

# Rem Koolhaas

● Rem Koolhaas

# Rem Koolhaas



## I / Textes

### 1. *Delirious New York* 1978

Le fantasme au service de la congestion

### 2. *S,M,L,XL* 1995

Le problème du Large et l'Europe

## II / Projets

### 1. **Vers une métropolisation, Form from outside in**

La piscine flottante débarque en Europe

- Boompjes 1980-82

Instabilité spécifique

- City Hall Den Haag 1983

### 2. **Modernité technique, Form from inside out**

Nouvelles technologies du fantasme

- ZKM 1989

- Très Grande Bibliothèque 1989

Infrastructure du loisirs

- Zeebrugge 1990

### 3. **Hyperbuilding**

L'architecture face à la ville en crise

- Hyperbuilding 1996



01

Textes

## ***Delirious New York, 1978***

### **Le fantasme au service de la congestion**

Dans *Delirious New York*, Rem Koolhaas présente lui-même son livre comme le « manifeste rétroactif de Manhattan ». Il justifie cette appellation par l'absence de théorie ayant accompagné la formation de la métropole. Libéré de tout agenda promotionnel du modèle économique de la congestion, il donne au manhattanisme sa vision la plus exacerbée. Il s'agit dès lors pour lui de mettre en scénario sa réalité physique. Koolhaas en est très conscient lorsqu'il affirme décrire un « Manhattan théorique » ou « comme conjecture »<sup>1</sup>. Il comprend que pour toucher la réalité la plus profonde de la métropole, il doit s'extraire des contraintes du réel et mettre en évidence son mécanisme le plus intime. Si Manhattan est le résultat du fantasme populaire et de l'extase devant l'architecture<sup>2</sup>, son manifeste s'en fait le porte-parole. *Delirious New York*, c'est le fantasme élevé au rang de théorème.

Même dans ses considérations les plus matérialistes, la fiction n'est jamais loin chez Koolhaas. Il n'est ainsi pas étonnant de trouver dans le premier bloc du manifeste, portant sur Coney Island, l'idée que la technologie soit en réalité l'outil pour faire fléchir le réel dans le monde fantasmagorique du divertissement des masses. Dans cette préhistoire manhattanienne, ce sont toujours des inventions rationnelles qui amènent le règne de l'irrationnel sur la presqu'île. Ainsi, dans un premier temps la construction d'infrastructures, de ponts, de moyens de transport permettent le déplacements des masses dont le déferlement incroyable sur la petite Coney Island semble lui donner une sens nouveau et exacerbé. Ce ne sont plus cependant les masses dont Ungers nous parle

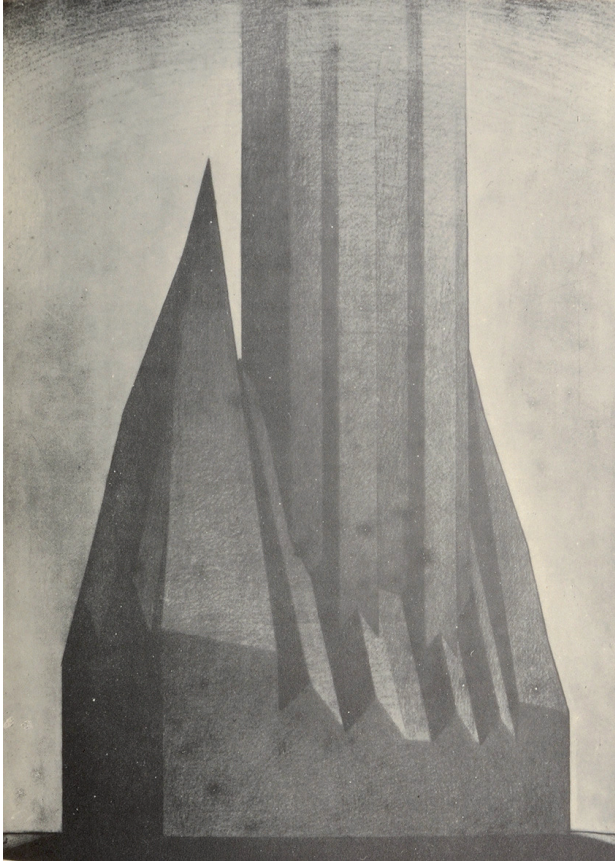
<sup>1</sup> Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011, p.11

<sup>2</sup> Ibid., p. 10



*Flagrant délit,*  
Madelon Vriesendorp, 1978





Représentation du volume maximal de construction sous la loi de zonage de 1916, *The metropolis of tomorrow*, 1929, Hugh Ferriss



*Hotel Sphinx Project*, New York, Vue axonometrique, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis, 1975-76  
L'hôtel résidentiel new-yorkais comme cadre de la vie métropolitaine

lorsqu'il nous présente les problèmes de logements. Ce sont des masses qui vont volontairement s'agglutiner dans un territoire qu'elles savent trop restreint. Les masses métropolitaines sont celles de la congestion. L'électricité, dans un deuxième temps, instaure la prolongation de 12 heures de la durée journalière. La congestion est spatio-temporelle. La nuit devient le moment de la journée le plus intense. De la même manière, la climatisation de « la traversée de la Suisse » permet de nier la réalité climatologique de la côte Est américaine au profit d'un exotisme fantasmé. Mettre ainsi la technologie en préhistoire du manhattanisme, c'est déjà prendre position pour l'artificialité qu'elle génère.

Injectée dans Manhattan, la technologie du fantasma se mue en idéologie d'un mode de vie congestionné. Koolhaas présente son corollaire architectural à travers la théorie du gratte-ciel. Elle est, parmi bien d'autres choses, constituée d'un cadre légal pour la gestation des projets, celui de la loi de zonage de 1916. Cette loi définit la limite de construction de tous les édifices manhattaniens. Au sein de ce volume, l'ambition du monde des affaires new yorkais peut se concrétiser : La reproduction potentiellement illimitée du sol à des fins d'exploitations rentière. Mais, le processus de création architecturale est également d'une redoutable efficacité. L'enveloppe étant donnée, il s'agit désormais de la gaver de programmes jusqu'à implosion. La composition n'a déjà plus lieu d'être, seuls l'efficacité et la rentabilité sont les moteurs de développement. Dans cette enveloppe légale, le théâtre de la vie métropolitaine s'organise. La congestion est la seule raison de son existence. Avec le Waldorf Astoria, la première phase du manhattanisme livre le modèle architecturale le plus abouti de la vie métropolitaine. « Le modèle de l'hôtel subit une révision conceptuelle et se voit investit d'une dimension expérimentale nouvelle qui donne naissance à l'unité d'habitation définitive de Manhattan: l'hôtel résiden-

tiel [...] »<sup>3</sup>. Koolhaas décrit l'hôtel résidentiel comme un méga-village pour lequel «[l']enveloppe fantôme de 1916 peut enfin devenir une seule et unique «maison-née» métropolitaine.»<sup>4</sup>.

Avec la personnalité de Raymond Hood, Koolhaas trouve un «représentant humain»<sup>5</sup> du manhattanisme, son premier vrai théoricien conscient. Il le démontre en présentant les premiers projets constitutifs de sa vision de Manhattan comme ville de tours. Il est possible que l'imaginaire de Hood soit nourri par certaines visions de la culture populaire américaine. Le tableau de Erastus Salisbury Field, *Historical Monument of the American Republic* est assez représentatif de l'admiration viscérale portée par les américains pour les tours. Chacune d'entre elles y a une portée symbolique particulière liée à l'histoire des Etats-Unis. Il leur donne la valeur de modèle historique encore en devenir.

Comprenez : Si l'histoire américaine devait être un bâtiment, elle serait une tour, mieux, une multitude de tours. Deux projets théoriques de Hood présentés par Koolhaas revêtent un caractère prémonitoire quant à l'application de certains principes de Grossform chez Ungers. Le premier est la réponse purement architecturale au problème de la congestion. Koolhaas souligne la «schizophrénie autoprovocquée»<sup>6</sup> de Hood qui pour résoudre le problème choisit de l'amplifier. Le projet est un hyper-bloc, *Une ville sous un seul toit*.

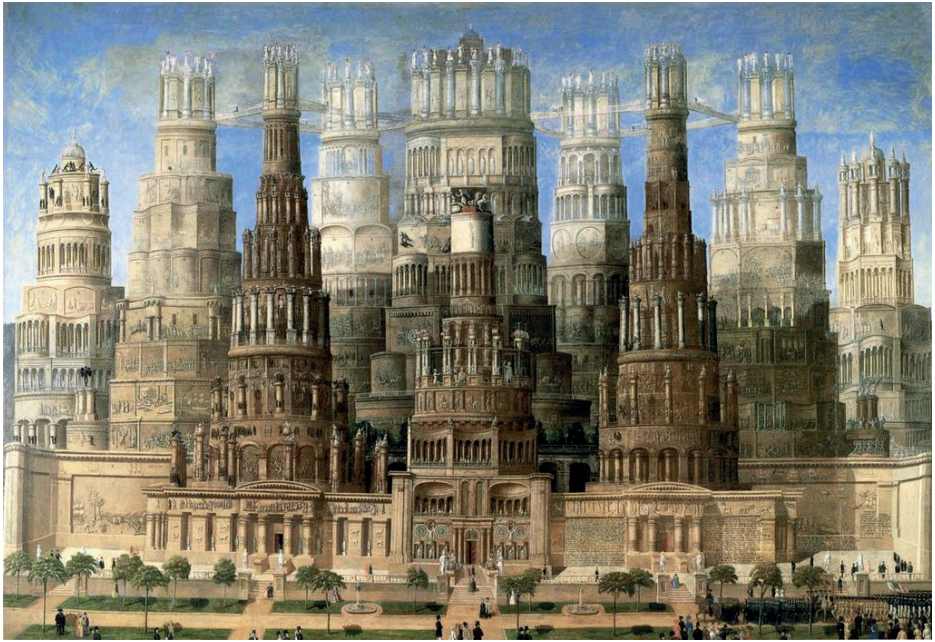
«La tendance actuelle s'oriente vers la constitution de communautés intégrées au sein de la ville, de communautés dont les activités s'inscrivent dans des limites

