



HAL
open science

Genèse d'un hopeful monster

Sébastien Marot

► **To cite this version:**

Sébastien Marot. Genèse d'un hopeful monster. Sébastien Marot & Florian Hertweck. La ville dans la ville: Berlin, un archipel vert: un manifeste d'Oswald-Matthias Ungers et Rem Koolhaas, Lars Müller, pp.25-43, 2013. <hal-03506049>

HAL Id: hal-03506049

<https://hal.science/hal-03506049v1>

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LA VILLE BERLIN: DANS LA UN ARCHIPEL VILLE VERT

Un manifeste (1977)

**d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas
avec Peter Riemann, Hans Kollhoff
et Arthur Ovaska**

**Une édition critique de
Florian Hertweck et Sébastien Marot**

UAA Archives Ungers pour la science architecturale

Lars Müller Publishers

6	RELANCE Sébastien Marot
11	BERLIN: UN ARCHIPEL VERT
25	GENÈSE D'UN HOPEFUL MONSTER Sébastien Marot
44	«MAIS AVANT TOUT, UNGERS»: HISTOIRE(S) BERLINOISE(S) Rem Koolhaas
47	TABLEAUX D'UNE EXPOSITION
56	INFLUENCES ET RÉPERCUSSIONS BERLINOISES Florian Hertweck
71	LA VILLE DANS LA VILLE
131	GHOSTWRITING Rem Koolhaas en conversation avec Florian Hertweck et Sébastien Marot
144	UN CONCEPT D'EXPOSITION Arthur Ovaska en conversation avec Sébastien Marot
153	UN EXERCICE STIMULANT Hans Kollhoff en conversation avec Florian Hertweck et Sébastien Marot
162	UNE OPÉRATION SYMBIOTIQUE Peter Riemann en conversation avec Florian Hertweck et Sébastien Marot
173	ANNEXES Bibliographie Biographies Remerciements Crédits Images

GENÈSE D'UN HOPEFUL MONSTER

Sébastien Marot

« De curieux émissaires voyagent à travers l'Europe, et plus loin, se rencontrent, porteurs d'incroyables instructions¹. »

Internationale Situationniste

« À tout bâtard son arbre généalogique². »

Rem Koolhaas

Les raisons pour lesquelles *Die Stadt in der Stadt: Berlin das grüne Stadtarchipel* n'a toujours pas eu, trente-cinq ans après sa parution, la diffusion et la fortune critique qu'il méritait tiennent d'abord à son statut hybride, qui hésite entre l'utopie contemplative et l'argumentaire stratégique d'un projet développé pour une ville particulière et dans des circonstances données : le Berlin de la fin des années 1970. Mais elles tiennent aussi à sa double paternité, qui en a fait curieusement une sorte de bâtard ou d'orphelin. Pour apprécier sa signification, il est nécessaire de braquer le projecteur sur un épisode important de l'histoire récente de l'architecture, à savoir les cinq années intenses (1972-1977) au cours desquelles les aventures respectives d'Oswald Mathias Ungers et de Rem Koolhaas entrèrent en résonance³. On peut en effet lire ce texte étrange comme le fruit ultime de cette affinité élective qui exerça une influence déterminante sur les trajectoires de ces deux figures de l'architecture contemporaine. En un sens, ce manifeste paradoxal est le *hopeful monster* dont accoucha leur rencontre⁴.

GALAHAD

Né en 1926 dans une famille modeste de la vallée de l'Eifel, près de Cologne, Oswald Mathias Ungers ne commence ses études d'architecture qu'au retour des camps de prisonniers de guerre. Porté par « un intérêt émotionnel pour la modernité », il s'inscrit à l'école de Karlsruhe où il est confronté à deux générations du mouvement moderne, celle des pionniers, volontiers théoricienne, et celle des



COSMOPOLIS

Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain), *Mappemonde – Métropolitain*. Extraits d'une carte du monde rapportés sur le plan du métro parisien, années 1950

¹ « L'Aventure », in *Internationale Situationniste* 1958-1969, n° 5, rééd. Paris 1997, p. 151.

² Rem Koolhaas, (1985), « The Terrifying Beauty of the 20th Century », in *S,M,L,XL*, p. 208, trad. française « La splendeur terrifiante du XX^e siècle », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 238, 1985, p. 15.

³ Cet essai est pour l'essentiel basé sur notre thèse encore inédite, « Palimpsestuous Ithaca : un manifeste relatif du sub-urbanisme » (3 vol., Ehes, Paris 2008). Entre-temps, le projet de la ville archipel et le croisement des aventures d'Ungers et Koolhaas ont fait l'objet d'un intérêt croissant de la part des chercheurs. Au-delà des références mentionnées dans nos notes, les travaux de Jasper Cepl, d'Erika Mühlthaler, de Lara Schijver et de Pier-Vittorio Aureli sont particulièrement intéressants à cet égard.

⁴ L'expression *hopeful monster*, mise en circulation par le généticien allemand Richard Goldschmidt, désigne l'agent et le produit d'une sorte de saut évolutif. Le peintre Jean-Baptiste Marot l'utilise à son tour pour évoquer des « paysages » en trois dimensions qui s'affranchissent des formats attendus. Dans la mesure où elle évoque l'idée d'un bâtard ou d'un hybride, apparemment stérile mais qui porterait l'espoir d'une relance ou d'un tournant évolutif, elle nous paraît parfaitement indiquée ici.

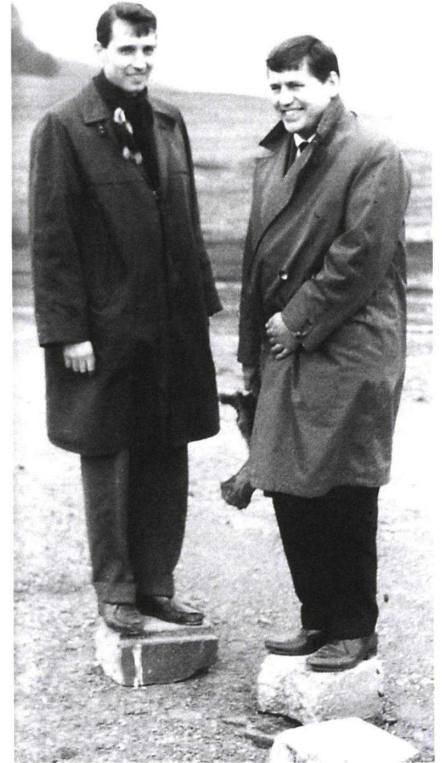
constructeurs pragmatiques (comme Egon Eiermann), beaucoup plus technique, mais aussi beaucoup moins savante à ses yeux. Dans cette «Allemagne année zéro» où la table rase culturelle et morale a été parachevée par les bombes, il se passionne pour l'histoire de l'architecture «en dessinant tous les *palazzi* possibles, et en représentant systématiquement toute l'organisation de leurs façades⁵». Ses premiers projets s'écartent décidément du credo technologique au profit d'une variation typologique et d'une intrication savante de volumes et d'espaces qui donnent à ses réalisations domestiques une complexité quasi urbaine. La maison-agence qu'il se construit à Cologne en 1958 est exemplaire de cette approche qui articule son jeu spatial et sculptural, relativement autonome, avec les conditions du lieu et de son environnement construit : «La maison dialogue avec son contexte d'une façon aussi originale que respectueuse. Si le profil du toit et le choix des matériaux se raccordent aux constructions adjacentes, l'édifice s'impose en même temps consciemment comme un monde *sui generis*, où l'ancien et le nouveau s'équilibrent en une continuité interactive⁶.» En attirant l'attention de plusieurs critiques, dont Aldo Rossi et Nikolaus Pevsner, cette réalisation vaut presque immédiatement à Ungers une espèce de notoriété internationale. Symptomatiquement, ces critiques donnent des interprétations très différentes de l'entreprise originale d'Ungers. Alors que Pevsner la situe dans la tradition expressionniste, plutôt étrangère à l'intéressé, le jeune Aldo Rossi exprime un point de vue assez proche du sien en vantant une architecture responsable qui va puiser directement ses prémisses dans la réalité plutôt que s'abriter derrière un argumentaire exclusivement social ou se réduire à l'expression d'un état d'âme vaguement personnel. Et il cite les propos clairement *pluralistes* de l'architecte : «L'Europe ne repose pas sur une idée universelle, l'Europe est multiforme. Elle est un terrain sur lequel beaucoup d'images et d'opinions coexistent. Elle est un continent où les Lumières et le mysticisme ont prospéré de concert, et c'est dans la tension entre ces deux extrêmes qu'une nouvelle vitalité s'est développée⁷.»

Au même moment, Ungers diffuse un court manifeste, écrit avec Reinhard Gieselmann, *Zu einer neuen Architektur*, qui appelle, contre le règne appauvrissant du fonctionnalisme et de la technique, à une célébration de l'architecture comme art et comme expression créative du «débat vivant entre l'individu actif et son environnement» : «L'architecture est une pénétration vitale dans un milieu pluriel, mystérieux, cultivé et structuré. Sa mission créatrice est de rendre visible la situation, d'ordonner l'existant, d'accentuer et d'amplifier le lieu. Elle est toujours la reconnaissance à nouveaux frais du *genius loci* dont elle procède⁸.»

