

MATIERE & SYMBOLE

Une approche matérialiste de l'oeuvre d'OMA | Rem Koolhaas

MATIERE & SYMBOLE

Une approche matérialiste de l'oeuvre d'OMA | Rem Koolhaas

Ncuti PARIS
Enoncé Théorique 2021-22

Sous la direction de

Eric LAPIERRE

Directeur Pédagogique et Professeur Responsable de l'Enoncé Théorique

Christophe VAN GERREWEY

Professeur

Fosco LUCARELLI

Maître EPFL

Les citations initialement écrites en langues étrangères ont été traduites par l'auteur à l'aide d'un système de traduction automatique.



2022, Ncuti Paris

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	11
ENTRE TRANSPARENCE ET TRANSLUCIDITÉ	
Glass House	17
Transparence altérée	25
Translucidité technique	33
RÉFLEXION	
Disruption	45
Dématérialisation	51
Intensification	55
NÉOBRUTALISME	
Instabilité	61
Subconscient de l'infrastructure	69
BARDAGE	
Appareillage	79
Panneaux ondulés	91
ACCUMULATION	
Patchwork	99
Vernaculaire	107
INTERPÉNÉTRATION	119
SYNTHÈSE	129
BIBLIOGRAPHIE	135
ICONOGRAPHIE	141
ANNEXE	147

À mon père

AVANT-PROPOS

Dans le cadre de cette recherche, j'ai choisi de m'intéresser à l'aspect matériel de plusieurs réalisations construites de l'architecte Rem Koolhaas et son bureau Office for Metropolitan Architecture (OMA), ainsi qu'aux effets symboliques qui sous-tendent ces choix.

Intéressé dans un premier temps par les architectes revendiquant une approche phénoménologique dans leur architecture, j'ai par la suite trouvé plus pertinent et intéressant d'analyser des œuvres qui ne se revendiquent pas comme tel mais qui proposent tout de même une recherche intense sur leur matérialité et les effets qu'elles produisent sur les utilisateurs, au-delà de « l'être-là »¹ des matériaux. Après avoir eu la chance de suivre un des cours du professeur Roberto Gargiani qui se concentre en grande partie sur l'œuvre de Rem Koolhaas, j'ai pu noter une récurrence de théories architecturales et urbaines que l'architecte parvenait à traduire en plan, en coupe, mais également dans le choix des matériaux, et cela dans des conditions programmatiques et contextuelles très différentes. Le choix d'analyser un corpus de projets qui s'étalent entre les années 1984 et 2005 est dû au fait qu'après cette date, l'arrivée de Victor van der Chijs en tant que *Managing Director* amène

¹ Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, 121.

² Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 324.

à une réorganisation du bureau où Rem Koolhaas n'est plus le seul protagoniste de la politique de gestion. S'en suit une réduction de « l'intensité narrative » qui caractérisait jusqu'alors les travaux du bureau, au profit d'un processus qui tend vers l'automatisme (déjà prédit dans les pages de *Delirious New-York*).² Le choix des projets faisant partie de cette période précise s'est fait selon deux critères : tout d'abord parce qu'ils possèdent un certain intérêt matériel, dans le choix des matériaux et l'image qu'ils produisent, mais également la possibilité de tisser des liens entre ces différentes réalisations grâce à la présence de ces figures récurrentes qui caractérisent l'architecture de Rem Koolhaas.

Cette recherche se veut être une contribution s'ajoutant à la bibliographie déjà importante sur le sujet. Elle pourrait permettre d'ajouter un niveau de lecture à l'œuvre construite de Rem Koolhaas et son bureau OMA.

Étant donné l'intensité théorique et formelle intrinsèque à ces projets, le fait de se concentrer sur les matériaux qui caractérisent son architecture induit une certaine abstraction d'autres thèmes, comme celui de la structure par exemple. Pour ces mêmes raisons, le thème des matériaux se place généralement au second plan dans les ouvrages existants, ce qui m'a amené à formuler plusieurs hypothèses en l'absence d'appuis théoriques qui permettraient une approche différente mais utile de cette architecture si particulière.

ENTRE TRANSPARENCE ET TRANSLUCIDITÉ

GLASS HOUSE

On ne pourrait parler de transparence dans l'œuvre d'OMA sans évoquer les maisons privées qu'a construit le bureau. Dans la continuité du mouvement moderne, Rem Koolhaas fait du verre un matériau primordial dans la poétique de son architecture domestique. Il développe le concept de « Glass House »³, qui nous rappelle immédiatement des projets iconiques du mouvement moderne tels que la Farnsworth House (1945-1951) de l'architecte Mies van der Rohe, ou tout simplement la Glass House (1948-1949) de Philip Johnson. Dans deux des trois projets domestiques que nous analyseront ici - la Maison à Bordeaux (1994-1998) et la Villa Dall'Ava (1985-1991) - on remarque une composition tripartite dans laquelle la *boîte de verre* est un volume intermédiaire qui contient les lieux de vie communs, compressée entre un socle et un ou plusieurs volumes suspendus puissants. La juxtaposition de parties aux caractères esthétiques et matériels différents suit la logique du *Cadavre Exquis* cher à Rem Koolhaas. Ce dernier cherche à créer une certaine impression « d'instabilité structurelle »⁴ préalablement expérimentée avec le *Skybar* du Danstheater (1984-1987) à La Haye, et qui deviendra par la suite un concept récurrent dans sa production architecturale.

³ Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 134.

⁴ Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 21.

⁵ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 138.

⁶ Gargiani, 138.

⁷ Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 134.

⁸ Koolhaas et al., 134.

⁹ Ungers, *Architecture as Theme*, 57.

¹⁰ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 139.

¹¹ Koolhaas, *New York délire*, 171.

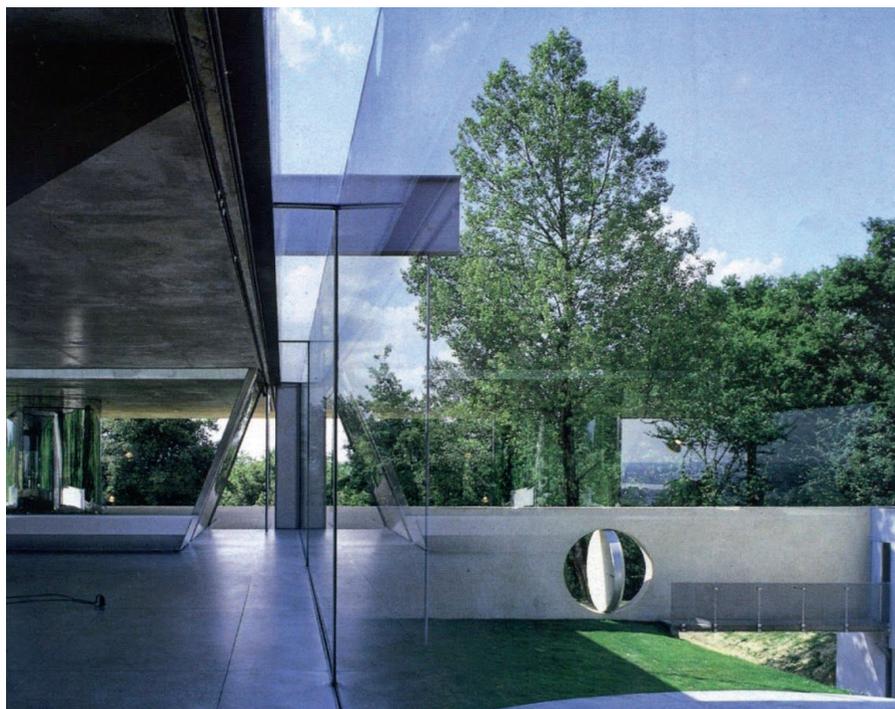
Dans le cas de la villa à Saint-Cloud, les différents lieux de vie de la maison « sont placés dans des conteneurs au différentes configurations matérielles et symboliques ».⁵ L'espace de vie commune est conçu comme une « portion de jardin »⁶, « un enclos préliminaire »⁷, protégé par des pans de verre qui s'étendent sans interruption du sol au plafond, dont les vraies limites seraient celles imposées par la parcelle, « là où « les autres » commencent ».⁸ Rem Koolhaas suit ici les principes d'Ungers du « doll within the doll »⁹, dont il avait pu suivre les cours à la Cornell University, à Ithaca, en 1972. Ces panneaux de verre coulissant créent une barrière très perméable avec l'extérieur. Pour parer ce manque d'intimité, qui découle des propriétés intrinsèques du verre, l'architecte a recours à différents dispositifs tels que des panneaux de métal perforés et bambou placés à l'extérieur de la *boîte de verre*, des panneaux de verre translucides, mais également des rideaux dorés qui « permettent la création [...] d'une zone côté jardin ».¹⁰ Le McGraw-Hill Building, duquel Rem Koolhaas parle dans *Delirious New-York*, a pu être une source d'inspiration : « avec ses stores dorés baissés pour réfléchir le soleil, le McGraw-Hill Building donne l'impression d'un incendie faisant rage au cœur d'un iceberg ; la flamme du manhatisme brûlant à l'intérieur de l'iceberg du modernisme ».¹¹

En ce qui concerne la Maison à Bordeaux, OMA va encore plus loin dans sa recherche d'*instabilité structurelle*. En effet, il donne l'impression d'avoir posé une « boîte en béton », presque opaque, à l'aspect compressé et très lourd, sur cette *boîte de verre* sans piliers apparents à première vue. Rem Koolhaas accentue le caractère compressé de cet espace qui, selon Roberto Gargiani, « découle des travaux de Mies, car le remplacement de la dalle des villas de Mies, blanche et supportée par des piliers élancés, par une boîte haute dont la surface est en béton apparent, compresse l'étage au point de conserver, et



OMA | Rem
Koolhaas, Villa
Dall'Ava, Paris,
France, 1985-1991.
Vue depuis le
salon.

OMA | Rem
Koolhaas, Maison à
Bordeaux, France,
1994-1998. Vue
depuis le salon.



cela malgré l'ouverture totale, les qualités de « grotte » de l'étage inférieur. »¹². Cependant, cet espace garde un lien étroit avec sa nature environnante, le jardin en particulier, grâce à un système motorisé qui permet aux grands panneaux vitrés toute hauteur une ouverture complète, donnant même l'impression « de couper, comme le mur en béton de la *Villa Dall'Ava*, à travers le meuble bas en aluminium qui contient des sorties d'air chaud et des enceintes ». ¹³ Ce lien avec le jardin est accentué par le traitement du sol, en panneaux d'aluminium, normalement utilisés pour des programmes publics, qui « s'étendent au-delà du verre jusqu'à la limite de la pelouse, donnant à la surface le caractère abstrait, idéal, de celle de Superstudio et des « lotissements » d'*Exodus*. »¹⁴ Malgré tout, cet espace d'entre-deux, comme à la *Villa Dall'Ava*, ne possède pas les qualités d'un espace résidentiel typique, accentué ici par le fait que la cuisine ne se trouve même pas à cet étage.

¹² Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 208.

¹³ Gargiani, 208.

¹⁴ Gargiani, 208.

À Rotterdam, dans une parodie de « la coupe de la maison traditionnelle hollandaise »¹⁵, Rem Koolhaas construit deux Villas à patios (1984-1988). Pendant la même période, en 1986, il participe à la XVII^e Triennale de Milan où il propose une reconstruction du Pavillon allemand de Barcelone, de Mies Van der Rohe, qui se courbe pour s'adapter à la courbe du bâtiment de la Triennale. Ces travaux montrent l'intérêt que porte Rem Koolhaas pour l'architecte allemand et son architecture moderniste dont l'interprétation qu'il en fait pourrait être qualifiée de « surréalisme Miesien ».¹⁶ Cette fascination se traduit dans les Villas à patios par l'utilisation, entre autre, de différents types de verre qui composent la façade Sud donnant sur le jardin ainsi que le patio central, à l'instar de ceux utilisés pour le Pavillon de Barcelone. Concernant la longue façade côté jardin, Rem Koolhaas fait appel à une collection de panneaux de verre aux finitions différentes : transparent, translucide, verdâtre,

¹⁵ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Koolhaas*, 92.

¹⁶ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 124.

¹⁷ Lucan, Kooolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Kooolhaas*, 92.

¹⁸ Gargiani, *Rem Kooolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 130.

¹⁹ Kooolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 79.

²⁰ Patteeuw, Gilbert, et Duriau, *Où'est-ce que l'OMA*, 154.

²¹ Patteeuw, Gilbert, et Duriau, 154.

²² Berteloot et Patteeuw, « OMA's Collage », 69.

et armé. Il cherche ici à créer des « intensités »¹⁷, « des différentes versions de la vue du paysage, en contraste avec la transparence absolue du Style Internationale »¹⁸. Le « cœur vide »¹⁹ de la maison, le patio, autour duquel s'agence les différents espaces de vie de la maison, possède également différentes finitions de verre. En effet, les deux côtés les plus longs sont composés de panneaux de verre transparents qui peuvent coulisser entièrement pour permettre une continuité spatiale visuelle et physique. Grâce au sol du patio en verre translucide, la salle de fitness de l'étage inférieur reçoit une lumière diffuse naturelle. Mais « la nuit, lorsque le sol est éclairé par en dessous, il transforme le patio en lanterne vide. »²⁰ Finalement, cette maison regarde « à l'intérieur d'une manière romaine : [...] organisée autour de l'ouverture de l'atrium et *l'impluvium* »²¹ et dérive « d'un jeu de verticales (murs) et de plans (sol du patio) transparents autour du patio ».²²



OMA | Rem
Koolhaas, Villa à
patio, Rotterdam,
Hollande, 1984-
1988. Façade côté
jardin (Sud).

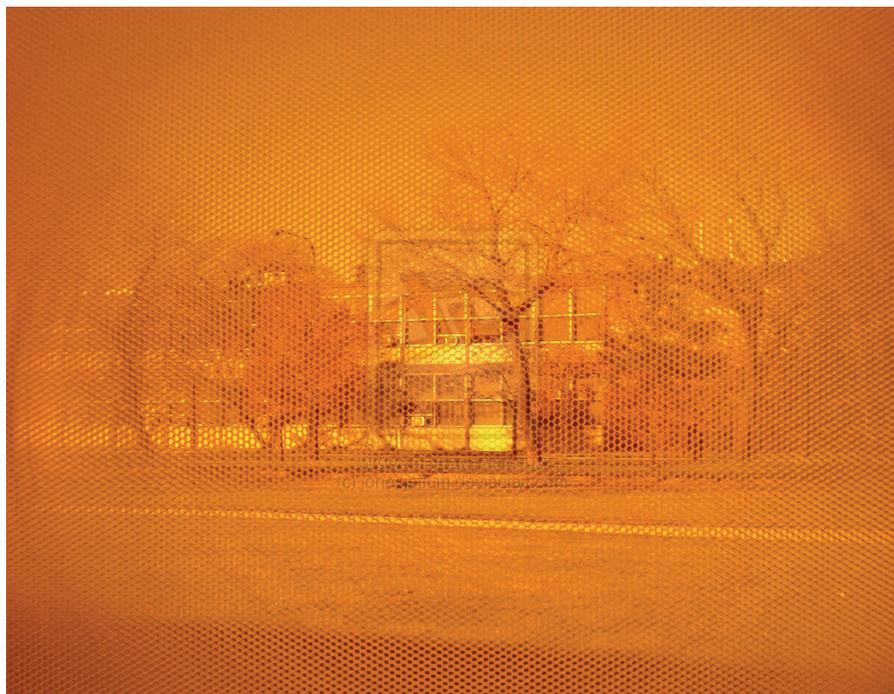
TRANSPARENCE ALTÉRÉE

Pour certains bâtiments publics, OMA crée une relation différente avec l'environnement de ceux-ci, dans une nouvelle « synthèse poétique contextualiste »²³, en modifiant la transparence « pure » du verre grâce à des procédés variés. C'est le cas de la Casa da Musica (1999-2005), construite à Porto, ainsi que du McCormick Tribune Campus Center (1997-1999) à Chicago.

²³ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 247.

Ce dernier a été construit sur le site du campus de l'Institut Technologique de l'Illinois (IIT), un des chefs d'œuvre de Mies van der Rohe, accolé au *Commons Building* et qui se glisse sous le viaduc du métro aérien (*Exelon Tube*) qui sépare le campus en deux. Les murs rideaux de l'enveloppe extérieure du bâtiment sont traités de trois manières différentes : transparents, décorés avec des symboles qui forment le visage de l'architecte du campus, et également des panneaux *Panelite*. Cette façade épaisse qui s'étend le long de State Street, qu'OMA appelle « Mies Wrap », est la matérialisation de ce que Rem Koolhaas a appelé le « poché X-rayed » : « Une façade 'épaisse' qui sert de médiatrice entre le champ Miesien du campus et la condition urbaine introvertie du bâtiment [...] qui crée un écran permanent d'interférences Miesienne ».²⁴

²⁴ Koolhaas, « Project for the IIT Student Center Competition, Chicago, Illinois, USA 2001 », 59.



OMA | Rem Koolhaas, McCormick Tribune Campus Center, Chicago, Illinois, USA, 1997-2003. Vue à travers un panneau
© Panelite

OMA | Rem Koolhaas, McCormick Tribune Campus Center, Chicago, Illinois, USA, 1997-2003. Vue du couloir.



Les panneaux *Panelite* de ce « Mies Wrap » sont composés d'alvéoles en aluminium oranges comprises entre deux feuilles de verre. Dû à leur nature extrudée, « la vue [...] à travers le verre est limité à un halo »²⁵ et donne donc une vue spécifique sur l'extérieur selon la position et la hauteur de l'utilisateur. Étant situé dans une zone de passage, « le champ visuel s'estompe avec le mouvement »²⁶, ce que Roberto Gargiani qualifie de « dissolution cinématographique ».²⁷ Leur teinte provoque dans les espaces intérieurs un « éblouissement chromatique »²⁸ ainsi que des « effets de *flashback*, le distançant dans le temps comme si nous regardions un agrandissement photographique jaunie ».²⁹ La filtration de la vue directe sur le campus IIT permet aux étudiants d'« X-ray [...] la qualité historique et l'aura des bâtiments dans lesquels ils entrent chaque jour pour assister à leur cours ».³⁰

Dans le cas du McCormick Tribune Campus Center, OMA va réutiliser ces panneaux *Panelite* jusqu'à en épuiser les capacités : pour les toilettes Amoeba, pour des partitions intérieures, et même pour des plateaux de tables et d'étagères. Ces panneaux alvéolés représentent « l'évolution technique du mur translucide avec deux panneaux de polycarbonate de la Villa Dall'Ava ; ils rayonnent une *lumière mystérieuse* dans laquelle la perception de la source a aussi été perdue ».³¹

À la Casa da Música, OMA fait de la transparence et l'ouverture des thèmes principaux du projet, ce qui s'oppose en quelque sorte à cette masse solide sculpturale en béton. Rem Koolhaas fait ici appel à sa nouvelle dialectique du vide/plein et du *poché*, s'écartant des travaux de Kahn, où le poché représente la masse du bâtiment et non plus la masse de maçonnerie. Ces travaux font suite au projet de la maison Y2K (1999) qui serait passé par un « élargissement gigantesque ».³²

²⁵ Hansen, « McCormick Tribune Campus Center: Panelite IGU ».