3 Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011, p.143-144

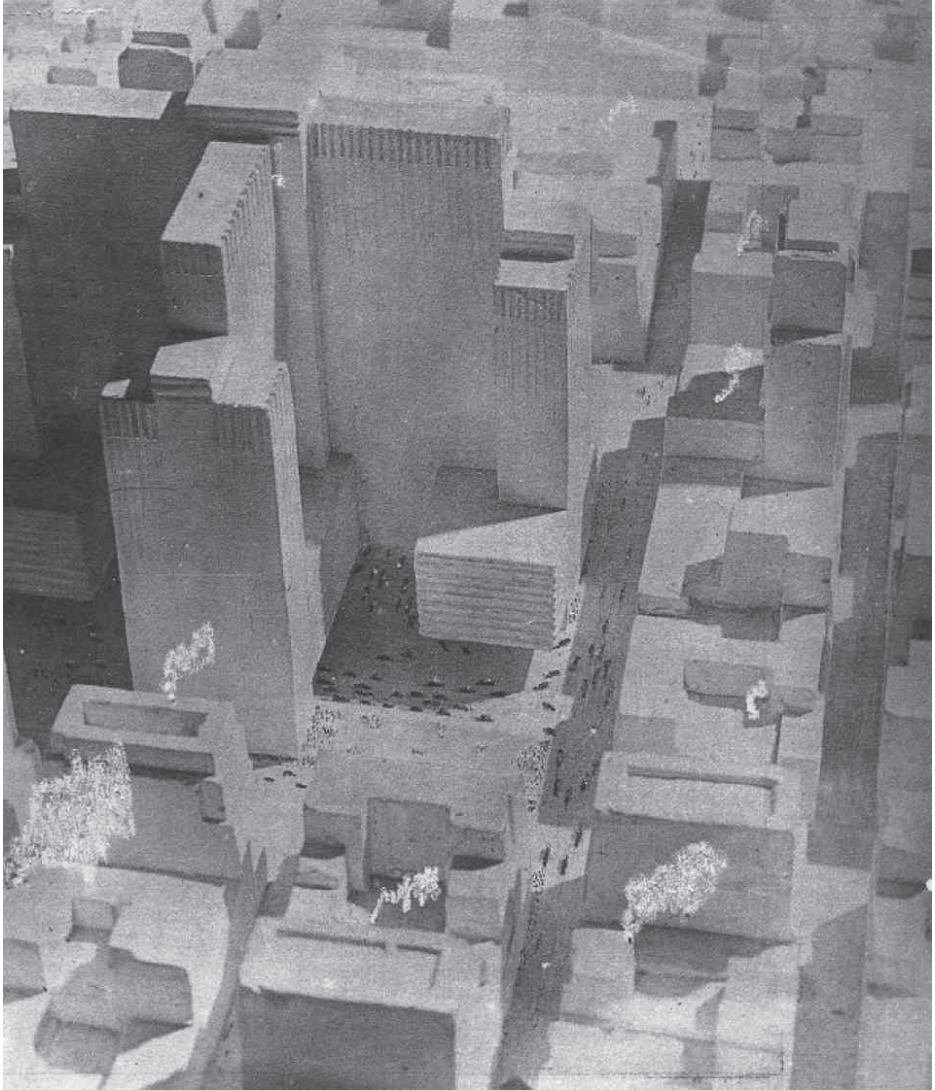
4 Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011, p.144

5 *Ibid.*, p.162

6 *Ibid.*, p.174



Historical Monument of the American Republic,  
Erastus Salisbury Field, 1867-1888



*La ville sous un seul toit*, Raymond Hood, maquette,  
1929

restreintes.»<sup>7</sup>. On voit ici la prolongation du principe révolutionnaire de la culture de la congestion. Suggérant l'émergence d'un mode de vie nouveau, Hood affirme que les formes architecturales peuvent s'y adapter et en devenir les portes paroles potentiels. Le deuxième projet, plus à l'échelle urbaine, voit une constellation de ces hyper-densités développées sur la trame de la grille manhattanienne. Un archipel régulier de la ville-tours qui trouve dans le manifeste de *La ville dans la ville*, un écho inavoué.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.174

## Bigness, 1995

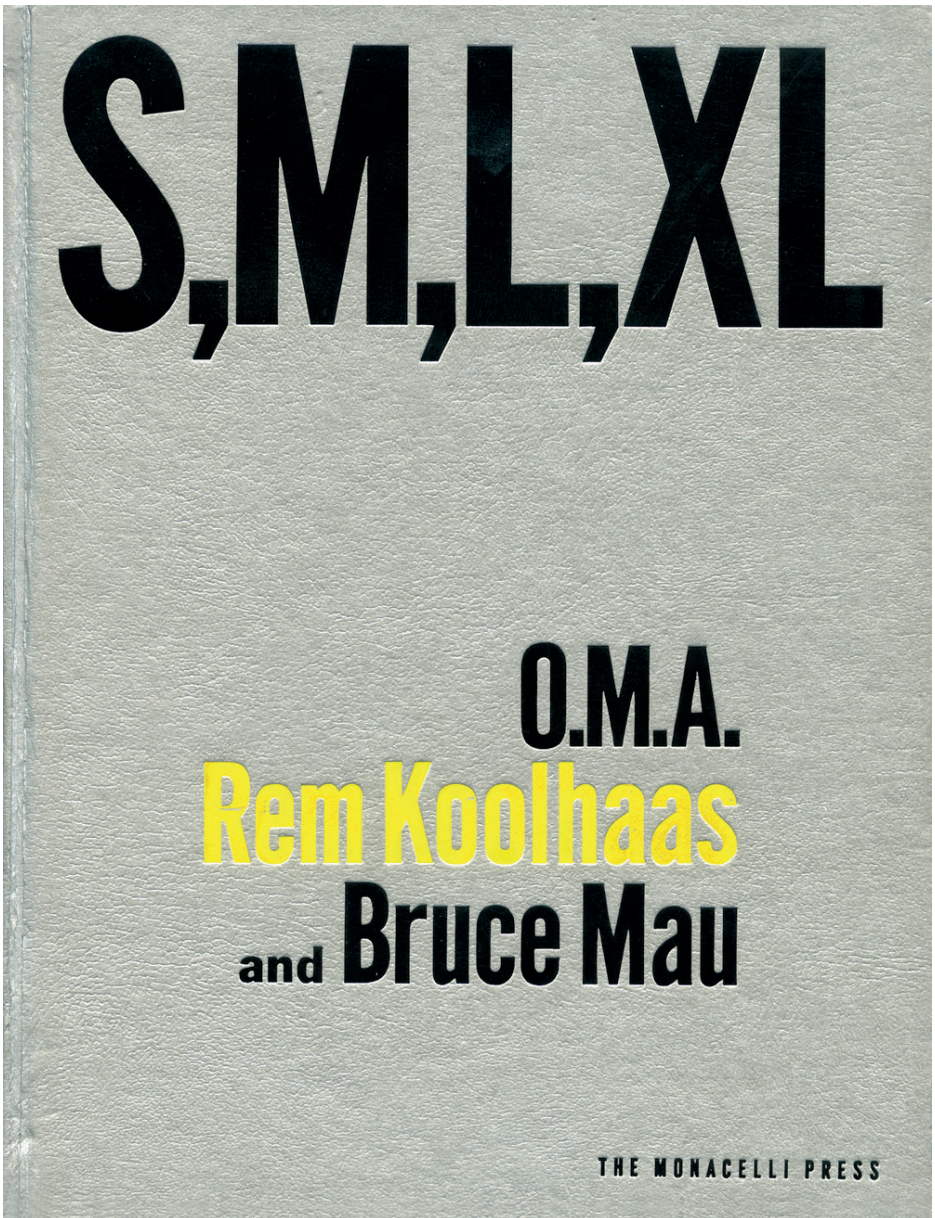
### Le problème du Large et l'Europe

Le 1er Janvier 1975, Koolhaas fonde Office for Metropolitan Architecture (OMA) au côté de sa femme Madelon Vriesendorp et Elia et Zoé Zenghelis. *S,M,L,XL* est un recueil de la production architecturale et intellectuelle du bureau jusqu'en 1995, date de publication de l'ouvrage. Elle y est classée par échelle de projets: des interventions les plus petites jusqu'au masterplan. Dans la section consacrée au «Large», il est question des grands projets d'OMA. C'est-à-dire de ceux qui sont suffisamment grands pour développer les effets de *Bigness*, mais appartenant toujours au règne de l'architecture. En effet, seul dans la section XL est évoquée la planification urbaine. En introduction de *Bigness*, Koolhaas rend explicites les notions implicites de *Delirious New York*. Ici, contrairement au manhattanisme, *Bigness* n'est pas uniquement une théorie ou un manifeste rétroactif. Il s'agit certes de l'évolution du concept du manhattanisme après sa confrontation avec l'Europe. Mais confronté au contexte européen, Koolhaas doit, cette fois, s'inscrire dans un agenda promotionnel. Pour ce faire, il dresse en 5 théorèmes, une théorie pour la *Bigness*.

«1. Au-delà d'une certaine masse critique, un bâtiment devient un Grand Bâtiment. Une telle masse ne peut plus être contrôlée par un seul simple geste architectural, ni même par une quelconque combinaison de gestes architecturaux. Cette impossibilité provoque l'autonomie des parties, ce qui ne revient cependant pas à une fragmentation : les parties demeurent liées au tout.»<sup>1</sup>

