

Zeitschrift: Matières

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

Band: 7 (2004)

Artikel: Rem Koolhaas et le mythe de la floating swimming pool

Autor: Gargiani, Roberto

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984537>

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: 25.02.2026

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

Rem Koolhaas et le mythe de la *floating swimming pool*

Roberto Gargiani

Merveilles : le mur et l'œuf

René Magritte avait l'habitude de stupéfier avec des tableaux où une pomme (fig. 1) ou un peigne pouvaient prendre des dimensions insolites et surréelles. Un œuf margritteien devient l'entrée monumentale d'un quartier de New York dans le projet *The Egg of Columbus Center* (fig. 2), conçu par Elia et Zoe Zenghelis en 1973, un des premiers «idealised projects» de l'OMA, qui se situent entre les «conceptual-metaphorical projects» et les «realistic projects»¹. Cet œuf est «la preuve inattendue que l'architecture peut être simple»².

L'Office for Metropolitan Architecture (OMA), fondé le 1^{er} janvier 1975 par Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis et Madelon Vriesendorp³, choisit comme symbole de son manifeste un œuf d'où l'on voit émerger une tour (fig. 3). Une fleur naissait d'après l'œuf peint par Dalí en 1937 dans la *Métamorphose de Narcisse* (fig. 4). L'œuf avec la tour réapparaît dans les projets de l'OMA pour Manhattan, rassemblés dans la vision idéale de *New Welfare Island/The Ideological Landscape* (fig. 5); l'œuf génère des plans, jusqu'au cas extraordinaire qu'est celui du Grand Palais à Lille (fig. 6); il retrouve finalement les dimensions de *The Egg of Columbus Center* dans le projet du terminal marin à Zeebrugge (fig. 7), où, échoué sur la rive, la coquille ébréchée, il devient le réceptacle de fonctions diverses, «ne ressemblant volontairement à aucune typologie reconnaissable»⁴: une merveille surréaliste venue d'outre-mer. La sublimation extrême du conteneur OMA en forme d'œuf sera représentée par les polyèdres informes de la villa Y2K et de la Casa da Musica à Porto (fig. 8), grâce auxquelles l'OMA découvre que «the shape is easy», comme pour l'œuf de Colomb⁵.

L'œuf n'est qu'une des figures du vocabulaire symbolique de l'OMA, qu'un processus de métamorphose transforme inlassablement pour donner naissance à une succession de merveilles architecturales toujours différentes. Le mur et la piscine sont d'autres figures récurrentes des métamorphoses OMA.

Pendant ses années d'études à l'Architectural Association School de Londres, Koolhaas adopte comme principe idéal de certains projets un mur contemporain, qui ne se limite pas à une simple structure portante, mais qui exprime à son plus haut degré la notion de séparation: le mur de Berlin, thème d'étude qu'il choisit pour le Summer Study de 1971 – *Berlin Wall as Architecture* (fig. 9). Le mur qui coupe les rues, les places et les maisons de

1. René Magritte, *La chambre d'écoute*, 1953.

2. Elia et Zoe Zenghelis, *The Egg of Columbus Center* (détail), 1973.

3. Manifeste du groupe OMA, 1975.

4. Salvador Dalí, *La Métamorphose de Narcisse*, 1937.

5. R. Koolhaas, *New Welfare Island / The Ideological Landscape*, 1975-76.

6. R. Koolhaas, OMA, *Grand Palais*, Lille, 1990-1994.

7. R. Koolhaas, OMA, *Terminal marin*, Zeebrugge, 1989.

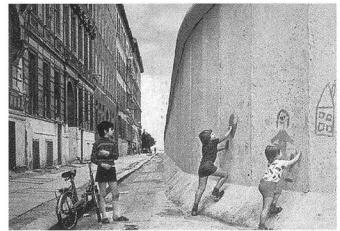
8. R. Koolhaas, OMA, *Casa de Musica*, Porto.

Berlin, comme la lame de rasoir qui tranche l'œil d'une femme dans *Un Chien andalou* (fig. 10) de Buñuel et Dalí⁶, se répercute dans les œuvres de Koolhaas, où souvent sera mise en scène la violente pénétration d'un volume dans un autre.

A la fin des années 1960, le mur était devenu un élément symbolique récurrent des œuvres de l'avant-garde artistique. En avril 1968, dans le sable du désert de Mojave en Californie, Walter De Maria trace à la craie deux lignes parallèles d'une longueur d'un mile, à 3,60 mètres de distance, qui devaient être la trace pour ériger deux murs : *The Walls in the Desert*, une des œuvres fondatrices des Earthworks. «*La grande muraille de Chine, le mur d'Adrien, les autoroutes, sont, tout comme les parallèles et les méridiens, les signes tangibles de notre compréhension du monde*»⁷, écrira en 1969 Superstudio en proposant son projet visionnaire *Monumento Continuo* (fig. 11) – un mur, vitré et creux, qui traverse le globe. La même année, Archizoom Associates emploie d'épaisses murailles de murs-rideaux mésiens pour fractionner Berlin en bandes parallèles (*Quartieri paralleli per Berlino*, fig. 12) et pour diviser la place Rouge à Moscou. Grâce à Superstudio et Archizoom, l'ancienne force symbolique du mur fait irruption dans la culture figurative de l'Architectural Association School, malgré la prédominance du culte d'Archigram pour la technologie contemporaine⁸. «*Il s'agit de cette étrange manie qu'ont les êtres humains à rendre leur monde inhabitable en circonscrivant et en oubliant les aspects qui les offensent*», commente, en 1971, un jeune architecte qui vient d'être diplômé de l'école londonienne, Robin Evans, dans un article sur la définition du mur dans l'histoire de l'architecture – au début de cet article, il publie une vue de la Muraille de Chine⁹. Toujours en 1971, Peter Allison, étudiant à l'Architectural Association School, propose comme projet de cinquième année, *A Wall for London*, dont le programme s'avère déterminant dans l'œuvre de Koolhaas, notamment pour les développements sur le mur de Berlin : «*Du nord au sud à travers Londres, inspiré par Berlin, un mur aussi mince, comme un écran pour une réflexion aliénée.*»¹⁰

En 1971, à l'occasion du concours *La città come ambiente significante*, lancé par l'Associazione per il Disegno Industriale de Milan, en collaboration avec la revue *Casabella*, Koolhaas et Zenghelis présentent *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*¹¹ (fig. 13-14), un projet conçu comme système qui favorise un mode de vie métropolitain intense, comme celui que Baudelaire enregistre dans les boulevards ou les passages de Paris, rythmé par des moments de retraite quasi mystique et des phases de participation sociale, et contenu dans une des structures originaires de l'architecture : le mur. «*Le mur était une pièce maîtresse*», affirment-ils dans un passage de leur récit¹², dont le «prologue» renvoie une fois de plus à la ville de Berlin, divisée par des barbelés et bientôt par un mur, pour empêcher ceux qui vivent du «mauvais» côté de fuir vers le «bon». L'idée d'*Exodus* est d'utiliser «à des fins positives» la «force intense et dévastatrice» de l'architecture représentée par ce mur, à la fois «instrument et cause de désespoir». Le mur de Berlin est transformé en une bande – «*strip*» –, comprise entre deux murs parallèles et en croissance continue, découpée dans le centre de Londres comme dans une vision d'Archizoom et de Superstudio, ou comme un nouveau Plan Voisin qui, lentement et inexorablement, dévore la ville. Les activités du «*strip*» sont confinées dans des espaces carrés, comme dans le projet de Leonidov pour le Palais de la Culture, où une structure urbaine linéaire, divisée en quatre zones égales destinées à des fonctions collectives différentes, aurait dû s'installer dans un quartier de Moscou pour promouvoir des initiatives culturelles – évolution ultime des clubs ouvriers du début des années 1920.

Exodus comprend «*The Bath*», un espace composé de trois piscines, conçu pour stimuler les rencontres et les accouplements, où des niches aménagées dans les murs viennent «suggérer



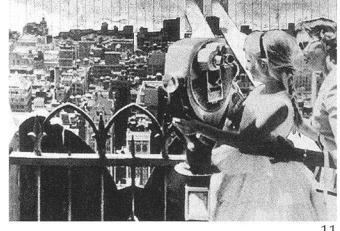
9



10



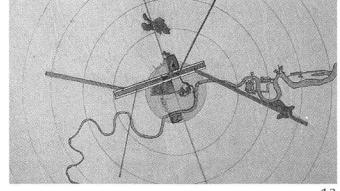
11



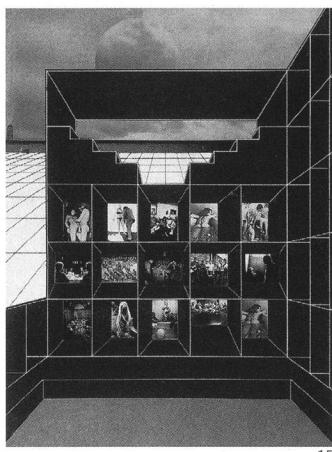
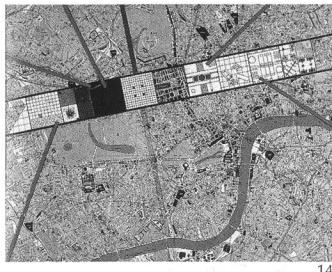
12



13



14



et faciliter la réalisation des désirs» (fig. 15): une sorte d’Oikéma (bordel public en forme de phallus, imaginé par Ledoux comme un “laboratoire de corruption” capable de garantir une réforme morale de la société), ou de “SONnaja SONata” (laboratoire du sommeil, projeté par Melnikov en 1929). «*The Bath*» reprend le même thème qu’un projet d’école de Koolhaas pour une piscine à Londres, et est voué, comme le mur, à une extraordinaire série de variations dans les œuvres de l’OMA. La piscine est du reste un élément constant dans la vie de Koolhaas: il aime nager et il est même persuadé qu’«en s’entraînant, on peut deviner qui a nagé là avant soi»¹³. «La fluidité de l’eau – écrit Dalibor Vesely, un enseignant à l’Architectural Association School, également auteur d’un projet pour *La città come ambiente significante* –, qui est aussi la fluidité du désir par opposition à la solidité de la matière, est une obsession permanente chez les surréalistes»¹⁴.