²⁶ Hansen.

²⁷ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of marvels*, 252.

²⁸ Gargiani, 252.

²⁹ Gargiani, 252.

³⁰ Gargiani, 252.

³¹ Gargiani, 252.

³² Koolhaas, *Delirious New York*, 109.

Dans le *Grand Auditoire*, « conçue comme une simple masse creusée de bout en bout dans la forme massive du bâtiment »³³, les extrémités sont entièrement vitrées en deux couches de verre espacées de quelques mètres pour obtenir une isolation acoustique, mais également accueillir des circulations. L'ondulation de ces panneaux de verre, qui varie de part et d'autre pour des raisons acoustiques, est également nécessaire afin d'améliorer les capacités structurelles du matériau³⁴, et donc de réduire le nombre de composant structurel qui supportent le verre, ouvrant ainsi la voie à « un spectacle architectural vraiment captivant ».³⁵ Ces grandes perforations vitrées au travers de la carapace en béton armé blanc crée une nouvelle relation avec le « public » extérieure, dans l'idée de « démanteler la notion élitiste de la salle de concert et d'encourager une participation du public à l'institution elle-même ».³⁶ Le bâtiment révèle son fonctionnement à la ville, les spectateurs assistent à ce spectacle urbain de la même manière que les bâtiments assistent à cette scène dans *Flagrant Délit* de Madelon Vriesendorp.³⁷ A l'inverse, dans la continuité de ce qui avait débuté dans le fond d'auditoire à la Kunsthall (1987-1992) de Rotterdam, les percements sont ici agrandis de manière à montrer « la ville d'une manière qui n'a jamais été faite auparavant »³⁸, avec des effets visuels qui appartiennent plus au domaine de la dynamique que celui de la perspective.³⁹ Le verre prend ici un caractère presque textile, « ondulant doucement comme un rideau »⁴⁰ dans un bâtiment à l'aspect si solide. Ces effets de déformation de l'image perçue, de disruption, sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Rem Koolhaas et d'OMA.

³³ OMA et Koolhaas, « Casa Da Musica ».

³⁴ Hofmeister et OMA, *OMA - Architecture and Construction Details*, 150.

³⁵ Hofmeister et OMA, 150.

³⁶ Hofmeister et OMA, 152.

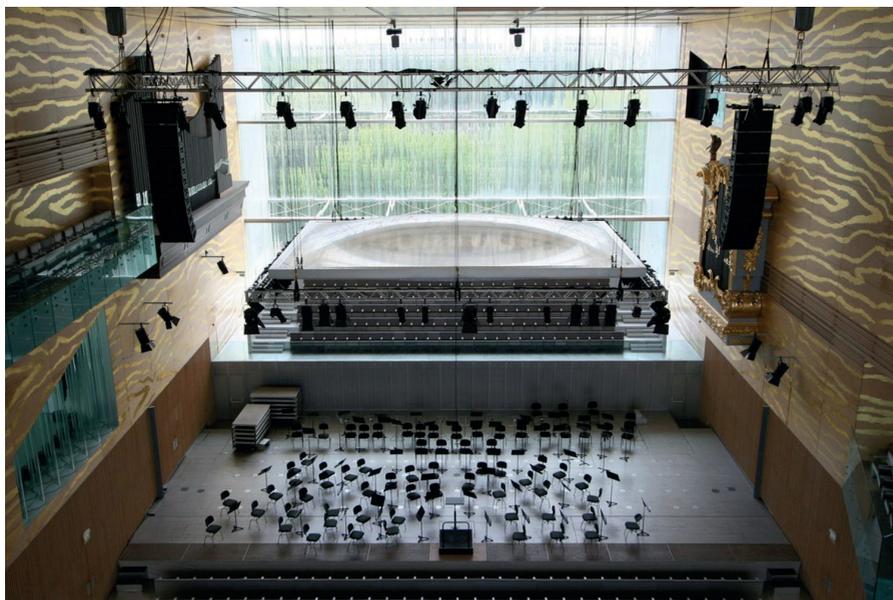
³⁷ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 284.

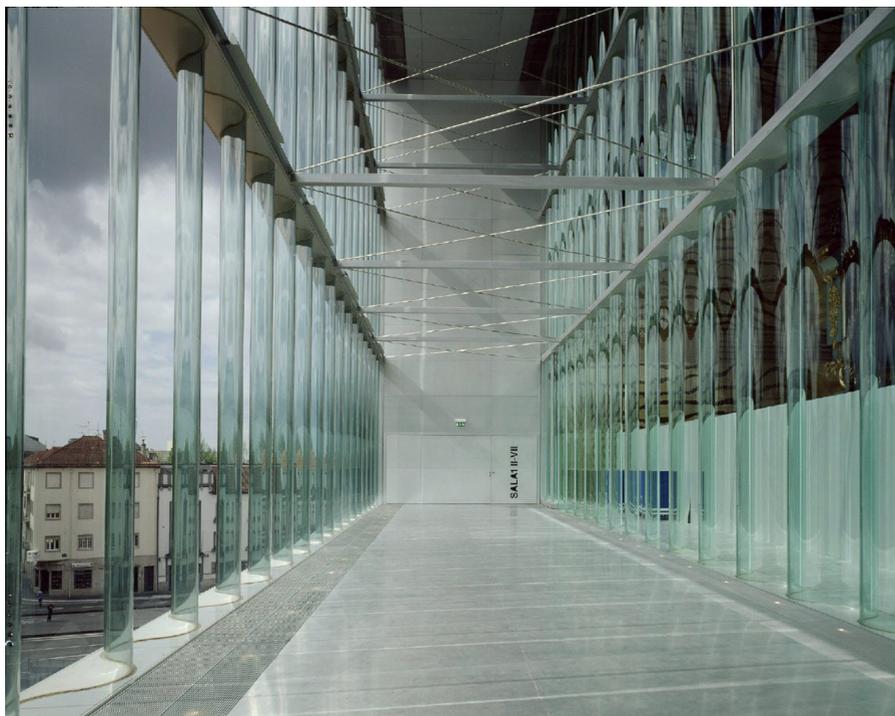
³⁸ Gargiani, 284.

³⁹ Damisch, « Visual language: Discourse by Hubert Damisch ».

⁴⁰ Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 242.

OMA | Rem
Koolhaas, Casa da
Musica, Porto, Por-
tugal, 1997-2003.
Vue à travers le
fond d'auditoire.





OMA | Rem
Koolhaas, Casa da
Música, Porto, Por-
tugal, 1997-2003.
Verre ondulé.

TRANSLUCIDITÉ TECHNIQUE

Dans le cadre du projet Euralille (1988-91), un *masterplan* pour un centre d'affaire à vocation internationale, OMA propose ce qui deviendra le symbole d'Euralille : le Grand Palais (1990-1994), qui prendra ensuite le nom de « Congrexpo ». Ce bâtiment au plan ovoïde, qui fait référence au symbole du manifeste d'OMA⁴¹, est séparé en 3 parties, en accord avec les critères de Rem Koolhaas de la composition en bandes parallèles pour des fonctions différentes. On y trouve la Salle Zénith, sur la bande Nord ; le Palais des Congrès - « un prisme qui émerge de la toiture ovoïde, comme la tour qui émerge de l'œuf dans le manifeste d'OMA »⁴² - composé de trois auditoriums (Salle Eurotop, Salle Pasteur, et la Salle Vauban), de salles de conférence, ou encore de bureaux ; et le Palais des Expositions qui accueille trois grands halls (« Paris », « Londres », et « Bruxelles »). Chaque secteur du Congrexpo possède sa propre « identité symbolique »⁴³ où le choix des matériaux continu d'être dicté par la méthode sur-réaliste paranoïaque critique⁴⁴ de Salvador Dalí.

Les panneaux polycarbonate font partie intégrante du répertoire d'OMA, tant dans l'aménagement intérieur que pour l'enveloppe externe des bâtiments, comme c'est le cas pour

⁴¹Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 26.

⁴²Gargiani, 173.

⁴³Gargiani, 174.

⁴⁴Dalí définit sa méthode comme une « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants » (Koolhaas, *New York delire*, 237.)



OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo, Lille, France, 1990-1994. Salle Vauban.

ce projet du Congrexpo. OMA et Rem Koolhaas parviennent à « réinterpréter des matériaux industriels, produits en masse, en les plaçant dans un contexte architectural nouveau et en les combinant avec des matériaux de construction classique ».⁴⁵ Dans le cas de la Salle Vauban, ces panneaux sont utilisés pour former les murs et le plafond. Cette surface, détachée de la dalle, ménage un espace qui accueille des lumières artificielles et les installations nécessaires au bon fonctionnement de la salle. Ce faux-plafond en matériau plastique permet donc d'une part de filtrer la lumière artificielle, qui le traverse « comme un liquide »⁴⁶, et d'autre part d'avoir un aperçu de ces installations que Koolhaas appelle « le subconscient de l'infrastructure ».⁴⁷ De la même manière, aux murs, les panneaux polycarbonate recouvrent d'un côté des galeries techniques, et de l'autre, sur la partie basse en contact avec le public, des panneaux de laine de verre, apparents sur tout le reste du mur.

⁴⁵ Hofmeister et OMA, *OMA - Architecture and Construction Details*, 114.

⁴⁶ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of marvels*, 139.

⁴⁷ Koolhaas, *Delirious New York*, 283.

Dans la Maison à Bordeaux (1994-1998), le rez-de-chaussée, ouvert sur le patio, accueille la cuisine de la maison. Dans cette dernière, conçue par le designer belge Maarten Van Severen, qui collabore avec OMA sur plusieurs projets d'aménagement intérieur comme à la Villa Dall'Ava (1985-1991) ou encore à la Casa da Música (1999-2005), les installations techniques ainsi que les éclairages sont suspendus à la dalle et contenus dans un faux-plafond incliné en panneaux polycarbonate. Rem Koolhaas vient ici utiliser un langage normalement prévu pour les bâtiments publics dans un cadre résidentiel.

La Kunsthal (1987-1992) de Rotterdam est un bâtiment prismatique à plan carré traversé orthogonalement par une route ainsi qu'une rampe piétonne et public reliant le parc contigu au Maasboulevard. La circulation à l'intérieur de cet édifice est particulière. En effet, elle se caractérise par une « spirale

⁴⁸ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 150.

⁴⁹ Gargiani, 150.

⁵⁰ Je fais ici référence au projet de R. Koolhaas, E. Zenghelis, et Z. Hadid pour l'extension du Siège du Parlement Néerlandais, à La Haye, en 1978 (Gargiani, 151).

⁵¹ Gargiani, 191.

⁵² Voir la coupe dessiné par Arup (Balmond et Smith, *Informal*, 98).

⁵³ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 151.

⁵⁴ Gargiani, 151.

⁵⁵ Balmond et Smith, *Informal*, 105.

⁵⁶ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 151.

⁵⁷ Geers, « Showing Everything », 105.

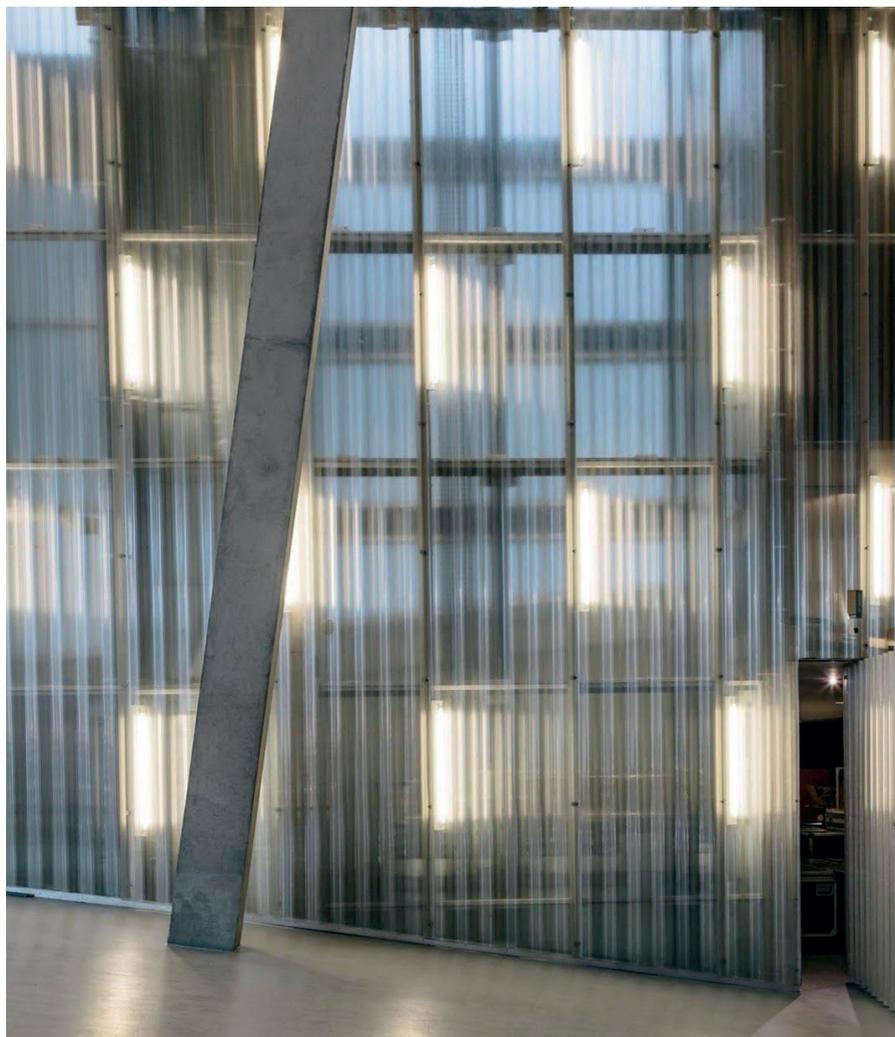
invisible avec un rythme syncopé »⁴⁸, un long chemin continu, accompagnant les visiteurs à travers une « séquence de scénarios »⁴⁹ - auditoire, salles d'exposition, secteurs inclinés ou plat, passage - aux caractéristiques très différentes. Ce travail autour du chemin continu composé de différents segments rappelle le travail de Rem Koolhaas autour du Cadavre Exquis qui caractérisa ses premiers projets⁵⁰, et qui se transformera par la suite pour devenir la « surface pliable » des Deux Bibliothèques de Jussieu (1992) et de l'Educatorium (1993-1997).⁵¹

Les visiteurs rentrent dans la Kunsthal à travers une ouverture dans un mur revêtu de panneaux polycarbonate qui cache en fait une bande fine et longue qui sera nommé « *the wall* ». ⁵² Ce mur épais et habité accueille des escaliers, des ascenseurs, des toilettes, le guichet, mais également des équipements techniques du bâtiment. Il est entièrement enveloppé de panneaux en polycarbonate, ce qui permet à Rem Koolhaas d'y insérer des néons et de le transformer en une « enveloppe lumineuse ». ⁵³ Cet élément trouve ses origines dans le « mur creux » de la *Spear House* (1974), à Miami, qui lui-même était un descendant du « Strip » d'*Exodus* (1971-1974).⁵⁴

En toiture, une partie de ce mur s'étend, « une tranche fine »⁵⁵ contenant les conduits techniques, venant ainsi casser avec l'horizontalité de la Kunsthal. De par ses caractéristiques, cette lame devient dans le paysage du parc qui l'entoure « un Decorated Shed lumineux et transparent »⁵⁶ faisant office de panneau publicitaire. Nous pourrions opposer cette extension du mur au prisme noir de l'Institut d'Architecture Hollandais (1988) dont la compétition venait tout juste de se terminer et qu'OMA n'a malheureusement pas remporté. En effet, sur un plan figuratif, la « masse »⁵⁷ noire, en béton, et sans détail de

OMA | Rem Koolhaas, Kunsthal,
Rotterdam, Hol-
lande, 1987-1992.
Vue depuis le
Maasboulevard.





OMA | Rem
Koolhaas, Kuns-
thal, Rotterdam,
Hollande, 1987-
1992. Vue du mur
technique depuis
l'auditoire.

OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo,
Lille, France,
1990-1994. Vue de
l'entrée principale
du Palais des
Congrès.



l'Institut, s'oppose en tout point à cette lame à ossature visible, lumineuse et fine de la Kunsthalle.

Au Congrès de Lille, on trouve une réflexion similaire sur ce qu'on pourrait appeler des « volumes techniques ». En effet, à l'entrée du Palais des Congrès, on remarque la présence de trois volumes enveloppés de panneaux en polycarbonate, deux à section circulaire, et un à section rectangulaire. Cependant, à la différence des deux autres, ce dernier semble traverser toute la hauteur du bâtiment et s'étendre au-delà de la toiture, comme s'il n'avait pas la même valeur. On devine à travers la translucidité des matériaux qui les enveloppe que ces volumes contiennent quelques-unes des colonnes de la structure porteuse, ce qui nous laisse penser à une volonté de Rem Koolhaas de rendre la lecture de cette structure plus difficile, déjà amorcée par le « glissement »⁵⁸ des colonnes entre elles. Sur le volume à section rectangulaire, une grille d'aération ainsi que l'extension en toiture nous font comprendre que ce volume est purement technique et nécessaire au bon fonctionnement du bâtiment. Quant aux deux autres à sections rondes, ils nous laissent deviner des tubes en PVC noir qui s'avèrent être des « gouttières pour évacuer les eaux de pluie de la toiture ».⁵⁹ C'est un geste fort, dans le hall principal du Palais des Congrès, « que seul un entrepreneur téméraire ou un disciple de Le Corbusier aurait le courage d'installer de cette manière ».⁶⁰ Lorsqu'on regarde le plan du rez-de-chaussée, on remarque que ces trois volumes ont des terminologies précises.⁶¹ En effet, le volume à section rectangulaire est appelé « Colonne technique », tandis que les deux autres sont appelés « Colonne lumineuse », éclipant leurs caractéristiques techniques. On pourrait alors penser que Rem Koolhaas reprend ici le « wall » de la Kunsthalle, sur lequel il travaille au même moment, qu'il divise en trois parties. La qualité de *Decorated Shed* s'ajoutera ironiquement à l'ouverture du

⁵⁸ C. Balmond réutilise ici la grille structurelle de la Halle 1 de la Kunsthalle (Balmond et Smith, Informal, 79).