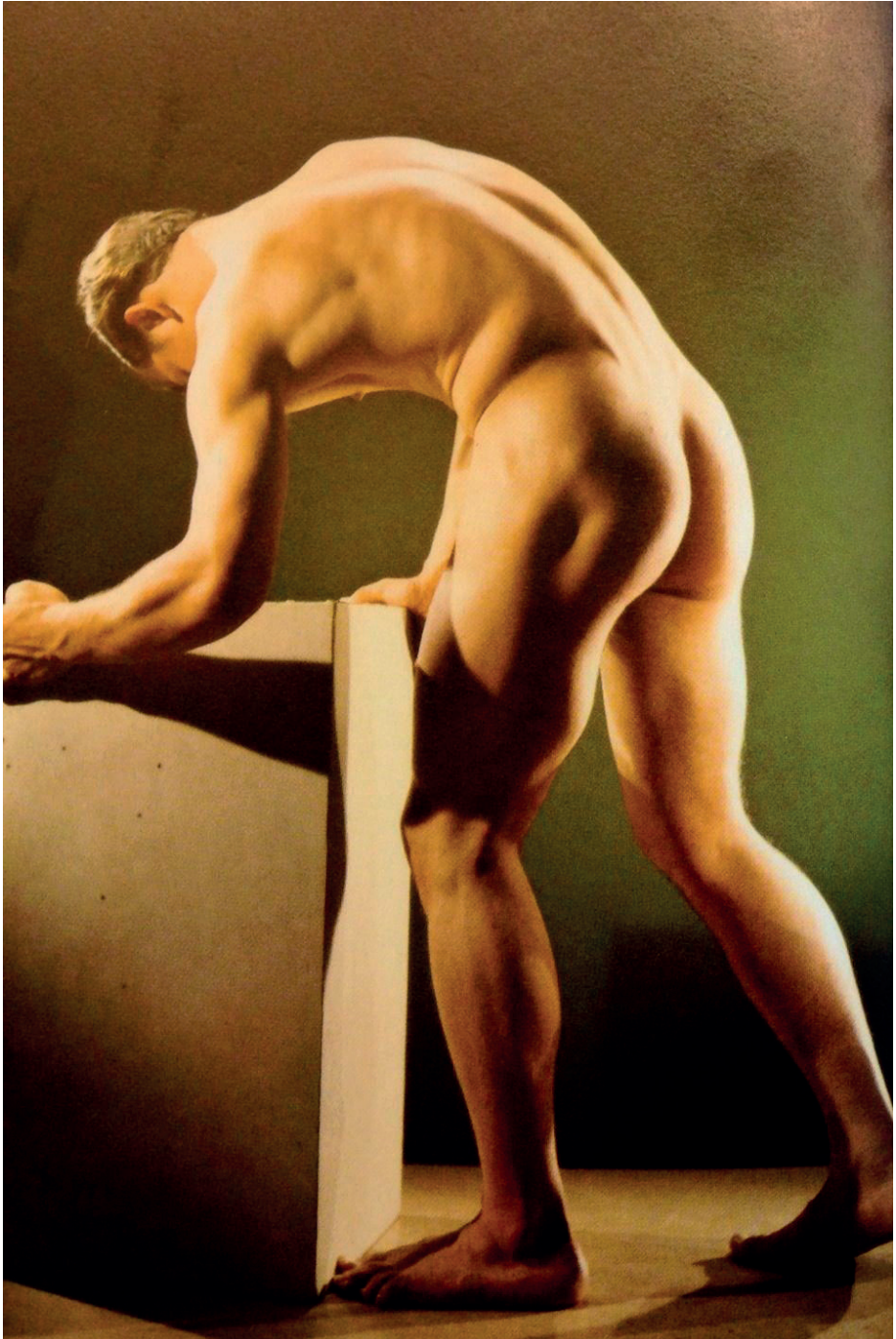
<sup>1</sup> Koolhaas, Rem. *Junkspace: repenser radicalement l'espace urbain*. Paris: Payot & Rivages, 2011, p32-33

Le livre *Junkspace: repenser radicalement l'espace urbain* contient la traduction en français du texte de *Bigness*. C'est cette traduction de Daniel Agacinski qui est ici citée. L'analyse replace cependant toujours le texte dans le contexte de *S,M,L,XL* de Koolhaas, Rem, Bruce Mau, Jennifer Sigler, Hans Werleemann, et Office for Metropolitan Architecture au Monacelli Press, New York, 1995



Couverture de S,M,L,XL, Rem Koolhaas, Bruce Mau,  
1995





Il s'agit du point essentiel pour comprendre la formalisation des projets de Koolhaas et d'OMA. La forme est toujours multiple. C'est-à-dire qu'elle est un assemblage de diverses entités formelles qui coexistent dans un tout qui les maintient ensemble. Il ne s'agit cependant jamais d'une simple juxtaposition, mais plutôt d'une chaîne de rétro-influence mutuelle. L'acte combinatoire leur insufflé une nouvelle manière d'être au monde.

«2. L'ascenseur - qui a le pouvoir d'établir des connexions mécaniques plutôt qu'architecturales - et la famille des interventions qui lui sont liées rendent nul et non avenue le répertoire classique de l'architecture. Les questions de composition, d'échelle, de proportion ou de détail ne sont désormais plus que des «questions d'école». L'«art» de l'architecture est inutile dans la *Bigness*.

3. Dans la *Bigness*, la distance entre le cœur et l'enveloppe s'accroît tellement que la façade ne peut plus révéler ce qui se passe à l'intérieur. C'en est fait de l'exigence humaniste de «sincérité» : l'architecture d'intérieur et l'architecture d'extérieur deviennent deux projets séparés, l'une ayant affaire à l'instabilité des besoins du programme et de l'iconographie, tandis que l'autre - agent de désinformation - offre à la ville l'apparente stabilité d'un objet.

Alors que l'architecture révèle, la *Bigness* mystifie; la *Bigness* transforme la ville d'une somme de certitudes en une accumulation de mystères. L'habit ne fait plus le moine.»<sup>2</sup>

Ces deux points sont les seuls à traiter de questions techniques et, par voie de conséquence, ils en deviennent éminemment importants. Il s'agit, dans la lignée des technologies du fantasme décrites dans *Delirious New York*, des conditions de possibilité physique de la *Bigness*. Et de la même manière, il faut les accepter comme terreau sur lequel une théorie et une architecture puissent être construites. Leurs existences ont déjà modifié la culture et les modes de vie, il s'agit de se rendre compte de

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.32-33

l'impact esthétique et fonctionnel qu'elles impliquent. La multiplicité des programmes du bâtiment rend caduc une ordonnance classique de l'architecture dans laquelle les fonctions internes sont exprimées à l'extérieur. Souvent chez Koolhaas, l'expressivité formelle des fonctions internes se produit à l'intérieur-même du bâtiment. L'architecture koolhaassienne est une boule à neige opaque.

«4. Par leur seule taille, les bâtiments de ce genre entrent dans un domaine amoral, par-delà bien et mal.

Leur impact ne dépend pas de leur qualité.»<sup>3</sup>

Ce point apporte un éclaircissement essentiel pour comprendre le décalage que Koolhaas opère avec Ungers dans sa définition théorique de l'escalade vers la masse. Ungers accorde à *Grossform*, les vertus d'une solution fonctionnelle aux questions des masses. Mais il réfléchit surtout le concept en des termes formels. Le contrôle des formes est particulièrement souligné dans ses critères de définition, dont les exemples en images balayent un spectre de projets aux échelles différentes. Chez Ungers, *Grossform* existe dans les règnes différenciés de S,M,L et XL. Pour Koolhaas cependant, la quantité est indissociable de *Bigness*. C'est la quantité des programmes, des volumes et des énergies métropolitaines qui la définissent. Comme sous-titré, il s'agit du «*Problème du large*».

«5. Prises ensemble, toutes ces ruptures - avec l'échelle, avec la composition architecturale, avec la tradition, avec la transparence, avec l'éthique - impliquent la dernière rupture, la plus radicale : La *Bigness* ne fait plus partie d'aucun tissu urbain.

Elle existe; au mieux elle coexiste.

Son sous-texte est «*fuck context*».»<sup>4</sup>

Le dernier théorème se finit en apothéose par la plus

3 *Ibid.*,p.32-33

4 *Ibid.*,p.32-33 Ici, la traduction de Daniel Agacinski [merde au contexte] n'est pas respecté au profit du texte original.

célèbre provocation koolhaasienne : *fuck context*. Bien sûr, et comme c'est presque toujours le cas chez lui, il ne s'agit pas d'une provocation lancée dans le vide. Elle résume en deux mots les inflexions par lesquels les projets d'OMA interagissent avec la fabrique urbaine existante. Cette notion, il la développe tout de même plus amplement un peu plus loin dans le paragraphe «*Bastion*». Il y explique que tout l'enjeu de l'import du manhattanisme en Europe réside dans ce rapport au contexte avec la ville classique.

Les deux principes par lesquels *Bigness fucks context* résident dans son incapacité à établir des relations avec la ville européenne et dans un deuxième temps parce «par la quantité et la complexité de service qu'elle propose, elle est elle-même urbaine.» Ces deux aspects tendent vers une direction radicale dans laquelle les espaces publics et symboliques de la ville classique sont reniés au profit des énergies et du fantasme populaire métropolitain. Ce qui lui permet de conclure «*Bigness = architecture vs. urbanisme*». L'assaut final de *Bigness* c'est la colonisation de l'architecture par l'urbanisme et de l'urbanisme par l'architecture.

Par la suite, dans le chapitre, Koolhaas présente une série de projets appartenant justement à cette échelle et développant les effets de la *Bigness*. Encore une fois, tous ces projets se situent en Europe. *Bigness* c'est le manhattanisme révisé par le vieux continent pour devenir un nouveau modèle global. Le choix d'étude pour les projets de Koolhaas est donc tout trouvé. Il s'agit de ces projets de la section *Large*. Seul le projet pour l'hyperbuilding n'y appartient pas. Deux raisons à cela : Le projet est développé en 1996 soit un an après la publication de *S,M,L,XL* et il se situe plutôt entre la section L et XL.



02

Projets

## Vers une métropolisation Form from outside in

### La piscine flottante débarque en Europe - Boompjes 1980-82

Le succès de *Delirious New York* permet au bureau de gagner en légitimité sur la question des grands projets très rapidement après son retour en Europe. Commissionné en 1980 par la municipalité de Rotterdam, OMA doit se pencher sur l'impact de grattes-ciels dans le paysage de la ville. Koolhaas a l'opportunité de choisir le site sur lequel OMA va porter sa réflexion. Le choix est emblématique de la période. Celui-ci se présente comme une friche, un lieu qui «n'a rien pour lui» sinon que le chaos et la désorganisation. Il est de surcroît hors du centre-ville, hors de la sphère d'intérêt des post-modernes; les frères Krier en tête. C'est une manière de marquer la divergence conceptuelle à l'oeuvre. Koolhaas, dans une interview de 1985 pour le magazine *Architecture d'Aujourd'hui n°238*, déclare « Même dans les situations les plus dégradées, il existe les prémices de quelque chose de bien ». C'est une notion particulièrement importante pour comprendre la génération des formes koolhaasiennes. L'architecture d'OMA est marquée par l'affecte des formes les plus batardes de la modernité; celles qui marquent les paysages suburbains. Le projet pour l'ensemble d'habitations des Boompjes est une démonstration de la possibilité d'architecturer ces formes.