Le «Radeau de la Méduse» et la *Floating Swimming Pool*

Le «Radeau de la Méduse» apparaît pour la première fois dans *The Egg of Columbus Center*. Le tableau, chef-d’œuvre de Théodore Géricault peint en 1819, s’inspire du naufrage de la Méduse survenu en 1816. Le navire avait été envoyé par le gouvernement français pour affirmer ses droits sur le Sénégal; des 149 survivants recueillis sur le radeau, qui dériva pendant 15 jours, seuls 15 survécurent, lorsqu’un bateau, l’Argus, les aperçut; certains s’étaient suicidés, d’autres avaient été tués; d’autres encore s’étaient livrés à des actes de cannibalisme. Dans la poétique de l’OMA, le «Radeau de la Méduse» représente la panique face au phénomène de la métropole, évoque, sous une autre forme que l’œuf, l’abordage fortuit d’un naufragé, ou d’un explorateur – Christophe Colomb sur le nouveau continent –, devient aussi le symbole de l’égarement d’une génération d’architectes restés sans maîtres, et finit par avoir la même valeur métaphorique que la *Floating Swimming Pool* imaginée par Koolhaas (fig. 16): parti d’Europe, le radeau, avec à son bord les survivants d’une culture avant-gardiste en péril, se précipite sur New York, après une “dérive” lettriste, accroché à un parachute, qui rappelle les structures volantes imaginées par Archigram dans le ciel d’*Instant City*. Breton avait par ailleurs repris l’image du «Radeau de la Méduse» dans son *Petit intermède prophétique de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), dans lequel il annonçait l’arrivée des «équilibristes»¹⁵ – qui ne sont pas sans rappeler l’architecte surfer de Koolhaas. De même, les épisodes de cannibalisme survenus sur le radeau après le naufrage de la Méduse ne sont pas étrangers aux principes que l’OMA définit dans les années 1970: à l’extrémité d’*Exodus*, jour après jour, Londres succombe inexorablement au processus cannibale d’une ville contre l’autre. «C’est dans ce même contexte symbolique que les notions d’architecture cannibale ou comestible deviennent compréhensibles et nous paraissent être des métaphores moins ridicules et moins improbables», affirme Vesely en 1978 dans un écrit consacré à Dalí, en se référant à des études freudiennes telles que *Totem und Tabu* de 1912-13, où le cannibalisme est perçu comme un phénomène d’appropriation de la qualité de l’objet ingéré¹⁶. *Exodus*, qui dévore Londres, est aussi comparable à la ville en mouvement continu, «traquée par la forêt» et bâtie sur un «espace condamné au renouvellement créatif», imaginée par Guy Debord en 1959¹⁷, ainsi qu’à la *Città nastro a produzione continua* (Ville ruban en production continue) de Superstudio, émanant probablement du modèle de Debord¹⁸. Aux yeux de Koolhaas, Manhattan reflète certains traits d’*Exodus*, démontrant que «la démolition d’une structure n’empêche nullement que son esprit soit préservé»¹⁹ et que le «modèle de l’urbanisme» évolue à travers «une forme de cannibalisme architectural: en avalant ses prédecesseurs, l’édifice final s’incorpore toute

9. R. Koolhaas, photographie du Mur de Berlin faisant partie de son mémoire, *Berlin Wall as Architecture*, 1971.

10. Luis Buñuel, Salvador Dalí, *Un chien andalou*, 1929.

11. Superstudio, *Monumento continuo*, 1969.

12. Archizoom Associates, *Quartieri paralleli per Berlino*, 1969 (Photographie propriété de Paolo Deganello).

13-15. R. Koolhaas, E. Zenghelis, *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, 1971-1972.

*la puissance et la vie des occupants préalables du site et, à sa manière propre, perpétue leur mémoire*²⁰. La destruction considérée comme la régénération nécessaire et continue est aussi l'un des principes de la Generic City théorisée par Koolhaas en 1994. «*Dans la culture de la congestion qu'a élaborée Manhattan, destruction est un autre mot pour préservation*», telle est sa conclusion par aphorisme²¹.

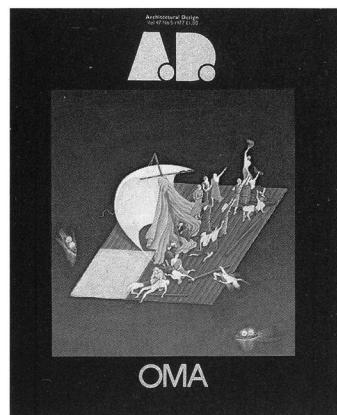
La réapparition du Radeau de Géricault dans les eaux et le ciel de New York, avec l'oeuf magrittien, exprime l'idée de l'OMA d'une architecture qui doit être avant tout un «conceptual-metaphorical project». «*Le Radeau de la Méduse de Géricault – écrit l'OMA – descend lentement en parachute; le radeau a pris la forme d'un bloc. Cet incident symbolise l'impasse vers laquelle se dirige l'architecture. Le radeau est peint au moment où les naufragés aperçoivent la Metropolis – salvatrice.*»²²

L'une des premières contaminations entre le «Radeau de la Méduse» et la *Floating Swimming Pool* intervient dans le projet pour la villa Spear à Miami, conçue en 1974 par Koolhaas, en collaboration avec Laurinda Spear, son étudiante à la Columbia University (fig. 17-18). Koolhaas revient sur le mur d'*Exodus* et le multiplie pour obtenir une série de murs parallèles qui délimitent des lieux séparés en fonction de critères qui ne relèvent ni de la typologie ni de la distribution, mais de la narration. Koolhaas obtient ainsi un système de bandes parallèles, qui sera récurrent dans les projets de l'OMA. Les murs de Berlin et d'*Exodus*, ceux d'Evans, d'*Archizoom* et de *Superstudio*, se suivent jusqu'à leur sublimation dans la rangée de colonnes de verre face à l'océan, comme l'auraient fait Terragni ou Eisenmann. Une piscine, longue et étroite, en briques de verre – «*glass-brick pool wall*»²³ –, traverse la villa pour venir lécher la plage, tel un objet refoulé par la mer, un radeau échoué sur le rivage. Effilée comme la lame de rasoir qui incise l'œil dans *Un Chien andalou*, elle s'enfonce dans le corps de la villa et le transperce, à l'instar du volume long et bas qui pénètre dans le corps principal du projet pour le Centrosojuz à Moscou de Leonidov (fig. 19).

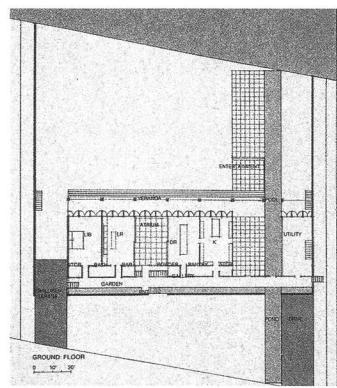
A l'occasion du projet pour la Roosevelt Island Housing Competition de 1974-75, qui vise la requalification d'une zone de Welfare Island à New York, projet qui signe la naissance officielle de l'OMA, Koolhaas et Zenghelis proposent cette fois-ci une piscine flottante – *Floating Swimming Pool*. La piscine de plan rectangulaire, métaphore du «Radeau de la Méduse», tente d'accoster sur le quai du complexe. Sous un pont aérien, qui ressemble à celui du projet de Leonidov pour la Maison de l'Industrie, et qui joint les deux tours à cheval sur la 72^e rue, la piscine doit s'amarrer, «*premier pas vers l'invasion de "frottes idéologiques" poussées vers le futur par un désir populaire et une imagination d'amateur*»²⁴.

On retrouve encore la piscine koolhaasienne dans la «tête» de l'Hôtel Sphinx, conçu en 1975-76 par Elia et Zoe Zenghelis, considérée comme l'«attraction principale» du bâtiment (fig. 20). Certaines caractéristiques architectoniques s'inspirent de «*The Bath*» d'*Exodus*, comme les cellules insérées dans le mur. Un écran vitré sépare la piscine en deux parties, l'une couverte, l'autre en plein air. Les nageurs peuvent passer de l'une à l'autre en plongeant sous l'écran. La partie couverte est entourée de quatre niveaux de vestiaires et douches, séparés de l'espace de la piscine par une cloison de briques de verre. Depuis la petite plage en plein air, on peut jouir d'un panorama spectaculaire sur la ville (il est possible de nager jusqu'à l'extrémité du bâtiment)²⁵.