⁵⁹ Gargiani, Rem Koolhaas-OMA: the construction of marvels, 180.

⁶⁰ Gargiani, 180.

⁶¹ Koolhaas et al., Small, medium, large, extra-large, 812-13.

Congrexpo où pour certains événements, ces colonnes seront emballées de panneaux publicitaires.

RÉFLEXION

DISRUPTION

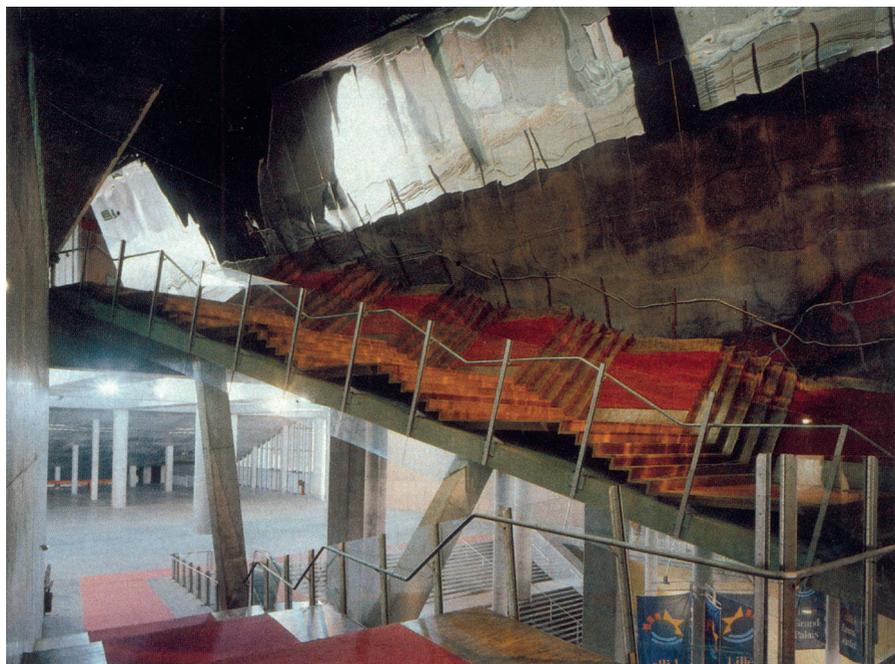
À Congrexpo, dans le Palais des Congrès, les auditorios Eurotop et Pasteur sont séparés par un escalier monumental, « héritier de la tradition française des années 1600-1700 »⁶², composé d'un tapis de bois fin qui forme les marches posées sur la dalle inclinée qui lie les étages. Sur le mur incliné qui surplombe l'escalier, partagé avec l'auditoire Pasteur, Rem Koolhaas le recouvre de tôles d'acier poli, et donc réfléchissante. Ce matériau réfléchit une image déformée, disruptive, à la manière d'une « vision Piranésienne »⁶³, ou comme on peut le trouver dans « certains travaux de Niemeyer ».⁶⁴ OMA reprendra le même dispositif à l'Educatatorium (1993-1997) à Utrecht, où comme au Grand Palais, un espace de circulation avec une volée d'escaliers en bois est contenu entre deux auditorios. Sur le mur convexe d'un des auditorios on retrouve une fois de plus ces tôles d'acier poli. Ces choix font écho à ce que Rem Koolhaas écrira plus tard à propos du *Junkspace* :⁶⁵

⁶² Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of marvels*, 176.

⁶³ Gargiani, 181.

⁶⁴ Gargiani, 181.

⁶⁵ Koolhaas, *Junkspace*, 82-83.



OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo, Lille, France, 1990-1994. Grand escalier.

OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo,
Lille, France, 1990-
1994. Façade du
Palais des Congrès.



« La continuité est l'essence du Junkspace ; il exploite n'importe quelle invention qui peut favoriser l'expansion, et déploie l'infrastructure de l'ininterruption [...]. Il est toujours intérieur, et tellement extensif qu'on en perçoit rarement les limites ; il favorise la désorientation par n'importe quel moyen (miroir, surfaces lisses, écho)... »

Toujours au Palais des Congrès, mais cette fois-ci sur la façade de l'entrée, Rem Koolhaas travaille de nouveau sur le thème de la réflexion qui devient ici morcelée. Sur les trois premiers étages, un mur-rideau composé de panneaux de verre de formes et tailles irrégulières, inclinés à différents angles, reflète des morceaux de paysage, dans la continuité de ce qui avait commencé pour le projet de bureaux de Churchill-Plein (1984) à Rotterdam, mais d'une manière plus exagérée. Ceci pourrait être comparé à « ce qui aurait pu arriver avec les pois lâchés depuis le haut dans l'Ascension de la Vierge Marie rêvée par Dalí »⁶⁶, que Koolhaas cite dans *Delirious New-York* :⁶⁷

« Vous laissez tomber les pois d'une hauteur de dix mètres ; avec une lumière électrique suffisamment puissante vous projetez sur la chute des pois chiches une image de la Vierge ; chaque pois chiche, séparé de l'autre par de l'espace comme des corpuscules d'atome, enregistrera une petite partie de l'image »

⁶⁶ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 181.

⁶⁷ Koolhaas, *New York ddire*, 238.

DÉMATÉRIALISATION

Dans le cas de la maison à Bordeaux, le principe tectonique qui a guidé Cecil Balmond dans la conception de la structure était d'avoir « une boîte, en l'air, où seront situés les chambres. En dessous de cela les espaces de vie, entourés de verre. »⁶⁸. Pour répondre à cela, ils font le choix, d'un côté, de faire reposer cette boîte sur un portail en métal aux montants décalés et volontairement en porte-à-faux, et de l'autre, de suspendre la boîte à une poutre en métal, elle-même repose sur un large cylindre en béton armé décentré qui accueille un escalier, contrebalancée par un tirant ancré dans un bloc de béton enfoui dans le sol du jardin. De tout ceci résulte une « instabilité visuelle », « un équilibre dynamique similaire à celui du *Skybar* ». ⁶⁹ Kooolhass tente d'aller plus loin dans cette recherche d'incompréhension structurelle. Sur la partie du pilotis qui passe au niveau de la *boîte de verre*, traversant la terrasse, il l'emballage avec de la tôle d'acier poli et réfléchissant de façon à dématérialiser cet élément et faire flotter la boîte « de manière encore plus vivante ». ⁷⁰ Il suit ici l'exemple des colonnes cruciformes du Pavillon de Barcelone (1929), pour lesquelles la « précision formelle se dissout sous la distorsion visuelle de leur acier poli ». ⁷¹ Les éléments environnants sont reflétés sur le pilotis et rendent sa lecture presque impossible.

⁶⁸ Balmond et Smith, *Informal*, 23.

⁶⁹ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 212.

⁷⁰ Gargiani, 212.

⁷¹ Constant, « The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and The Picture », 48.



OMA | Rem
Koolhaas, Maison à
Bordeaux, France,
1994-1998. Vue du
pilotis.

Mies van der Rohe,
Villa Tugendhat,
Brno, République
Tchèque, 1928-
1930. Salon.



INTENSIFICATION

On retrouve dans le patio du projet des Deux Villas à Patios, du côté de la cuisine, une façade quasiment aveugle revêtue d'un panneau de tôle ondulée qui contraste avec les trois façades faites de verre. Ces panneaux ondulés (ici métalliques), que Koolhaas utilise au même moment au *Danstheater* avec une symbolique tout à fait différente, deviendront iconique dans l'architecture d'OMA. Pendant la journée, ce mur en tôle reflète les rayons incidents du Soleil, avec plus ou moins d'intensités selon notre position vis-à-vis des différents types de verre qui compose le patio. Lorsque la nuit vient à tomber, que la salle de sport située à l'étage inférieur éclaire le sol en verre, le panneau conserve ses caractéristiques et transforme ce que Rem Koolhaas appelle le « cœur vide »⁷² de la maison en une « lanterne vide ».⁷³ On peut donc penser que le simple but de ce panneau est d'intensifier la lumière qui lui arrive dessus. Cette hypothèse est confirmée par l'architecte qui perçoit ce patio comme sujet aux réflexions.⁷⁴ Ce procédé sera repris plus tard pour le projet du *McCormick Tribune Campus Center*, mais cette fois-ci avec un matériau différent. Il utilisera dans certaines zones des revêtements de sol colorés, plastifiés, lisses et brillants, que « la lumière oblique transforme en en écrans éblouissants, typique du Junkspace ».⁷⁵

⁷² Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 79.

⁷³ Patteeuw, Gilbert, et Duriau, *Qu'est-ce que l'OMA*, 161.

⁷⁴ Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 71.

⁷⁵ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 250.

OMA | Rem
Koolhaas, Maison
à patio, Rotterdam,
Hollande, 1984-
1988. Vue de la
lanterne vide.



NÉOBRUTALISME

INSTABILITÉ

« Les réalisations architecturales d'OMA ne cherchent donc pas à mettre en scène de façon insistante des prouesses d'ordre technologique. Au contraire, nous assistons à une espèce de sublimation sobre, mais volontaires, de matériaux ordinaires, la « richesse » venant quelques fois souligner parcimonieusement des parties restreintes des édifices. »⁷⁶

⁷⁶ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Koolhaas*, 38.

Rem Koolhaas fait partie des architectes ayant marqué un intérêt nouveau pour des matériaux dit « ordinaires », voir « pauvres », tout simplement juxtaposés, leur mode de construction était visuellement intelligible⁷⁷, là où certains architectes utilisent les assemblages et les articulations comme prétexte pour des « démonstrations de virtuosité ».⁷⁸ L'attitude qu'il adopte, partagée par plusieurs architectes du 21^e siècle, pourrait être comparée à celles que les architectes dits brutalistes avaient pu avoir, ceux qui « avaient voulu remettre sur le devant de la scène architecturale la présence des matériaux comme tels, comme matériaux bruts ».⁷⁹

⁷⁷ Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, 147.

⁷⁸ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Koolhaas*, 38.

⁷⁹ Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, 147.

⁸⁰ Chevrier et Koolhaas, « "Change-ment de dimensions", Entretien de Jean-François Chevrier avec Rem Koolhaas ».

⁸¹ « Recent Koolhaas », Jeffrey Kipnis (Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 422).

⁸² Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 174.

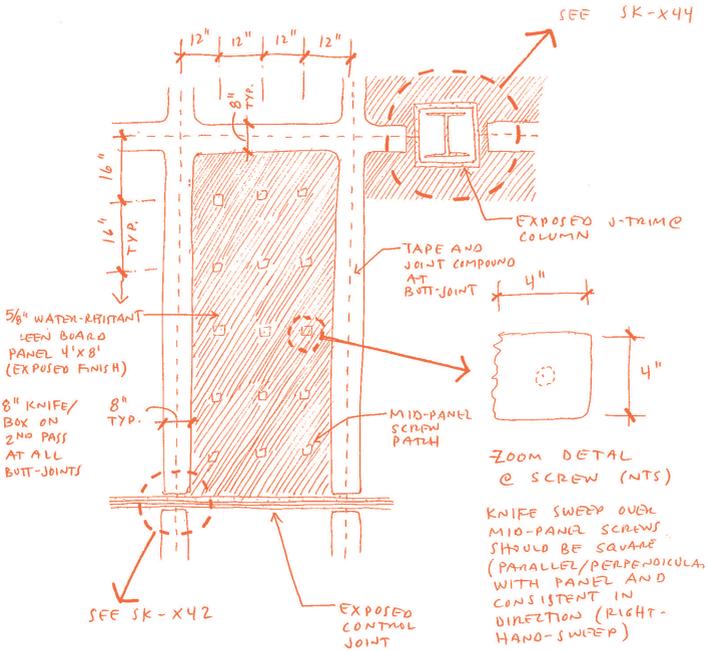
⁸³ Gargiani, 180.

⁸⁴ Gargiani, 250.

Si on prend l'exemple du Congrexpo à Lille, Rem Koolhaas assume entièrement les matériaux « pauvres » avec lesquels il compose son bâtiment, ces derniers lui permettant « d'aller droit au but ». ⁸⁰ Il avait pour but d'obtenir « une construction énorme, brute, [et] peu coûteuse » qui « intensifierait l'effervescence des activités, grossières et raffinés ». ⁸¹ La salle Zénith ainsi que la salle Vauban sont assez représentatives de cette manière d'aborder les matériaux. La première, penser comme une « usine à musique » ⁸², à l'aspect plutôt brut, nous laisse apprécier la présence aux murs de panneaux acoustiques en laine de bois, habituellement revêtus d'un matériau de finition. Dans la même logique, dans la salle Vauban, un des murs est entièrement recouvert de panneaux en laine de verre, laissé apparent, mais protégé sur la partie basse, en contact direct avec les spectateurs, par des panneaux en polycarbonate. En laissant apparent ces panneaux acoustiques et thermiques, Rem Koolhaas tente ici de « donner un impact impressionnant même aux matériaux les plus techniques du bâtiment » qui font partie à ces yeux d'un « univers peu apprécié, [et] inexploré ». ⁸³

Au *McCormick Tribune Campus Center* de Chicago, OMA crée ce qu'on pourrait appeler un *patchwork* de matériaux aussi bien pour les revêtements de sol que pour ceux des plafonds. Dans les espaces de circulation ainsi que dans les espaces de rassemblement ⁸⁴, Rem Koolhaas utilise des panneaux de plâtre de couleur verdâtre pour venir créer un faux-plafond nécessaire au passage des conduits et autres éléments techniques, mais contrairement à l'usage il ne les recouvre pas avec de la peinture. Il en va de même pour l'enduit qui recouvre les joints entre panneaux et les têtes de vis apparentes. Avec ce dernier, il prend soin de le faire appliquer précisément, par bandes régulières et parallèles, créant ainsi un véritable dessin, un motif qui a plus

IIT CEILING TYPICAL PANEL DETAIL



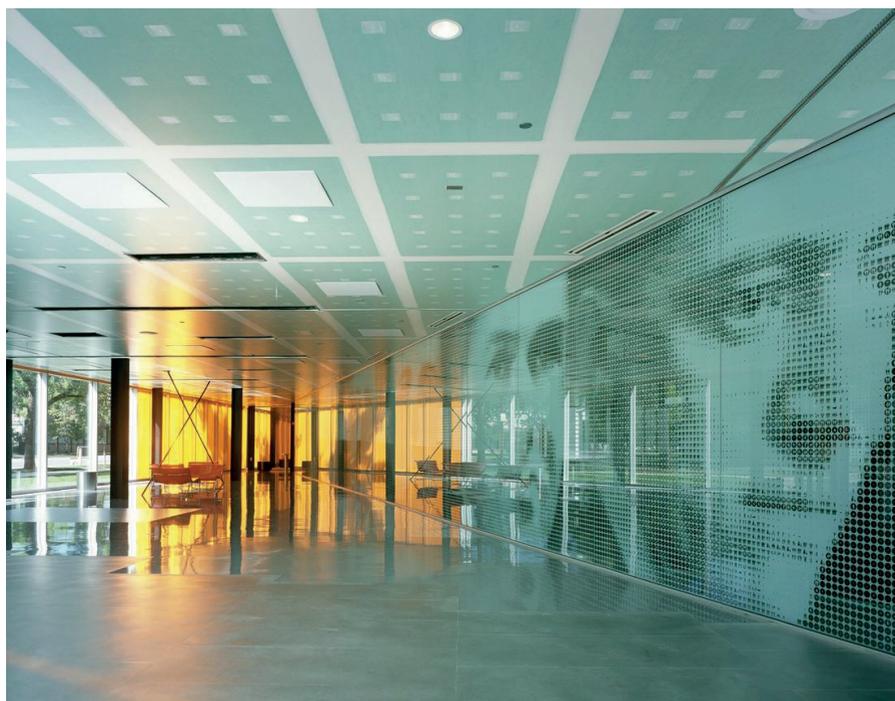
PLAN OF TYPICAL PANEL
WITH CONTROL JOINT
SCALE: 1/2" = 1'-0"

SK-X43

STUDIO GANG
1212 N. Ashland Ave. Suite 212
Chicago, Illinois 60622
(T) 773.384.1212 (F) 773.384.0231
Q 2 JAN. 2003

OMA | Rem Koolhaas, McCormick Tribune Campus Center, Chicago, Illinois, USA, 1997-1999. Croquis du calepinage du plafond par Mark Schendel.

OMA | Rem Koolhaas, McCormick Tribune Campus Center, Chicago, Illinois, USA, 1997-1999. Entrée principale.



à voir avec l'ornementation que le fonctionnalisme pur. Le bureau a fait appel à Mark Schendel, ancien employé d'OMA désormais chez Studio Gang, afin de superviser les travaux et de veiller à leur bon déroulement. Il réalisa pas moins de 37 croquis ainsi qu'une spécification écrite de six pages uniquement pour ce plafond particulier, dans lesquels ils indiquent « les distances entre les vis, les dimensions de chaque point de mastic pour couvrir chaque vis, la taille de la spatule à utiliser et le sens d'application du mastic ».⁸⁵ Cette solution du « non-fini »⁸⁶ avec les plaques de plâtre se retrouvera dans certains espaces du projet faisant suite à celui de Chicago - la Casa da Musica - montrant une fois de plus la tendance d'OMA à faire appel à des motifs récurrents dans son architecture.

⁸⁵ McVicar, « Deviation from the standard - The plasterboard ceiling in OMA's McCormick Tribune Campus Center », 197.

⁸⁶ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 250.