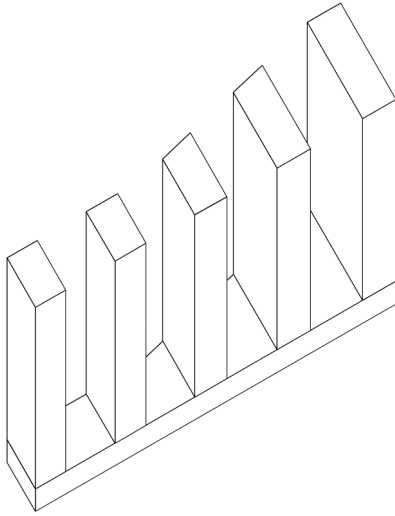
Sur l'illustration présentant le projet, on peut trouver une représentation de la piscine flottante qui semble vouloir s'amarrer aux quais attenants. Déjà dans *Delirious New York*, une annexe relate la légende de la piscine. Koolhaas la présente comme un bloc manhattanien<sup>1</sup>. Sa pré-

<sup>1</sup> Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011., p.307

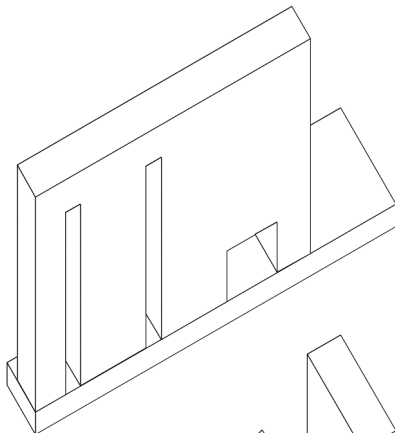


Tryptique de présentation du projet des Boompjes sur  
les rives de la Maas, vue aérienne,  
1980-82, Rem Koolhaas / OMA

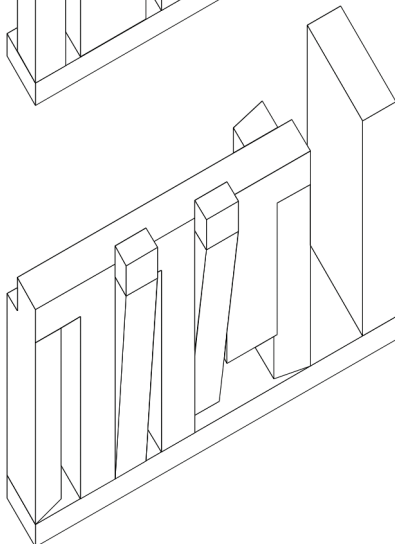




1ère étape: 5 tours sur un socle



2ème étape: Une barre sur le même socle, esquisse de monument continu

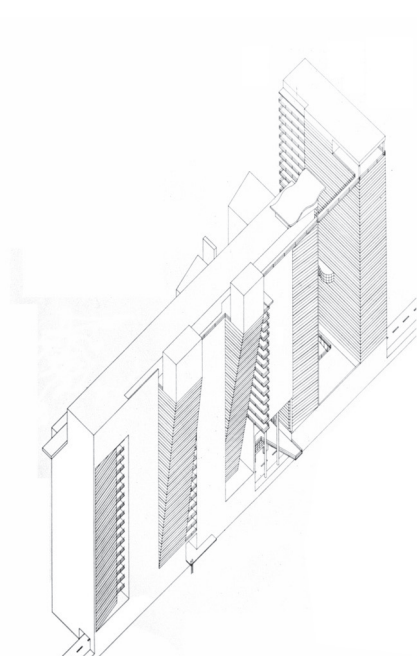


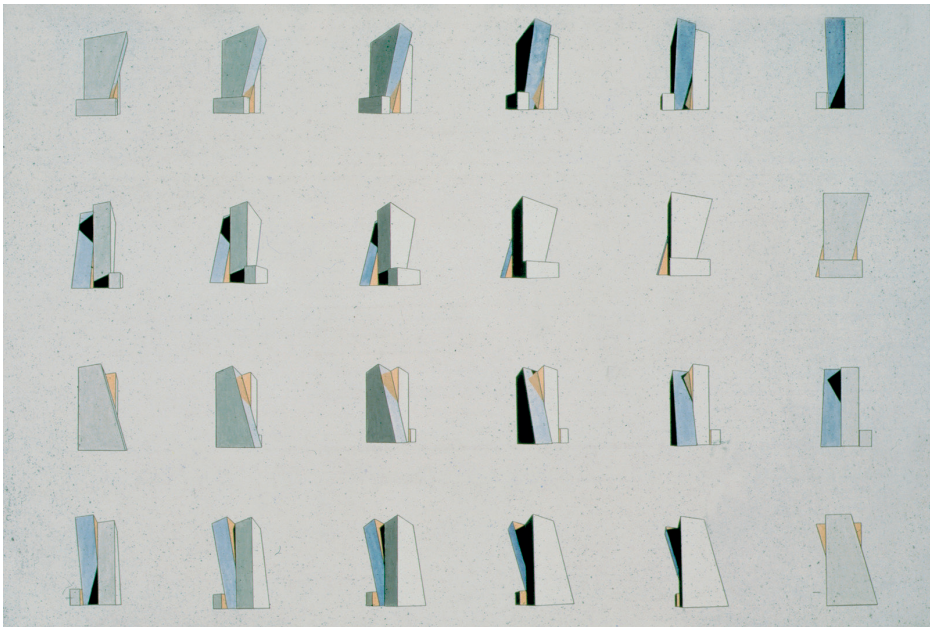
3ème étape: Collision des corps, chaque corps se débat pour affirmer son existence

Croquis pour le projet de concours d'Ungers pour Landwehrkanal-Tiergarten à Berlin, Rem Koolhaas, 1973  
On trouve déjà la présence du podium sur lequel est assis la multiplicité métropolitaine.



Axonométrie pour l'ensemble de logements Boompjes à Rotterdam, OMA, 1980-82





Etude volumétrique pour le projet de Churchillplein,  
1984, Rem Koolhaas / OMA

La double inclinaison permet d'avoir la même surface à chaque étage malgré un zoning pyramidal. Une des faces reflète la ville, l'autre le ciel. Le projet ne définit pas de site mais reflète l'ambiance de son atmosphère

sence dans ce tableau, marque l'arrivée de la culture de la congestion en Europe médiatisée par l'architecture. Ce n'est pas le premier projet de Koolhaas en Europe, mais c'est le premier pour lequel l'idée de congestion est employée à des fins métaphoriques. Il faut voir là-dedans la première exploration de la notion de *Bigness* dans le contexte européen.

La première phase du projet prévoit la seule exploration de la notion de Skyline. Le projet est alors constitué de 5 tours posées sur un podium. Celles-ci découpent le site en tranche alternant pleins et vides.

À la volumétrie indépendante de chacune est ajoutée celle d'une barre coupant à travers chacune des tours de manière orthogonale. Formellement, elle se rapproche du monument continu de Superstudio. L'accouplement est violent forçant les formes primaires à se plier ou à se couper à chaque intersection. Il y a un effet de rétroaction des formes entre-elles. Leur combinaison laisse toujours apparaître leurs individualités. Ainsi, la barre s'arrête avant de rencontrer les deux premières tours. Seuls les derniers étages sont connectés avec les tours, donnant au volume ce profil de monument continu à l'ensemble. Les deuxième et troisième tours réagissent à la barre en prenant une inclinaison comme si elles étaient prêtes à tomber. Ce dispositif formel est ré-employé par Koolhaas pour l'immeuble de bureau à Churchillplein. Il lui permet de donner à la façade l'image de son contexte. L'ensemble des formes ainsi assemblé est relié par un socle. Par sa présence, il est annonciateur d'une possibilité de multiplicité d'êtres en son sommet. Il est à la fois le connecteur et l'agent de disjonction qui permet aux formes de prendre vie et de s'accoupler en un tout multiple.

Koolhaas présente la structure métallique élevée à la verticale comme la 6<sup>ème</sup> tour du projet. Sorte de repère dans le paysage, son aspect fait tout de suite penser à l'héritage constructiviste et à la tribune de Lénine par El lissitzky. Cette instabilité sera particulièrement importante pour la formalisation des projets de tours d'OMA.

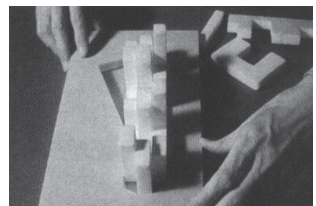
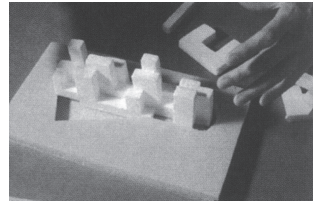
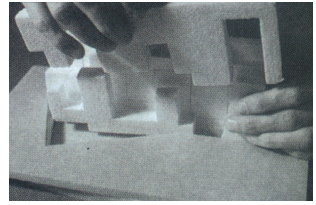
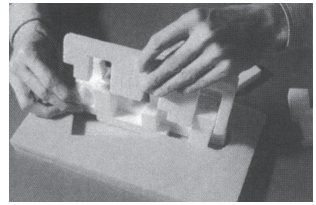
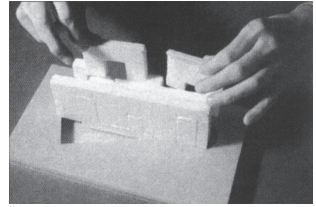
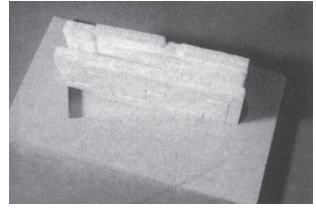
## Instabilité spécifique - Den Haag City Hall 1983

Il faut lire ce projet dans la continuité de l'arrivée de l'échelle projectuelle manhattanienne en Europe. Le concours pour le City Hall demande à l'époque une superficie de bureaux bien supérieure à ce que le site peut accueillir. 150'000 m<sup>2</sup> de surface dont l'instabilité programmatique dans le temps rend toute sincérité d'expression impossible. La culture de la congestion tel que nous l'avons présentée dans le passage sur *Delirious New York* trouve son écho dans cette donnée du concours. Koolhaas relève très vite que celle-ci constitue le fils rouge de la conception du projet.<sup>1</sup> Il soulève même dans *S,M,L,XL* que «OMA [...] a vu dans la taille et le choix du site quelque chose de symptomatique de l'arrivée d'une nouvelle échelle en Europe. Une échelle qui demande aux villes non pas tant de se positionner pour ou contre le modernisme, mais plutôt de se confronter avec une n-ième vague de modernisation»<sup>2</sup>.

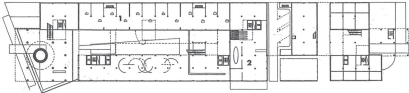
Cette instabilité ne donne également pas de spécificité aux espaces intérieurs. La gestation du projet ne peut se faire depuis l'intérieur. La forme émerge par un processus sculptural dans lequel l'intérieur n'existe pas encore. L'intérieur suit d'ailleurs sa propre logique. Le plan est ordonné selon une grille unificatrice entre les 3 couches juxtaposées du bâtiment. Le processus formel semble se rapprocher d'une ré-interprétation de la loi de zonage de 1916. Koolhaas présente la séquence qui lui permet d'arriver à la forme finale dans la section *Large* de *S,M,L,XL*. Le processus fait penser à une séquence de montage cinématique, chaque vignette faisant avancer l'histoire jusqu'au dénouement final. Partant d'un pavé prismatique, Koolhaas commence par le découper en 3

1 Lucan, Jacques, and Rem Koolhaas, eds. *OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970 - 1990*. 3. pr. New York, NY: Princeton Architectural Pr, 1994.