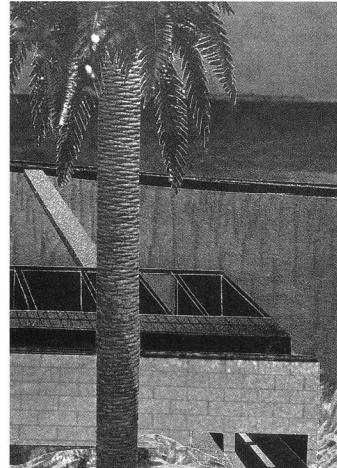
A la suite du projet promu par l'Urban Development Corporation pour la redéfinition du secteur nord de Welfare Island et en réponse au concours de 1974-75, Koolhaas propose un contre-projet, *New Welfare Island*, pour lequel il envisage de transformer tout le secteur



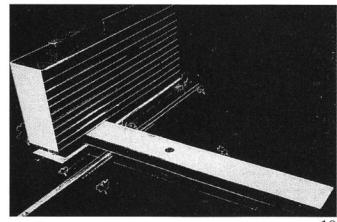
16



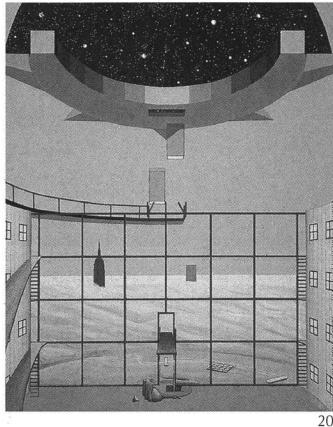
17



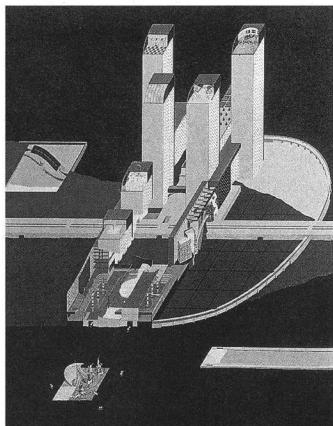
18



19



20



21

sud de l'île en un laboratoire urbain, un port pour l'architecture (fig. 21). L'idée d'île où expérimenter la nouvelle architecture de Manhattan est inspirée de l'existence d'un rapport particulier, reconnu par Koolhaas dans *Delirious New York*, entre Manhattan et Coney Island, déjà avéré au début du XX^e siècle quand Coney Island n'était autre qu'un parc d'attractions où poussaient des structures fantastiques, adoptées plus tard dans les gratte-ciel. Le projet de Koolhaas porte la marque du souvenir nostalgique de ces débuts héroïques de la construction de Manhattan, dont la trame urbaine est celle d'un récit fantastique, à l'instar de Luna Park. «Ce projet – écrit-il – entend faire revivre certains des éléments qui ont donné à l'architecture de Manhattan son caractère unique, et notamment cette heureuse fusion du populaire et du métaphysique, du commercial et du sublime, du raffiné et du primitif, grâce à laquelle Manhattan a su autrefois gagner un public authentiquement métropolitain. Il renoue également avec la tradition manhattanienne consistant à "tester" certains thèmes et certains plans sur les plus petites "îles-laboratoires" voisines [...].»²⁶ Une piscine, de forme carrée, est à cheval sur l'île et le fleuve, et, tout comme celle de l'Hôtel Sphinx, coupée en deux par les vestiaires pour les hommes et pour les femmes qui suivent le tracé courbe initial de la côte (ils forment un pont). La piscine est dite "chinoise", probablement parce que sa ligne courbe, qui sépare deux parties complémentaires, reproduit l'idéogramme chinois du *yin* et du *yang* (le principe actif masculin et le principe réceptif féminin). «Une fois déshabillés – écrit Koolhaas –, les deux sexes sortent sous l'arche centrale du pont, d'où ils peuvent gagner à la nage la plage artificielle située en retrait.»²⁷

Dans la première zone du *Welfare Palace Hotel*, appartenant au projet *New Welfare Island*, c'est-à-dire celle qui est la plus proche de la Manhattan contemporaine, Manhattan se montre aux hôtes comme une île déserte, théâtre d'un naufrage. Dans la deuxième zone, Manhattan est encore "à l'état vierge" ; six tours personnifient la croissance progressive vers le ciel de ses bâtiments qui deviennent toujours plus hauts au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de la zone vierge ; la septième tour, renversée sur l'eau à l'extrême temporelle opposée de l'origine mythique, et avec la façade enfouie sous la végétation, annonce la catastrophe de Manhattan. Chaque tour raconte une histoire écrite à travers les aménagements intérieurs, dans la zone du rez-de-chaussée et au dernier étage.

Sur les vues axonométriques et le plan de *New Welfare Island*, flottant sur les eaux de l'East River, on distingue le «Radeau de la Méduse» et la *Floating Swimming Pool*. Le premier est devenu un colossal monument en plastique posé devant *New Welfare Island*, à l'instar de la Statue de la Liberté devant Manhattan. Il n'accueille ni n'éclaire, mais il inquiète et narre les récits de naufrages et de fugues impossibles, «symbole des tourments métropolitains de Manhattan»²⁸. Naturellement, il se montre aux visiteurs, à l'instar d'une des nombreuses attractions de Coney Island. «Quand le temps s'y prête – lit-on dans le scénario de Koolhaas –, les canots de sauvetage [qui transportent les clients du *Welfare Palace Hotel*] s'aventurent sur le fleuve et font le tour du radeau ; les passagers peuvent mesurer la dérision de leurs petites angoisses personnelles face à la souffrance surhumaine des naufragés tout en contemplant le clair de lune et ils peuvent même monter à bord de la sculpture. Une partie du radeau est, en effet, aménagée en piste de danse [...].»²⁹

La piscine qui passe à côté du radeau, avec sa forme d'un rectangle allongé comme si elle était un bloc de Manhattan ou un gratte-ciel mises en eau, est un autre «conceptual-metaphorical project» de Koolhaas, version constructiviste et new-yorkaise du «Radeau de la Méduse». Il s'agit également de la piscine qu'il voulait amarrer à Miami et sur les berges de l'East River en 1974-75, et qui, en 1976, sera le sujet de *The Story of the Pool*.

16. OMA, Le Radeau de la Méduse, couverture de *Architectural Design*, 1977.

17-18. R. Koolhaas, Laurinda Spear, projet de la villa Spear, Miami, 1974.

19. Ivan Leonidov, projet du Centrosojuz, Moscou, 1928.

20. Elia et Zoe Zenghelis, projet de l'Hôtel Sphinx, New York, 1975-1976.

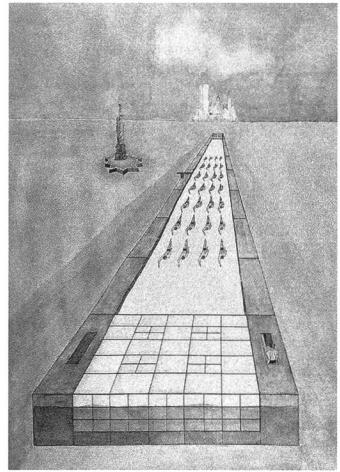
21. R. Koolhaas, projet de concours, Welfare Island, New York, 1975-1976.

Leonidov et *The Story of the Pool*

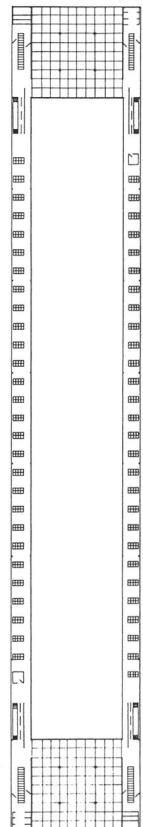
A la fin des années 1960, favorisé par le climat politique de la contestation marxiste, naît un intérêt général croissant pour le constructivisme soviétique. Mis à part les contributions publiées en Union soviétique, ce ne sont que quelques architectes et spécialistes italiens et français, en contact parfois avec certaines organisations de partis communistes, qui ont accès aux sources et qui produisent les premières critiques d'ensemble sur l'architecture et la ville soviétiques de 1917 aux années 1930, alors que les œuvres de James Stirling montrent combien la réutilisation libre des formes du constructivisme peut animer les nouveaux bâtiments de la tradition moderniste au point de leur insuffler une éloquence surréaliste ou *pop* inattendue.

En Italie, où la recherche historique sur le constructivisme se développe particulièrement, les études sont menées principalement par l'Istituto Universitario di Storia dell'Architettura de Venise, dirigé par Manfredo Tafuri, qui lance à ce sujet un programme de recherche en 1969 et organise un séminaire international en juin 1970. A cette occasion, Gerrit Oorthuys intervient avec une conférence sur les relations qu'entretiennent les architectes hollandais avec l'URSS. «Ce qu'on refuse de lire chez Melnikov et Leonidov [...] – déclare Tafuri au même séminaire –, c'est que précisément au point nodal de leur ambiguïté se manifeste la fonction objective qu'ils ont eux-mêmes adoptée dans la dernière phase de l'extinction de l'avant-garde.»³⁰ Il confirme en 1972, dans sa contribution au catalogue de l'exposition du MOMA de New York consacrée à des travaux italiens, sa vision de l'«extinction» de toute avant-garde possible en accusant tant Archizoom que Superstudio de produire une mystification analogue à celle des avant-gardes du début du XX^e siècle³¹.

Outre-Atlantique, l'intérêt des Américains et de Koolhaas, qui vit à New York depuis 1972, tourne autour des figures charismatiques du constructivisme soviétique condamnées par Tafuri, en voulant explorer les possibilités extrêmes de la ligne culturelle engagée par cette expérience d'avant-garde. Alors que S. Frederick Starr entreprend une étude sur Melnikov³², Koolhaas se consacre dès 1971, avec Oorthuys, à la redécouverte de l'œuvre de Leonidov, et il se rend plusieurs fois à Moscou où il rencontre les héritiers de l'architecte et découvre de nouveaux documents. Dans les projets de Leonidov, Koolhaas trouve une utilisation fantastique de la technologie, illustrée par des solutions comme celle du projet pour le Palais de la Culture où les deux faces de la pyramide sont revêtues de métal couvert de végétation; ou l'application de technologies contemporaines, des ascenseurs aux téléphones, pour réaliser un nouveau type de liaison entre les étages d'un bâtiment, comme c'est le cas dans le projet pour la Maison de l'Industrie à Moscou; il découvre un processus non compositionnel qui se fonde sur la définition des fonctions et sur la juxtaposition d'éléments souvent détachés et reliés simplement par de minces lignes structurelles purement graphiques et symboliques, comme dans le projet pour l'Institut Lénine à Moscou; il est fasciné par la forte charge d'abstraction, tirée de la leçon de Malevich, dont se sert Leonidov pour réduire les fonctions du programme à des éléments essentiels fondamentaux; enfin, il vérifie, grâce aux tableaux de Leonidov conservés parmi les documents de l'architecte, l'effet provoqué par la représentation picturale d'un projet architectural. C'est dans son œuvre que Koolhaas trouve l'image de la piscine, symbole parmi d'autres de la vie du nouvel homme soviétique, récurrent dans les projets du constructiviste, jusqu'à la forme de la «piscine transportable (structure métallique et tissu gommé)», décrite par Leonidov³³, provisoirement amarrée sur la toiture du gratte-ciel de la Maison de l'Industrie.