A Rotterdam, dans la maison à patio, deux éléments principaux génèrent les espaces : un patio, dont l'analyse a d'ores et déjà été faite, et un mur épais derrière lequel se trouve la chambre, un bureau, ainsi qu'une salle de bain. Ce « mur libre »⁸⁷ rappelle les murs non-porteur en onyx définissant les espaces du Pavillon de Barcelone ou de la Maison Tugendhat (1928-1930), à Brno, de Mies van der Rohe⁸⁸ dont Rem Koolhaas est un admirateur. Cependant du côté des espaces de jour, le mur est recouvert de panneaux OSB (*Oriented Strand Board*, qui se traduit par « Panneaux à copeaux orientés »), « habituellement utilisés sur les chantiers pour des travaux temporaires ».⁸⁹ Ce matériau qu'on pourrait qualifier de « pauvre », dans cette maison qui n'a rien d'une habitation bon marché, a dû être « consciemment choisi pour un effet dissociatif ».⁹⁰

⁸⁷ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Koolhaas*, 92.

⁸⁸ Çiçek, « The Absence of Interior », 59.

⁸⁹ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 130.

⁹⁰ Çiçek, « The Absence of Interior », 59.

Les matériaux préalablement analysés peuvent être considérés comme des matériaux en attente de finition, des matériaux « censés » s'effacer. Ces choix peuvent être liés à une instabilité du futur qui caractérise la vie moderne, mais

⁹¹ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Koolhaas*, 41.

⁹² Yatsuka et Koolhaas, « Entretien Rem Koolhaas et Jaime Yatsuka », 7.

également une instabilité programmatique qui régit de plus en plus les programmes que l'on propose aux architectes.⁹¹ Dès lors, on comprend mieux les propos de Rem Koolhaas : « je combine spécificité architecturale et instabilité programmatique »⁹² qui font écho à sa volonté d'utiliser des matériaux aux finitions incertaines.



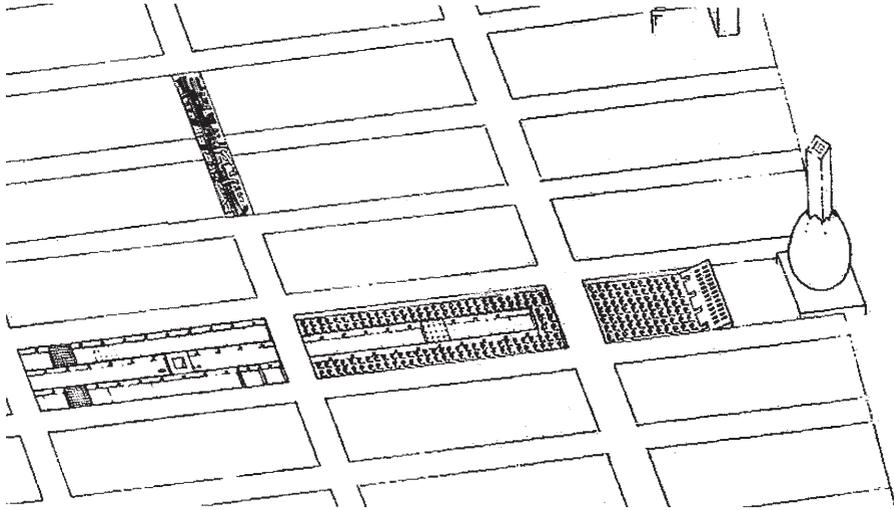
OMA | Rem
Koolhaas, Maison
à patio, Rotterdam,
Hollande, 1984-
1988. Vue du mur
OSB.

SUBCONSCIENT DE L'INFRASTRUCTURE

« Les joints bâillant révèlent de vastes faux-plafonds (d'anciens canyons d'amiante ?), des poutres, des conduits, des filins, des câbles, de l'isolant, du matériau ignifuge, des cordes ; des dispositifs entremêlés, soudain exposés au grand jour. Impurs, torturés et complexes ils existent seulement parce qu'ils n'ont jamais été consciemment organisés. »⁹³

⁹³ Koolhaas, *Junkspace*, 97.

Afin d'introduire ce thème, il est utile de revenir aux premiers travaux du bureau OMA, à ce moment-là composé de Elia et Zoe Zenghelis, Rem Koolhaas, et Madelon Vriesendorp. Pour le projet *New Welfare Island* (1975-1976), on trouve, sur les vues aériennes, ce qui a été appelé un *Ductpark*. Une excavation de la grille de Manhattan qui laisse apparaître tous les conduits, câbles, canalisations et tubes cachés sous la surface de la ville. Pour Rem Koolhaas, cette « infrastructure » représente « la strate active et permanente de la métropole ». En remplaçant le sol opaque de la rue par du verre transparent, Rem Koolhaas



OMA | Rem Koolhaas, *New Welfare Island*, New-York, USA, 1975-1976.
Ductpark.

Madelon Vriesendorp, *Freud Unlimited*, 1975.





Marcel Duchamp,
Étant donné: 1.
La chute d'eau, 2.
Le gaz d'éclairage,
1946-1966. Vue
de l'intérieur de
l'installation.

imagine que le « flâneur métropolitain [...] expérimentera une sorte de *Vertige de l'Infrastructure* Baudelairien – une réalisation soudaine [...] de l'artificialité précaire de son mode de vie, supporté par ces multiples services ».⁹⁴ A la suite du projet, Madelon Vriesendorp peindra *Freud Unlimited* (1976), peinture sur laquelle on découvre sous la surface de l'eau « une technologie invisible, complexe, composé de câbles et conduits multicolore, et des tunnels de métro »⁹⁵ qui sera traduit par Rem Koolhaas en « subconscient de l'infrastructure ».⁹⁶

⁹⁴ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 44-45.

⁹⁵ Gargiani, 43.

⁹⁶ Koolhaas, *Delirious New York*, 283.

Si on revient au Congrexpo de Lille, à certains endroits, Rem Koolhaas retire le filtre des panneaux polycarbonate pour laisser apparaître les « organes sous la peau »⁹⁷ du plafond. C'est le cas de la salle Zénith où le grand plafond bleu est coupé par des « tunnels de lumières »⁹⁸, révélant ainsi l'ossature métallique et les panneaux de tôles ondulés initialement cachés. Il reproduira ce même geste à l'Educatatorium d'Utrecht, au niveau de la courbe de la « surface pliée », où il interrompt le revêtement en bois pour faire surgir la structure métallique avec « un goût Michelangelesque pour le « non-fini » ».⁹⁹ Dans le hall d'entrée du Palais des Congrès, le faux-plafond en panneaux de bois est percé par de larges cercles au niveau de chaque colonne en béton, laissant apparaître des parties du « subconscient de l'infrastructure ».¹⁰⁰ Rem Koolhaas réitérera une dernière fois cette opération, mais d'une manière plus timide, dans la salle Jeanne de Flandre, autour des sorties d'aération et aléatoirement sur le reste du faux-plafond. Pour Roberto Gargiani, ces interventions sont « une traduction, constructive, du diorama conceptuel de Duchamp, *Étant donnés*, que l'on peut apercevoir à travers deux petits trous faits entre les planches de bois d'une porte ».¹⁰¹

⁹⁷ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 174.

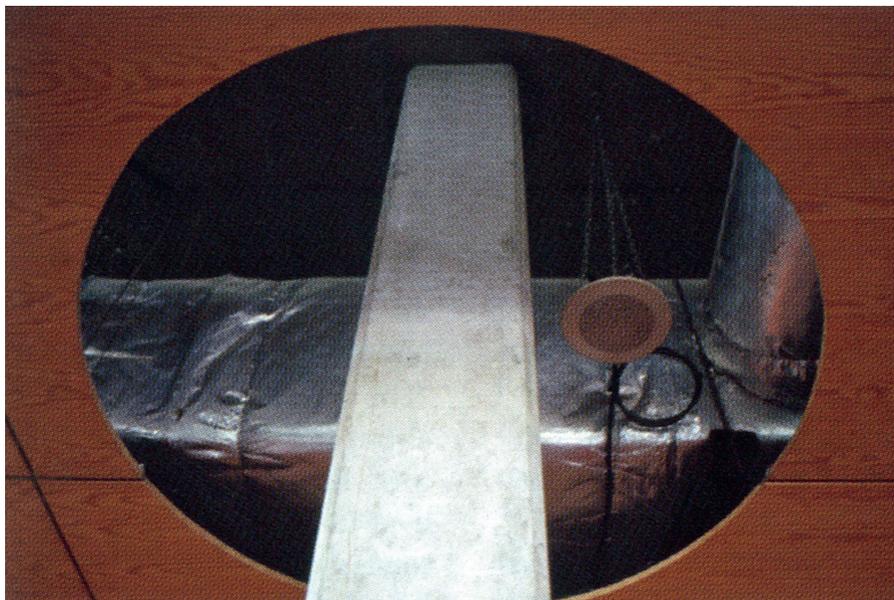
⁹⁸ Gargiani, 174.

⁹⁹ Gargiani, 200.

¹⁰⁰ Koolhaas, *Delirious New York*, 283.

¹⁰¹ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 180.

OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo, Lille, France, 1990-1994. Détail du faux-plafond de l'entrée du Palais des Congrès.





OMA | Rem Koolhaas, Educatorium, Utrecht, Hollande, 1993-1997. Passage entre les deux auditoriums.

BARDAGE

APPAREILLAGE

A la suite de ses recherches sur le mur de Berlin, Rem Koolhaas, en collaboration avec Elia Zenghelis, propose pour le concours *La città come ambiente significativa* (1971), organisé par la revue *Casabella*, le projet *Exodus* ou *The voluntary Prisoners of Architecture*. Ce dernier se présente comme « une structure de ville idéale conçue pour être insérée dans le centre de Londres dans le but de faciliter un cycle intense de vie métropolitaine ». ¹⁰² Ce nouveau système aurait pour enceinte un élément caractéristique de l'architecture : un mur. Koolhaas ajoutera une valeur symbolique à celui-ci en le construisant en « bloc de béton inspiré du mur de Berlin » ¹⁰³ dont les « effets symboliques et psychologiques sont infiniment plus puissant que son apparence physique ». ¹⁰⁴ Ce symbole du mur deviendra par la suite une figure récurrente de l'architecture de Rem Koolhaas et d'OMA.

¹⁰² Gargiani, 7.

¹⁰³ Gargiani, 7.

¹⁰⁴ Koolhaas et al., « Exodus, or the voluntary prisoners of architecture ».

Le cas le plus explicite est celui de la maison à Bordeaux. Le niveau le plus bas de la maison est subdivisé en trois parties : le rez-de-chaussée de la maison, un volume habitable annexe pour de potentiels invités, et un patio compris entre ces deux derniers. Tout ce système est contenu par un mur périphérique

¹⁰⁵ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 205-6.

¹⁰⁶ Gargiani, 206.

¹⁰⁷ Gargiani, 206.

opaque, bloquant ainsi la vue panoramique sur Bordeaux. Cette obstruction visuelle dialogue directement avec le mur d'*Exodus* qui ici prend tout son sens. En effet, le client de la maison, récemment devenu handicapé et se déplaçant en chaise roulante, « le concept de « prisonniers de l'architecture » prend [donc] une signification dramatique et existentielle ».¹⁰⁵ Du côté externe de ce mur, Rem Koolhaas choisi un revêtement issu de la région : la pierre de Bordeaux. Contrairement aux habitudes locales, elle est coupé de manière à obtenir « une surface rugueuse, comme le Travertin ».¹⁰⁶ Ces dalles fines agrafées au mur périphérique viennent mimées un appareil isodome dont la forme « dérive du mur d'*Exodus*, [et] de la maison à Miami ».¹⁰⁷ Cependant, l'architecte vient contredire les propriétés inhérentes à la construction en pierre en faisant passer ce mur au-dessus du chemin d'accès en voiture. Rem Koolhaas n'essaye donc pas de mimer un vrai mur en pierre de taille mais est bien plus attaché à la valeur symbolique que celui-ci peut avoir.

¹⁰⁸ Gargiani, 156.

À la Kunsthal de Rotterdam, les façades se caractérisent par une composition en bandes d'hauteurs équivalentes à un étage, faites de matériaux différents : du béton, gris ou peint en noir, des dalles de pierre, ainsi que du verre transparent et translucide. Le passage d'une bande à l'autre, au niveau des angles, s'effectue toujours en « combinant différents matériaux et épaisseurs, en accord avec la poétique Koolhaasienne de la juxtaposition et des contrastes tectoniques ».¹⁰⁸ Le revêtement en dalles de pierre, ici du Travertin aux finitions différentes, est une fois de plus utilisé comme un revêtement léger, avec un appareillage qui réplique celui du mur d'*Exodus*. La manière donc Koolhaas traite la pierre en tant que matériau léger est visible sur une des façade principales, au Nord, où cette bande de pierre est élevée au deuxième niveau du bâtiment, agrafée au mur porteur en béton. Ce revêtement qu'on pourrait presque



Rem Koolhaas
et Elia Zenghelis,
Exodus ou *The
Voluntary Prisoners
of Architecture*,
1971-1972, en
collaboration avec
M. Vriesendorp et
Z. Zenghelis. "The
Allotments".

OMA | Rem
Koolhaas, Maisonà
Bordeaux, France,
1994-1998. Vue de
l'extérieur.





OMA | Rem Koolhaas, Kunsthal, Rotterdam, Holland, 1987-1992. Façade Nord.

¹⁰⁹ Wigley et al.,
Casa Da Música,
Porto, 245.

qualifier de Loosien, dans le sens où, à l'instar de ce dernier, Rem Koolhaas utilise des « pierres finement coupées comme une sorte de papier-peint ». ¹⁰⁹ Ceci se manifeste sur la maquette produite par le bureau où l'appareillage des dalles de pierre est remplacé par un simple papier collé sur lequel est imprimé une « texture pierre » continue sans joints. Une fois encore, on comprend que la symbolique de l'appareillage de pierre prime sur la volonté d'expression d'un mur en pierre de taille.

À Saint-Cloud, pour la Villa Dall'Ava, Rem Koolhaas tient un raisonnement différent concernant la pierre, qui deviendra la base pour de futur projets. On se rappelle de la tripartition compositionnelle de la maison comprenant : un socle, la *boîte de verre*, et des volumes suspendus (couronnés par une piscine en toiture). On s'intéressera ici à la base de la maison. Cette dernière, en partie enterrée dans la pente, accueille l'entrée de la maison, des espaces techniques, une bibliothèque, ainsi qu'un petit studio. À l'extérieur, sur deux des trois façades hors-sol, l'architecte revêt le mur en béton de dalles brutes d'ardoises grises conférant un « caractère de podium monumental en pierre » ¹¹⁰ à cette partie de la maison. Contrairement aux exemples précédents de la Kunsthalle et de la maison à Bordeaux, Rem Koolhaas se rapproche ici de l'image presque « antique » de l'utilisation de la pierre, à savoir des matériaux dits « lourds » à la base, et qui deviennent de plus en plus légers au fur et à mesure de la montée. Le propos est très rapidement anéanti par ces « containers » suspendus contenant les chambres qui donnent l'impression d'être posées sur cette boîte de verre, toujours dans la poétique Koolhaasienne des « contrastes tectoniques ». Au niveau de la forme de ces dalles, Koolhaas s'écarte des travaux d'*Exodus* et de l'appareil isodome en utilisant des formes irrégulières créant des lignes de jointures qui s'éloignent des règles de la maçonnerie classique. On pourrait penser que

¹¹⁰ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 138.

l'architecte s'est inspiré pour cela des « murs d'enceintes grossiers des villas de la banlieue de Paris »¹¹¹ qui font partie du paysage de la maison. Cette manière de faire constituera la base pour plusieurs travaux des années 90.

¹¹¹ Gargiani, 138.

L'enveloppe courbe du Congrexpo se caractérise par l'emploi de nombreux matériaux à « portée symbolique »¹¹² formant un tout hétérogène donnant l'impression de « pouvoir bouger lentement, [...] comme une grosse tortue ».¹¹³ Cette référence animalière prend tout son sens lorsqu'on s'intéresse au revêtement présent sur les murs du parking au rez-de-chaussée du Palais des Expositions, ainsi que l'enveloppe extérieure de la salle Zénith. En effet, Rem Koolhaas transforme les dalles d'ardoises de la Villa Dall'Ava en « un motif qui imite un revêtement en dalle de pierre montée diagonalement »¹¹⁴ façonné dans une couche de ciment à la teinte gris foncé. Il en résulte un effet de « croûte organique »¹¹⁵, de carapace animale, déjà proposé par OMA pour le projet Nexus World Housing (1988-1991) à Fukuoka au Japon.¹¹⁶ Rem Koolhaas franchit un cap en abandonnant complètement le côté naturel des revêtements de pierre pour se concentrer uniquement sur leur valeur symbolique, « non plus basé sur les principes de Viollet-le-Duc et Semper, mais bien sur la méthode paranoïaque critique ».¹¹⁷

¹¹² Gargiani, 182.

¹¹³ Gargiani, 182.

¹¹⁴ Gargiani, 180.

¹¹⁵ Gargiani, 180.

¹¹⁶ À Fukuoka, ce revêtement est appelé « Levitating black concrete socle » [Socle de béton noir lévitant] et est pensé comme un socle pouvant accueillir les tours futurs de l'architecte Isozaki (Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 95).

¹¹⁷ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of marvels*, 182.

À Porto, le solide informel de la Casa da Música se pose sur une plateforme ondulée, pouvant s'apparenter à une « cape en matière plastique souple ».¹¹⁸ On trouve en dessous de celle-ci un restaurant, un arrêt de bus, un parking, et d'autres programmes complémentaires. Une fois de plus, Rem Koolhaas fait appel au « contraste tectonique entre ce solide prismatique et cette surface courbée »¹¹⁹, déjà initié au *Danstheater* à La Haye. Sur cette « surface fluide »¹²⁰ conceptualisée avec l'aide de Petra Blaisse, le revêtement en Travertin pose question.

¹¹⁸ Gargiani, 286.

¹¹⁹ Gargiani, 286.

¹²⁰ Blaisse et al., « Casa Da Música, Porto - Inside Outside ».



OMA | Rem
Koolhaas, Villa
Dall'Ava, Paris,
France, 1984-1991.
Façade Nord.

OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo, Lille, France, 1990-1994. Façade Nord (Zénith).