RATIONALISER L'EXISTANT

En aiguillonnant sa passion latente pour le Cosmos de l'architecture, les interprétations diamétralement opposées que donnent les critiques de son travail poussent Ungers à entreprendre une véritable plongée dans le corpus historique, théorique et iconographique de la discipline, qui l'amènera à célébrer la richesse et l'autonomie de son langage. Au début des années 1960, son agence prend ainsi l'allure d'une bibliothèque idéale que les projets successifs viennent à la fois mobiliser et enrichir.

D'un côté, à l'échelle urbanistique, ces projets témoignent d'une profonde empathie pour les situations qu'ils viennent reconfigurer, et sont conçus comme des transformations qui engendrent des typologies ordonnées, rationnellement déclinées à partir de logiques et de syntaxes qui sont abstraites de l'existant. Le projet pour Grünzug Süd (1962) illustre cette attitude en se donnant comme l'élucidation précise d'une série de situations urbaines hétérogènes dont les morpho-



SURNAGER

Oswald Mathias Ungers, à droite, avec Reinhard Gieselmann, vers 1960

5 «Die Rationalisierung des Bestehenden», interview d'Oswald Mathias Ungers avec Rem Koolhaas et Hans Ulrich Obrist, *Archplus* n° 179, juillet 2006, p. 7. Traduction anglaise, augmentée, dans *Log 16*, été 2009, p. 77.

6 Fritz Neumeyer, «L'enigma dell'architettura: Un tutto a sé stante e un'unità di particolari», in *Oswald Mathias Ungers: Architettura 1951-1990*, Milan 1991, p. 8.

7 Cité par Aldo Rossi, «Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers», *Casabella*, n° 244, octobre 1960, p. 22-35.

8 Oswald Mathias Ungers et Reinhard Gieselmann, *Zu einer neuen Architektur*, 1960 (notre traduction). Cf. Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du XX^e siècle*, Paris 1991, p. 203-204.

9 Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge, Mass. 1988, p. 221.

10 Ungers, *L'Architecture comme thème*, Paris 1982, p. 23.

11 *Ibid.*

12 *Schnellstrasse und Gebäude* (1966), *Plätze und Strassen* (1967), *Wohnen am Park* (1967), *Städtebauliche Untersuchung Paderborn* (1967), *Verkehrsband Spree* (1968), *Schnellbahn und Gebäude* (1968), *Blocksanierung und Parken* (1969) et, finalement, *Berlin* 1995 (1969).

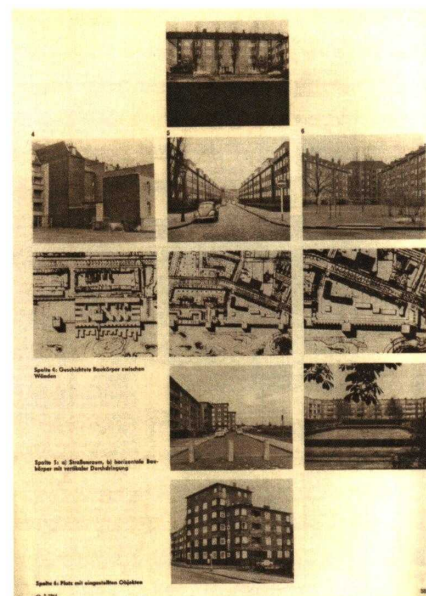
13 *Grossformen im Wohnungsbau* (1966), *Wohnungssysteme in Stahl* (1968), *Wohnbebauungen* (1968), *Wohnungssysteme in Grosstafeln* (1968), *Die Wiener Superblocks* (1969).

logies, réinterprétées et rationalisées, fournissent leurs thèmes aux différents dispositifs proposés. On a là la plus saisissante illustration de cette démarche qu'Ungers décrirait plus tard comme « une rationalisation de l'existant ». En 1966, il ferait d'ailleurs paraître une apologie étonnante de ce projet non réalisé en faisant littéralement filer les sections de son plan comme une rue à travers une double page saturée par des vues du site existant... Comme si ce dernier était, au fond, l'étoffe du projet. « Ungers s'était engagé dans un dialogue avec l'histoire, non pas juste au sens superficiel de ceux qui construisent (en tenant compte de la ville ancienne), mais pour aller puiser dans l'histoire des principes morphologiques susceptibles d'être transférés dans le présent. [...] la détermination du projet à travers l'interprétation des dispositifs existants était élevée au rang de principe créatif⁹. »

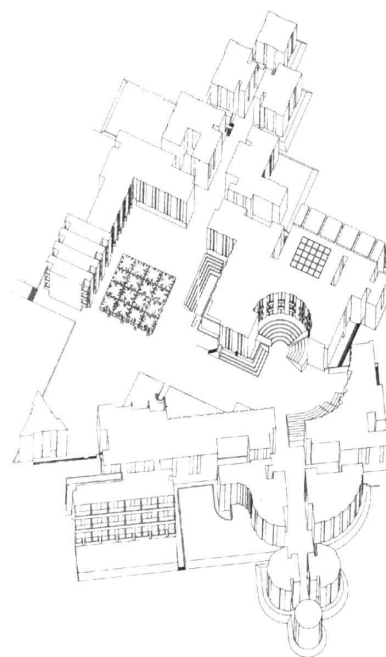
D'un autre côté, à l'échelle plus architecturale, les projets d'Ungers s'engagent dans une manipulation savante de formes géométriques primaires ou d'éléments archétypiques du vocabulaire de la discipline (atrium, portique, loggia, amphithéâtre, etc.) qu'ils rapprochent, ajustent, juxtaposent, imbriquent et *assemblent* comme les fragments de mosaïques composites. Plusieurs projets développés en 1963-1965 témoignent de cette quête d'une *architecture morphologique*, capable de « réunir dans la multiplicité d'un tout stratifié le plus grand nombre d'idées et de conceptions¹⁰ ». Tous figurent les « modèles possibles d'une ville pluraliste¹¹ » et les théâtres d'une *coincidentia oppositorum* où la variété des formes et des espaces assemblés fournirait sa palette à tout un parlement d'usages et de modes de vie. Et tous sont aussi des espèces de « musées imaginaires », des « forums de contradictions », des arches de Noé dans lesquelles le patrimoine génétique de l'architecture aurait embarqué pour survivre au déluge du fonctionnalisme et de son amnésie. Pour Ungers, la « rationalisation de l'existant » passe par la remobilisation de toute la culture théorique et morphologique de la discipline.

BERLIN

En 1963, Hans Scharoun, croyant lui aussi distinguer en Ungers un nouveau représentant de la lignée expressionniste dont il est le chef de file, l'a fait recruter comme professeur à la Technische Universität (TU) de Berlin. Mais l'intéressé déclare bientôt qu'il n'est pas de ce bord, et que l'expressionnisme est une ambition impossible en architecture. À peine installé dans sa Lehrstuhl, il désigne Berlin-Ouest, qui vient tout juste d'être muré, comme le territoire et le sujet de toute son activité pédagogique, qu'il agence en une série soutenue de séminaires théoriques et projectuels dont les fruits sont systématiquement publiés par les soins de ses assistants¹². Ces publications témoignent du tour décidément rationaliste qu'Ungers donne à son enseignement en encourageant ses étudiants à dégager les syntaxes et les types architecturaux qui seraient latents dans les structures et les programmes élémentaires de la *Grossstadt*. Ces programmes massifs, et les systèmes constructifs et formels qui leurs sont associés, font du reste l'objet de séminaires et de publications spécifiques qui anticipent de plusieurs décennies les investigations sur l'architecture de la *bigness*¹³. Les projets que les étudiants développent sous la direction d'Ungers frappent par la vigueur avec laquelle ils explorent, en situation, l'interaction ou le télescopage de ces programmes élémentaires, dont ils extraient des typologies géométriquement agencées et figuralemment affirmées. L'héritage du constructivisme, exploré à l'occasion de voyages d'études en Union soviétique, nourrit manifestement ces projets qui, dira Kenneth Franpton, « paraissent fusionner deux traditions fondamentalement antithétiques : d'un côté l'élan des avant-gardes russes vers des formes



LA MUSE DE L'EXISTANT
Oswald Mathias Ungers, planche de présentation du projet pour Grünzug Süd (1962-1965) dans la *Deutsche Bauzeitung*, 1966



ARCHES DE NOÉ
Oswald Mathias Ungers, projet de logements étudiants à Enschede, Pays-Bas, 1964

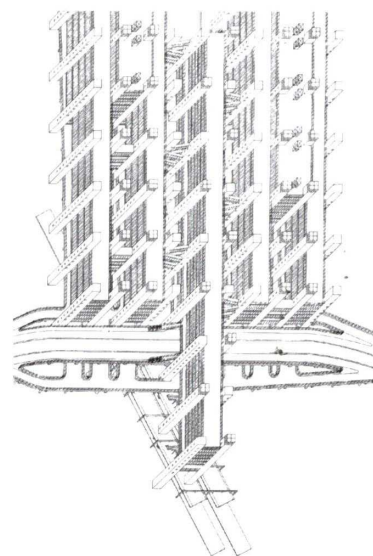
structurelles monumentales et dynamiques, et de l'autre une poétique piranésienne du fragment, adaptée au paysage dévasté de Berlin¹⁴».