22



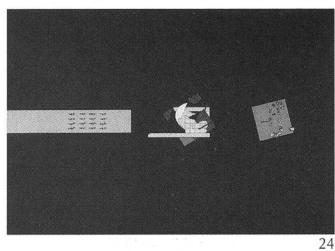
23

Ainsi, dans le climat culturel du début des années 1970, l'œuvre de Leonidov se charge aux yeux de Koolhaas d'une valeur idéale de révolte contre les diverses idéologies dominantes de la recherche architecturale. «*Il s'agissait vraiment d'exercices – déclara Koolhaas à propos des dessins de l'OMA –, à part le projet de la piscine flottante qui était une réponse à tous les dilemmes posés par New York et Leonidov, la démonstration la plus pure de ce que je voulais faire avec l'architecture: un projet qui était purement programme et presque pas forme, qui pouvait coexister très bien avec n'importe quel autre type d'architecture... qui opposait l'intelligence de Leonidov à l'intimidation de Tafuri...»³⁴*

Dans le *Downtown Athletic Club* décrit dans *Delirious New York*, chaque plan est un assemblage abstrait d'activités définissant, sur chacune des plates-formes, une «attraction» différente, qui n'est qu'un fragment du spectacle global de la métropole; une de ces plates-formes est occupée par une piscine qui, avec celles de Leonidov, va enrichir la série des modèles koolhaassiens pour la *Floating Swimming Pool*. En effet – écrit Koolhaas –, «*le 12^e étage est occupé entièrement par une piscine; les ascenseurs débouchent presque directement sur l'eau. Le soir, la piscine n'est éclairée que par un système d'illuminations sous-marines: toute la masse liquide, avec ses nageurs frénétiques, donne l'impression de flotter dans l'espace, suspendue entre le scintillement électrique des tours de Wall Street et le reflet des étoiles dans l'Hudson»³⁵.*

Le tableau de Vriesendorp, *Arrival of the Floating Pool* (fig. 22), figure l'arrivée de la *Floating Swimming Pool* de Koolhaas dans le port de New York, piscine déjà apparue dans *New Welfare Island*. La piscine s'approche de sa destination grâce au mécanisme de rétroaction produit par des architectes/maîtres nageurs qui tournent le dos à leur but final et nagent en direction de ce qu'ils fuient, à l'instar de l'«ange de l'histoire» imaginé par Walter Benjamin à partir de l'*Angelus Novus* de Paul Klee, lequel ange «semble s'éloigner de ce qu'il regarde fixement»³⁶. Ainsi, selon le principe d'action-réaction, la piscine se déplace lentement dans la direction opposée à celle qu'induisent leurs mouvements: les architectes/maîtres nageurs veulent échapper à Moscou et au régime de Staline pour rejoindre la ville qui, avec ses gratte-ciel d'acier, avait stimulé leurs audacieuses visions architecturales d'étudiants: New York, qu'ils atteindront après quarante ans de voyage. La forme de la piscine – un long rectangle étroit, flanqué par deux épais murs qui abritent les vestiaires et avec, à chaque extrémité, un foyer vitré – fournit la preuve irréfutable qu'il s'agit là de la version flottante de l'*Exodus*, qui avait été provisoirement situé sur le sol de Londres. *The Story of the Pool*, le récit qui accompagne la peinture de Vriesendorp, écrit en 1976 par Koolhaas comme un court scénario, précise que la piscine a été projetée en 1923 par un étudiant en architecture à Moscou, et réalisée par un groupe de collègues. Il s'agit d'une allusion au projet pour une piscine, conçu par Leonidov au cours de sa troisième année à la Vchutemas, projet fort apprécié par les étudiants et par Alekandr Aleksandrovic Vesnin³⁷. La «*Floating Pool*» devient alors le symbole de l'avant-garde constructiviste, «une enclave de pureté»³⁸.

La piscine – peut-on lire dans *The Story of the Pool* – «*était un long rectangle fait de plaques de tôle boulonnées sur un châssis en acier (fig. 23). Deux rangées de vestiaires apparemment interminables, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes, occupaient les flancs de la piscine. A chaque extrémité, un foyer vitré laissait voir, d'un côté, les activités saines – et parfois excitantes – qui se déroulaient dans les profondeurs de la piscine et, de l'autre, la lente agonie des poissons dans l'eau polluée. Ce foyer était donc un espace authentiquement dialectique, réservé aux exercices physiques, aux bains de soleil artificiels et aux échanges sociaux entre nageurs presque nus.»³⁹*



24

22-23. R. Koolhaas, projet de la *Floating Swimming Pool*, 1976 (dessin de Madelon Vriesendorp).

24. R. Koolhaas, *Swimmer*, 15 septembre 1981.

A Moscou, au début des années 1930, poursuit le récit de Koolhaas, «*l'idéologie représentée par la piscine fut jugée suspecte*» : il s'agit ici d'une autre indication précise concernant les sévères critiques qu'ont endurées l'œuvre et l'enseignement de Leonidov de la part des cadres du parti communiste dès 1930 -- le «*leonidovisme*», ou «*la tendance petite-bourgeoise dans l'architecture*»⁴⁰. Rouillée, la *Floating Swimming Pool* s'est transformée, au fil du temps, en épave traversant l'Atlantique dans une ambiance de film de science-fiction. Elle arrive à New York un jour de 1976, dans l'hostilité générale des architectes américains, «*mal à l'aise devant cet afflux soudain de constructivistes*»⁴¹. Dans ce cas comme dans celui d'*Exodus*, projet et texte confirment que pour Koolhaas l'architecture relève d'une narration imprégnée de symbolisme, avec d'évidentes évocations biographiques.

Avec la forme élémentaire de la piscine, Koolhaas reprend son dialogue avec les murs d'*Exodus*, pour réaffirmer qu'une architecture sans qualité, «ennuyeuse», est la phase transitoire nécessaire contre la prolifération de formalismes sophistiqués et de récupérations nostalgiques du passé : «*trop simple, trop rectiligne, trop prosaïque, trop ennuyeuse ; il n'y avait aucune allusion historique, aucun ornement, aucun... cisaillement, aucune tension, aucun humour – rien que des lignes droites, des angles droits et la couleur terne de la rouille.*»⁴² «*J'aime les choses ennuyeuses*» avait été l'affirmation de Warhol qui avait frappé tant Robert Venturi et Denise Scott Brown que Koolhaas. *The Story of the Pool* se termine sur un autre crime régénérateur, semblable à la lame de rasoir surréaliste qui entaille l'œil : «*A la hauteur du Welfare Palace Hotel, le radeau des constructivistes entre en collision avec le "Radeau de la Méduse". Optimisme contre pessimisme. L'acier de la piscine s'enfonce dans le plastique de la sculpture comme un couteau dans du beurre.*»⁴³

Au terme du séjour new-yorkais de Koolhaas, la piscine métaphorique repart à la conquête de l'Europe, où les architectes/maîtres nageurs apporteront ce qu'ils ont appris de plus précieux durant les années passées dans la métropole américaine : la doctrine du manhattanisme, «*dont la pertinence déborde désormais largement le cadre de l'île originelle*»⁴⁴.

En 1975-76, à l'Architectural Association School, les étudiants de la *Diploma Unit 9*, dirigée par Zenghelis et Koolhaas, se voient proposer des thèmes de projets tels que «*Tektonik*» et «*House in Miami*», choix reflétant à la fois les intérêts culturels et les projets de Koolhaas. L'un des sujets, «*Pools as Urban Type*», correspond à *The Story of the Pool*, que Koolhaas est précisément en train d'écrire en 1976. Ainsi, de même que la piscine de son histoire est un objet constructiviste, celle de la *Diploma Unit 9* est explicitement reliée aux inventions constructivistes que sont les «*condensateurs sociaux* pour une nouvelle structure urbaine», sortes d'*instruments d'émancipation culturelle et centres magnétiques d'interaction sociale*». «*Le projet – explique le document de présentation de la Diploma Unit 9 – consiste à proposer conjointement au programme Malevitch une exploration des structures urbaines, l'objectif étant d'en dresser un catalogue qui couvrirait un large spectre de situations et d'activités programmatiques différentes, pouvant être rurales et primitives, ou alors métropolitaines et sophistiquées.*»⁴⁵

En 1977-78, Koolhaas, Zenghelis et Zaha Hadid (diplômée de la *Diploma Unit 9*) participent au concours pour l'extension du siège du Parlement à La Haye, situé dans le complexe historique fortifié du Binnenhof, un ensemble informe de bâtiments d'époques différentes, «*une agglomération en forme de guitare*»⁴⁶, comme le définit Koolhaas, probablement en pensant à une œuvre fondamentale des mouvements artistiques d'avant-garde, *La Guitare*, première sculpture réalisée par Picasso en 1912 par l'assemblage de matériaux divers.