La pierre n'étant pas un matériau malléable, elle n'est pas très adaptée pour un usage sur des surfaces courbes, si ce n'est en les segmentant. On peut à nouveau se demander si OMA a mis en premier plan la valeur symbolique de ce tapis de pierre qui aurait été initialement plat, et dont l'arrivée de cette « gigantesque planète déchue »¹²¹ qu'est la Casa da Musica, aurait modifié la géométrie.

¹²¹ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 286.

OMA | Rem
Koolhaas, Casa da
Musica, Porto, Por-
tugal, 1999-2005.
Vue de l'extérieur.



ONDULATIONS

On pourrait considérer l'architecture d'OMA comme une architecture de bardage, très rarement massive, comme nous avons pu le voir précédemment avec les différents revêtements en pierre, mais également à travers l'utilisation fréquente des panneaux ondulés, qu'il s'agisse de tôle métallique ou de polycarbonate. Ces derniers sont des matériaux ordinaires, qu'on pourrait même qualifier de « bon marché », issu de l'industrie, mais que Rem Koolhaas parvient à réinterpréter en les plaçant dans des contextes nouveaux, en les « combinant avec des matériaux de construction classiques »¹²² : il travaille avec la condition matérielle contemporaine.

Le *Danstheater* de La Haye fait suite au projet avorté pour le même programme à Scheveningen. Pensé à la base comme « une boîte fonctionnelle [...] en harmonie avec l'architecture balnéaire vernaculaire »¹²³, le projet s'adapte à son nouvel environnement urbain, caractérisé par la présence d'une salle de concert accolée (Dr Anton Philips Zaal) et deux tours, mais cette fois avec une façade « qui ne révèle presque rien de l'intérieur ».¹²⁴ Cependant, Rem Koolhaas parvient à réutiliser des parties du projet antérieur en les recomposant à la manière

¹²² Hofmeister et OMA, *OMA - Architecture and Construction Details*, 114.

¹²³ Koolhaas et OMA, « Théâtre national de danse. Projet. La Haye 1984 », 91.

¹²⁴ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Koolhaas*, 98.



OMA | Rem Koolhaas, Danstheater, La Haye, Hollande, 1981-1987.
Toiture.

OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo, Lille, France, 1990-1994. Façade Halle des Expositions.



¹²⁵ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, 37.

¹²⁶ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 110.

¹²⁷ Gargiani, 114.

¹²⁸ Lucan, Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, *OMA-Rem Koolhaas*, 38.

¹²⁹ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 179.

¹³⁰ Gargiani, 179.

¹³¹ Gargiani, 180.

¹³² Jeffrey Kipnis, « Recent Koolhaas » (Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 422).

¹³³ Jeffrey Kipnis, « Recent Koolhaas » (Koolhaas, 422).

¹³⁴ Cf. Roberto Gargiani, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, 2003, pp. 208-12 (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 182).

d'un « cadavre exquis ». ¹²⁵ C'est le cas du volume de la scène, avec le *Decorated Shed*, et également de la toiture ondulée. Cette dernière, tout comme la façade du hall et de la scène, est revêtue de tôle ondulée peinte en noir. Cette toiture issue de Scheveningen peut être interprétée dans ce nouveau contexte comme « le résultat d'une surface horizontale malléable qui a été compressée entre le volume de la scène et le *Dr Anton Philips Zaal* » ¹²⁶ ; dialectique qui sera reprise dans des travaux ultérieurs du bureau. Dans la salle à « l'atmosphère nocturne » ¹²⁷, « la lumière fait scintiller les lignes métalliques du plafond [...] défini par des courbes dont le principe de génération reste dissimulé » ¹²⁸, rendant ce matériau « ordinaire » transcendant.

Au Congrexpo de Lille, chaque partie composant l'ensemble possède sa propre identité esthétique et symbolique. L'enveloppe du Palais des Expositions se caractérise par une enveloppe « sinueuse » ¹²⁹ faite de panneaux en polycarbonate et de tôle métallique, tous deux ondulés. Rem Koolhaas tente d'exploiter toutes les capacités de ces matériaux afin de leur donner un « mouvement presque organique, comme une peau frissonnante » ¹³⁰. Cette enveloppe ondulée semble vivre librement, allant même jusqu'à couper le grand escalier en deux parties, intérieure et extérieure, pour finir par s'enrouler autour de l'escalier en spirale, « comme le rideau de l'auditoire à la Kunsthal » ¹³¹, lui conférant les qualités d'une *colonne lumineuse*. Toutes ces grandes surfaces faites de panneaux en polycarbonate, qui peuvent pour certains avoir « l'air de mauvais goût » ¹³², sont considérées par Rem Koolhaas comme des « extravagances insensées ». ¹³³ Du point de vue des effets recherchés pour ces surfaces translucides, Roberto Gargiani y voit « des dispositifs permettant d'atteindre une profondeur idéale avec des limites incertaines, l'*Opus Affictum* d'Alberti de l'ère contemporaine » ¹³⁴, une forme nouvelle de transfiguration.



OMA | Rem Koolhaas, Congrexpo, Lille, France, 1990-1994. Vue de l'escalier enveloppé.

ACCUMULATION

PATCHWORK

Un des aspects non négligeables de l'architecture de Rem Koolhaas est qu'il propose une architecture généreuse, foisonnante, qui laisse peu de répit à l'œil. Le McCormick Tribune Campus Center de Chicago en est un exemple indéniable. En effet, cet édifice met en scène un véritable « patchwork » matériel, valable aussi bien au sol, aux murs, qu'au plafond. Ce bâtiment auquel il donne l'image d'un « tapis Pompéien »¹³⁵, est traversé par des lignes diagonales correspondantes aux chemins habituellement pris par les étudiants entre leur résidence et les salles de classe qui viennent « organiser la multiplicité d'activités en *rues, places, et îlots urbains* ».¹³⁶

¹³⁵ Koolhaas, « Project for the IIT Student Center Competition, Chicago, Illinois, USA 2001 », 59.

¹³⁶ Koolhaas, 59.

Dans ce bâtiment à étage unique, l'architecte tente de distinguer les différents secteurs d'activités de plusieurs manières. Il vient creuser le sol dans certaines parties afin d'obtenir une plus grande hauteur sous plafond (parfois dû au passage du *Exelon Tube*). C'est le cas du Conference Center, du Welcome Center, du Mies Courtyard, et du Center Court. Mais comme l'a remarqué Roberto Gargiani, la distinction la plus importante se fait au niveau des revêtements de sol :¹³⁷

¹³⁷ Gargiani, Rem
Koolhaas-OMA:
the construction of
merveilles, 250.

« Les matériaux de pavage et de revêtement de sol forment un patchwork de secteurs en béton, brut et strié, ou lisse et coloré (Center Court et Broadband), panneaux d'aluminium ou de tôles profilées, caoutchouc, moquette, ou du bois. [...] Par moment, leur surface est rendue lisse et brillante par des colorations plastifiées que la lumière oblique transforme en écrans éblouissant, typique du Junkspace. »

¹³⁸ Blaisse, « Mc-Cormick Tribune Campus Centre Chicago - Inside Outside ».

¹³⁹ Becker, « Of Mies and Rem ».

¹⁴⁰ Wigley et al.,
Casa Da Música,
Porto, 202.

¹⁴¹ OMA, « Idea Vertical Campus ».

¹⁴² Ros-García,
« Exploits and opinions of doctor Koolhaas, Mc-Cormick Center's pataarchitect. »

Petra Blaisse et son agence (Inside Outside) ayant participé au projet au niveau des finitions intérieures et de l'utilisation de la couleur¹³⁸, on voit réapparaître les panneaux en aluminium du sol déjà présent sur le projet domestique de la *Maison à Bordeaux* sur lequel il était déjà intervenu. Ces derniers forment principalement « les chemins très fréquentés que l'équipe de Koolhaas avait remarqués en 1997 »¹³⁹, les *rues*, et sont simplement juxtaposés aux autres revêtements de sol, toujours en panneaux entiers, comme si on en avait retiré certains pour laisser d'autres matériaux s'exprimer. Ce geste pourrait également être lu comme le préambule du chemin que le bureau prendra vers la composition par « pixels »¹⁴⁰ et par « soustraction ».¹⁴¹ Dans cette accumulation de matériaux hétérogènes, « chaque surface intérieure devient un support d'information classifiée qui fonctionne comme un repère pour les différents secteurs et pour le mobilier ».¹⁴²

Les surfaces verticales ont elles aussi droit à un traitement riche et hétérogène. Comme nous avons pu le voir dans les chapitres précédents avec les panneaux *Panelite* ou les symboles formant des visages à la manière d'une peinture pointilliste contemporaine. On remarque également la présence d'un mur

intérieur jaune-orange, traversant des salles de conférence mais aussi l'auditoire principal, qu'OMA appelle « Orange Lenticular ». Ce dernier, pensé comme « la continuation du *Orange Mies Wrap* »¹⁴³, est composé d'un film en vinyle tridimensionnel qui donne à cette surface une impression de profondeur aux bandes oranges et jaune ainsi qu'un effet de vibration lorsqu'on se déplace par rapport à celles-ci, « toujours en accord avec la recherche de Koolhaas d'un emballage qui fonctionne comme un « dispositif favorisant la désorientation » ».¹⁴⁴ Sur ce mur est inscrit en grandes lettres noires « Illinois Institute of Technology », visible depuis la rue à travers le vitrage, comme si « l'enseigne avait été absorbé par le corps du bâtiment, par respect pour le silence iconographique de l'architecture Miesienne de l'IIT ».¹⁴⁵ Le Professeur Roberto Gargiani synthétise les réflexions faites sur cet œuvre de la manière suivante :¹⁴⁶

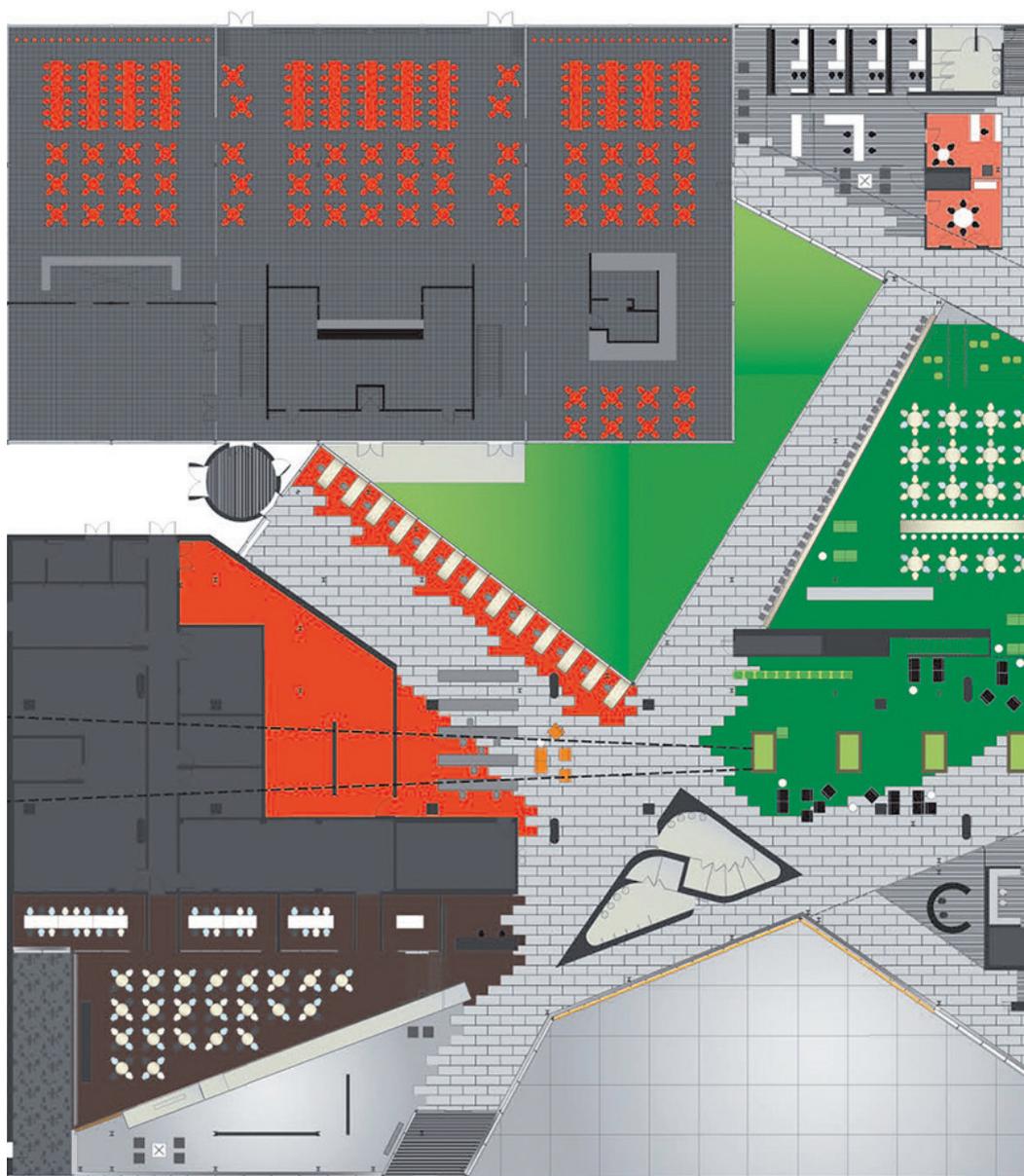
« Le Campus Center est traversé par des visions multiples, sans séquences hiérarchisées et sans point de fuite favorisé, dans lequel les surfaces de sol et de mur brillantes, presque éblouissantes, accentuent la sensation de désorientation, comme cela se produit lorsqu'on se promène dans les quartiers Parisiens croisés par les boulevards Haussmannien ou dans les Prisons de Piranesi. Après tout, le Campus Center, comme Paris, est un endroit idéal pour les « dérives » lettristes, une masse traversée par une multiplicité de vues à chaque angle qui en font un des premiers résultats accomplis, après les fragments expérimentaux comme le grand escalier du Grand Palais, du désir de dissolution du concept traditionnel d'espace avec les effets labyrinthique du Junkspace. »

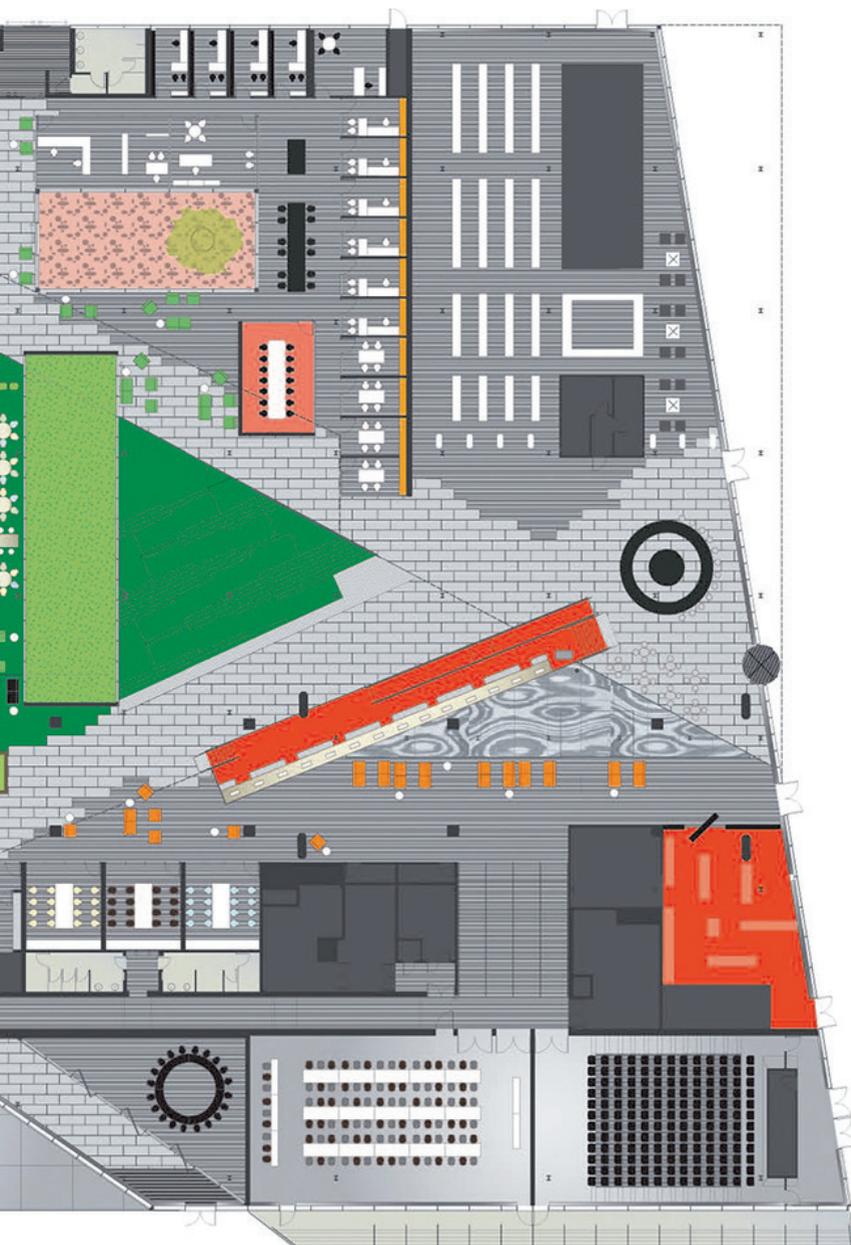
¹⁴³ Koolhaas, OMA - Office for Metropolitan Architecture, et AMO, *El Croquis*, 131+132, 346.

¹⁴⁴ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 252.

¹⁴⁵ Gargiani, 252-53.

¹⁴⁶ Gargiani, 253-56.





OMA | Rem Koolhaas, McCormick Tribune Campus Center, Chicago, Illinois, USA, 1997-1999. Plan 1/500°



OMA | Rem Koolhaas, McCormick Tribune Campus Center, Chicago, Illinois, USA, 1997-1999. Vue d'une *rue*.

OMA | Rem
Koolhaas, Mc-
Cormick Tribune
Campus Center,
Chicago, Illinois,
USA, 1997-1999.
Auditoire.