Au cours de ces cinq années où il ne réalisera que son projet pour le grand ensemble du Märkisches Viertel, c'est corps et âme qu'Ungers s'investit dans l'enseignement et dans l'élucidation de ce qu'il tient pour les concepts ou les thèmes fondamentaux de l'architecture. Toute la pédagogie qu'il met en place comme professeur puis comme directeur de l'école travaille à une anamnèse rationnelle de l'histoire de l'architecture et de son corpus dont Berlin serait à la fois la palette et le réceptacle. Pour la stimuler, il invite de nombreux architectes et critiques étrangers tels que Peter Blake, Lucius Burkhardt, Giancarlo de Carlo, James Stirling Shadrach Woods, Louis Kahn, Colin Rowe ou Peter Cook, et accueille même, dès 1965, un congrès des architectes du Team Ten, que leur sociologisme et un soupçon de germanophobie ne rendent pas forcément très réceptifs à son empathie pour l'histoire et l'existant¹⁵. Mais Ungers ne se contente pas de trouver des interlocuteurs dans le présent, et c'est au cours de ces années qu'il noue avec l'œuvre de Schinkel une relation à la fois émotive et intellectuelle qui la lui fera voir comme une condensation magistrale des principes essentiels de l'architecture que sont à ses yeux la *coincidentia oppositorum*, le primat de l'idée, la transformation ou métamorphose morphologique, l'interprétation de la tradition et du *genius loci*, et l'unité dans la diversité¹⁶. Pour lui, c'est dans les interventions de l'architecte au parc de Glienicke à Potsdam, dans ce Havel-Landschaft projeté comme une collection éparse d'édifices «à réaction poétique» – et comme une authentique ville analogue –, que toutes les leçons morphologiques du maître sont les plus lisibles. «Glienicke, dira-t-il plus tard, fut le manuel de mes desseins à Berlin¹⁷.»

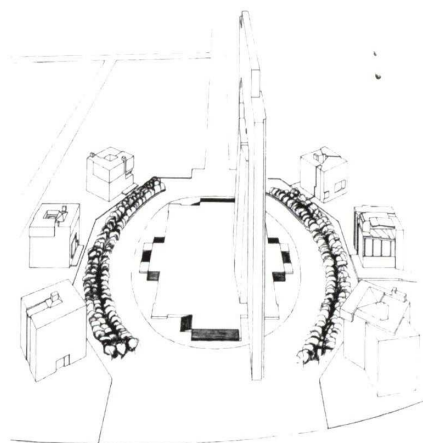
EXIL

En décembre 1967, dans le climat de gronde étudiante qui plane sur Berlin, Ungers préside à la TU un congrès international sur la théorie de l'architecture auquel il a convié tout un aréopage de conférenciers, dont Sigfried Giedion, Julius Posener, Reyner Banham, Ulrich Conrads, André Corboz et Colin Rowe. Mais l'événement tourne court lorsqu'une foule d'étudiants surgit dans la salle en brandissant une bannière : «Toutes les maisons sont belles – sortez construire !» Pire, les étudiants vont bientôt stigmatiser le Märkisches Viertel comme un symbole de l'ordre social à abattre. Ungers, dont l'esprit réformiste est très éloigné de cette attitude de rupture, vit cette expérience comme un désaveu brutal. Désœuvrés, les théoriciens de l'architecture s'égaillent peu à peu dans la nature, et Ungers entraîne Colin Rowe dans les librairies de Berlin et dans de longues promenades à travers la ville. Rowe, qui déclarerait plus tard n'avoir jamais pénétré plus profondément dans la texture de Berlin qu'en s'y laissant guider par Ungers cet hiver-là, ne peut qu'éprouver une certaine affinité avec la dimension cultivée du projet intellectuel de son collègue. Et dans un geste d'empathie qu'il se reprocherait bientôt comme sa plus grosse erreur, il propose à Ungers de le rejoindre à Cornell pour y prendre les rênes de l'école d'architecture.

Un an plus tard, Ungers brûle donc ses vaisseaux et s'installe en famille à Ithaca, NY, alors que Cornell est à son tour balayée par une vague de contestation étudiante. Sous la houlette de Colin Rowe et des Texas Rangers, Cornell est devenu au cours de ces années 1960 la Mecque américaine du «space talk» néo-corbuséen et d'un urbanisme «contextualiste» qui puise son inspiration dans les pochés du plan de Rome par Nolli (1747) et dans toute la jurisprudence compositive des villes classiques. Au moment où Ungers débarque dans l'école,



RADICALITÉ 1
Projet d'étudiant, dans *Schnellbahn und Gebäude*,
TU Berlin, décembre 1966



RADICALITÉ 2
Projet d'étudiant pour Leipziger Platz (Eckart
Reissinger), dans *Plätze und Strassen*, TU Berlin,
juin 1967

14 Kenneth Frampton, «O. M. Ungers and the Architecture of Coincidence», in *O. M. Ungers, Work in Progress, 1976-1980*, IAUS n° 6, 1981, p.1.

15 À l'exception notable des Smithson, dont la prédilection pour le *as found* résonne assez intimement avec les préoccupations d'Ungers.

16 Oswald Mathias Ungers, «Five Lessons from Schinkel's Work», in *The Cornell Journal of Architecture*, 1, 1981, p. 118-119.

17 «Die Rationalisierung des Bestehenden», *op. cit.*, p.10.

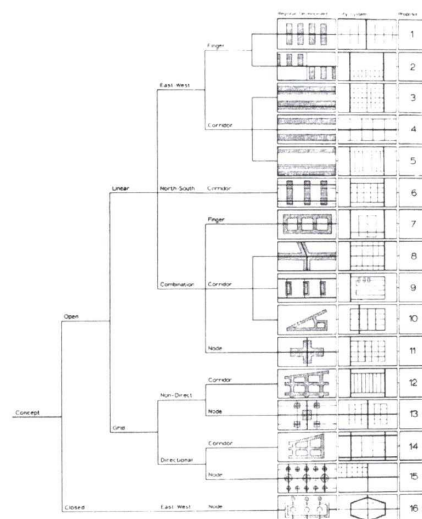
18 Oswald et Liselotte Ungers, *Kommunen in der neuen Welt, 1740-1971*, Cologne 1972.

19 Elia Zenghelis, communication privée, décembre 2007.

cette ambition de réconcilier les «theaters of prophecy» (les chefs-d'œuvre de l'architecture moderne) avec les «theaters of memory» (le tissu des villes anciennes) est sur le point de prendre un tour plus conservateur, tant sur le plan esthétique que sur le plan politique. Pour les «contextualistes», Rome est la ville «ouverte» par excellence (au sens de Karl Popper), et c'est là-bas que Colin Rowe transporte de plus en plus régulièrement ses étudiants.

Même si Ungers a de nombreux points communs avec Rowe, sa foi dans la capacité de l'architecture à incarner et intensifier le site est beaucoup plus radicale que cette politique de bricolage formel qui lui assigne la mission de se couler dans un contexte qu'elle activerait du même coup. Par ailleurs, son agenda rationaliste le pousse à se confronter plus décidément à la réalité des situations urbaines contemporaines, en mobilisant dans son entreprise d'urbanisme morphologique les outils d'analyse alors en vogue de la modélisation, de la simulation et de l'ordinateur. Très vite, comme avec Scharoun à Berlin, l'entente cordiale dégénère donc en incompréhension, puis en guerre de tranchées dans l'école, et toutes les initiatives que prend le nouveau *chairman* pour réorienter son enseignement – comme d'inviter les membres du Team Ten à une course de relais pédagogique – n'arrangent évidemment rien.

L'exil d'Ungers à Ithaca a quelque chose d'un mouvement de refondation. Avec sa femme Liselotte, il étudie d'ailleurs passionnément le mouvement qui poussa des communautés religieuses ou utopistes mal acceptées en Europe à émigrer en Amérique pour y vivre conformément à leurs principes, et dont les communautés hippies lui paraissent être les successeurs¹⁸. Profondément affecté par la mutation culturelle et idéologique qui a déferlé sur l'Occident, il est naturellement disposé à en tirer les leçons. Mais dans cette atmosphère de conflit pédagogique, cet exil prend aussi les couleurs d'une traversée du désert. Isolé, coupé de ses bases professionnelles, Ungers se retrouve dans une sorte d'impasse, et ce n'est que dans son studio de Regional and Architectural Design, parmi la poignée d'étudiants actifs que sa réputation lui attire, qu'il trouve les ressorts de son énergie. En 1972, l'année où les Rolling Stones sortent leur fameux «Exile on Main Street», un nouvel étudiant le rejoint d'ailleurs à Ithaca. Plus grand et plus déterminé que la plupart, il ne passe pas inaperçu dans le collège : «Mais, demande Colin Rowe à la cantonade, qui est donc ce Cool Ass¹⁹ ?»