25. R. Koolhaas, E. Zenghelis, Z. Hadid, projet de concours pour l'extension du Parlement, La Haye, 1977-1978 (détail).

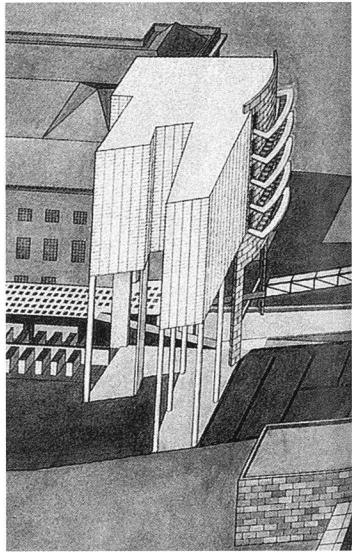
26-28. R. Koolhaas, OMA, Dans-theater, La Haye, 1984-87.

29. R. Koolhaas, OMA, Villa Dall'Ava, Saint Cloud, 1984-91 (Photographie de Hans Werlemann pour l'inauguration de la villa).

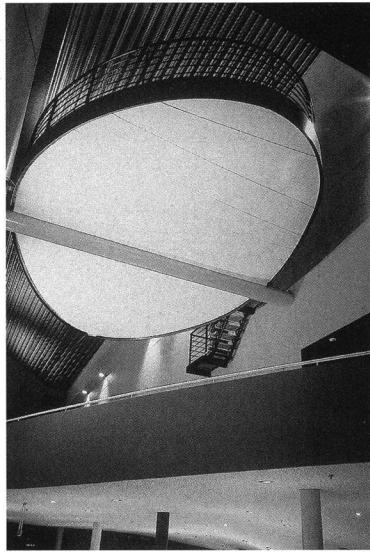
30. R. Koolhaas, OMA, projet de complexe au Boompjes, Rotterdam, 1980-82.

31. R. Koolhaas, OMA, pavillon à la XVII^e Triennale de Milan, 1986.

32. Pavillon de la Consolidated Edison, «*City of Light*», Exposition Internationale de New York, 1939 (d'après R. Koolhaas, *Delirious New York*).



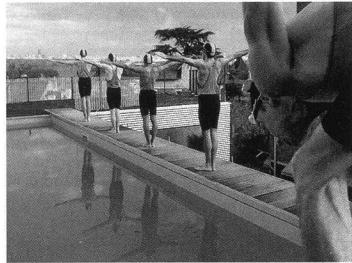
25



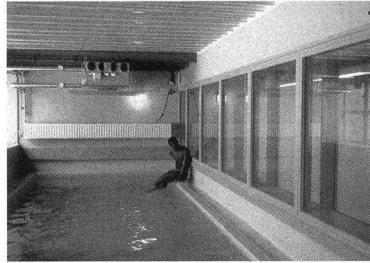
26



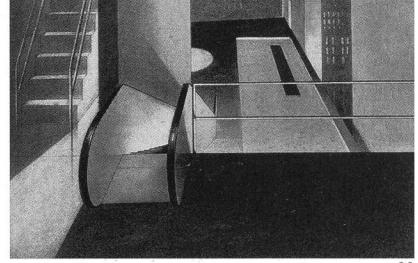
32



29



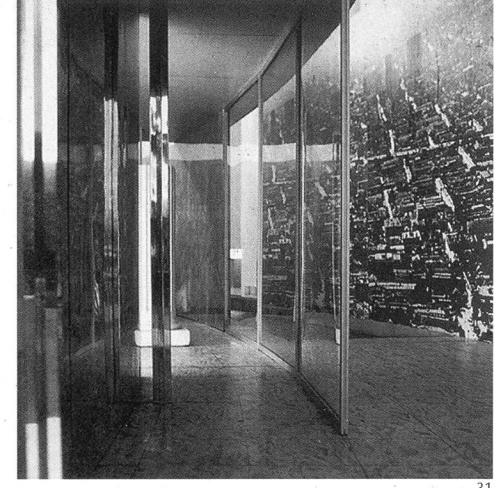
27



30



28



31

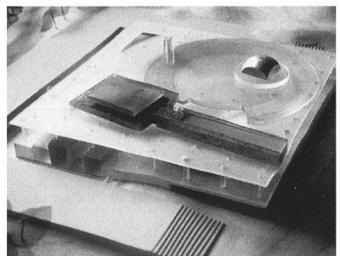
Le projet de l'OMA assemble aussi trois bâtiments distincts, chacun conçu indépendamment par un des trois architectes et destiné à des fonctions différentes. Parmi eux une tour informe, sorte de Flatiron miniature dont le périmètre suit approximativement celui, irrégulier, du terrain (fig. 25): cet «OMA's extruded "skyscraper"»⁴⁷ est la première expérience européenne de Koolhaas du principe d'«extrusion» d'un bloc manhattanien, décrit dans *Delirious New York*. Au pied de l'édifice, à l'emplacement de l'ancien fossé, vient s'échouer une *Floating Swimming Pool*, qui «entaille la "guitare"»⁴⁸, première tentative d'abordage de la *Floating Swimming Pool* aux Pays-Bas.

A quelques centaines de mètres du Parlement, sur la plate-forme métallique en équilibre et de forme ovale du «skybar» du Danstheater (fig. 26), construit par Koolhaas entre 1984 et 1987, le spectateur jouit, à travers de grandes baies vitrées, d'une vue panoramique plongeante sur le foyer et sur la ville; il est suspendu dans le vide pour qu'il s'identifie aux naufragés du «Radeau de la Méduse», celui-ci ayant souvent été imaginé par l'OMA comme un objet volant. A côté du radeau transformé en skybar devait se trouver la *Floating Swimming Pool* en forme de volume prismatique (fig. 27), qui surgit violemment de la façade principale dans les premières phases du projet⁴⁹, tête d'une piscine enfouie comme une lame dans le corps du Danstheater, comme c'était déjà le cas pour la piscine dans la villa à Miami. Au corps flottant fait allusion, dans la réalisation, la partie du bâtiment avec la façade principale qui semble inexorablement glisser vers l'avenue (fig. 28).

Avec la villa Dall'Ava à Saint-Cloud, construite entre 1984 et 1991, apparaît dans l'œuvre de l'OMA le motif de la *box*, qui connaîtra une riche série de variations. Les *boxes* de la villa ne sont pas des héritières des capsules technologiques de l'avant-garde des années 1960, pas plus que des *boxes* diffusées en relation avec les CIAM des années 1940 et 1950, mais elles appartiennent au monde métaphorique koolhaasien. Leur combinaison avec la piscine en toiture évoque la version de la *Floating Swimming Pool* apparue dans certaines vues pour le projet de Roosevelt Island. Le revêtement en tôle des *boxes* de la villa suggère les caractéristiques métalliques de la *Floating Swimming Pool* décrite dans *The Story of the Pool*. Le mur en béton armé, qui coupe la villa, contribue à la suspension de la piscine, au point qu'il résume les métamorphoses koolhaasiens du mur de Berlin dans *Exodus*, puis dans la *Floating Swimming Pool*.

Dans les mises en scène pour des photographies prises par Hans Werlemann (fig. 29), des hommes (des collaborateurs de l'OMA), en maillot et bonnet de bain, sont en train de faire des exercices d'échauffement au bord de la piscine, et vont bientôt plonger, avec comme panorama Paris et la tour Eiffel, rappelant ainsi les architectes nageurs de *The Story of the Pool*. Ces images rendent manifeste l'essence de la *Floating Swimming Pool* de la villa et remplacent les tableaux de Viesendorp; elles annoncent la fin de la période des «conceptual - metaphorical projects», lesquels ne sont plus distincts des autres projets de l'OMA, mais animent l'apparente banalité néo-moderniste des œuvres réalisées.

D'autres piscines sont amarrées par Koolhaas comme par Leonidov au sommet des bâtiments, une dans l'agglomération de tours du Boompjes à Rotterdam (fig. 30), situées le long de la Meuse⁵⁰ où, comme dans les eaux en face du Welfare Palace Hotel, passe une *Floating Swimming Pool*; une autre dans le complexe d'appartements «De Brink 1, 2» édifié entre 1984 et 1988 à Groningen. Même le projet, un *Body-building home*⁵¹, proposé par l'OMA pour la XVII^e Triennale de Milan de 1986, est une déclinaison de ce même thème (fig. 31). Pour répondre aux exigences des organisateurs de l'exposition, Koolhaas choisit de reproduire



33

33. R. Koolhaas, OMA, projet pour le Palais de Congrès, Agadir, 1990.

34. R. Koolhaas, OMA, Kunsthall, Rotterdam, 1988-92.

35-36. R. Koolhaas, OMA villa Geerlings, Holten, 1992-93.

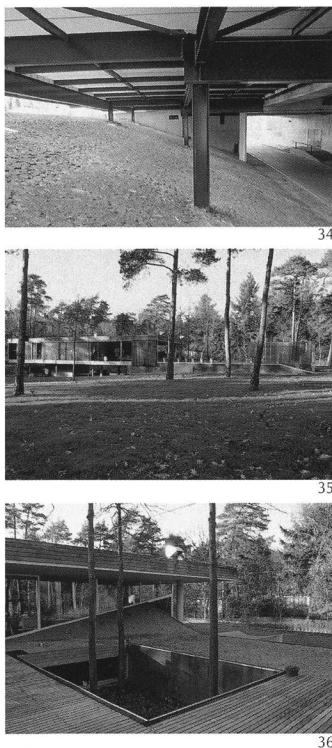
le pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe, en l'incurvant pour l'adapter à la courbe du bâtiment de la Triennale. Une inflexion analogue avait d'ailleurs été appliquée à la grille de Manhattan dans une représentation idéalisée de l'île mythique accompagnant le diorama de la *City of Light* dans le pavillon de la Consolidated Edison lors de l'exposition internationale de New York en 1939 – sujet évoqué dans *Delirious New York* (fig. 32). En dialogue avec ce diorama, la mise en scène imaginée par l'OMA installe le pavillon de Barcelone au sommet d'un gratte-ciel, d'où l'on jouit d'une vue panoramique sur une métropole américaine (la courbure des vues photographiques de ce panorama étant déterminée par celle du mur du bâtiment de la Triennale). Ainsi, transformé en gymnase et élevé dans les airs comme s'il volait – un «skypavillon» –, le pavillon de Barcelone est une variation du culte koolhaassien voué à la *Floating Swimming Pool* amarrée aux sommets des bâtiments.