VERNACULAIRE

Le principe de soustraction énoncé plus tôt est tout à fait intelligible dans le projet de la Casa da Musica à Porto comme nous avons pu le voir précédemment. Cependant, lorsqu'on s'intéresse aux matériaux composant ce solide sculptural, on peut trouver des similitudes avec la composition architecturale de l'architecte qui marqua le tournant du 20^e siècle et de l'architecture moderne : Adolf Loos. Ce dernier introduisit dans l'architecture des bâtiments à la façade crépité blanche dépouillés de tout ornementation, des « cubes blancs »¹⁴⁷ qui cachaient des intérieurs richement décorés, ainsi qu'une composition d'espaces intriqués en trois dimensions s'adaptant aux programmes qui y sont liés théorisée sous le nom de *Raumplan*. Nous connaissons désormais l'attention que porte Rem Koolhaas aux grands architectes de l'époque moderne tels que Mies van der Rohe, ou encore Le Corbusier. Il est donc légitime de se demander si la Casa da Musica n'est pas un écho, conscient ou non, à l'architecture du maître autrichien. En effet, si on fait abstraction de la forme sculpturale, le bâtiment possède quelques aspects Loosien comme le souligne Mark Wigley :¹⁴⁸

¹⁴⁷ Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 245.

OMA | Rem
Koolhaas, Casa da
Musica, Porto, Por-
tugal, 1999-2005.
Paño en toiture.



« L'extérieur est plus ou moins blanc, lisse, et non marqué, tandis que l'intérieur est richement détaillé en motifs, texture, et couleurs. L'extérieur est abstrait et non informatif, tandis que l'intérieur est intense, richement nervuré, et hyper-sexualisé »

¹⁴⁸ Wigley et al., 201.

Ces théories découlent de celles de Gottfried Semper pour qui « les bâtiments sont une forme de vêtement où le seul but de la structure est d'être un échafaudage caché maintenant les différentes couches de tissus en place ». ¹⁴⁹ Là encore, il est possible de faire un parallèle presque littéral avec le bâtiment de Porto. Le squelette en béton armé a pour seul but de maintenir et renforcer les faces inclinées du volume, son « vêtement ».

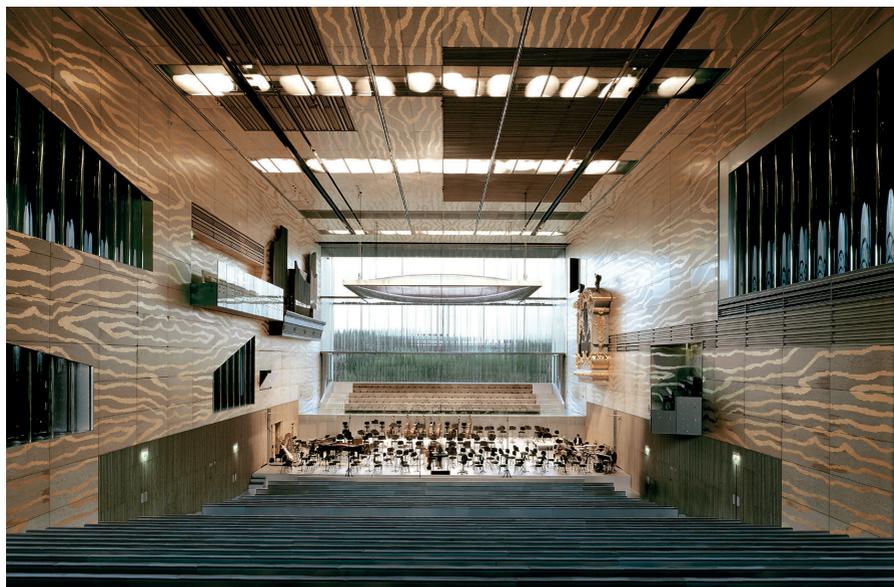
¹⁴⁹ Wigley et al., 246.

En ce qui concerne les espaces intérieurs creusés, ou extérieurs comme la terrasse en toiture, les revêtements qui y sont appliqués ne se lisent pas comme une couche ajoutée à ce solide, mais bien comme faisant partie de celui-ci. L'aspect minéral de la Casa da Musica permet de faire une analogie avec une pierre, cachant un « noyau polymorphe », coupée à différents endroits, révélant ainsi ses motifs internes complexes qui serait la source de sa solidité. L'ornementation interne appliquée renforce le sentiment de solidité plutôt que de lui nuire. ¹⁵⁰

¹⁵⁰ Wigley et al., 243.

Dans l'auditoire principal, les murs et le plafond sont recouvert de panneaux de bois contreplaqués, à l'instar de la salle Eurotop au Congrexpo, mais Rem Koolhaas, en collaboration avec Petra Blaisse, décide d'y ajouter le dessin de nervures de bois surdimensionnés élaboré à la feuille d'or, parcourant horizontalement toute la longueur de l'espace. S'il est vrai que cet ajout « anime la lumière arrivant dans l'espace » ¹⁵¹, la référence au style baroque portugais, caractérisé en partie par l'usage excessif

¹⁵¹ Hofmeister et OMA, *OMA - Architecture and Construction Details*, 139.



OMA | Rem
Koolhaas, Casa
da Música, Porto,
Portugal, 1999-
2005. Auditoire
principal.

OMA | Rem
Koolhaas, Casa da
Musica, Porto, Por-
tugal, 1999-2005.
Orgue baroque et
revêtement de l'au-
ditoire principal.



d'or sur les matériaux, reste l'objectif premier. Cependant, l'architecte ne se contente pas d'une simple référence, mais tente plutôt de moderniser ce geste. En travaillant par « pixel » de feuille d'or, « l'ancien matériau ornemental devint moderne ». Dès lors, ces matériaux que sont le bois et l'or deviennent à nouveau compréhensibles.¹⁵² Selon Roberto Gargiani, cet ornement aurait pu être « approuvé » par Viollet-le-Duc pour qui il aurait exprimé « la nature du matériau ».¹⁵³ L'architecte hollandais et son bureau font cependant des références plus directes au style portugais du 18^e siècle, notamment avec ces orgues baroques, accrochés aux murs comme des témoignages de l'histoire riche du pays, conférant une véritable « intensité baroque ».¹⁵⁴

¹⁵² Entretien entre Rem Koolhaas et Mark Wigley (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 202).

¹⁵³ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 284.

¹⁵⁴ Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 243.

La traversée continue du bâtiment - entre une masse de programmes insérée dans des « boîtes » et une peau de béton - est ponctuée d'espaces polyèdre, adjacents à l'auditoire principale, aux caractères très différents. À titre d'exemple, la *cybermusic room*, destinée à la répétition de musique électronique, est presque entièrement tapissée de panneaux acoustiques verts à motifs pyramidaux. Mais en ce qui concerne le salon Renaissance, ainsi que le « patio en toiture »¹⁵⁵ pointant vers le parc, Rem Koolhaas a souhaité un revêtement « compréhensible pour le peuple Portugais ».¹⁵⁶ L'architecte s'est donc tourné vers des carreaux de faïence typique de la culture portugaise : les *azulejos*. Ces derniers peuvent être de forme géométrique ou abstrait, figuratif ou non, et peuvent s'assembler pour former de véritables scènes. Les exemples pris en photo par l'équipe d'OMA à travers Porto se sont traduits dans la Casa da Musica par un damier noir en blanc en toiture, des carreaux en forme de losange noir, vert et blanc dans le salon Renaissance, et des scènes peintes en bleu sur de la faïence blanche pour le salon VIP. À ces choix, à la frontière « entre kitsch et surréalisme »¹⁵⁷,

¹⁵⁵ Wigley et al., 287.

¹⁵⁶ Bouchez, « Interview Rem Koolhaas by Hilde Bouchez », 90.

¹⁵⁷ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 284.

s'ajoute du mobilier qui lui est revendiqué comme « kitsch », du designer Daciano da Costa. De tous ces choix matériels résulte un projet qui selon Rem Koolhaas serait « très portugais et très catholique ».¹⁵⁸

¹⁵⁸ Entretien entre Rem Koolhaas et Mark Wigley (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 202).

Au vu de ce qui vient d'être analysé, il est surprenant d'apprendre que le rendu du concours pour la Casa da Musica ne faisait mention d'aucun matériau, et ce même pour l'enveloppe. Seules les surfaces de fond d'auditoire ont été sujet à discussion, à savoir si elles devaient être transparente, translucide, ou opaque. Le reste était resté blanc, immatériel. C'est seulement un an après avoir gagné le concours que les premières images avec des intérieurs texturés apparaissent. Les discussions et changements sur les revêtements intérieurs se poursuivront durant les cinq années suivante, permettant à l'équipe en charge « de développer une précision fétichiste pour les revêtements sensuels ».¹⁵⁹

¹⁵⁹ Wigley et al., 280.

OMA | Rem
Koolhaas, Casa da
Musica, Porto, Por-
tugal, 1999-2005.
Salle *Cybermusic*.





OMA | Rem
Koolhaas, Casa da
Musica, Porto, Por-
tugal, 1999-2005.
Salon VIP.

INTERPÉNÉTRATION

INTERPÉNÉTRATION

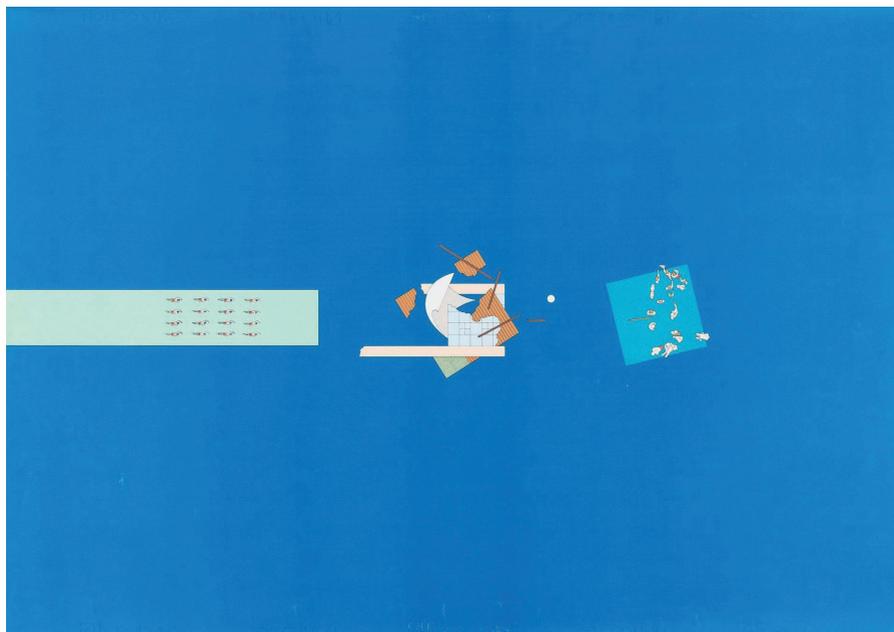
« À la hauteur du Welfare Palace Hotel, le radeau des constructivistes entre en collision avec le radeau de la Méduse : optimisme vs. pessimisme. L'acier de la piscine s'enfonce dans le plastique de la sculpture comme un couteau dans du beurre. »¹⁶⁰

¹⁶⁰ « The Story of the Pool (1977) » (Koolhaas, *Delirious New York*, 310).

C'est en ces mots que Rem Koolhaas conclut l'histoire de la *Piscine Flottante*, arrivée à New-York après une traversée de l'Atlantique, avec pour seul moteur un mouvement rétroactif symbolique exercé par les « architectes/maîtres-nageurs »¹⁶¹ fuyant la situation de leur pays d'origine, la Russie. La pénétration de la piscine en acier (dur) dans la reproduction sculpturale du *radeau de la Méduse* en plastique (mou) se justifie par la méthode paranoïaque critique théorisé par Dalí, dont il définit les termes ainsi : « paranoïaque : molle ; critique : dure ».¹⁶² Le peintre illustre sa méthode par un diagramme représentant une masse à l'aspect mou, supporté par une béquille solide, qui forme pour lui une analogie avec le procédé de construction en béton armé :¹⁶³

¹⁶¹ Koolhaas, *New York délire*, 307.

¹⁶² Dalí, *Le mythe tragique de « L'Angeles » de Millet*, 14.



Madelon Vriesendorp, *Medusa Raft, Trial Proof*, 1978.

Rem Koolhaas,
Diagramme du
mode de fonction-
nement interne de
la méthode paranoïaque critique ,
1978.

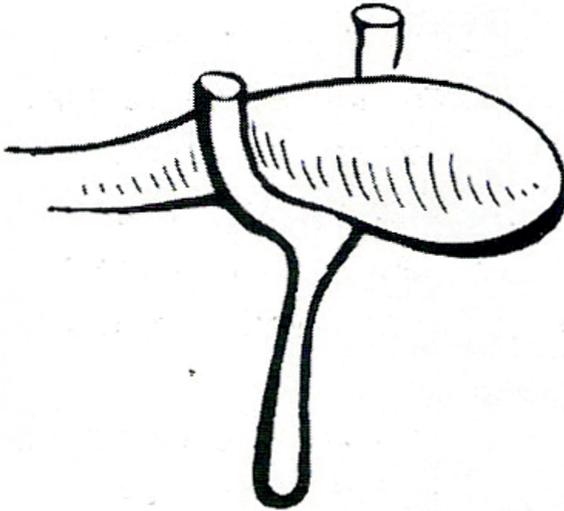


Diagramme du mode de fonctionnement interne de la méthode paranoïaque-critique : les hypothèses « molles » et improuvables, nées de la simulation volontaire de l'activité mentale paranoïaque, soutenues (rendues critiques) par les « béquilles » de la rationalité cartésienne.

¹⁶³ Koolhaas, *New York délire*, 249.

« D'abord infiniment malléable, puis soudain dur comme la pierre, le béton armé peut objectiver le vide et le plein avec une égale facilité : c'est le plastique de l'architecte. »

Cette interpénétration symbolique des masses deviendra un principe récurrent dans l'œuvre d'OMA/Rem Koolhaas.

¹⁶⁴ Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 151.

À la Kunsthall de Rotterdam, la rampe publique connectant le parc au Maasboulevard, qui représente le commencement de ce « chemin continu complexe »¹⁶⁴, est surplombé par une autre rampe qui elle clôtüre ce voyage à travers le bâtiment. Cette dernière, en béton armé, vient pénétrer « l'enveloppe transparente, fragile » en panneaux polycarbonate du bâtiment dans une impulsion « surréaliste, Melnikovienne ».¹⁶⁵ Comme nous avons pu le voir précédemment, le polycarbonate représente pour Rem Koolhaas une peau fine, sujette aux déformations, et est composé du même matériau que la reproduction du *radeau de la Méduse* que les constructivistes optimistes pénétrèrent en 1977.

¹⁶⁵ Gargiani, 150.

Rem Koolhaas, à l'Educatorium d'Utrecht, matérialise ses figures symboliques obsessionnelles de manière plus littérale. Les deux auditorios principaux, le Megaron et le Theatron, possède chacun leur propre identité, tant au niveau matériel que formel, comme c'est le cas dans tous les projets d'OMA qui en contiennent. L'auditoire Megaron, à plan rectangulaire, contenu entre deux murs en béton armé apparents, se distingue par sa cabine de projection. Elle se présente sous la forme d'un œuf, motif récurrent depuis la création du bureau, revêtu de bois, et est une transposition exacte du dirigeable numéro 9 de



OMA | Rem Koolhaas, Kunsthal, Rotterdam, Hollande, 1987-1992. Passage entre le parc et le Maasboulevard.

OMA | Rem Koolhaas, Educatorium,
Utrecht, Hollande,
1993-1997. Cabine
de projection.



Santos Dumont montré au Luna Park de *Coney Island*, à New-York. Nous connaissons l'attachement qu'a Koolhaas pour cette île qui représente à ses yeux un « Manhattan embryonnaire » dans lequel on testerait « les stratégies et mécanisme »¹⁶⁶ qui contribueront à façonner Manhattan tel que nous le connaissons. Mais l'architecte n'arrête pas son récit symbolique ici et pénètre la façade de verre du fond d'auditoire avec la cabine de projection, à l'instar de l'acier de la *Piscine Flottante* dans le plastique du *radeau de la Méduse*. Complètement détaché du sol, l'œuf semble avoir été pris dans un matériau qui aurait durci subitement, de la même manière que le béton de Dalí. Cette image symbolique est renforcée par l'absence totale de menuiserie entre la cabine et le verre, démontrant le soin que porte l'architecte à amener ses figures surréalistes jusqu'à leur paroxysme.

¹⁶⁶ Koolhaas, *New York délire*, 30.

CONCLUSION

Rem Koolhaas, architecte moderne dans une époque postmoderniste, peut être considéré comme un des protagonistes les plus importants et influents de l'architecture contemporaine. Depuis ses premiers écrits dans *Delirious New-York*, l'architecte n'a cessé de révolutionner la pratique architecturale à travers des processus créatifs dérivant de la méthode paranoïaque critique de Dalí. Il se refuse au silence iconographique de ses aînés au profit de bâtiments à l'image forte, sublimés par des matériaux ordinaires, sans prétention.

Le thème de la transparence permet à Rem Koolhaas de se démarquer du mouvement moderne. Il ne la tient pas pour acquise et se permet de l'altérer, ou de lui faire prendre un rôle dans le discours poétique de son œuvre qui transcende ses qualités premières. Il en est ainsi pour ces *boîtes de verre* qui créent des relations très perméables avec l'extérieur, un premier cloisonnement du jardin alentour, tout en participant au discours surréaliste des volumes suspendus. Lorsque le site le demande, l'architecte hollandais altère cette transparence par des procédés issus de l'industrie moderne permettant aux utilisateurs de voir leur environnement autrement, de

réapprendre à le connaître. Une architecture disruptive par la réflexion ou la dématérialisation, mais également par l'emploi de matériaux que nous ne sommes pas habitués à côtoyer ou tout simplement à voir. Rem Koolhaas donne un second souffle au brutalisme moderne. D'une part par l'emploi de matériaux « pauvres » issus de l'industrie, juxtaposés à d'autres qu'on pourrait qualifier de plus « nobles » avec une simplicité relative. Sa complexité ne se révélant qu'après un examen attentif. Au-delà des considérations purement matérielles, Rem Koolhaas introduit les installations techniques du bâtiment dans le discours esthétique et poétique de son architecture. Ils se permet de mettre ces éléments en avant, parfois de les glorifier à l'instar du style *High-Tech*, ou tout simplement de les entrevoir au détour d'une petite ouverture.