GÉNÉTIQUE URBAINE
Oswald Mathias Ungers, *Lysander New City*,
Ithaca, 1970



EXIL
Oswald Mathias Ungers à Cornell, cerné
par les Texas Rangers : Werner Seligmann,
Fred Koetter, Jerry Wells, 1971



«BORING FASCIST»
Rem Koolhaas devant l'Architectural
Association, Londres, vers 1970

ARCHIPEL

Né à la fin de la guerre dans une Rotterdam dévastée par les bombes, Rem Koolhaas a très vite contracté auprès de son grand-père maternel – l'un des grands architectes hollandais de la génération de Dudok – un intérêt latent pour l'architecture et l'imaginaire de la *Grossstadt*. Mais c'est à l'autre bout du globe, dans l'Indonésie post-coloniale où il a passé quatre ans (1952-1956), qu'il paraît s'être forgé une première idée du monde: «Ce fut en Indonésie que la notion d'archipel m'apparut pour la première fois. J'étais fasciné qu'il y eût plus de 400 îles. [...] Le monde paraissait toujours doué d'une incroyable résonance. Il symbolisait la séparation, mais aussi l'idée d'une unité plus vaste. C'est un modèle vraiment très poétique pour des systèmes à la fois séparés et fermés. Il paraissait avoir une grande pertinence dans les situations où le tout a été brisé, et il devint ainsi pour moi un modèle parfaitement éprouvé de ce que l'on pourrait considérer comme la meilleure approximation possible de l'entité et de l'unité dans le monde contemporain²⁰.» Il ajoutera ailleurs que cette expérience intense fut une libération: «Les tropiques donnèrent au Nordique névrosé que j'étais une espèce de frivolité déterminée²¹.»

Au retour de la famille aux Pays-Bas, en 1956, les rêves d'architecture de l'adolescent sont stimulés par l'aventure de Brasilia qu'il découvre dans les pages des magazines: «La seule chose que je voulais c'était devenir architecte, architecte brésilien. Niemeyer... Je croyais vraiment que j'allais émigrer là-bas...²²» Mais d'autres passions prennent le relais, et notamment l'écriture. À l'âge de seize ans, bouleversé par un article du *National Geographic* qui décrit les nouvelles attractions du parc de Disneyland, il se lance dans l'écriture d'un roman, *Johann in Disneyland*: «J'ai été fasciné par Disneyland parce que cela montrait que l'artificiel peut être meilleur, plus compliqué et plus efficace que le réel; que c'est aussi la seule façon de répondre aux exigences des masses, du très grand nombre...²³» Le goût pour le cinéma et pour l'écriture de scénario s'enclenche là-dessus lorsque Koolhaas se lie avec un camarade de lycée, Rene Daalder, qui partage son intérêt pour les tabous de l'époque, et en particulier pour le plus refoulé de tous dans la Hollande d'après-guerre: l'Allemagne. «Il voulait devenir cinéaste, et j'ai oublié mes rêves d'architecte pour devenir scénariste, puis journaliste²⁴.» Tous deux vont être les piliers d'un groupe d'avant-garde à géométrie variable, «1,2,3, etc.» qui se moque du «cinéma d'auteur» en soutenant que le cinéma, comme le jazz, est un travail d'équipe où les contributions des acteurs, du réalisateur, des cameramen et des scénaristes sont d'égale importance et interchangeable²⁵.

20 «Archipelago» in «Rem Koolhaas A-Y», conversation avec Béatrice Colomina, *El Croquis*, n° 134/135, Madrid 2007, p. 379.

21 «La deuxième chance de l'architecture moderne», int. cit., *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 238, avril 1985, p. 2.

22 Rem Koolhaas, entretien avec Patrice Noviant et Bruno Vaysière, *AMC* 6, décembre 1984.

23 Rem Koolhaas, en entretien avec Olivier Boissière et Dominique Lyon, in *Architecture: récits, figures, fictions*, *Cahiers du CCI* n° 1, Paris 1986, p. 79-84.

24 «La deuxième chance de l'architecture moderne», int. cit., 1985, p. 2.

25 Bart Lootsma, «Now switch off the sound and reverse the film... Koolhaas, Constant, and Dutch Culture in the 1960s», *Hunch* 1, n° 1, 1999, p. 162 (trad. française «Le film à l'envers: les années 60 de Rem Koolhaas», *Le Visiteur* n° 7, Paris 2001).

26 Int. cit. avec Olivier Boissière et Dominique Lyon, 1986.

27 Bart Lootsma, art. cit., p. 157.

28 Cité *ibid.*, p. 157-158.

29 *Ibid.*, p. 162.

30 «The City of the Future: H-talk with Constant about New Babylon», *Haagse Post*, 6 août 1966; repris en traduction anglaise dans Martin van Schaik et Otakar Macel (dir.), *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*, Munich 2002, p. 10-13.

INTENSIFIER LA RÉALITÉ

Seul à n'être pas étudiant en cinéma, Koolhaas est un peu la plume du groupe. « Je n'avais pas vraiment de don pour écrire. Je trouve toujours cela très difficile. Mais j'avais envie de travailler pour certains journaux, dans le genre *Rolling Stone*²⁶. » À partir de 1963, il est typographe et metteur en page, mais également chroniqueur et journaliste au *Haagse Post*, un magazine proche de la droite libérale qui défend de façon assez agressive le capitalisme, le libre marché et l'indépendance d'esprit, et qui a recruté à cet effet « une série de jeunes journalistes non conformistes, curieux mélange d'intellectuels et de petits voyous qui tous vont devenir des figures de l'avant-garde des années soixante²⁷ ». La philosophie de ce journal, qui prend le contre-pied du style émotif et « alternatif » de l'époque, est bien définie par l'écrivain, peintre et boxeur Armando, qui en dirige la rubrique culturelle : « Ne pas moraliser, ne pas interpréter la réalité (pas d'*art-ifice*), mais l'intensifier. Point de départ : l'acceptation intransigeante de la réalité... Méthode de travail : isoler, annexer... Les faits sont plus intéressants que les commentaires ou les conjectures... la plupart des critiques sont les bâtards du journalisme... ces tocards doivent débarrasser le plancher²⁸. » Les articles et interviews que Koolhaas consacre, à partir de 1964, à des figures de la scène cinématographique, littéraire, architecturale ou artistique de l'époque (Fellini, Hermans, Le Corbusier...) sont des fleurons particulièrement caustiques de cette conception froide, rationnelle et littérale du journalisme qui « ignore délibérément la hiérarchie des faits » en mettant sur le même plan tant les paroles de la personne interviewée que ses gestes ou les vêtements de sa secrétaire.

En 1966, Koolhaas passe à l'avant-plan du magazine lorsqu'il monte au créneau pour disséquer avec l'esprit clinique du Nul-Journalisme les idées, les motifs et les figures de la contestation Provos qui a déferlé sur la Hollande. Au plus fort des événements, la vigoureuse interview qu'il conduit avec les leaders du mouvement les fait apparaître « comme une bande d'adolescents gâtés qui auraient pris les idées de Constant sur l'*homo ludens* un peu trop à la lettre » et comme « des réactionnaires confus plutôt que comme des progressistes²⁹ ». Mais l'esprit polémique n'exclut pas chez lui la curiosité, et l'entretien qu'il mène avec Constant sur son fantastique projet de ville nomade et réticulaire, New Babylon, joue peut-être un rôle dans la réorientation du jeune homme vers l'architecture³⁰. A priori, tout sépare le journaliste de l'artiste ex-Cobra/ex-Situ, mais lorsque ce dernier lui explique qu'il s'agit moins de changer le monde que d'anticiper sa nécessaire évolution, alors le projet utopique prend soudain l'étoffe spéculative d'un scénario susceptible d'éclairer et d'intensifier une réalité en train d'advenir : Un an après en tout cas, lorsque l'historien de l'architecture Gerrit Oorthuys invite « 1,2,3, etc. » à participer à un séminaire sur le cinéma et l'architecture à l'université de Delft, Koolhaas explique à ses auditeurs – et se convainc lui-même – que l'architecture est en fait plus intéressante, plus importante, et moins ennuyeuse que le cinéma.

LONDRES

Rétrospectivement, Koolhaas a toujours revendiqué sa préhistoire dans le scénario, la mise en page et le journalisme comme une parfaite préparation à l'architecture. En 1968, c'est donc avec ce bagage qu'il s'installe à Londres pour y faire ses études à l'Architectural Association. Les quatre années qu'il passe à l'AA sont à la fois stimulantes et décevantes. Koolhaas est en parfait décalage avec l'ambiance Flower Power, la vague pop et toute la quincaillerie de la contre-culture qui se sont emparées de l'institution, alors dominée par les figures du groupe Archigram.



RÉSEAU

« Haagse Post (Koolhaas) : Ce sera alors le temps de la Nouvelle Babylone... Quand il arrivera, est-ce qu'elle couvrira toute la terre ?

Constant : Bien sûr. Tout un réseau de secteurs s'étendra sur le globe. J'ai abandonné l'idée de la ville comme une sorte de nœud, cette forme ronde signalée sur la carte par une tache rouge. Je pense à une structure très ouverte, parfaitement cohérente, de sorte que l'on pourra voyager à travers elle, et à travers tous les fragments du paysage qui y seront intégrés.