La *Floating Swimming Pool* de *The Story of the Pool* de Koolhaas réapparaît sur les plages d'Agadir, échouée sur le toit du palais des Congrès (fig. 33) projeté en 1990, avec d'autres fragments constructivistes, notamment un hôtel avec chambres et patios calqué sur le «*dom-kommuny*» à Leningrad, projet pour mille habitants présenté au concours de 1930 par les frères Pavlov, étudiants de Leonidov.

De la *Floating Swimming Pool* à la *Floating Box*

A la fin des années 1980, le «Radeau de la Méduse» disparaît des métaphores de l'OMA, alors que la *Floating Swimming Pool* subit une série de métamorphoses qui ne la rendront pas toujours immédiatement reconnaissable. Parfois elle revient sous l'apparence des murs d'*Exodus* ou sous la forme rendue célèbre par le tableau de *The Story of the Pool*. C'est durant cette même période que Koolhaas tente de donner à la masse de certains de ses bâtiments la nature spéciale de sa piscine : la capacité d'une dérive continue, la capacité de ne pas être ancrée au sol – d'être flottante. Et peut-être faut-il chercher l'ultime sublimation de cet objet devenu mythique pour lui dans des œuvres qui n'en portent plus aucune trace visible, faites de quelque chose qui semble être ciel ou eau, telle la substance transparente du prisme magrittien de la Très Grande Bibliothèque de France, une piscine sans murs et au fond tapissé de galets, où flottent d'étranges coquilles ou des carapaces d'organismes marins. «L'effet était celui d'une pierre jetée dans un étang», avait écrit l'OMA à propos de l'*Œuf de Colomb*⁵². Toutefois, les métamorphoses de la *Floating Swimming Pool* dont nous pouvons être sûrs sont celles où elle réapparaît comme une *Floating Box*. La Kunsthall à Rotterdam, la villa à Holten et celle à Floirac sont les perles d'un même collier, dont le fil thématique est justement le mythe de la *Floating Swimming Pool*, autres chapitres de la *Story of the Pool* que Koolhaas écrira avec le vocabulaire de l'architecture.

Dès les premières esquisses du projet en 1988, la Kunsthall prend la forme d'une boîte carrée posée sur pilotis, sorte de navire marchand transportant des œuvres d'art et amarré sur les berges du Maasboulevard, auquel on accède en traversant le toit légèrement incliné comme un quai, adossé au talus du boulevard. «[L'édifice] flotte au-dessus du parc, à hauteur de la digue», écrit Koolhaas, laissant deviner la source d'inspiration du projet⁵³. Dans l'œuvre finale, réalisée en 1991-92, le plancher ajouré métallique, tangent au Maasboulevard, évoque les quais et les débarcadères, alors que le revêtement du talus, en gros blocs de pierres grises, renvoie aux parois des digues hollandaises (fig. 34). Après l'Atlantique, après maints naufrages et accostages ratés, après un amarrage sur les collines des environs de Paris, la *Floating Swimming Pool* pénètre enfin dans le port de Rotterdam sous les traits de la Kunsthall.



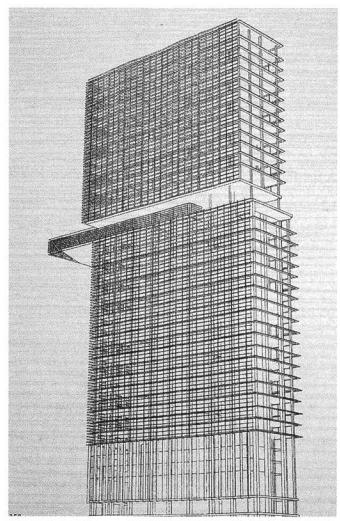
Réalisée en 1992-93 aux abords d'une route qui traverse un paysage hollandais insolite de collines aux grands pins, la villa Geerlings à Holten (fig. 35-36) est constituée de deux unités distinctes destinées respectivement aux parents – celle qui est surélevée –, et à leurs filles quand elles sont en visite chez eux – celle qui est à demi-enterrée. La première unité est circonscrite par des panneaux en verre et semble en lévitation dans le paysage, alors que la seconde est délimitée par un mur d'enceinte et noyée dans le terrain. Les deux unités ont la même largeur, mais ne se superposent pas, comme si elles avaient subi un glissement horizontal tout en restant alignées. Ce procédé permet à Koolhaas d'enfreindre la logique simpliste du léger sur le lourd. L'unité supérieure renvoie à l'image des ponts-levis, semblables à ceux qui enjambent les canaux hollandais, et elle est en porte-à-faux au-dessus de la route carrossable permettant d'accéder à la villa. Le volume vitré donne ainsi l'impression de glisser, comme celui du Danstheater de La Haye. Koolhaas pousse la métaphore jusqu'à amarrer le bloc suspendu, au moyen de câbles en acier, au treillis situé à l'extrémité opposée, sur le mur qui limite l'unité des filles. Il est possible que les câbles fassent allusion à ceux qui, dans le projet de Leonidov pour l'Institut Lénine, ancrent au sol la sphère de verre de l'auditorium en équilibre instable. Même le plancher de couverture de l'unité des filles, brusquement plié en correspondance avec la rampe, suggère le début d'un mouvement, tout de suite interrompu pour reporter l'unité des parents sur celle des filles.

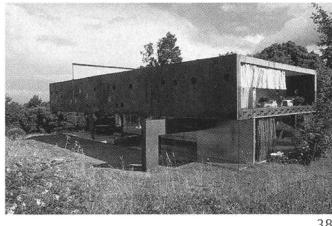
Si Koolhaas avait pu aller jusqu'au bout de ce glissement mis en scène dans la villa, faisant en sorte que le volume supérieur s'éloigne, tel un radeau ou une *Floating Swimming Pool* à la dérive, il aurait atteint son objectif poétique d'une architecture invisible, et la maison aurait ressemblé aux restes archéologiques d'une villa surréaliste de Pompéi découverte dans la forêt de Holten. *The House That Made Mies*, un récit inspiré de la maquette grandeur nature de la maison projetée par Mies van der Rohe pour les Kröller à Waassenaar, et écrit en 1993, dans la période où la villa à Holten est en train d'être projetée, se conclut par un souvenir de famille : «*Ma mère courait sur le terrain où, seize ans plus tôt, planait la maison que Mies ne construisit jamais ; était-ce la maison que fit Mies ?*»⁵⁴. Ce même texte révèle enfin le sens du volume qui glisse et s'éloigne dans la villa à Holten, pour rendre sa virginité au paysage de la forêt, comme à Waassenaar une fois la maquette de la villa démontée.

Le projet gagnant de l'OMA au concours de 1991-93 pour la Zac Danton (fig. 37) dans le quartier de la Défense à Paris propose le même scénario que la villa à Holten : un étage glisse, comme s'il avait subi une contrainte latérale pour créer une forte poussée constructiviste, ou bien pour renvoyer à un énième voyage à bord d'une *Floating Swimming Pool*, inéluctablement attirée par la métropole et qui «se rapproche de Paris (force d'attraction du centre ?)», comme le précise Koolhaas⁵⁵ se référant aux «attractions» identiques à celles existant entre les gratte-ciel de New Welfare Island/*The Ideological Landscape*.

Au Danstheater, à la villa à Holten ou à la Zac Danton, le glissement du volume n'est perceptible qu'à travers des allusions. Dans la maison à Floirac près de Bordeaux, projetée entre 1994 et 1996 et réalisée entre 1996 et 1998, Koolhaas traduit ces allusions par la construction d'une boîte suspendue dans le vide comme par miracle, flottant sur ses supports (fig. 38).

La maison se situe au sommet d'une colline et est articulée en trois niveaux superposés. Le dernier étage, qui abrite les chambres, est divisé en deux parties, chacune dotée de ses propres liaisons verticales, consacrées respectivement au couple et aux enfants ; mais, à la différence de la villa à Saint-Cloud et de celle à Holten, les deux parties sont ici réunies





38



39

dans une seule boîte. Cecil Balmond résumera par ces mots le programme que lui fournit Koolhaas : «Le principe tectonique aboutit à une boîte flottant dans les airs, où viennent se loger les chambres. En dessous se trouvent les espaces à vivre, complètement vitrés», programme auquel il adhère au point de voir un «*tapis magique*» en lévitation sur la colline à la place de la maison⁵⁶. Alors qu'à Coney Island les émotions étaient induites par les effets de lumières, d'air conditionné et d'odeurs dérivés de la «technologie du fantastique», qui avait transformé l'île en «*tapis magique*»⁵⁷, à Floirac ces mêmes sensations sont suscitées par la structure qui devient elle-même «fantastique».

Dans certains croquis d'étude pour la maison, on a imaginé de suspendre une boîte à un rocher et de l'ancrer avec des tirants, des arbalétriers et des contrepoids, comme dans les projets constructivistes⁵⁸. Dans d'autres croquis, on installe la boîte en équilibre sur un pilote colossal placé à une extrémité, et on l'ancre à l'autre bout au moyen d'une structure en X, développée le long des murs et parfois renforcée grâce à un longeron. On émet ensuite l'hypothèse de déplacer l'appui vers le barycentre de la boîte, mais en optant pour un cône renversé ou une sphère dans le but de garder un certain caractère originale d'instabilité. Dans tous les cas, les volumes se développent au-delà de la couverture, probablement pour exploiter la possibilité d'y suspendre des parties de la boîte et retrouver ainsi l'intuition structurelle de départ (fig. 39).