2 Koolhaas, Rem, Bruce Mau, Jennifer Sigler, Hans Werlemann, and Office for Metropolitan Architecture, eds. *Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*, Rem Koolhaas, and Bruce Mau. 2d ed. New York, N.Y: Monacelli Press, 1998., p.573, traduction de l'auteur



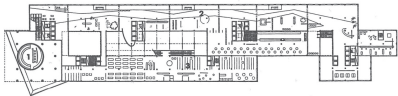
Séquence de montage du Den Haag City Hall



1. 1. État-civil ; 2. Services de la bibliothèque.



5. 1. Bibliothèque ; 2. Bibliothèque d'enfants ; 3. Archives municipales.



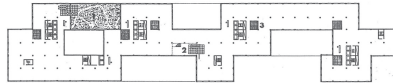
2. 1. Salle du conseil municipal ; 2. Galerie commerciale ; 3. Bibliothèque.



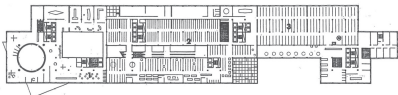
6. Étage technique : 1. Bureaux ; 2. Salles d'ordinateurs.



3. 1. Hôtel de ville : réception ; 2. Bibliothèque ; 3. Archives municipales.



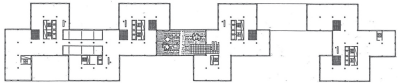
7. Bureaux : 1. Jardin ; 2. Espace de repos ; 3. Boîte de services.



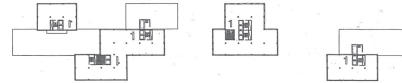
4. 1. Hôtel de ville : lobby et centre de presse ; 2. Bibliothèque ; 3. Archives municipales.



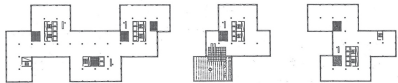
8. Bureaux.



9. Bureaux (les niveaux 10 à 12 sont quasiment identiques au niveau 9).



17 et 18. Bureaux.



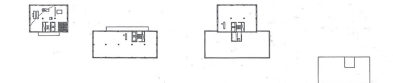
13. Bureaux.



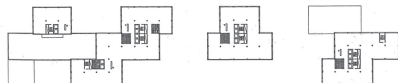
19. Bureaux.



14 et 15. Bureaux.



20 à 22. Bureaux (au niveau 22 : bar à huîtres, niveau bas du restaurant).



16. Bureaux.



23. Restaurant panoramique.

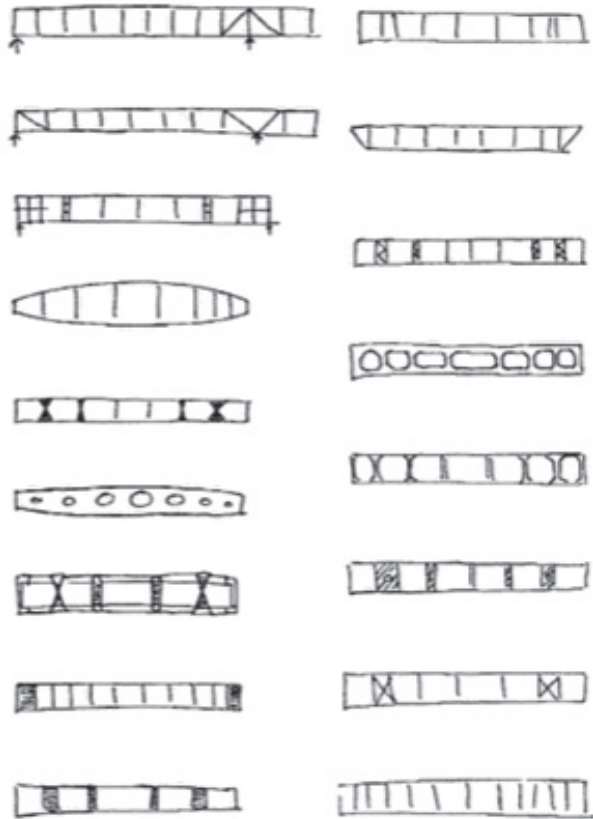
tranches. Chacune d'entre elles est traitée de manière indépendante selon une règle commune. Cette règle consiste en la définition d'un paysage métropolitain. Les tranches en styrofoam sont découpées de manière à générer une séquence de tours connectées par un corps commun. De la même manière que pour le projet d'ensemble d'habitation des Boompjes, le processus formel passe par la combinaison de formes multiples. Ici, une forme prismatique découpée et dont les parties sont développées indépendamment. Les différentes formes sont plus juxtaposées qu'en collision, puisque leur genèse réside dans le même corps embryonnaire. Les différentes couches arborent une matérialité, une façade particulière. Dirigées vers le centre historique, les façades de la première couche sont en maçonnerie et percées d'ouvertures. Les deuxième et troisième couches sont de plus en plus légères dans leurs expressions à mesure qu'elles se dirigent vers les zones périurbaines. On comprend par-là, la dimension contextualiste du travail d'OMA. Celle-ci réside dans l'acceptation du langage de la modernité - même dans ses formes les plus bâtardes - et de les accepter comme faisant parti de l'héritage culturel de l'architecture européenne au même titre que celle des centres historiques. L'instabilité des programmes planant au-dessus du projet, OMA n'a aucun mal à envisager les façades comme récit métaphorique. Récit de l'arrivée de cette nouvelle vague de modernisation, pour laquelle la taille est le cheval de bataille. Un des aspects surprenant de ce projet réside dans l'absorption des lieux symboliques de l'espace public dans l'architecture. Des parcs surtout. Ce geste simple a pour conséquence de mettre en crise toute la tradition de la perception de l'espace public vis-à-vis de l'espace privé comme établie dans le plan Nolli. C'est l'extension du concept de la lutte entre Architecture et Urbanisme. On sent qu'une telle masse a besoin d'un exutoire fonctionnel pour réfréner les palpitations métropolitaines internes au bâtiment. Paradoxalement pour les accélérer aussi.



## Modernité technique Form from inside out

### Nouvelles technologies du fantasme - ZKM 1989 - Très grande Bibliothèque 1989

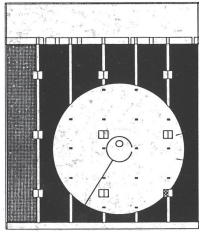
La fin des 1980 représente un tournant essentiel dans le processus projectuel d'OMA. C'est une période de révision critique de la modernité, toujours envisagée sous le prisme d'une culture de la congestion. Le but sous-jacent de l'oeuvre de Koolhaas, dans ces années, réside dans une hypertrophie des principes organisationnels modernistes. Il ne s'agit plus d'utiliser le langage moderne comme une donnée historique à accepter mais d'amplifier, de sur-rationaliser l'existant. Le concept *Vierendeel* qu'il reprend à son compte avec Cecil Balmond en est une étape décisive. Déjà employé pour le premier projet de la Kunsthalle en 1988, OMA l'emploie véritablement pour la première fois à l'occasion du concours pour le Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe. Si pour le projet de Kunsthalle, la poutre *Vierendeel* est invoquée pour ses capacités de résistance aux porte-à-faux, elle est utilisée, pour le ZKM, à des fins de rationalisation de la construction et de libération vis-à-vis d'une tectonique moderne rigide. A cet égard, un croquis de Koolhaas est particulièrement explicite. Il représente des volumes comme des vides en suspension dans la matrice des planchers superposés. Chacun de ces vides peuvent se lire comme des condensés d'énergies métropolitaines. Les volumes remplissant une fonction spécifique, ils sont des organes vitaux de l'architecture. A la fois concurrent dans leurs ambitions de service, ils sont tout autant indissociables pour le fonctionnement de l'ensemble. Bien qu'il soit dessiné pour le ZKM, ce principe sert également de source d'inspiration pour le projet de la Très Grande Bibliothèque de France (TGB).



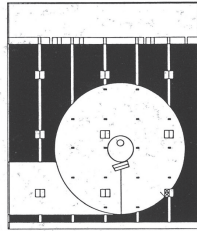
Croquis des possibilités spatiales et statiques de la poutre Vierendeel, Cecil Balmond



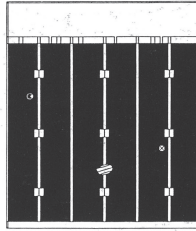
Croquis de concept pour le projet du Zentrum für Kunst und Medientechnologie, réemployé pour la Très Grande Bibliothèque, OMA, 1989



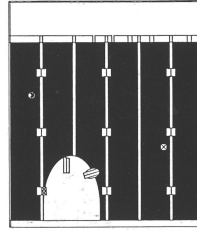
12. Bibliothèque d'étude  
Salle de lecture, magasins.



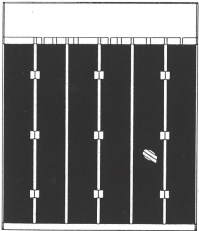
13. Bibliothèque d'étude  
Foyer, salles de conférences,  
magasins.



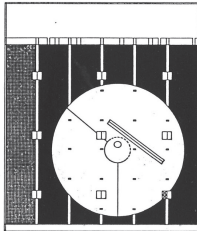
14. Magasins.



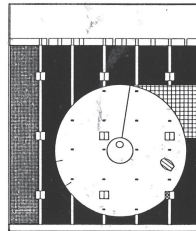
La coquille  
15. Salle des catalogues, magasins.



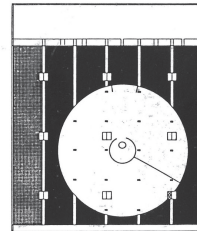
8. Magasins.



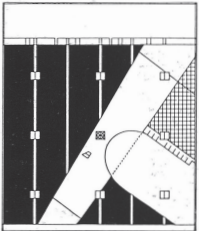
La spirale  
9. Bibliothèque d'étude  
Banque centrale, informations.



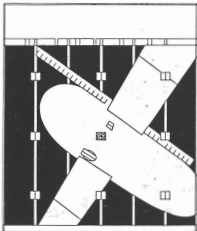
10. Bibliothèque d'étude  
Salle de lecture, magasins,  
machinerie.



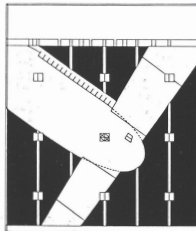
11. Bibliothèque d'étude  
Salle de lecture, magasins.



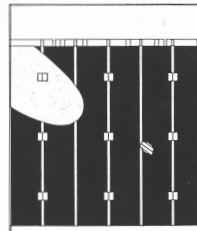
4. Bibliothèque d'actualité  
Disque, cabines, machinerie,  
magasins.