Haagse Post : Comme un ballon de football dans un filet.

Constant : Oui, comme un filet tendu sur la planète. Et dans les mailles de ce filet, la vie s'épanouira... »

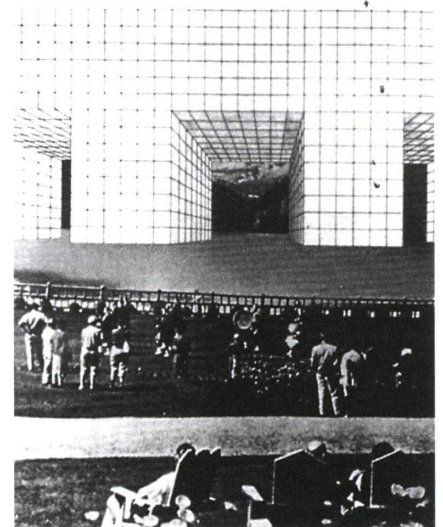
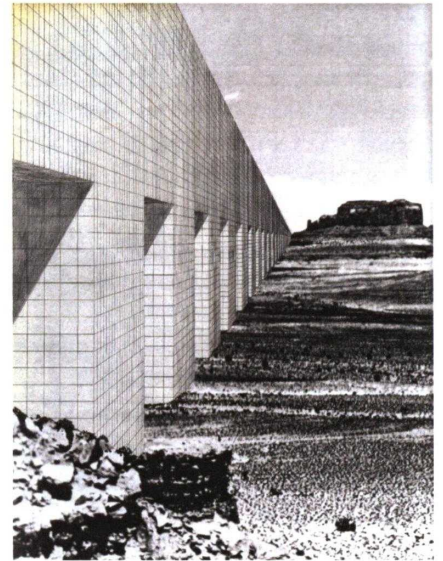
Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, *Haagse Post*, 6 août 1966

Dans cette ambiance, il ne faut pas trois semaines à Peter Cook pour stigmatiser le nouveau venu comme le «fasciste ennuyeux». En même temps, il va profiter à fond de la révolution des médias visuels qui s'opère dans cette auberge espagnole. Du reste, l'AA n'est pas un bloc monolithique, et un étudiant «formaliste» convaincu par la force de l'architecture, fasciné par les constructivistes dont il passe ses étés à pister les reliques dans la capitale soviétique, peut trouver quelques personnes à qui parler. Il noue ainsi une étroite complicité avec Elia Zenghelis, un jeune enseignant grec qui est passionné par l'héroïsme des modernes (Mies, Scharoun, Niemeyer), abreuvé d'histoire des villes (Léon Krier rejoindra aussi son studio), et rebuté comme lui par la désinvolture des étudiants. Dès 1969-1970, avec leurs épouses respectives, toutes deux artistes, le couple de couples qui fondera OMA cinq ans plus tard forme déjà une école dans l'école.

Enfin, l'AA est aussi un bon poste d'observation d'où Koolhaas peut capter des fréquences plus lointaines et plus convaincantes, comme celle de l'*architettura radicale* italienne. À l'opposé du *fun* d'Archigram, ses protagonistes explorent froidement dans des «utopies critiques», ou «contre-utopies», les points de fuite des mécanismes modernes de production de l'architecture et de l'urbanisme, en exacerbant ces mêmes processus qu'ils décrivent volontiers en termes cliniques ou psychanalytiques (paranoïa, schizophrénie, lobotomie, etc.). Parmi ces contes étranges, c'est surtout le «discours par l'image» du Monument continu de Superstudio, avec son mode narratif proche du montage et du scénario, qui mobilise l'attention de Koolhaas. Ambiguë à souhait, cette fable inquiétante d'un monument ubiquitaire, colonisant le monde, démontrait la puissance de l'architecture. Et si Superstudio pouvait, avec un tel effet de réalité, projeter cette utopie à travers des villes et des paysages existants, c'est peut-être que la contre-épreuve de cette utopie se trouvait déjà, latente, dans leur réalité même. Du reste le Monument avait un peu l'opacité d'un mur, et sur l'un des montages on voyait sa masse blanche et abstraite se superposer (redondante?) à celui qui, depuis bientôt dix ans, sectionnait Berlin, et l'Europe.

MUR

Au cours de l'été 1971, Koolhaas obéit donc à ses intuitions les plus profondes lorsqu'il décide de consacrer son *field trip* au mur de Berlin, et il écrira vingt ans plus tard que c'est la commotion de cette expérience qui fit soudain de lui «un étudiant sérieux». Ce double rendez-vous avec le «blanc» de l'Allemagne et le «tabou» de l'architecture lui réserve une série de surprises. D'abord, il réalise que c'est paradoxalement l'Ouest, la «société ouverte», qui est encerclée par le Mur et rendue libre par lui. Mais il constate aussi que le Mur décline une stupéfiante variété de situations et de mutations, et que sa présence bouleversante est partout chargée d'intrigues: «Au-delà des routines quotidiennes de l'inspection — militaire à l'Est et touristique à l'Ouest — qui formaient déjà tout un rituel complexe, le Mur était un *script*, qui brouillait allègrement les frontières entre tragédie, comédie et mélodrame³¹.» Pour caractériser les leçons de cette expérience, Koolhaas a forgé le concept de «contre-révélation» (*reverse epiphanies*). D'abord, «le Mur constituait la preuve la plus crue du pouvoir de l'architecture et de certaines de ses conséquences déplaisantes [...]. Par comparaison, le rêve des années soixante quant aux vertus libératrices de l'architecture — dans lequel j'avais mariné pendant des années comme étudiant — faisait figure de jeu rhétorique dérisoire. Il s'évapora sur le champ³².» Mieux encore: «Le Mur suggérait que la beauté de l'architecture était directement proportionnelle à son horreur.» Autant pour l'optimisme béat qui inspire à ses yeux la pédagogie de l'AA. Ensuite,



MONUMENT ITINÉRANT
Superstudio, le Monument continu, 1969
En haut, dans le désert, et en bas, à Berlin :
«Le Mur, laissant intacte la ville ancienne»

31 Rem Koolhaas, «Field Trip: A (A) Memoir» in *S,M,L,XL*, op. cit., p. 222.

32 *Ibid.*, p. 226.

33 *Ibid.*, p. 228.

34 *Ibid.*, p. 221.

35 *Ibid.*, p. 227.

36 G. Colli et M. Montinari, *Friedrich Nietzsche: Nachlass 1882-1884*, KSA vol.10, Munich 1999, p. 531.

37 *S,M,L,XL*, op. cit., p. 231.

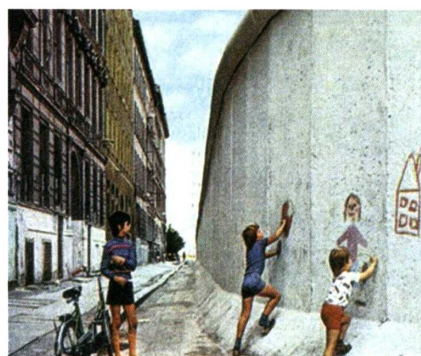
l'impuissance où il se trouve d'exprimer la signification du Mur à travers son analyse formelle en tant qu'objet confirme définitivement la doctrine du «less is more» : «En termes strictement architecturaux, le Mur n'était pas tant un objet qu'une rature, une absence qu'on avait récemment manufacturée. Pour moi, ce fut une première démonstration de la capacité du vide – du rien – à fonctionner de façon plus efficace, plus subtile et plus flexible que tous les objets qu'on aurait pu imaginer lui substituer... un avertissement que l'absence – en architecture – l'emporterait toujours sur la présence³³.» Autant pour les zéloteurs de l'objet et pour l'arsenal sémiotique que son ami Jencks est sur le point de déployer. Aux yeux de Koolhaas, jamais la bombe post-moderne ne sera assez puissante pour détruire cette évidence-là. Enfin, c'est tout le catalogue des mutations et métamorphoses du dispositif en fonction des situations traversées qui lui paraît riche d'une nouvelle leçon : «Jamais je n'avais vu *une aussi parfaite démonstration de la dialectique* depuis que j'avais assisté à la relève de la garde autour de la tombe de Lénine sur la place Rouge : un pas de l'oie incroyablement intimidant – les jambes jetées plus haut que celles des danseuses de music-hall – qui se désintégraient, quelques mètres devant la porte du Kremlin, en un groupe hétéroclite de Pétrouchkas dégingandées³⁴.» Et cette déclinaison morphologique des états du Mur lui rappellera d'ailleurs «la sophistication des variations architecturales opérées par Schinkel à Schloss Glienicke³⁵».