L'idée d'un support en forme de sphère, qui «nie son emprise au sol»⁵⁹, renvoie à la tradition inaugurée par Ledoux avec son projet pour la maison des gardes champêtres et poursuivie par Leonidov avec son Institut Lénine. «La sphère n'appuie plus sur le sol : elle est suspendue – écrit Hans Sedlmayr en 1948 à propos du projet de Leonidov, après avoir examiné celui de Ledoux –. C'est un ballon de verre et de fer, qui semble n'appuyer sur rien, soutenu à sa base par une maille métallique, fine comme une toile d'araignée, en forme de cône renversé, ne touchant terre que par son sommet. La construction est tenue par des câbles en acier.»⁶⁰ En poursuivant sa lucide invective contre la perte du centre et du sentiment de stabilité, Sedlmayr compare la villa Savoye aux œuvres de Ledoux et de Leonidov, et la définit comme une «boîte suspendue», posée sur le sol «tel un aérostat amarré, appuyé sur ses supports»⁶¹. La *Floating Box* est le but avoué des recherches de Koolhaas et Balmond sur la structure de la maison, à travers lesquelles ils tâchent de réaliser le programme idéal du projet de Leonidov.

Dans la maison à Floirac, la poétique antigravitationnelle des avant-gardes constructivistes acquiert un caractère encore plus dramatique car ce ne sont plus des étages vitrés, rendus presque immatériels d'être suspendus, mais une boîte imposante en béton armé dont la couleur rouille lui confère un air encore plus grave. Cet aspect chromatique révèle le sens caché de cette *Floating Box*, qui n'est autre qu'une version de la *Floating Swimming Pool* des constructivistes, amarrée à Manhattan en 1976, de «morne couleur rouille». Une série de hublots confirme l'inspiration d'une architecture navale. Résultant apparemment d'un programme fonctionnel précis, la maison à Floirac est en réalité imprégnée de mythes récurrents rencontrés tout au long de l'œuvre de Koolhaas. Cette nouvelle version de la piscine semble flotter dans le paysage des collines bordelaises comme un objet lourd dans un tableau de Magritte : «Ceci n'est pas une maison».

En 1994, Koolhaas achève son essai *Generic City* par un scénario inspiré de la culture de la congestion, mettant en scène la foule et non les bâtiments de la ville : «*Imaginons une version hollywoodienne de la bible. Une ville quelque part en Terre Sainte. Scène de marché : venant*

37. R. Koolhaas, OMA, projet pour la Zac Danton Office Tower, La Défense, Paris, 1991-93.

38-39. R. Koolhaas, OMA, villa Lemoine, Floirac, 1994-96.

de gauche et de droite, des figurants vêtus d'oriipeaux, de fourrures, de tuniques en soie, entrent dans le champ en vociférant, en gesticulant, en roulant des yeux, en se chamaillant, en riant, en se grattant la barbe, les postiches dégoulinant de colle. Ils s'attroupent au milieu de l'image, brandissent des bâtons, agitent le poing, renversent des éventaires, piétinent les bestioles... Des gens crient (...). La masse grouillante se fait marée humaine. Elle se brise en vagues. Maintenant coupons le son – silence, sensation de soulagement – et repassons le film à l'envers. Muets, mais encore visiblement en proie à l'agitation, des hommes et des femmes trébuchent en arrière, le spectateur ne voir plus seulement des êtres humains mais il commence à remarquer les espaces qui les séparent. Le centre se vide ; les dernières ombres glissent hors du champ, probablement en se plaignant mais heureusement nous ne pouvons les entendre. Le silence est maintenant rendu plus dense par le vide : l'image montre des éventaires désertés, des détritus piétinés. Nous respirons... c'est fini. Voilà l'histoire de la ville. La ville n'est plus. Maintenant, nous pouvons quitter la salle... »⁶²

Cette fin de la Generic City était déjà annoncée dans le projet pour le parc de la Villette à Paris, pour lequel l'OMA avait réalisé une «densité sans architecture, culture de la congestion invisible»⁶³. La forme apparente de la Generic City, celle qui pousse sur la croûte des infrastructures fixes, est en équilibre instable, comme le volume en verre de la villa à Holten qui glisse inexorablement. Sa structure souterraine, dans son acception de ruine, de strate permanente de la ville, nous éclaire sur le sens donné, dans la poétique de Koolhaas, aux vestiges de Pompéi ainsi qu'à la partie enterrée de la villa à Holten. En 1994, alors qu'il écrit Generic City, Koolhaas est occupé par le projet de la maison à Floirac, expression, elle aussi, de l'idée fondamentale de la Generic City, construite, elle aussi, sur un soubassement enterré, tel une ruine permanente, sur lequel semble avoir échoué un volume imposant, en équilibre précaire et qui donne l'impression de vouloir repartir à tout moment, comme celui dans la villa à Holten, comme la foule de la Generic City, comme la *Floating Swimming Pool*, ne laissant sur le terrain qu'une trace de son passage.

L'accostage sur les collines de Floirac n'est qu'une étape de l'inéluctable dérive de la *Floating Swimming Pool* qui ressemble de plus en plus au «portrait subconscient» de son auteur.

En septembre 2000, à Las Vegas, au cœur d'une Venise miniature, commence la construction de deux corps étrangers : les galeries de la Fondation Guggenheim, inaugurées le 7 octobre 2001. Situées dans l'ensemble du Venetian Resort-Hotel-Casino, l'une, le Guggenheim Las Vegas Museum, accueille des expositions consacrées à l'art contemporain, l'autre, le Guggenheim Hermitage Museum, expose des œuvres provenant du musée russe. Alors que le Guggenheim Las Vegas vient combler un vide sans toucher aux bâtiments existants, le Guggenheim Hermitage s'enfonce à cheval sur le périmètre du Venetian Hotel et en provoque une partielle démolition. Les «murs» de séparation internes peuvent pivoter autour des piliers de la structure originelle assurant ainsi la flexibilité des espaces. A l'extérieur, les «murs» de clôture sont également détachés du sol par une bande de verre opaque. Les deux types de mur sont constitués de grands panneaux en acier Cor-Ten, aux dimensions variables, traités chimiquement pour obtenir une surface d'apparence rouillée. A l'extérieur, on peut y lire comme un graffiti l'inscription «Guggenheim Hermitage» (fig. 40).

Les deux galeries reflètent une série d'oppositions, soit à l'intérieur où la décoration du portail du Guggenheim Las Vegas, aux allures d'enseigne routière, s'oppose à l'image d'un plafond lumineux à la Michel-Ange, soit entre elles, conçues l'une comme un dépôt industriel, l'autre comme un précieux écrin. Cependant, l'opposition la plus saisissante – le «stark contrast» dont parle Koolhaas⁶⁴ – relève moins de la fonction que du sens véhiculé



40



41

40. R. Koolhaas, OMA, Guggenheim Hermitage Musem, Las Vegas, 2000-2001.

41. R. Koolhaas, OMA, McCormick Tribune Campus Center, IIT, Chicago, 1997-2003.

42. Anonyme, d'après Hieronymus Bosch, Le Concert dans l'œuf, Lille, Palais des Beaux-Arts.

par les deux galeries: le Guggenheim Las Vegas appartient à la série koolhaasienne des bâtiments voulus sans qualité, occupant un vide informe et renonçant à toute visibilité vers l'extérieur, un énième volume extrudé; alors que le Guggenheim Hermitage constitue un autre fragment biographique des violentes obsessions métaphoriques et poétiques de Koolhaas, habilement camouflé en objet précieux, et souvent identifié à un coffret de cuir dont la tonalité reprend celle des intérieurs XIX^e siècle du musée russe⁶⁵. Même Koolhaas va jusqu'à prétendre que cette galerie n'est qu'une «boîte à bijoux», couleur «rouille» pour «imiter le velours rouge»⁶⁶, qu'une «strongbox de Cor-Ten», imaginée pour que le «musée garde son autonomie et l'art son aura»⁶⁷. Au contraire, le Guggenheim Hermitage incarne la brusque réapparition de la *Floating Swimming Pool* en Amérique, qui cette fois tranche la stupide forme du Venetian Hotel avec la violence du rasoir surréaliste, dévore l'hôtel comme *Exodus* rongeait Londres, échoue parmi les bâtiments comme la piscine de la villa à Miami ou celle du Parlement à La Haye. D'ailleurs, la bande de verre qui court aux pieds des murs de clôture ainsi que le métal rouillé suggèrent cette épave, venue s'engraver parmi les édifices. Koolhaas a probablement voulu proposer une fois encore la métaphore de sa piscine constructiviste en réponse à la présence fortuite des œuvres du musée russe. Les tôles en Cor-Ten montées selon une géométrie régulière et l'enseigne du bâtiment ne sont autres qu'une nouvelle version du mur de Berlin qui, couvert de graffiti, tranchait les bâtiments et coupait la ville en deux. Il n'existe aucune contradiction dans cette superposition de formes – mur et piscine: dès le commencement de son travail d'architecte, Koolhaas avait métamorphosé le même thème quand il avait transformé le mur berlinois d'*Exodus* en piscine constructiviste. En outre, la boîte suspendue de la maison à Floirac, prévue pour être en acier Cor-Ten, est encore un indice irrévocable d'une continuité des références, de la maison à la galerie, à la *Floating Swimming Pool* métallique amarrée à Manhattan, rouillée depuis longtemps.