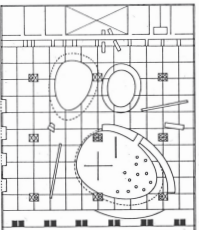
5. Bibliothèque d'actualité  
Salle de lecture, audiovisuel,  
auditorium.



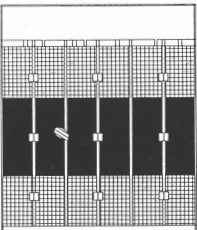
6. Bibliothèque d'actualité  
Vidéo, cabines, magasins.



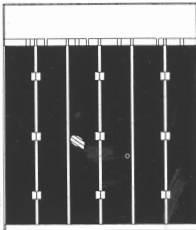
7. Magasins.



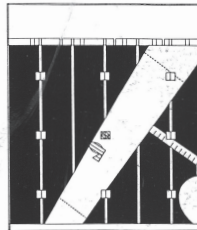
Grand Hall d'ascension  
0. Accueil, information, exposition.



1. Machinerie, magasins.



2. Magasins types.



L'intersection  
3. Bibliothèque d'actualité  
Salle de lecture, magasins.

Plan des étages 1 à 15 du projet  
de la Très Grande Bibliothèque  
de France, OMA, 1989

Ces deux projets offrent une forme à la ville qui est assez semblable. Dans les deux cas, l'édifice est un bloc prismatique, une forme forte qui semble ne pas chercher de connexion avec le tissu urbain existant. Pour le ZKM, ce discours est à nuancer puisque le bloc est en fait la tête d'un corps horizontal qui se relève. De surcroît, le projet est décrit par Koolhaas comme étant marqué par « une série de relation avec la ville existante »<sup>1</sup>. Ceci étant, ces relations sont traitées de manière antagonistes, ainsi « le centre futuriste, côtoie la ville classique de Karlsruhe, le centre donne sur la périphérie, alors que les installations de la gare sont tournées vers le centre-ville »<sup>2</sup> etc.. Donc, il y a malgré tout, un choix volontaire de s'extraire des conditions de la ville. C'est notamment cette disruption qui entraîne la genèse d'un monde en-soi à l'intérieur des deux projets. Comme le montre le croquis, qui au final est censé caractériser les deux projets, l'expression des formes d'architecture ne semble s'opérer qu'à l'intérieur des bâtiments. En cela, le travail formel de Koolhaas continu sur la même lancée que pour les projets précédents. Il s'agit toujours d'une multiplicité de formes. Or, cette fois, il opère un renversement conceptuel partant de l'intérieur comme seul « contexte ». Les limites prismatiques de ces projets ont la même fonction que les limites constructives de la loi de zonage, à savoir permettre la rupture entre intérieur et extérieur.

Les plans et les coupes pour la Très Grande Bibliothèque révèlent une opération similaire de renversement conceptuel au regard de tradition urbaine européenne. En effet, en employant la technique du poché pour représenter la dialectique entre espace de stockage et espace public, il ne fait pas tant référence à l'oeuvre de Louis Kahn, qu'au plan Nollí. Car en raison de la rupture totale opérée avec le reste du tissu urbain et de la quantité du programme, Koolhaas donne à son projet la pos-

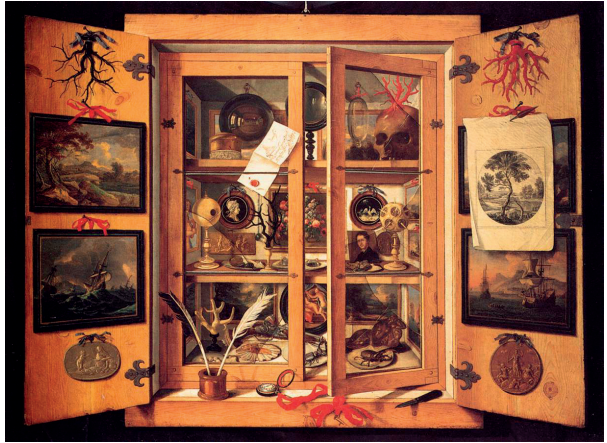
1 Lucan, Jacques, and Rem Koolhaas, eds. *OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970 - 1990*. 3. pr. New York, NY: Princeton Architectural Pr, 1994, p. 140

2 *Ibid.*, p.140

sibilité d'être lu comme étant lui-même déjà urbain. On comprend alors qu'il n'a pas besoin de s'encombrer de relation avec la ville. Ainsi ce qu'il nomme la stratégie du vide serait le parasitage du plan libre par le plan Nolli.

Le projet pour le ZKM et la TGB fonctionnent formellement comme des cabinets de curiosité. Ce programme, ancêtre du musée se présente comme l'accumulation de «choses rares, nouvelles, singulières». Parfois exposés dans des meubles, ces objets, souvent hétéroclites, marquent une étape dans la compréhension scientifique du monde. Ces merveilles sont exposées comme autant d'objets multiples au sein de l'espace rationnel de l'étagère. On retrouve cet affect pour l'exposition, la disposition, le stockage d'objets dans des étagères chez Robert Smithson notamment dans le projet de Non-Site en 1968 exposé dans la Ruhr en Allemagne. C'est dans cette direction que l'on peut comprendre les projets de musées de Koolhaas au tournant des années 1990. Chacun des vides représente une merveille en suspension dans la tradition constructive du XXème siècle, la structure poteau-poutre. Une dialectique se met en place entre les vides eux-mêmes par une relation de complémentarité-concurrence programmatique et entre les vides et la structure qui les accueille. La structure moderne est hypertrophiée et son efficacité est amplifiée par la présence de ces vides. Ces deux projets sont particulièrement marqués par la multiplicité d'objets contenus en leur sein, c'est aussi la raison pour laquelle ils ne présente plus, comme on a pu le voir pour les projets des Boompjes et du Den Haag City Hall, l'expression extérieure de corps multiples. Ces corps multiples sont cette fois contenus à l'intérieur du bâtiment. Comme pour les objets du cabinet de curiosités, il serait concevable de les changer de place, de les intervertir sans que le principe formel soit chamboulé.

*Le Cabinet de curiosités*, Domenico Remps, 1690, Florence

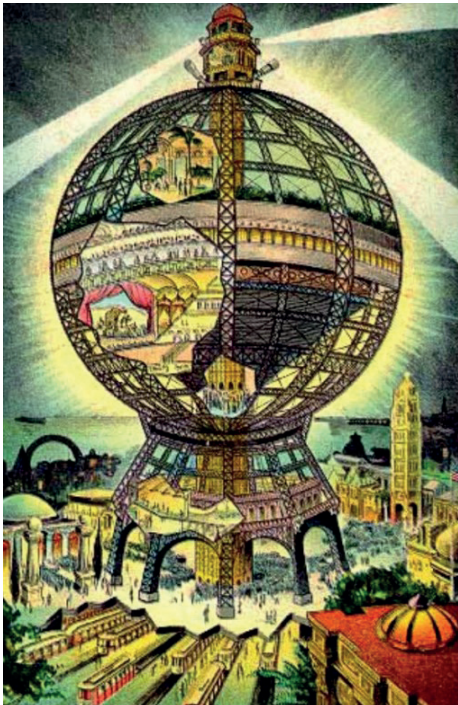


*Non-Site*, Robert Smithson, 1968, Oberhausen





Sea Trade Center, Zeebrugge,  
1989



La Globe Tower, seconde  
version, comme présenté dans  
Delirious New York

## Infrastructure du loisirs - Zeebrugge 1989

Envisagé comme arme de guerre contre la création du tunnel sous la Manche, le terminal de Zeebrugge tel qu'il est pensé par les compagnies de ferry doit rendre les traversées plus excitantes. Le bâtiment doit permettre une attente plus fascinante avant d'embarquer. Il est l'interface entre la terre et la mer, une zone tampon vers laquelle tout converge: les biens, les personnes, les services. Ainsi, dans les premiers niveaux, l'infrastructure pénètre dans le bâtiment et garantit l'accès des voyageurs. Puis, l'on trouve les bureaux des employés des compagnies maritimes et les services aux voyageurs. Hôtel, restaurants, zones d'exposition, cinémas, amphithéâtres, casino, piscine sont autant d'activités proposées pour tuer l'ennui des passagers en transit. Le site représente un défi pour OMA.<sup>1</sup> Celui-ci ne s'inscrit pas dans un contexte urbain encore moins métropolitain comme le bureau a pu y être habituer. Il est situé en bord de mer, loin de toute autre construction à laquelle il peut se rattacher. Cependant, le terminal se veut à un des carrefours stratégiques de l'Europe en construction, et doit sûrement, pour Koolhaas, revêtir un aspect métropolitain.

Il s'est donc rapidement posé la question de la forme à arborer. Celle-ci n'évoque instinctivement aucune forme connue dans l'histoire de la construction. Elle n'a pas la simplicité prismatique des projets de Boullé, encore moins la figure d'un temple grec. Selon Koolhaas, elle serait la copulation d'un cône renversé et d'une sphère: «Pour la première fois de notre carrière d'architectes, nous nous sommes trouvés confrontés à des choix très artistiques, au sens où le seul jugement possible n'était plus basé sur la fonction car le problème était trop complexe pour être analysé d'une manière rationnelle. [...] En pleine recherche, nous nous sommes retrouvés

<sup>1</sup> Lucan, Jacques, and Rem Koolhaas, eds. OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970 - 1990. 3. pr. New York, NY: Princeton Architectural Pr, 1994.



un jour à essayer de savoir si une forme était plus belle que l'autre. Sur le plan formel, notre critique était que le projet ressemblait trop à une tête humaine et, quatre jours avant sa remise, nous nous sommes décidés pour une forme résultant de l'intersection d'un cône et d'une sphère.»<sup>2</sup> Elle évoque en tout cas une forme *as found*. On peut également peut-être y voir une forme d'oeuf, celui de Christophe Colomb, déjà présent dans le projet pour *The Egg of Columbus Center*. La morale du défi de Colomb étant «il suffisait d'y penser», le caractère d'objet *as found* est renforcé.