Clairement rétroactifs dans ce texte écrit vingt ans après, l'emploi du concept de dialectique et la référence à Schinkel sont des allusions directes à l'autre découverte que fait Koolhaas pendant ce *field trip*, lorsqu'il tombe sur la mine des publications du séminaire d'Ungers à Berlin. Cette rencontre, aussi déterminante que celle du Mur, est une révélation pure et simple, qui ouvre à ses intuitions des perspectives qu'il n'a pu jusqu'à présent que pressentir. Ce que Koolhaas découvre donc au cœur du blanc de l'Allemagne, ce n'est pas seulement la confirmation que la réalité (le Mur) dépasse la fiction (le Monument continu), mais la démonstration qu'elle est elle-même grosse de fictions que l'architecture – tour à tour analyste et sage-femme – peut s'employer à mettre au monde. «Féconder le passé en engendrant l'avenir, écrivait Nietzsche, que tel soit mon présent³⁶.» Si l'aventure d'OMA commence bien par un «Delirious Berlin», ce n'est pas juste à cause des contre-révélation que le Mur aura fournies à Koolhaas, mais grâce au précieux testament qu'il a eu le flair de dénicher dans la ville.

NAVIRE

Fin 1971, le «fasciste ennuyeux» fait à l'AA son exposé sur «Le mur de Berlin comme architecture» devant un auditoire composé de Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jencks, Alvin Boyarsky, Elia Zenghelis et des enseignants archigrammes de l'école : «Ils étaient tous là [...] dans une attitude d'expectative mi-festive mi-cynique (*this school was nothing if not fun*). Les images projetées sur l'écran – états antérieurs, concepts, développements, évolution, «intri-gues» – s'enclenchèrent en une séquence inexorable qui me dépassa presque moi-même ; les mots étaient inutiles. Il y eut un long silence [...] que Boyarsky finit par rompre d'une question insidieuse : «Where do you go from here?»³⁷»

Si «l'éclat polémique» de cet exposé a soudain pour effet de le faire «regarder d'un autre œil» par les enseignants de l'école, ses découvertes berlinoises amènent Koolhaas à regarder au-dessus de leurs têtes pour viser un horizon situé au-delà de l'AA. Le projet dans lequel il s'embarque alors, «Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture», est un navire spécialement affrété pour l'y emmener. Ce nouveau scénario, qui tient à la fois du conte et du manifeste, se présente



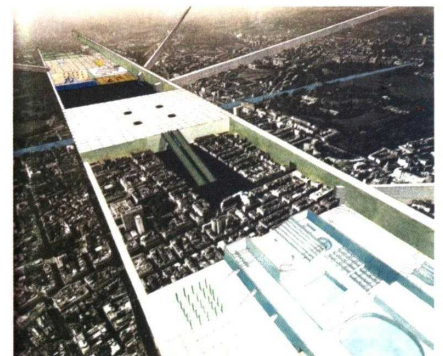
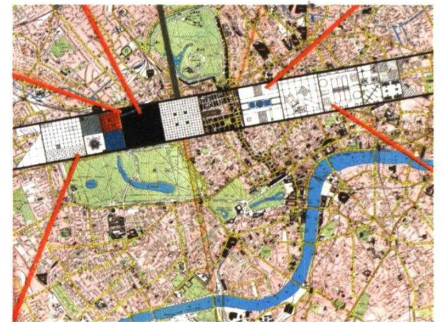
UNE BEAUTÉ RENVERSANTE
Rem Koolhaas, «Le mur de Berlin comme architecture» (1971)

comme une colossale bande « métropolitaine » jetée à travers Londres, dont les deux murs parallèles enserrent hermétiquement une douzaine de « squares » projetés comme autant de monuments collectifs. De ce *strip* censé croître aux dépens de la ville existante partent des bandes secondaires, toutes identiques, réservées aux quartiers privés des prisonniers volontaires, qui « taillent à travers les faubourgs les plus déshérités du vieux Londres [...] où leur présence magnifique force ces zones sordides à se métamorphoser en villes fantômes et en ruines pittoresques³⁸ ». Exodus est ainsi une mante religieuse, un splendide succube conçu pour drainer toute l'énergie de sa victime : « Nous assistons à l'Exode de Londres. Les structures physiques existantes de la vieille ville ne pourront plus résister à la compétition soutenue de cette nouvelle présence architecturale. La Londres que nous connaissons sera changée en un champ de ruines³⁹. »

Koolhaas concentre dans ce projet – dont le Square des Arts écrase entièrement le quartier de l'AA – toutes les obsessions qui lui tiennent à cœur : les formidables contre-révélation du mur de Berlin, la force du Magnitogorsk et des « condensateurs sociaux » de Leonidov, la « sympathy for the Devil » des contes immoraux de Superstudio... et déjà, la délirante accélération spéculative qu'il a trouvée dans les publications d'Ungers. Ce qu'affirme ce projet polémique, c'est la relève métropolitaine de la nature par l'architecture : « Confrontée à la menace d'apocalypse, notre préoccupation fondamentale, la satisfaction de tous les désirs privés grâce à un effort commun, subliminalement collectif et déliramment permissif, avance des propositions fantômes, consciente que la réalité fantôme est le seul successeur possible à la présente pénurie de réalité⁴⁰. » À l'évidence, Exodus contient déjà, à l'état d'utopie contemplative, « la vague idée » qui va devenir le thème central de *New York délire*. D'où les nombreuses allusions new-yorkaises qu'il va peu à peu embarquer (silhouettes de gratte-ciel incandescents, etc). Le fait que Koolhaas l'ait toujours daté de cette année 1972, où il lui sert de *final project* à l'AA, ne doit pas faire oublier qu'Exodus n'est publié une première fois qu'en juin 1973 et qu'il n'acquerra sa forme définitive que vers 1974, c'est-à-dire après que Koolhaas eut atteint sa destination : Manhattan. En réalité, et à l'instar du square du Globe captif que Koolhaas ajoutera au dispositif pendant son séjour à Cornell (en le projetant comme l'université de la bande), Exodus est une école itinérante, un véhicule qui, pour profiter de l'enseignement d'Ungers, aura donc mouillé un an au port d'Ithaca.

TRIANGLE

Lorsque Koolhaas débarque à Cornell en 1972, le conflit entre les deux factions de l'école (Rowe/Ungers, Anglais/Allemands) est à son acmé. Rowe, qui a engagé son studio d'Urban Design dans une voie nettement rétrospective et qui assemble peu à peu les ingrédients théoriques de *Collage City*, campe de plus en plus franchement dans la Rome de Nollis et dans son rêve néo-moderne/néo-classique de la ville-musée. Koolhaas a laissé un témoignage cruel de sa première entrevue avec lui dans le sous-sol de l'école où il travaillait : « Il y avait une odeur affreuse, peu de lumière, et un énorme chien malade, plein de boules rouges au milieu de ses poils noirs, comme le projet de Tschumi pour La Villette. Un seul étudiant, noir, travaillait à une table et, penché derrière lui, Colin Rowe chuchotait à son oreille (Palazzo Pitti, Piazza Navona...) comme s'il s'agissait d'expressions pornographiques⁴¹. » Opposé à ce modernisme amputé de son programme social (« jouir de l'esthétique de l'utopie sans endurer les désagréments de l'utopie politique »), qui porte tous les germes de la dégringolade post-moderne contre laquelle il construira son livre, le jeune homme n'en épouse que plus décidément



NAVIRE

Rem Koolhaas et Elia Zenghelis, avec Madelon Vriesendorp et Zoe Zenghelis
« Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture » (1972-1974)
Plan de situation, plan et vue à vol d'oiseau de la bande centrale

38 « Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture », in *Exit Utopia*, op. cit., p. 241.

39 *Ibid.*, p. 239.

40 *Ibid.*, p. 253.

41 « La deuxième chance de l'architecture moderne », int. cit., p. 3.

42 Rem Koolhaas, Entretien avec Peter Fischli, in *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Francfort-sur-le-Main 2008.

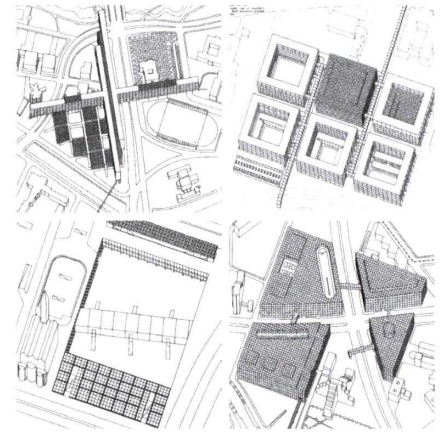
la cause difficile — mais plus prometteuse à ses yeux — de l'architecte qu'il est expressément venu rejoindre.