Qu'il s'agisse de l'imposante barre en double T de la villa en encorbellement de Benedikt et Angelika Taschen, enfoncée dans les hauteurs de Los Angeles (un croquis d'étude montre une piscine sur le toit, comme à Saint-Cloud), ou de la couverture couleur rouille du McCormick Tribune Campus Center, à l'IIT de Chicago, nous nous trouvons face à autant d'apparitions de la *Floating Swimming Pool*. Même le «jardin suspendu» du Campus Center, un patio étroit et inaccessible servant à l'apport de lumière et d'un peu de nature au centre du bâtiment (fig. 41), évoque une autre *Floating Swimming Pool*, asséchée et abandonnée, où poussent désormais les mauvaises herbes. La piscine est assurément pour Koolhaas une sorte de «persecutory Pool», un principe poétique qui lui permet d'inventer des merveilles toujours différentes mais fortement liées, des variations d'une méthode paranoïaque-critique comme celles générées par Dalí s'inspirant de l'*Angélus* de Millet. A l'instar du «portrait subconscient de l'architecture de O.M. Ungers», imaginé par Koolhaas dans *The City of the Captive Globe*, la *Floating Swimming Pool* a cette même particularité de permettre une «transformation, ré-interprétation et régénération» continue⁶⁸. Breton avait prévenu: «Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaisser quand il leur plaît.»⁶⁹

Traduit de l'italien par Emanuela Torchia



42

Notes

- ¹ «The Discovery of Manhattanism», *Architectural Design*, vol. XLVII, n° 5, 1977, p. 330.
- ² «The Egg of Columbus Center/1973», *Architectural Design*, op. cit., p. 334.
- ³ Cf. «O.M.A.», in *Lotus international*, n° 11, 1976, p. 34.
- ⁴ Cité in Jacques Lucan, éd., *OMA. Rem Koolhaas*, Paris, Electa Moniteur, 1990, p. 128.
- ⁵ R.E. Somol, «12 Reasons to get back into Shape», in Rem Koolhaas (dir.), *Content*, Köln, Taschen, 2003, p. 86.
- ⁶ Koolhaas publie un photogramme de cette scène à la fin de son ouvrage où il évoque à nouveau le «Berlin Wall as Architecture (Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...))», in Rem Koolhaas, Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large. Office for Metropolitan Architecture*, New York, Monacelli Press, 1995, pp. 232-33.
- ⁷ «Superstudio: discorsi per immagini», *Domus*, n° 481, 1969, p. 44.
- ⁸ En 1971, Adolfo Natalini de Superstudio et Paolo Deganello d'Archizoom donnent des cours à l'Architectural Association School.
- ⁹ Robin Evans, «The rights of retreat and the rites of exclusion. Notes towards the definition of wall», *Architectural Design*, vol. XLI, n° 6, 1971, p. 335.
- ¹⁰ Cf. Peter Cook, «Highlights of recent history. Cook's Grand Tour», *The Architectural Review*, vol. CLXXIV, n° 1040, 1983, p. 42.
- ¹¹ Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, «Exodus, or the voluntary prisoners of architecture», *Casabella*, n° 378, 1973, pp. 42-45. Au projet participant Madelon Vriesendorp et Zoe Zenghelis.
- ¹² Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, «Exodus, or the voluntary prisoners of architecture», op. cit., p. 42.
- ¹³ Cité in Jennifer Sigler, «Intervista», in Sanford Kwinter, Marco Rainò, éd., *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, Milan, Postmedia, 2002, p. 69.
- ¹⁴ Dalibor Vesely, «Surrealism and architecture introduced by Dalibor Vesely: surrealism, myth & modernity», *Architectural Design*, vol. XLVIII, 1978, p. 88.
- ¹⁵ «Et l'on regardera – écrit Breton – la pensée aliénée et les joutes atroces de notre temps de l'œil de commisération et de répugnance du capitaine du brick l'Argus recueillant les survivants du Radeau de la Méduse» (André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, Gallimard, 2003, p. 154). Une reproduction du tableau de Géricault est publiée dans Stanley Miles, «Drowning», *Architectural Design*, vol. XXXIX, n° 4, 1969, pp. 202, 203.
- ¹⁶ «L'incident constitue un exemple classique de la panique en mer» peut-on lire dans la légende (*ibid.*, p. 202). Le mot «panique», en correspondance à une phase critique du projet, sera souvent imprimé sur les photos des maquettes de l'OMA.
- ¹⁷ Guy Debord, in *Internationale Situationniste*, n° 3, 1959, p. 11.
- ¹⁸ Cf. Superstudio, «Premonizioni della parusia urbanistica. Ecco le visioni di dodici Città Ideali [...]», *Casabella*, XXXVI, n° 361, 1972, p. 52.
- ¹⁹ Rem Koolhaas, *Delirious New York: Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press, 1978, trad. fr., *New York délire: Un Manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002, p. 134 (première publication de la traduction française, Paris, Le Chêne, 1978).
- ²⁰ *Ibidem*, p. 138.
- ²¹ *Ibidem*, p. 151.
- ²² «The Egg of Columbus Center/1973», op. cit., p. 334.
- ²³ [Rem Koolhaas], «House in Miami/1974», *Architectural Design*, vol. XLVII, n° 5, 1977, p. 352.
- ²⁴ «O.M.A.», op. cit., p. 41.
- ²⁵ «Hotel Sphinx/1975», *Architectural Design*, vol. XLVII, n° 5, 1977, p. 338, repris in *New York délire*, op. cit., p. 299.
- ²⁶ «New Welfare Island/1975-76», in *New York délire*, op. cit., p. 300.
- ²⁷ «New Welfare Island/1975-76», *Architectural Design*, vol. XLVII, n° 5, 1977, p. 343.
- ²⁸ Rem Koolhaas in *New York délire*, op. cit., p. 306.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Manfredo Tafuri, «Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie», in *Socialismo, città, architettura. URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Roma, Officina, 1971, p. 85, note 56.
- ³¹ Cf. Manfredo Tafuri, «Design and Technological Utopia», in Emilio Ambasz, éd., *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, Firenze, Centro Di, 1972, pp. 388-404.
- ³² «Remmert Koolhaas d'Amsterdam s'est montré généreux en partageant les conclusions de ses études sur cet autre pilier de l'architecture soviétique, Ivan Leonidov» (S. Frederick Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1978, p. 7).
- ³³ Leonidov, cit. P.A. Aleksandrov, S.O. Chan-Magomedov, *Ivan Leonidov*, Milan, Franco Angeli, 1975, p. 88.
- ³⁴ Cité in «Procrustus' bed», in *Quaderns d'architectura i urbanisme*, n° 175, 1987, p. 103. Patrice Goulet, «La deuxième chance

- de l'architecture moderne... entretiens avec Rem Koolhaas», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 238, 1985, p. 4.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 155.
- ³⁶ Walter Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Turin, Einaudi, 1976, p. 76.
- ³⁷ Cf. P.A. Aleksandrov, S.O. Chan-Magomedov, *Ivan Leonidov*, op. cit., p. 49.
- ³⁸ Rem Koolhaas, «La légende de la piscine/1977», in *New York délire*, op. cit., p. 307.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ Cf. P.A. Aleksandrov, S.O. Chan-Magomedov, *Ivan Leonidov*, op. cit., pp. 189-99.
- ⁴¹ Rem Koolhaas, «La légende de la piscine/1977», op. cit., p. 310.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ Rem Koolhaas, *New York délire*, op. cit., p. 293.
- ⁴⁵ «Diploma Unit 9», in *The Projects Review. Architectural Association School of Architecture*, 1975-76.
- ⁴⁶ «OMA. Urban Intervention: Dutch Parliament. Extension, The Hague», *International Architect*, vol. I, n° 3, 1980, p. 48.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 50.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 56.
- ⁴⁹ Publié dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1985, p. 94.
- ⁵⁰ «Two Structures for Rotterdam 1980-81», in *OMA Projects 1978-1981*, catalogue d'exposition, Architectural Association School, Londres, 2 juin-27 juillet 1981, The Architectural Association, 1981, p. 40.
- ⁵¹ Mario Bellini, Georges Teyssot, «Pensate, architetti, alla casa degli uomini», in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Progetti*, Milan, Electa, 1986, p. 12.
- ⁵² «O.M.A.», op. cit., p. 36.
- ⁵³ «Kunsthal I», in Rem Koolhaas, Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large. Office for Metropolitan Architecture*, op. cit., p. 429.
- ⁵⁴ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large. Office for Metropolitan Architecture*, op. cit., p. 63.
- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 1134.
- ⁵⁶ Cecil Balmond, *Informal*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel, 2002, pp. 23, 24.
- ⁵⁷ Rem Koolhaas, *New York délire*, op. cit., p. 125, p. 62.
- ⁵⁸ J. Lucan, «OMA/Rem Koolhaas. Une maison à Bordeaux. Prisonniers volontaires de l'architecture», *AMC - Le Moniteur architecture*, n° 91, 1998, p. 72.
- ⁵⁹ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 1948, trad. it., *Perdita del centro*, Rome, Borla, 1983, p. 129.
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 136.
- ⁶¹ *Ibidem*, p. 139.
- ⁶² Rem Koolhaas, Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large. Office for Metropolitan Architecture*, op. cit., p. 1264.
- ⁶³ «Parc de La Villette. Concours, Paris, 1982-83», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 238, 1985, p. 46.
- ⁶⁴ Cité in Tony Illia, «Bright light city: Koolhaas' Vegas Guggenheim», *Architectural Record*, n° 12, 2000, p. 33.
- ⁶⁵ Clifford A. Pearson, «Rem Koolhaas plugs the Guggenheim and Hermitage Museums into the high-voltage setting of the Las Vegas strip», *Architectural Record*, n° 1, 2002, p. 103.
- ⁶⁶ Cf. Tony Illia, op. cit., p. 33.
- ⁶⁷ La référence aux tonalités des parois de l'Hermitage se trouve sur une feuille ayant circulé le jour de l'inauguration (cf. «Extract from the press release on Octobre 7, 2001», in «Rem Koolhaas/OMA. Guggenheim Hermitage Museum, Las Vegas, USA 2001», *A+U*, n° 376, 2001, p. 22). Cf. également Clifford A. Pearson, op. cit., p. 103.
- ⁶⁸ «The City of the Captive Globe/1972», *Architectural Design*, vol. XLVII, n° 5, 1977, p. 332.
- ⁶⁹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 47.