Réceptacle de la vie cosmopolitaine promue par l'Union Européenne, le terminal de Zeebrugge est envisagé comme la Globe Tower de Coney Island. Une multitude de corps, d'entités programmatiques partageant une enveloppe commune, mais réussissant toujours à affirmer leur indépendance, voilà la logique interne du projet d'OMA. La logique de multiplicité des mondes est déjà présente dans la Globe Tower, mais, pour le terminal, il ne s'agit pas de mondes superposés. Koolhaas explicite dans *Delirious New York* que l'agencement des plans horizontaux a pour conséquence une stratification sociale<sup>3</sup>. Dans le cas du terminal, la stratification lobotomisante est mise en crise par l'atrium et la tour de bureaux qui courent dans toute la hauteur du bâtiment. La circulation verticale est un but en soi, elle permet de montrer la juxtaposition des corps au sein de l'enveloppe du bâtiment. Le voyageur évolue du parking vers l'hôtel, de l'hôtel vers le casino au moyen d'escalators et ne reste que rarement sur un seul niveau. L'arrivée sur les terrasses supérieures constitue l'apothéose du cheminement intérieur dans le terminal. Là, s'opère la contemplation collective vers le voyage promis, vers la mer et les quais.

2 Koolhaas, Rem, and Jacques Bosser. *Vers une architecture extrême: entretiens*, 2016, p.20

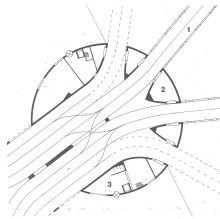
3 Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011, p.74

*Eloge de la dialectique*, René Magritte, 1937

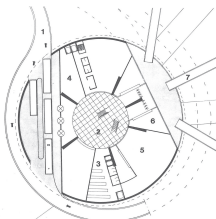


*L'importance des merveilles*, René Magritte, 1927

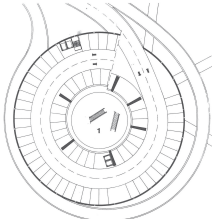




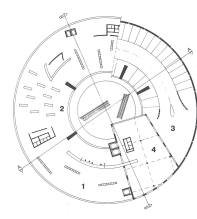
**Accès des véhicules**  
1. Passerelles d'embarquement ; 2. Billetterie et contrôle ; 3. Entrée des chauffeurs.



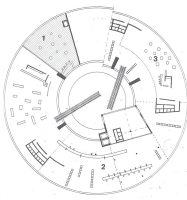
**Accès des voyageurs sans véhicules**  
1. Anneau de descente des taxis et des bus ; 2. Hall ; 3. Entrée des bureaux ; 4. Entrée de l'hôtel ; 5. Restaurant du personnel ; 6. Douane ; 7. Passerelles d'embarquement.



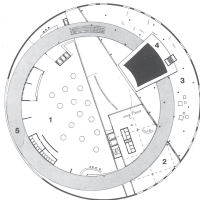
**Parkings**  
1. Voids du hall.



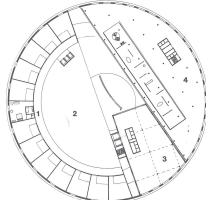
**Niveau des chauffeurs**  
1. Salle des chauffeurs de poids-lourds ; 2. Restaurant self-service ; 3. Fin des parkings ; 4. Hall de la tour de bureaux.



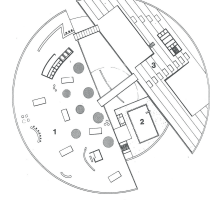
**Niveau des voyageurs**  
1. Restaurant ; 2. Comptoirs d'enregistrement ; 3. Hall public, loggia-bar avec vue panoramique sur le bassin-écluse.



**Niveau du lobby**  
1. Restaurant de l'hôtel ; 2. Hall de la tour de bureaux ; 3. Zone d'exposition et de promotion ; 4. Cinéma ; 5. Anneau de circulation.



**Hôtel et bureaux**  
1. Hôtel ; 2. Voids du restaurant ; 3. Plateau de bureaux ; 4. Expositions.



**Terrasses supérieures**  
1. Casino ; 2. Piscine ; 3. Amphithéâtre.

Plans pour le projet du terminal  
de Zeebrugge, OMA, 1989

Si le bâtiment présente une apparente uniformité depuis l'extérieur, on comprend que l'intérieur suit son propre agenda. Le Zeebrugge de Koolhaas tient beaucoup du concept de poupée dans la poupée de Ungers. «Dans ce cas, le thème de la poupée dans la poupée, mieux, de la maison dans la maison, est le résultat d'un processus historique, autrement dit plus ou moins du hasard. Mais on peut aussi bien l'introduire délibérément en architecture comme principe de création formelle»<sup>4</sup>. Ungers utilise notamment ce concept pour décrire la croissance des villes. Pour lui, on peut comprendre l'imbrication des formes architecturales en partant de l'intérieur vers l'extérieur. Ici, c'est bien ce qui semble se passer. L'intérieur s'est développé avec plus ou moins de liberté et l'extérieur est venu par la suite enfermer le tout. Le détail de la connexion entre la tour de bureaux et la coupole révèle que la première est comme coupée par la seconde. Comme Koolhaas le dit, ils ont changé jusqu'à la toute fin la forme finale du terminal, changeant au final uniquement la zone de contact en les corps intérieurs et l'enveloppe. Koolhaas a sûrement en tête certains tableaux surréalistes de René Magritte jouant sur cette notion de poupées russes et d'imbrications. En 1937, Magritte peint *L'éloge de la dialectique*, dans lequel il met en scène un bâtiment de nuit que l'on peut observer dans la pièce d'un immeuble de jour à travers une fenêtre. Ce tableau et Zeebrugge sont quasiment des transcriptions littérales l'un de l'autre. Dans les deux, on ressent l'étrangeté de l'imbrication depuis l'extérieur.

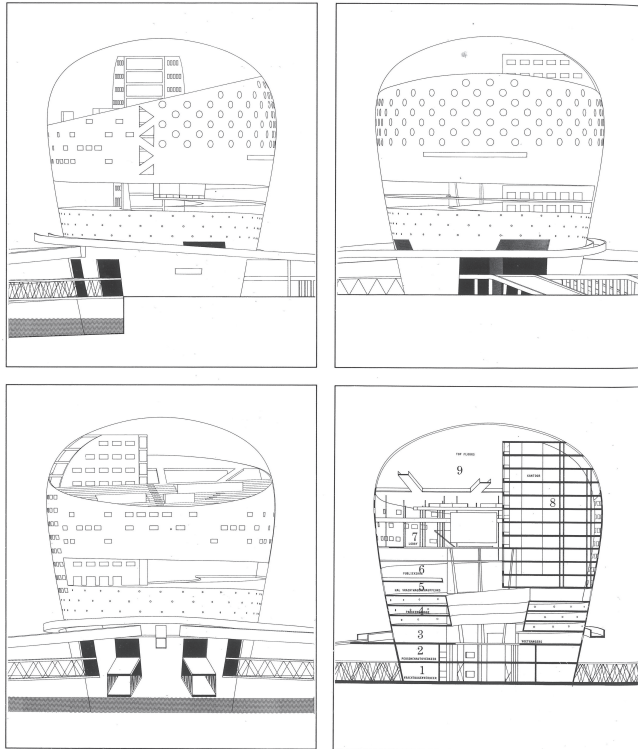
Dans le tableau *L'importance des merveilles* de 1927, Magritte met en scène des corps de femmes comme emboîtés les uns dans les autres au bord d'un paysage côtier. « Il ne crut pas pouvoir découvrir en un modèle unique tout son idéal de la beauté parfaite, parce qu'en aucun individu la nature n'a réalisé la perfection absolue »<sup>5</sup>. Cette phrase de Cicéron à propos du peintre Zeuxis

4 Ungers, O. M. *Architecture comme theme*. Paris: Electa, 1983, p.57

5 Cicéron, *De Inventione* II (1- 3), trad.A. Reinach, 1921; Macula 1985

d'Héraclée (464-398 av. J.-C.) s'applique parfaitement à la recherche de Magritte dans ce tableau et par ailleurs aussi au processus de création formelle de Koolhaas. Comme nous l'avons démontré jusque là, OMA n'utilise jamais de forme prismatique pour ses projets, il y a toujours copulation, collision, juxtaposition. Les projets entretiennent toujours un rapport dialectique entre leurs différentes parties qui sont autant de média d'auto-enrichissement et paradoxalement autant de justifications à leur lutte.

La collision de l'enveloppe et des corps internes de la machine Zeebrugge produit une variété de d'expression. On retrouve comme pour la Très Grande Bibliothèque, la présence de treillis en façade évoquant le Narkomtizhprom de Leonidov. L'immeuble de bureaux génère une façade tramée de fenêtre qui rappelle la rationalité des immeubles de bureaux périurbains. Les chambres d'hôtel sont percées de hublots, dont l'emprunt aux paquebots marque symboliquement le début du voyage. Enfin la grande coupole de verre n'est pas sans rappeler le dôme de Buckminster Fuller sur New York.



Élévations et coupe pour le projet du terminal de Zeebrugge, OMA, 1989



Stratégie d'implantation urbaine pour l'hyperbuilding de Bangkok, OMA, 1996

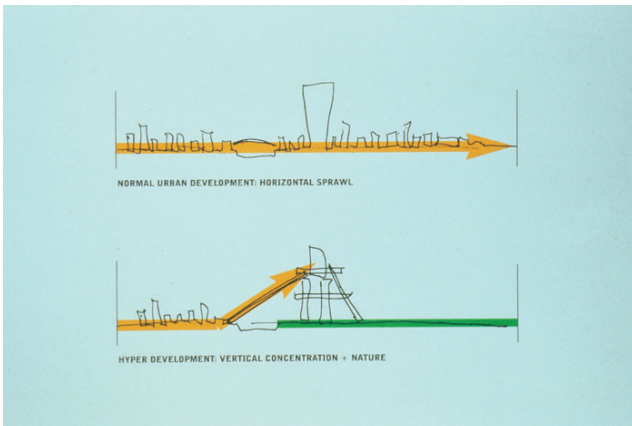


Diagramme montrant le rôle de préservation du sol de l'hyperbuilding, OMA, 1996

## L'architecture face à la ville en crise - Hyperbuilding 1996

Le projet d'Hyperbuilding pour Bangkok représente le saut d'échelle final de la notion de *Bigness*. C'est la *Big Bigness*. D'une masse de près de 11 millions de mètres carrés, sa dimension se situe quelque part entre Large et Extra-Large dans *S,M,L,XL*<sup>1</sup>. Sa masse se justifie en tant que dernier rempart de l'architecture face à la ville en état de crise. Bangkok est en effet confrontée à la fois aux problèmes du trafic générés par les nécessaires migrations quotidiennes de ses habitants et l'incapacité des pouvoirs politiques à contrôler son développement anarchique. Il s'agit de la direction dans laquelle l'Hyperbuilding est conçu, comme une enclave qui a pour ambition de décongestionner le sol naturel de la ville. C'est une prothèse aux membres non-fonctionnels de chaque endroit dans lequel il peut être nécessaire. En un sens, on peut parler d'un hyperbuilding plutôt que de l'Hyperbuilding. Il possède un degré générique propre aux interventions systématiques. Hyperbuilding n'est pas tant un bâtiment, c'est un concept.