Rem Koolhaas et son bureau OMA continu d'être porté par les formes fortes ayant marqué l'imaginaire de l'architecte. C'est le cas du mur de Berlin qu'on retrouve sous différentes configurations tout au long de son œuvre sans pour autant l'empêcher d'avoir recours de temps à autre à des inflexions sur ces thèmes quasi constants. L'image symbolique qu'il tente de véhiculer dans ces œuvres peut invoquer des phénomènes physiques typiques de la méthode paranoïaque critique tel que la dureté ou la malléabilité. Cela se traduit par des matériaux à l'aspect adéquat, tel que la pierre ou les panneaux ondulés, toujours dans une finesse textile, presque Semperienne. Cela lui permet d'assujettir ses matériaux à des déformations surréalistes. Il pousse cet imaginaire encore plus loin en reprenant la collision imaginée entre la *Piscine Flottante* et la reproduction du *Radeau de la Méduse* qu'il matérialise dans ces bâtiments par des interpénétrations de matière, comme si cette dernière agissait en dehors de tout contrôle de l'architecte. L'architecture du maître hollandais peut être qualifié de matériellement foisonnante,

pouvant servir de repère dans des bâtiments complexes, donner une identité propre à certains espaces, ou tout simplement rendre le bâtiment « compréhensible » pour une population donnée.

Cette recherche m'a permis d'approfondir mes connaissances sur une architecture non conventionnelle, une architecture sans prétention « qui n'accepte pas l'existence d'une logique objective ». ¹⁶⁷ Elle se veut donc être une base théorique du projet de Master, implantant une manière différente de penser l'architecture. L'objectif n'étant bien entendu pas de reprendre le processus créatif tel qu'on a pu l'analyser, mais bien de s'inspirer de ces méthodes pour développer une architecture personnelle à l'image et à l'identité forte.

¹⁶⁷ « Notes for a Topographic Survey », Alejandro Zaera (Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 407).

BIBLIOGRAPHIE

- Balmond, Cecil, et Jannuzzi Smith. *Informal*. Munich ; New York: Prestel, 2002.
- Becker, Lynn. « Of Mies and Rem ». Chicago Reader, 25 septembre 2003. <http://chicagoreader.com/news-politics/of-mies-and-rem/>.
- Berteloot, Mathieu, et Véronique Patteeuw. « OMA's Collage ». *OASE #94 | OMA. The first Decade*, n° 94 (2015): 67-78.
- Blaisse, Petra. « McCormick Tribune Campus Centre Chicago - Inside Outside ». Inside Outside Petra Blaisse. Consulté le 2 janvier 2022. <https://www.insideoutside.nl/McCormick-TribuneCampus-Centre-Chicago>.
- Blaisse, Petra, Anky Adriaanse, Marieke van den Heuvel, Mathias Lehner, et Peter Niessen. « Casa Da Música, Porto - Inside Outside ». Inside Outside Petra Blaisse. Consulté le 30 décembre 2021. <https://www.insideoutside.nl/Casa-da-Musica-Porto>.
- Bouchez, Hilde. « Interview Rem Koolhaas by Hilde Bouchez ». *A+U*, 2005.
- Chevrier, Jean-François, et Rem Koolhaas. « “Changement de dimensions”, Entretien de Jean-François Chevrier avec Rem Koolhaas ». *L'architecture d'aujourd'hui*, 2005.
- Çiçek, Asli. « The Absence of Interior ». *OASE #94 | OMA. The first Decade*, OASE, n° 94 (2015): 55-66.
- Constant, Caroline. « The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and The Picturesque ». *AA Files*, n° 20 (1990): 46-54.
- Dalí, Salvador. *Le mythe tragique de « L'Angélu » de Millet: interprétation paranoïaque-critique*. Paris: Éd. Allia, 2011.
- Damisch, Hubert. « Visual language: Discourse by Hubert Damisch ». *Domus*, s. d.
- Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*. 2e éd. Essays in architecture. Lausanne: EPFL press, 2019.
- Geers, Kersten. « Showing Everything ». *OASE #94 | OMA. The first Decade*, OASE, n° 94 (2015): 104-8.
- Hansen, Artemis. « McCormick Tribune Campus Center: Panelite IGU ». *Material Strategies* (blog), s. d. <https://arch5541.wordpress.com/2012/09/11/mccormick-tribune-campus-center-panelite-igu/>.
- Hofmeister, Sandra, et OMA, éd. *OMA - Architecture and Construction Details*. 1. Auflage. Edition DETAIL. München: Edition DETAIL, 2019.

- Koolhaas, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New ed. New York: Monacelli Press, 1994.
- Koolhaas, Rem, éd. *El Croquis. 53+79: OMA, Rem Koolhaas: 1987 - 1998*. Revised and Extended edition. El Croquis Books. Madrid: El Croquis Editorial, 2005.
- Koolhaas, Rem. *Junkspace*. Manuels Payot. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2010.
- Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Architecture. Marseille: Parenthèses, 2002.
- Koolhaas, Rem. « Project for the IIT Student Center Competition, Chicago, Illinois, USA 2001 ». *A+U*, 1999.
- Koolhaas, Rem, Bruce Mau, Jennifer Sigler, Hans Werlemann, et Office for Metropolitan Architecture, éd. *S,M,L,XL: Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*. 2d ed. New York, N.Y: Monacelli Press, 1998.
- Koolhaas, Rem, et OMA. « Théâtre national de danse. Projet. La Haye 1984 ». *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 238 (1985): 90-95.
- Koolhaas, Rem, OMA - Office for Metropolitan Architecture, et AMO, éd. *El Croquis. 131+132: OMA AMO/Rem Koolhaas: 1996-2006*. El croquis. Madrid: El Croquis Editorial, 2006.
- Koolhaas, Rem, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, et Zoe Zenghelis. « Exodus, or the voluntary prisoners of architecture ». *Perfect Acts of Architecture*, 1972, 15-33.
- Lucan, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.
- Lucan, Jacques, Rem Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture, éd. *OMA-Rem Koolhaas: pour une culture de la congestion*. Paris: Electa Moniteur, 1990.
- McVicar, Mhairi. « Deviation from the standard - The plasterboard ceiling in OMA's McCormick Tribune Campus Center ». *ARCH+ Magazine for Architecture and Urbanism*, n° 233 (2018): 194-99.
- OMA. « Casa Da Musica ». OMA. Consulté le 20 décembre 2021. <https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>.
- OMA. « Idea Vertical Campus ». OMA. Consulté le 3 janvier 2022. <https://www.oma.com/projects/idea-vertical-campus>.
- Patteeuw, Véronique, Claudine Gilbert, et Jean Duriau. *Qu'est-ce que l'OMA: à propos de Rem Koolhaas et de l'Office for metropolitan architecture*. Éd. française. Paris: Éd. du Moniteur, 2004.

Ros-García, Juan. « Exploits and opinions of doctor Koolhaas, McCormick Center's patriarchitect. », mars 2012.

Ungers, Oswald Mathias. *Architecture as Theme*. Milano: Electa, 1982.

Wigley, Mark, Rem Koolhaas, Guta Moura Guedes, André Tavares, et Fundação Casa da Música. *Casa Da Música, Porto*. Porto, Portugal: Fundação Casa da Música, 2015.

Yatsuka, Jaime, et Rem Koolhaas. « Entretien Rem Koolhaas et Jaime Yatsuka ». *Telescope*, 1989.

ICONOGRAPHIE

p. 19 Koolhaas, Rem - OMA. "Villa Dall'Ava: Vue depuis le salon", Photographie, En ligne In © OMA - Hans Werlemann. < <https://www.oma.com/projects/villa-dall-ava>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 20** Koolhaas, Rem - OMA. "Maison à Bordeaux: Vue depuis le salon", Photographie, En ligne In © Pinterest. <<https://www.pinterest.fr/pin/372321094190357414/>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 23** Koolhaas, Rem - OMA. "Patio Villa: Facade côté jardin", Photographie, En ligne In *Offhouses*. <<https://offhouses.com/post/143568374590/302-rem-koolhaas-oma-patio-villa-a-house>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 26** Koolhaas, Rem - OMA. "McCormick Tribune Campus Center: Vue à travers les panneaux © Panelite", Photographie, En ligne In *Material Strategies*. <<https://arch5541.wordpress.com/2012/09/11/mccormick-tribune-campus-center-pane-lite-igu/>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 27** Koolhaas, Rem - OMA. "McCormick Tribune Campus Center: Vue du couloir", Photographie, En ligne In *Chicago Architecture Center* © Eric Alix Rogers. <<https://www.architecture.org/learn/resources/buildings-of-chicago/building/mccormick-tribune-campus-center/>>, consulté le 11 Janvier 2022. **p. 30** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Auditoire principal", Photographie, En ligne In © OMA - Rob Hoekstra. <<https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 31** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Verre ondulé", Photographie, En ligne In *Archdaily* © Philippe Ruault. <https://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma/552c8df5e58ece2cf-d0001a3-92773_-_philippe_ruault-jpg>, consulté le 11 Janvier 2022. **p. 34** Koolhaas, Rem - OMA. "Congrexpo: Salle Vauban", Photographie, En ligne In © OMA - Frans Parthesius. <<https://www.oma.com/projects/congrexpo>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 37** Koolhaas, Rem - OMA. "Kunsthall: Vue depuis le Maasboulevard", Photographie, En ligne In *Archpicture*. <<http://www.architecture.eu/Architekten/Netherland/OMA/OMA%20-%20Kunsthall%20Rotterdam%209.html>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 38** Koolhaas, Rem - OMA. "Kunsthall: Vue du mur technique depuis l'auditoire", Photographie, En ligne In *Archlovers* © OMA - Richard John Seymour. <<https://www.archlovers.com/projects/122145/gallery?947177>>, consulté le 10 Janvier 2022. **p. 39** Koolhaas, Rem - OMA. "View of main access hall (West facade) to Conference Center, on ground floor (level +25.50)", Photographie, In *El Croquis: 1987-1998 oma / rem koolhaas*. Madrid: Richard C. Levene et Fernando Marquez Cecilia, p. 270. **p. 46** Koolhaas, Rem - OMA. "Grand Palais: Staircase", Photographie, In *Rem Koolhaas | OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2019, p. 176. **p. 47** Koolhaas, Rem - OMA. "Congrexpo: Vue de la façade du Palais des Congrès", Photographie, In *El Croquis: 1987-1998 oma / rem koolhaas*. Madrid: Richard C. Levene et Fernando Marquez Cecilia, p. 259. **p. 52** Koolhaas, Rem - OMA. "Maison à Bordeaux: Vue du pilotis", Photographie, En ligne In © *Domus*. <<https://www.domusweb.it/en/architecture/2013/03/25/maison-a-bordeaux-a-textile-revisitation.html>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 53** van der Rohe, Mies. "Villa Tugendhat: Salon", Photographie, En ligne In *Site Et Cité*. <<https://siteetcite.com/2016/05/06/miss-you-mies/villa-tugendhat-interieur/>>, consulté le 12 Janvier 2022. **p. 56** Koolhaas, Rem - OMA. "Maison à patio: Vue du patio", Photographie, En ligne In © OMA - Hans Werlemann. <<https://www.oma.com/projects/patio-villa>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 63** Schendel, Mark. 02 Janvier 2003. "Plan of typical panel with control joint". Croquis. © OMA. **p. 64** Koolhaas, Rem - OMA. "McCormick Tribune Campus Center: Entrée principale", Photographie, En ligne In © OMA - Philippe Ruault. <<https://www.oma.com/projects/iit-mccormick-tribune-campus-center>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 67** Koolhaas, Rem - OMA. "Patio Villa: Vue du mur OSB", Photographie, En ligne In *OffHouses* © OMA - Hans Werlemann. <<https://offhouses.com/post/143568374590/302-rem-koolhaas-oma-patio-villa-a-house>>, consulté le 14 Janvier 2022. **p. 70** Koolhaas, Rem - OMA. "New Welfare Island: Detail of the Ducpark and the OMA symbol transformed into a building", Dessin Axonométrique, In *Rem Koolhaas*

| OMA: *The Construction of Merveilles*. Lausanne: Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2019, p. 44. **p. 71** Vriesendorp, Madelon. "Freud Unlimited", Peinture, En ligne In *The New-York Series* © Madelon Vriesendorp. <<https://www.madelonvriesendorp.com/newyorkseries?pgid=jwdjqmau-fbf9016c-0d63-4855-8f99-2ee1bd513a30>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 72** Duchamp, Marcel. "Étant donné: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage", Photographie de l'installation, En ligne In *Philadelphia Museum of Art*. <<https://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=2>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 74** Koolhaas, Rem - OMA. "Grand Palais: Detail of the hall ceiling", Photographie, In *Rem Koolhaas | OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2019, p. 181. **p. 75** Koolhaas, Rem - OMA. "Educatorium: Passage entre les auditorios", Photographie, En ligne In © OMA - *Hans Werlemann*. <<https://www.oma.com/projects/educatorium>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 81** Koolhaas, Rem, Zenghelis, Elia, Zenghelis, Zoe, Vriesendorp, Madelon. "Exodus or th voluntary prisoners of architecture: The Allotments", Collage, In *Rem Koolhaas | OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2019, p. 13. **p. 82** Koolhaas, Rem - OMA. "Maison à Bordeaux: Vue de l'extérieur", Photographie, En ligne In © OMA - *Hans Werlemann*. <<https://www.oma.com/projects/maison-a-bordeaux>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 83** Koolhaas, Rem - OMA. "Kunsthal: Façade Nord", Photographie, En ligne In © OMA - *Ossip Van Duivenboden*. <<https://www.archilovers.com/projects/122145/gallery?947165>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 86** Koolhaas, Rem - OMA. "Villa Dall'Ava: Vue du rez-de-chaussée", Photographie, En ligne In © OMA - *Hans Werlemann*. <<https://www.oma.com/projects/villa-dall-ava>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 87** Koolhaas, Rem - OMA. "Congrexpo: Facade Nord (Zénith)", Photographie, In *El Croquis: 1987-1998 oma / rem koolhaas*. Madrid: Richard C. Levene et Fernando Marquez Cecilia, p. 275. **p. 89** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Vue de l'extérieur", Photographie, En ligne In © *Larry Speck*. <<http://www.architecture.eu/Architekten/Netherlands/OMA/OMA%20-%20Casa%20da%20Musica%20Porto%204.html>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 92** Koolhaas, Rem - OMA. "Danstheater: Toiture", Photographie, En ligne In *Metropolis Magazine* © OMA - *Hans Werlemann*. <<https://metropolismag.com/projects/amid-zero-protest-oma-netherlands-dance-theater-meets-end/>>, consulté le 14 Janvier 2022. **p. 93** Koolhaas, Rem - OMA. "Congrexpo: Façade de la Halle des Expositions", Photographie, En ligne In *Flickr* © *Namho Park*. <<https://www.flickr.com/photos/namho/901582330/>>, consulté le 14 Janvier 2022. **p. 95** Koolhaas, Rem - OMA. "Congrexpo: Vue de l'escalier enveloppé", Photographie, In *El Croquis: 1987-1998 oma / rem koolhaas*. Madrid: Richard C. Levene et Fernando Marquez Cecilia, p. 273. **p. 102-103** Koolhaas, Rem - OMA. "McCormick Tribune Campus Center", Plan, En ligne In *Arquitectura Viva* © OMA. <<https://arquitecturaviva.com/works/centro-de-estudiantes-mccormick-tribune-8/>>, consulté le 14 Janvier 2022. **p. 104** Koolhaas, Rem - OMA. "McCormick Tribune Campus Center: Vue d'une rue", Photographie, En ligne In © *Larry Speck*. <<https://larryspeck.com/photography/mccormick-tribune-campus-center/>>, consulté le 14 Janvier 2022. **p. 105** Koolhaas, Rem - OMA. "McCormick Tribune Campus Center: Auditoire", Photographie, In *Rem Koolhaas | OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2019, p. 255. **p. 108** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Patio on toiture", Photographie, En ligne In © OMA. <<https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>>, consulté le 14 Janvier 2022. **p. 110** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Auditoire principal", Photographie, En ligne In *Arquitectura Viva* © *Kristien Daem*. <<https://arquitecturaviva.com/works/casa-da-musica-10#lg=1&slide=18>>, consulté le 26 Décembre 2021. **p. 111** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Orgue baroque et revêtement de l'auditoire principal", Photographie, En ligne In © OMA - *Charlie Koolhaas*. <<https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>>, consulté le 13 Janvier

2022. **p. 114** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Salle *Cybermusic*", Photographie, En ligne In *Architecture*. <<http://www.architecture.eu/Architekten/Netherland/OMA/OMA%20-%20Casa%20da%20Musica%20Porto%2018.html>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 115** Koolhaas, Rem - OMA. "Casa da Musica: Salle VIP", Photographie, En ligne In *Architecture*. <<http://www.architecture.eu/Architekten/Netherland/OMA/OMA%20-%20Casa%20da%20Musica%20Porto%2014.html>>, consulté le 13 Janvier 2022. **p. 120** Vriesendorp, Madelon. "*Medusa Raft, Trial Proof*", Sérigraphie, En ligne In *Drawing Matter* © Madelon Vriesendorp. <<https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>>, consulté le 14 Janvier 2022. **p. 121** Koolhaas, Rem. "Diagramme du mode de fonctionnement interne de la méthode paranoïaque critique", Dessin, In *New-York Délire*. Marseille: parenthèses, p. 236. **p. 123** Koolhaas, Rem - OMA. "Kunsthall: Passage entre le parc et le Maasboulevard", Photographie, In *El Croquis: 1987-1998 oma / rem koolhaas*. Madrid: Richard C. Levene et Fernando Marquez Cecilia, p. 276. **p. 124** Koolhaas, Rem - OMA. "Educatorium: Cabine de projection", Photographie, In *El Croquis: 1987-1998 oma / rem koolhaas*. Madrid: Richard C. Levene et Fernando Marquez Cecilia, p. 337.