Après d'Ungers, Koolhaas s'improvise dans un rôle, nouveau pour lui, de coach et de collaborateur qu'il synthétisera dans le terme de *ghostwriting* (faire le nègre) : un exercice d'empathie active qui consiste à se couler dans l'imaginaire théorique d'un autre afin de l'aider à s'exprimer et à se recentrer (tout en s'inventant soi-même au passage). L'autre, comme véhicule de soi. Cette année de collaboration est celle où Ungers se ré-axe sur le projet et sur l'Allemagne. Koolhaas travaille ainsi avec lui sur plusieurs concours (Russelsheim, Düren), et sur une stratégie d'intensification pour le quartier du Landwehrkanal à Berlin qui décline quatre opérations monumentales, parfaitement distinctes les unes des autres, mais toutes reliées par une nouvelle ligne de métro. Si l'on retrouve dans ces « forteresses modernes » les jeux conceptuels et les inversions morphologiques chères à Ungers, ainsi que les thèmes de son enseignement à Berlin (comme l'embranchement de l'architecture sur l'infrastructure), on peut les voir aussi comme des cousins des monuments collectifs d'Exodus qui se seraient désolidarisés pour migrer dans la ville. Quelques mois plus tard, Koolhaas collaborerait à un autre projet berlinois, cette fois pour le faubourg de Lichtenfelde. Afin d'incorporer un projet de rocade censé tailler à travers cette zone de villas suburbaines, Ungers renoue avec son approche hypercontextuelle. Le résultat de cette extrapolation de l'existant est un quartier de villas urbaines, entièrement piéton, segmenté par de longs bâtiments sur lesquels courent des allées publiques qui se raccordent à la couverture de la rocade avant d'aboutir à des tours d'habitation qui répondent aux machines célibataires des environs. Tous les ingrédients du site sont ainsi repris et réinterprétés pour façonner un système de circulation en trois dimensions qui permet à ce quartier suburbain de s'élever, par intensification, à la hauteur d'une infrastructure qui, fait pour déchirer son tissu, est au contraire digérée par lui.

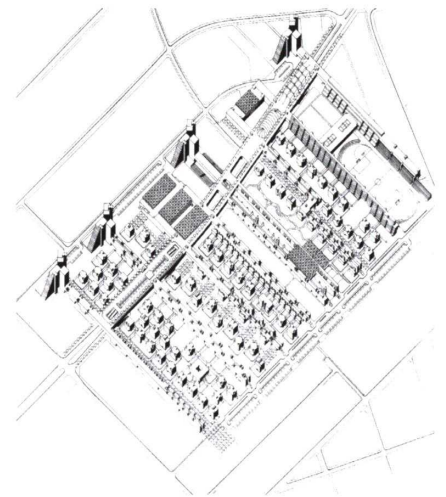
Cette année que Koolhaas passe à Ithaca, en étroite communion d'esprit avec Ungers, est extrêmement fertile et instructive pour lui. C'est là qu'il va, tout en complétant *Exodus*, mûrir et affûter les ingrédients de son intrigue théorique sur New York (la méthode paranoïaque critique, la grille, etc.). C'est là aussi que, inspiré par le « Chicago à la carte » d'Alvin Boyarsky, il commence à collecter les cartes postales qui composeront son « discours par l'image ». C'est là encore qu'il lit, à la veille du choc pétrolier, *The Limits to Growth*, premier livre à tirer puissamment la sonnette d'alarme sur l'état des ressources de la planète, et sur un phénomène global qu'il théorise lui-même par l'expression de « pénurie de réalité ». Et c'est là qu'il découvre enfin, dans la vitrine de la boutique du campus, un exemplaire de *Learning from Las Vegas* qui lui fit « prendre conscience qu'on ne pouvait plus écrire de manifestes, mais que l'on pouvait écrire sur certaines villes comme si elles étaient elles-mêmes des manifestes⁴² ». En d'autres termes, c'est à Ithaca et auprès d'Ungers que le *ghostwriter* se forme à l'idée d'un « manifeste rétroactif » pour Manhattan.

OMU/OMA

En 1973, lorsque Koolhaas rejoint enfin New York pour y mener ses recherches sur le « manhattanisme » et développer les projets idéalisés qui nourriront l'annexe de son livre, Ungers s'est à peu près affranchi de l'orbite du Team Ten pour se recentrer sur les intuitions et les principes qui ont orienté sa trajectoire originale. Ce recentrement personnel correspond à une évolution critique plus globale sur la scène internationale, qu'Aldo Rossi promeut à la Triennale de Milan sous la bannière de l'*Architettura Razionale*. Plusieurs courants vont se reconnaître plus



FORTERESSES MODERNES
Oswald Mathias Ungers (avec Rem Koolhaas et Peter Allison), projet pour le Landwehrkanal, Berlin, 1973



VILLAS ET INFRASTRUCTURES
Oswald Mathias Ungers (avec Rem Koolhaas et Arthur Ovaska), projet pour le Viertel Ring de Berlin Lichtenfelde, 1974



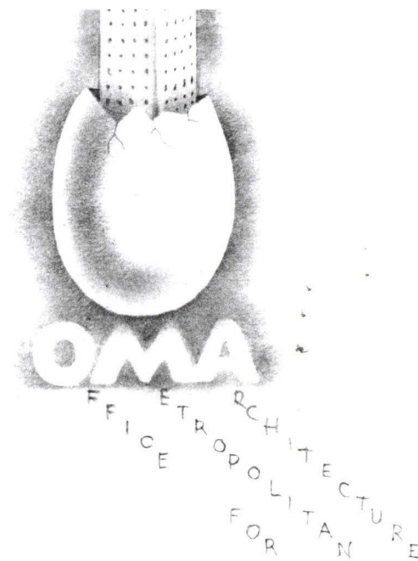
« LES FRÈRES ENNEMIS »
Colin Rowe et Oswald Mathias Ungers en conversation à Ithaca

ou moins spontanément dans cette *Tendenza* dont les représentants variés (Rossi, Grassi, Scolari, les frères Krier, les New York Five, Stirling, Superstudio, Botta, Boffil...) seront bientôt affublés du surnom de *Rats*. Koolhaas lui-même n'y échappera pas, quitte à ce que Jencks forge pour lui (et Hejduk) le concept limite de *surrationalisme*. Le dénominateur plus ou moins commun à tous est la conviction que l'architecture n'est pas une affaire de *problem-solving*, mais un art savant qui, riche de toute une jurisprudence de concepts, de figures et de dispositifs, peut abstraire de la réalité (du site? du programme? de l'histoire?) des thèmes à métamorphoser, des typologies à décliner, des motifs à épurer ou des latences à révéler. Ses formes ne sont pas indexées sur des fonctions élémentaires, mais signifiantes en elles-mêmes et relativement autonomes. Ungers n'a aucun effort rhétorique à faire pour se retrouver au cœur de cette nébuleuse néo-rationaliste dont il va être considéré, à l'égal de Rossi, comme l'un des principaux foyers. Un texte qu'il publiera en 1976, «Planning Criteria», situe clairement sa position originale dans cette galaxie. À côté des autres principes qu'il donne à la pratique (la distinction entre le planifié et l'accidentel, la déclinaison morphologique, la dimension urbaine de l'architecture et le principe d'adaptabilité), le premier de tous est toujours la «relation dialectique avec la réalité existante», cette ambition d'«intensifier le lieu» dont il souligne la *relative* affinité avec le *as found* des Smithson ou le contextualisme de Colin Rowe⁴³. De toute évidence, si l'œuvre d'Ungers devient une telle référence parmi ceux qui se réclament du néo-rationalisme, ce n'est pas parce qu'elle représente leur doxa commune, mais parce qu'elle exhibe comme nulle autre l'ambition de surmonter la tension dramatique entre l'ordre de la raison et l'épaisseur, lourde de contingence, du réel.

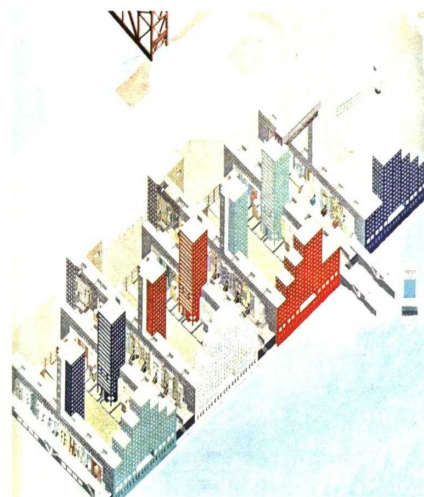
En 1974, après qu'une «charge des dinosaures» l'eut forcé à démissionner de ses fonctions de *chairman*, Ungers se rapatrie à Cologne, mais conserve son poste de professeur à Cornell où d'autres étudiants venus d'Europe, comme Hans Kollhoff, viennent se mettre à son école. Dans ses navettes entre Cologne et Ithaca, l'étape de rigueur est une conversation avec Koolhaas à l'aéroport de New York. Ce moment où ils (re)formulent chacun leurs positions théoriques est une période d'échanges intenses entre les deux hommes. «Nous nous entendons si bien, dira Koolhaas, qu'à la fin nous pouvions travailler d'une façon presque télépathique⁴⁴.» Leur complicité est telle que lorsque Koolhaas fonde l'Office for Metropolitan Architecture (le 1^{er} janvier 1975), il le profile comme une agence quasi-jumelle de celle d'Ungers. Dans les revues où leurs travaux sont publiés de concert – et où OMA est présenté comme simultanément basé à New York, Londres et Berlin – le rapprochement est parfaitement explicite: «OMA consists of Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, with Madelon Vriesendorp and Zoe Zenghelis, and works in association with O. M. Ungers.»