Le rôle de l'hyperbuilding de Bangkok est de ménager le sol de la ville, surchargé par les flux de transport à propulsion carbonée néfaste pour l'environnement. L'hyperbuilding accueille 120'000 habitants. Étant donné la densité de la mégalopole thaïlandaise à l'époque, loger cette population représenterait une occupation du sol de 36 kilomètres carrés<sup>2</sup>. Il s'agit donc de réduire les déplacements journaliers et l'étalement extrême de la ville. Pour ce faire, la proximité entre les programmes qui régissent la vie quotidienne, doit être promue. Le programme de l'hyperbuilding, c'est de les avoir tous. Arrivé à ce point, la notion même de programme fonctionnel explose, elle se transforme en rôle social.

1 Gargiani, Roberto, Rem Koolhaas, and Stephen Piccolo. Rem Koolhaas, OMA: The Construction of Merveilles. 1. ed. Essays in Architecture. Lausanne: EPFL Press, 2008, p.239

2 Koolhaas, R. (1996). Hyperbuilding : Hypothèse d'injection urbaine. Inter, (67), 20–23.



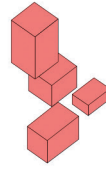
Le site envisagé pour l'hyperbuilding de Bangkok se trouve au Sud du centre historique, le long d'un méandre du fleuve Chao Praya. La zone est pratiquement vierge du développement chaotique de la mégalopole sur une des rives du fleuve. Celui-ci semble constituer une véritable limite physique au développement de la ville. Du côté urbain, des connexions s'opèrent avec le nouveau quartier des affaires de l'époque Yannawa et avec un hub où confluent infrastructures autoroutières, ferroviaires et portuaires. De l'autre côté, une juxtaposition avec la nature que l'hyperbuilding permet de préserver et dont l'impact architecturale est magnifié par son contraste avec elle.

Afin de bloquer l'extension de la mégalopole, l'hyperbuilding se doit d'être un morceau de ville à lui seul. L'idée d'OMA est alors d'opérer une transposition à la verticale de la structure de la ville. Koolhaas semble se rappeler le commentaire qu'il faisait à propos du projet théorique de Raymond Hood *La ville sous un seul toit* de 1929. «[T]ous les déplacements qui provoquent la congestion, à savoir les déplacements à l'horizontale à la surface du sol, sont remplacés par des déplacements verticaux à l'intérieur des édifices»<sup>3</sup> Quatre types urbains sont utilisés afin de générer la forme de la mégastucture. «Six «rues» (tours) constituent le principal domaine d'habitation. Quatre «boulevards» (diagonales) forment les axes majeurs de circulation en plus de servir différents programmes liés à leur position. Quatre «quartiers» s'incarnent dans les mégavolumes dont le faible ratio de façades exposées est particulièrement propice aux fonctions commerciales et culturelles ayant un faible besoin de lumière naturelle. Enfin deux «parcs» (plateformes) réunissent un grand ensemble d'activités recevant lumière et ventilation par différents types de patios et de perforations.»<sup>4</sup> Comme la métaphore le laisse entendre,

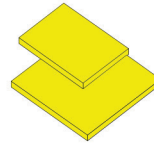
3 Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011, p.174

4 Koolhaas, R. (1996). *Hyperbuilding : Hypothèse d'injection urbaine*. *Inter*, (67), 20–23.

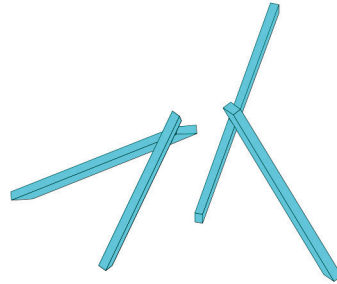
Les quartiers



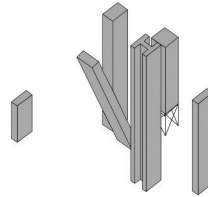
Les parcs



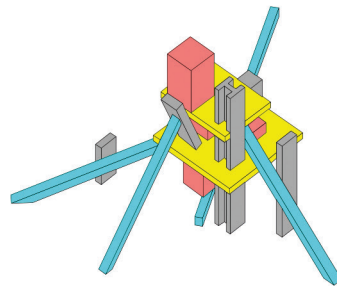
Les boulevards

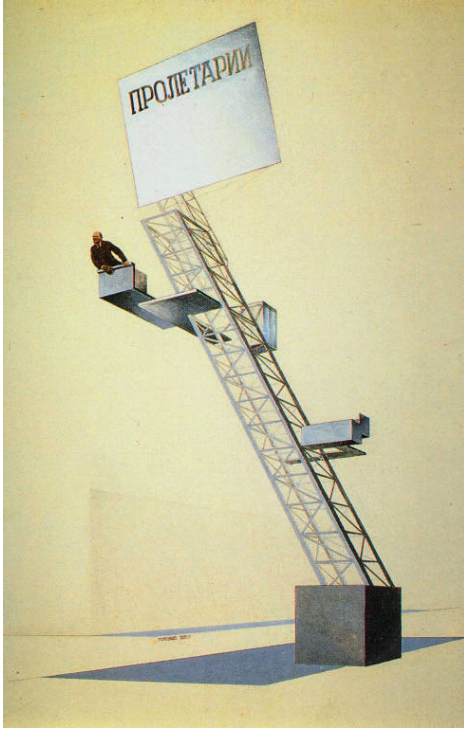


Les rues

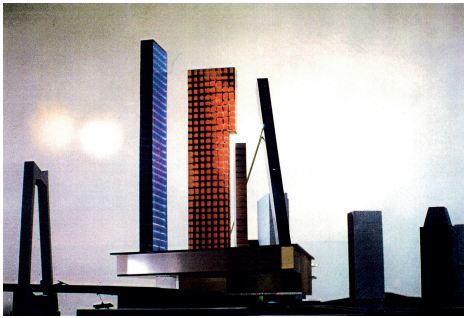


L'hyperbuilding

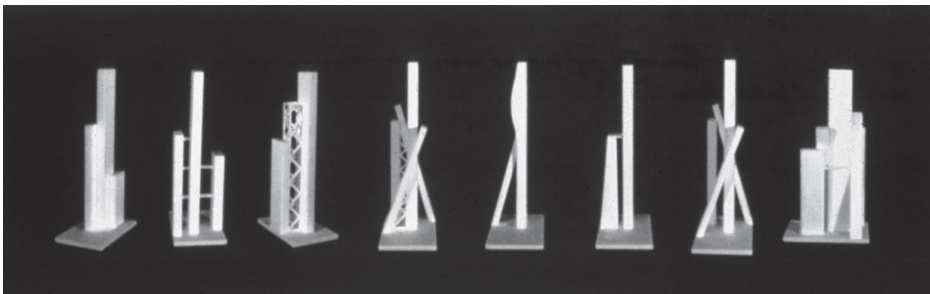




La tribune de Lénine, El Lissitzky,  
1920-24



C3 Maastowers, OMA, 1994



Maquette d'études pour les  
tours Togok, OMA, 1996

chaque type urbain présente une variété importante de moyen de transport. Le boulevard à l'image des avenues haussmanniennes représente l'axe de circulation des masses. Ce sont eux qui établissent les connexions avec les infrastructures existantes de la ville. Les boulevards sont les éléments les plus inclinés du projet. Ils représentent en cela les trajets les plus lents, propres à la promenade. Néanmoins, un système de funiculaire permet les déplacements rapides vers la ville basse. Les tours constituent, elles, le principal axe de circulation verticale au moyen d'ascenseurs plus ou moins rapides selon les besoins. Enfin le dernier niveau de plateforme se veut un espace dans lequel la lenteur est de mise comme pour se débarrasser de la vitalité excessive de la mégalopole. Là encore, le bâtiment ne présente pas une image unitaire et confinée, mais plutôt une pluralité d'édifices distincts mis en statique ensemble. Il semble que si un devait manquer à l'appel, l'ensemble s'effondrerait tel un château de cartes. L'exploration des limites de la stabilité est une obsession dans la production de Koolhaas depuis sa connaissance de El Lissitzky. La tribune de Lénine est souvent citée de manière littérale dans les oeuvres de jeunesse du groupe OMA. On la trouve à la pointe de l'hôtel Sphinx ou encore dans un des blocs de La Cité du Globe Captif. Cette idée de stabilité composite est explorée par OMA dans le cadre des tours Togok à Seoul ou encore pour les tours C3 à Rotterdam. Pour le projet à Séoul, c'est la première fois qu'OMA met en crise la notion de gratte-ciels en tant qu'objet ayant une limite claire et unitaire. Koolhaas dit lui-même «La découverte que ce projet représente réside dans l'intégration de plusieurs bâtiments dans un tout plus vaste. N'étant plus des solistes, les différents éléments se soutiennent dans tous les sens: du point de vue architectural, ils forment un complexe intégré; du point de vue technique, les problèmes de stabilité, d'accès, de circulation et de service sont organisés collectivement; du point de vue urbain, l'ensemble du bâtiment devient un quartier urbain d'un nouveau type.

La combinaison de toutes ces innovations génère un saut qualitatif considérable. Plutôt qu'une séparation, le complexe de gratte-ciel crée une continuité, une variété et plutôt qu'une répétition, il génère une richesse programmatique. Pour la ville, cet arrangement signifie que le gratte-ciel n'est pas simplement le poids d'un énorme parasite, mais qu'il contribue à la réinvention d'une nouvelle condition urbaine, une nouvelle façon d'accueillir le public.»<sup>5</sup>

L'invention de Koolhaas dans ce projet est de rendre le gratte-ciel expressif de ses fonctions. Fini la lobotomie architecturale, les fonctions décident de la forme, de sa profondeur et même de son degré d'instabilité statique cette fois-ci. Enfin il semble qu'avec ce projet soit mis en lumière la valeur contextuelle de *Bigness*. Elle dépend de la relation entre sa propre masse et celle de la ville. à Bangkok, les problèmes décrits par Koolhaas sont viscéraux, la réponse architecturale était en conséquence.

<sup>5</sup> OMA, *Studio per un grattacielo*, in «*Domus*», 1998, n°800, p.51, traduction de l'auteur



*Hyperbuilding, OMA, 1996*



Olivier Monteil

Sous la direction de

*Professeur responsable de l'énoncé théorique*

Roberto Gargiani, professeur

*Directeur pédagogique*

Kersten Geers, professeur

*Maître EPFL*

Boris Hamzeian, assistant-doctorant

Merci également à

Fabrizio Ballabio

Jelena Pancevac

Ma famille

Mes ami-e-s

Imprimé à Lausanne le 08/01/19