ANNEXE

CITATIONS ORIGINALES

- ² "At times OMA began to reduce that narrative intensity that had been the characteristic feature of its most important works to something closer to a mechanical process" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 324.)
- ⁴ "unstable structural behavior" (Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 21.)
- ⁵ "The functions of the program of the villa are placed in containers with different material and symbolic configurations" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 138.)
- ⁶ "portion of the garden" (Gargiani, 138.)
- ⁷ "preliminary enclosure" (Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 134.)
- ⁸ "where the "others" begin." (Koolhaas et al., 134.)
- ¹⁰ "A gold curtain permits the creation, in the continuity of Koolhaas's Glass House, of a zone facing toward the garden." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 139.)
- ¹² "The space on this level is only apparently derived from the work of Mies, because the replacement of the slab of the villas of Mies, in white and supported by slender pillars, with a high box structure whose surface is in exposed concrete, compresses the level to the point of conserving, in spite of the complete openness, some degree of the "cave" quality of the space on the level below." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 208.)
- ¹³ "This large glazing seems to cut, like the concrete wall of the Dall'Ava house, through the low aluminium cabinet that contains hot air outlets and loudspeakers" (Gargiani, 208.)
- ¹⁴ "The flooring of the studio and living area is in aluminium sheets, like those used in public venues; it extends beyond the glazing to the edge of the lawn, giving the surface the abstract, ideal character of those of Superstudio and "the Allotments" of *Exodus*. (Gargiani, 208.)
- ¹⁶ "Miesian surrealism" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 124.)
- ¹⁸ "to create different versions of the view of the landscape, in contrast with the absolute transparency of the International Style." (Gargiani, 130.)
- ¹⁹ "empty heart" (Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 79.)
- ²² "The interest of the project derives from the interplay of transparent verticals (walls) and planes (patio floor) around the patio" (Berteloot et Patteeuw, « OMA's Collage », 69.)
- ²³ "Koolhaas operates through a poetic synthesis of contextualism" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 247.)

- ²⁴ "A 'thick' facade mediates between the Miesian field of the campus and the introverted urban condition of the building [...] creating a permanent screen of Miesian interference, *poché* C-rayed." (Koolhaas, « Pro- ject for the IIT Student Center Competition, Chicago, Illinois, USA 2001 », 59.)
- ²⁵ "The individual's sight through the glass are limited to a halo" (Hansen, « Mc- Cormick Tribune Campus Center: Panelite IGU ».)
- ²⁶ "The field of view fades out with movement" (Hansen.)
- ²⁷ "cinematic dissolve" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 252.)
- ²⁸ "overexposed chromatic glare" (Gargiani, 252.)
- ²⁹ "flashback effects, distancing it time as if we were gazing at a yellowed photographic blow-up." (Gargiani, 252.)
- ³⁰ "The students [...] X-ray, through that screen, the historic quality and aura of the buildings they enter every day to attend their courses." (Gargiani, 252.)
- ³¹ "the honeycomb panels of the Campus Center represent the technical evolution of the translucent wall with two polycarbonate panels of the kitchen of the Dall' Ava house; they radiate a *lumière mystérieuse* in which the perception of the source has also been lost." (Gargiani, 252.)
- ³² "gigantic enlargement" (Koolhaas, *Delirious New York*, 109.)
- ³³ "the Grand Auditorium, conceived as a simple mass hollowed out end-to-end from the solid form of the building" (OMA et Koolhaas, « Casa Da Musica ».)
- ³⁴ "The ancient Japanese art of origami teaches us that folding or bending a flat surface can increase its stiffness and therefore its capacity to resist loads." (Hofmeister et OMA, *OMA - Architecture and Construction Details*, 150.)
- ³⁵ "sets the scene for truly gripping architectural drama." (Hofmeister et OMA, 150.)
- ³⁶ "The idea being to dismantle the elitist notion of the concert hall and encourage broad public participation in the cultural institution itself." (Hofmeister et OMA, 152.)
- ³⁷ "The spectators see the urban spectacle through a glazing similar to that of the room that formed the setting for *Flagrant Délit*" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 284.)
- ³⁸ "to show "the city in a way that has never happened before"." (Gargiani, 284.)
- ³⁹ "certain visual effects better described as kinetic rather than having to do with perspective." (Damisch, « Visual language: Discourse by Hubert Damisch ».)
- ⁴⁰ "Even the glass ripples softly as a curtain." (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 242.)
- ⁴¹ "As its symbol, OMA chose the egg that appeared in *The Egg of Columbus Center*. From the egg of the poster a tower building is hatched, like the flower that emerges from the egg in the *Metamorphosis of Narcissus of Dalí*" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 26.)
- ⁴² "The Palais des Congrès is a prism emerging from the ovoidal roof, like the tower emerging from the egg in the OMA manifesto." (Gargiani, 173.)
- ⁴³ "Each of the three sectors of the Grand Palais has its own symbolic identity." (Gargiani, 174.)
- ⁴⁵ "the architects began to reinterpret industrial, mass-produced items by placing them within a new, architectural context and combining them with classic construction materials." (Hofmeister et OMA, *OMA - Architecture and Construction Details*, 114.)
- ⁴⁶ "The light crosses this wall like a liquid" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 139.)
- ⁴⁷ "the subconscious of the infrastructure" (Koolhaas, *Delirious New York*, 283.)
- ⁴⁸⁻⁴⁹ "the syncopated, brusquely truncated spiral guides the visitor through the box in a sequence of scenarios" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 150.)

- ⁵⁰ "a long continuous strip composed of different segments, like the Cadavre Exquis" (Gargiani, 151)
- ⁵¹ "pliable surface" (Gargiani, 191.)
- ⁵³ "a luminous envelope" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 151.)
- ⁵⁴ "its genealogy dates back to "hollow wall" of the villa in Miami, and those of the "Strip" of *Exodus* and the Floating Swimming Pool." (Gargiani, 151.)
- ⁵⁵ "a plant room is tsacked up as a wafer-thin slice on top of the building" (Balmond et Smith, *Informal*, 105.)
- ⁵⁶ "the wall thus becomes the luminous, transparent Decorated Shed" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 151.)
- ⁵⁸ "The slip on plan undid the containment, each column having an independance." (Balmond et Smith, *Informal*, 79)
- ⁵⁹⁻⁶⁰ "they are gutters to drain off rainwater from the roof, which only a reckless contractor or a disciple of the later Le Corbusier would have the nerve to install that way." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 180.)
- ⁶² "heir to the French tradition of the 1600s-1700s" (Gargiani, 176.)
- ⁶³ "deforms reflected images as in a Piranesian vision" (Gargiani, 181.)
- ⁶⁴ "also reminiscent of certain works by Niemeyer" (Gargiani, 181.)
- ⁶⁶ "similar to what would have happened with the peas cas down from above in the Ascension of the Virgin Mary dreamt by Dali" (Gargiani, 181.)
- ⁶⁸ "The principle tectonic is to be a box, up in the air, where the bedrooms will be located." (Balmond et Smith, *Informal*, 23)
- ⁶⁹ "a dynamic equilibrium similar to that of the Skybar" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 212.)
- ⁷⁰ "to make the box seem to float even more vividly" (Gargiani, 212.)
- ⁷¹ "their formal precision dissolves under the visual distortion of their polished steel surfaces." (Constant, « The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and The Picturesque », 48.)
- ⁷² "empty heart" (Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 79.)
- ⁷⁴ "patio as reflection" (Koolhaas et al., 71.)
- ⁷⁵ "at times their surfaces are made smooth and shiny by plasticized coloring that oblige light transforms into glaring screens, typical of Junkspace." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 250.)
- ⁸¹ "Koolhaas wanted to try a huge, raw, inexpensive construction [...] measured by the degree to which it intensified the buzz of activities" (« Recent Koolhaas », Jeffrey Kipnis (Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 422).)
- ⁸² "the Salle Zénith is like a music facory" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 174.)
- ⁸³ "The acoustic and insulation panels are left exposed, in order to grant expressive impact even to the more technical building materials [...] which for Koolhaas are fragments of the same unexplored , unappreciated universe" (Gargiani, 180.)
- ⁸⁴ "The ceilings of the main gathering and circulation areas are in sheetrock panels withou covering" (Gargiani, 250.)
- ⁸⁵ "enthielt die Anleitung für diese „Rohdecke“ mindestens 37 Skizzen und eine sechssei- tige schriftliche Spezifikation mit Angaben zu Abständen zwischen den Schrauben, zu Abmessungen jedes einzelnen Spachtel- punkts zur Abdeckung jeder einzelnen Schraube, zur Größe des zu

verwendenden Spachtels und zur Richtung, in der die Spachtelmasse aufgebracht werden sollte." (McVicar, « Deviation from the standard - The plasterboard ceiling in OMA's McCormick Tribune Campus Center », 197.)

⁸⁶ "a non-finished solution" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 250.)

⁸⁸ "It recalls Mies van der Rohe's marble walls in the Tugendhat House or the Barcelona Pavilion." (Çiçek, « The Absence of Interior », 59.)

⁸⁹ "the type usually used on construction sites for temporary works." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 130.)

⁹⁰ "This inexpensive material must have been chosen consciously for a disassociative effect" (Çiçek, « The Absence of Interior », 59.)

⁹⁴ "The infrastructure, for Koolhaas, starts to seem like the active, permanent stratum of the metropolis", "The original pavement of the street is replaced by transparent sheets of glass, so that the Metropolitan *flâneur* [...] will experience a kind of Baudelairean 'Vertigo of Infrastructure' [...] of the precarious artificiality of his lifestyle." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 44-45.)

⁹⁵ "invisible technology composed of multicolored cables and conduits, and subway tunnels" (Gargiani, 43.)

⁹⁶ "the subconscious of the infrastructure" (Koolhaas, *Delirious New York*, 283.)

⁹⁷ "uncovering organs beneath the skin" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 174.)

⁹⁸ "tunnel of lights" (Gargiani, 174.)

⁹⁹ "a Michelangelo-like taste for the "unfinished"" (Gargiani, 200.)

¹⁰¹ "a translation, in construction technique, of the conceptual diorama of Duchamp, *Etant donné*, to be glimpsed through two small holes made between the wooden boards of a door." (Gargiani, 180.)

¹⁰² "*Exodus* is in an ideal city structure conceived to be inserted in the center of London with the aim of facilitating an intense cycle of metropolitan life" (Gargiani, 7.)

¹⁰³⁻¹⁰⁴ "the wall of *Exodus* [...] would be made with blocks of concrete inspired from the Berlin Wall, whose "psychological and symbolic effects[...] were infinitely more powerful than its physical appearance"" (Gargiani, 7.)

¹⁰⁵ "In the case of this particular client, confined to a wheelchair, the concept of "prisoner of architecture" takes on dramatic existential meanings" (Gargiani, 205-206.)

¹⁰⁶ "clad with rectangular slabs of Bordeaux stone, not according to local custom, but in such a way as to have a rugged surface, like that of Travertine stone." (Gargiani, 206.)

¹⁰⁷ "The measurements of the slabs and their assembly imitate the isodomic form derived from the walls of *Exodus*, the house in Miami and the Kunsthall." (Gargiani, 206.)

¹⁰⁸ "Along the corners, the passages from one strip to the next happen by combining different materials and thicknesses, in keeping with Koolhaas's poetics of juxtapositions and tectonic contrasts, found throughout the work." (Gargiani, 156.)

¹⁰⁹ "thinly cut stone used as a kind of wallpaper on all surfaces" (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 245.)

¹¹⁰ "adds the character of a monumental podium" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 138.)

¹¹¹ "The slabs have irregular forms, like the rough enclosure walls of the villas on the outskirts of Paris" (Gargiani, 138.)

- ¹¹² "the choice of materials and their arrangement continues to be driven [...] by a symbolic thrust"
- ¹¹³ "it gives the impression of being able to slowly move, from one moment to the next, like a great tortoise" (Gargiani, 182.)
- ¹¹⁴⁻¹¹⁵ "a layer of dark gray cement is shaped with a pattern that imitates stone slab facing, mounted diagonally, like that of the podium of the Dall'Ava's house, with the effect of an organic ring of crust" (Gargiani, 180.)
- ¹¹⁷ "though no longer based on the principles of Viollet-le-Duc and Semper, but on the surrealist paranoid-critical method" (Gargiani, 182.)
- ¹¹⁸ "seems like a mantle of flexible plastic material" (Gargiani, 286.)
- ¹¹⁹ "the tectonic contrasts between prismatic solid and bent surface enacted in the Danstheater" (Gargiani, 286.)
- ¹²⁰ "A 'fluid' surface of travertin" (Blaisse et al., « Casa Da Música, Porto - Inside Outside ».)
- ¹²¹ "a gigantic fallen planet" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 286.)
- ¹²⁶ "In the new context the undulated roof taken from the Scheveningen project can be interpreted as the result of a malleable horizontal surface that has been compressed between the stage tower and the "Dr Anton Philips Zaal"" (Gargiani, 110.)
- ¹²⁷ "The nocturnal atmosphere of the hall" (Gargiani, 114.)
- ¹²⁹ "The sinuous design" (Gargiani, 179.)
- ¹³⁰ "to give them an almost organic movement, like skin moved by shuddering" (Gargiani, 179.)
- ¹³¹ "wrapped around the spiral staircase, like the curtain of the auditorium of the Kunsthal" (Gargiani, 180.)
- ¹³² "Take Congrexpo, often dismissed as poorly built" (Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 422)
- ¹³³ "senseless extravagances" (Koolhaas, 422)
- ¹³⁴ "Alberti's *opus afflictum* of the contemporary era." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 182.)
- ¹³⁵ "Pompeii 'Strip'" (Koolhaas, « Project for the IIT Student Center Competition, Chicago, Illinois, USA 2001 », 59.)
- ¹³⁶ "the web of straight lines that connects all the destinations on campus cuts through the center to organize the multiplicity of activities into 'street', plazas and urban islands" (Koolhaas, 59.)
- ¹³⁷ "The paving and flooring materials make a patchwork of sectors in concrete, raw and striped (portico), or smooth and colored (Center Court and Broadband), panels of aluminium or fretted steel, rubber, carpet or wood.[...]at times their surfaces are made smooth and shiny by plasticized coloring that oblique light transforms into glaring screens, typical of Junkspace." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 250.)
- ¹³⁸ "Petra Blaisse's advisory role as consultant to OMA on interior finishes and colour schemes." (Blaisse, « McCormick Tribune Campus Centre Chicago - Inside Outside ».)
- ¹³⁹ "The floor is crisscrossed by aluminum walkways that mark the heavily traveled pathways Koolhaas's team noted in 1997" (Becker, « Of Mies and Rem ».)
- ¹⁴⁰ "the office starts heading down that path via pixelated patterns" (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 202.)
- ¹⁴¹ "Shinjyuku Vertical Campus is generated by 'Subtraction'" (OMA, « Idea Vertical Campus ».)
- ¹⁴² "Each interior surface becomes a classified information support that works as a locator for the different areas and furniture." (Ros-García, « Exploits and opinions of doctor Koolhaas, McCormick Center's patriarchitect. »)

¹⁴³ "A continuation of the orange Mies wrap" (Koolhaas, OMA - Office for Metropolitan Architecture, et AMO, *El Croquis*. 131+132, 346.)

¹⁴⁴ "Koolhaas's pursuit of a wrapper that functions as a "device that promotes disorientation"" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 252.)

¹⁴⁵ "almost like a sign that has been absorbed by the body of the building, to respect the iconographic silence of the Miesian architecture of the IIT." (Gargiani, 252-253.)

¹⁴⁶ "The campus Center is crossed by multiple visions, without any hierarchical sequence and without favored vanishing points, in which the shiny, almost dazzling surfaces of floors and walls accentuate the sensation of disorientation, as happens when wandering through the Parisian neighborhoods crossed by Haussmann's boulevards, or in the *Prisons* of Piranesi. After all, the Camous Center, like Paris, is an ideal place for a Lettrist "drift", a mass cut by a multiplicity of views per corner that makes it one of the first accomplished results, after the experimental fragments like the grand staircase of the Grand Palais, of the desired dissolution of the traditional concepts of space in the labyrinthine effects of Junkspace." (Gargiani, 253-256.)

¹⁴⁷ "radically unmarked white cubes" (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 245.)

¹⁴⁸ "the exterior is more or less white, smooth, and unmarked while the inside is richly detailed in patterns, textures, and colors. The exterior is abstract and uninformative while the inside is intense, richly veined, and hyper-sexualized." (Wigley et al., 201.)

¹⁴⁹ "buildings are a form of dress and the only purpose of structure is to be hidden scaffolding holding the suspended layers of fabric in space." (Wigley et al., 246.)

¹⁵⁰ "The sense of solidity is reinforced by the decoration rather than softened by it" (Wigley et al., 243.)

¹⁵¹ "On the one hand, this veining animates the light falling into the space" (Hofmeister et OMA, *OMA - Architecture and Construction Details*, 139.)

¹⁵² "We simply took a pixel of the gold leaf and the old ornate material became modern. It was suddenly possible to read it in a different way." (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 202.)

¹⁵³ "in pursuit of an ornament Viollet-le-Duc might have approved as an expression of the nature of the material." (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 284.)

¹⁵⁴ "The baroque intensity is literally inside the abstract solid" (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 243.)

¹⁵⁵ "roof patio" (Wigley et al., 287.)

¹⁵⁷ "choices based on a taste between kitsch and surrealism" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 284.)

¹⁵⁸ "But it is very Portuguese and very Catholic..." (Wigley et al., *Casa Da Música*, Porto, 202.)

¹⁵⁹ "the team was able to develop a fetishistic precision in the sensuous linings." (Wigley et al., 280.)

¹⁶⁰ "In front of Welfare Palace Hotel, the raft of the Constructivists collides with the raft of the Medusa: optimism vs. pessimism. The steel of the pool slices through the plastic of the sculpture like a knife through butter." (Koolhaas, *Delirious New York*, 310)

¹⁶⁴ "crossed by a complex continuous path" (Gargiani, *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, 151.)

¹⁶⁵ "it is driven by a Surrealist, Melnikovian impulse" (Gargiani, 150.)

¹⁶⁷ "a method of analysis/synthesis which does not accept the existence of an objective logic" (Koolhaas, *El Croquis*. 53+79, 407)

En premier lieu je tiens à remercier le professeur Eric Lapierre, Fosco Lucarelli, et Tanguy Auffret-Postel pour le temps qu'ils m'ont accordé et pour ces discussions enrichissantes qui m'ont permis de mener à bien ce travail.

Dans un deuxième temps, j'aimerais remercier le professeur Roberto Gargiani, pour le Superstudio, mais également pour toutes ces années de cours passionnants qui auront nourri mes réflexions autour de l'architecture et celles autour de cet énoncé théorique.

Pour finir je remercie mes proches pour leur soutien sans failles tout au long de ces études, pour leur patience, et pour leurs conseils dans les moments les plus difficiles.