ÎLES

En 1975, OMA et Ungers participent chacun à un concours pour l'aménagement de Roosevelt Island sur l'East River à New York. À travers leurs différences, les deux propositions illustrent la variété des interprétations que peut produire l'activation des critères d'urbanisme morphologique revendiqués par Ungers. Le projet d'OMA consiste en «une distillation d'éléments, de concepts et de stratégies qui ont pris forme sur l'île-mère⁴⁵». Son principe est d'annexer ce quartier insulaire à Manhattan en l'indexant sur la grille, et d'y créer quatre nouveaux îlots qui associent des rangées de *brownstones* synthétiques (verre, pierre, plastique, aluminium, marbre), et des immeubles de grande hauteur disposés de façon à former une seule et même paroi depuis Manhattan. En dépit de cette reprise



ÉCLOSION
Affiche d'OMA, 1976

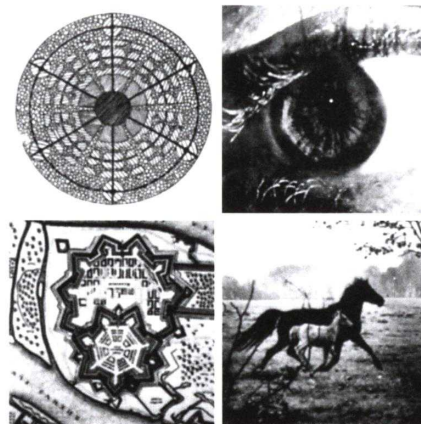


ÎLOTS
Projets d'OMA et d'Oswald Mathias Ungers pour le concours de Roosevelt Island, 1975

calculée des ingrédients de l'urbanisme manhattanien, ce projet fondé sur le contraste typique «entre l'agitation des éléments bas et la sérénité des éléments hauts⁴⁶» va cependant faire pâle figure à côté de la force iconique de la proposition d'Ungers qui transpose sur Roosevelt Island la figure même du plan de Manhattan. Ce projet se présente comme un micro-Manhattan, avec une grille de vingt-huit îlots agencée autour d'une réplique miniature de Central Park. Tous les ingrédients du *genius loci* (îlots, rues, avenues, parc) sont ainsi transposés et précipités en une sorte de laboratoire qui inviterait à leur métamorphose évolutive.

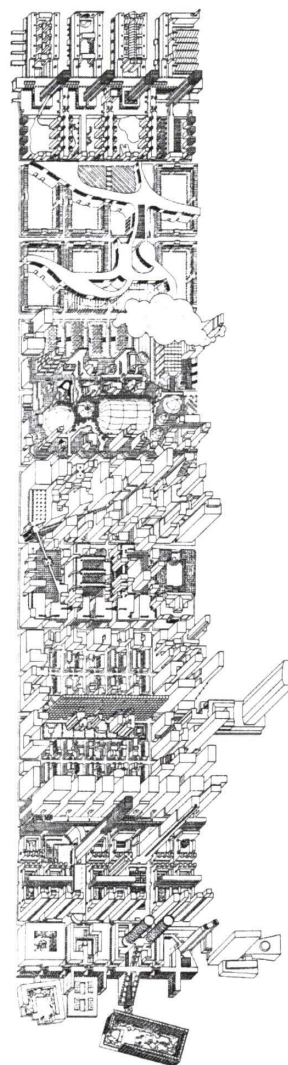
Comme on le voit, si Koolhaas apporte régulièrement sa contribution de *ghostwriter* aux projets allemands d'Ungers, c'est à travers lui que son ami se penche en retour sur New York. Et de fait, lorsqu'Ungers décide en 1976 de proposer un premier séminaire d'été aux étudiants de Cornell, c'est tout naturellement que son choix se porte sur Manhattan et sur sa typologie particulière de l'îlot urbain. Cette session coïncide avec le moment où s'ouvre au Cooper Hewitt Museum l'exposition collective *Man TransForms* (imaginée par Hans Hollein), où Ungers réalise une scénographie qui fait correspondre à une série de plans de villes des images et des concepts qui les traduisent ou les interprètent un à un. Le texte qu'il écrit pour le catalogue, «Designing and Thinking with Images, Metaphors and Analogies», défend un idéalisme morphologique qui trouve ses références dans le schématisme transcendantal de Kant. L'imagination est la faculté majeure qui permet d'abstraire de la réalité des configurations, c'est-à-dire des images qui peuvent être à leur tour manipulées et transformées. Elle est donc le principal levier d'un rapport dialectique avec la réalité, et le rôle de l'architecture a toujours été de «conceptualiser une réalité éparse et disjointe en mobilisant pour cela des images, des métaphores, des analogies, des modèles, des signes, des symboles et des allégories⁴⁷».

La session d'été sur New York («Gotham City: Metaphors and Metamorphosis») vise donc à développer explicitement cette démarche d'urbanisme morphologique à propos du bloc urbain. Les étudiants sont d'abord invités à analyser systématiquement toutes sortes d'exemples qui illustrent la variété formelle de l'îlot, confirment la relative indépendance du type par rapport au «critère fonctionnel», et favorisent enfin une agilité combinatoire dans la manipulation de ces références. Mais l'objet de la session est surtout d'explorer les potentialités spécifiques de l'îlot à New York où, loin de déterminer son contexte urbain (comme à Barcelone), il a été largement défini par lui: «À Manhattan, la relation du bâti à l'urbanisme est une relation inversée (*backward*), le bâti ayant été forcé de se conformer au dispositif rigide qui définit la rue et la propriété privée⁴⁸». À l'inverse de tous les architectes qui se sont ingéniés à transgresser la grille, en la tenant pour un anti-contexte – ou comme le faire-valoir de leurs alternatives pour une métropole meilleure (Le Corbusier, Buckminster Fuller, Yona Friedman) –, les étudiants sont encouragés à reconnaître, en l'intensifiant, sa force iconique. L'influence des recherches de Koolhaas sur le manhattanisme est évidente, jusque dans les références (Ferriss, Hood, Corbett) qui sont avancées par Ungers et ses assistants (Werner Goehner et Arthur Ovaska) pour justifier leur adhésion profonde au génie de la grille et de l'urbanisme new-yorkais. De son côté, le *ghostwriter* fait son miel de cette démarche morphologique qu'il ne manquera pas d'attribuer rétroactivement aux héros de son livre.



MÉTAPHORES

Oswald Mathias Ungers, *City Metaphors*, à l'exposition *Man TransForms*, New York, 1976



URBAN BLOCK

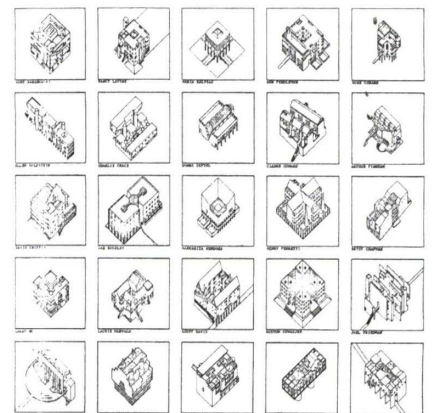
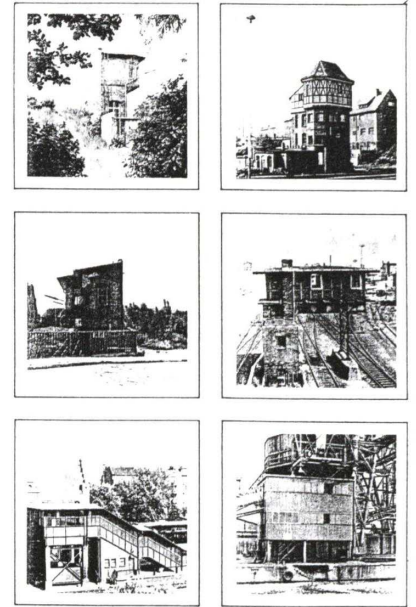
Bande collective des projets d'étudiants, *Gotham City*, New York, 1976

VILLA URBAINE

Le choix de consacrer son premier séminaire d'été au thème de l'îlot n'était sans doute pas sans rapport avec l'agenda typologique du néo-rationalisme. Quelques mois auparavant, le jeune Léon Krier, apôtre de la version la plus «révisionniste» de la Tendance, avait organisé à Londres une exposition qui critiquait celle de Rossi et accordait une place centrale à l'œuvre d'Ungers: «Le but [...] était d'établir une sorte de plate-forme commune qui permît de débattre de l'urbanisme et de l'architecture en dépassant les catégories politiques alors à la mode. C'est pourquoi elle suivait un ordre typologique: le quartier, la rue, la place, l'îlot, le parc, le tissu urbain, le monument, et ainsi de suite⁴⁹.» Même si Ungers n'est pas vraiment en phase avec le message de Krier, cette exposition qui milite pour la préservation des centres historiques et pour la «reconstruction de la ville européenne» n'a pas peu contribué à le replacer au cœur de la scène architecturale en Europe. En 1976-1977, tandis qu'il s'active en Allemagne auprès des institutions, son enseignement à Cornell poursuit l'exploration du thème de l'îlot, mais dans des situations beaucoup plus déliquescents que celle de Manhattan: trame délitée de Buffalo, bourgades évaporées des environs d'Ithaca, etc. Passionné par le problème de la déprise urbaine qu'il observe aux États-Unis, et par la suburbanisation corrélative des territoires, Ungers lance ses étudiants dans la quête de dispositifs situés qui pourraient enrayer le phénomène ou surmonter sa contradiction. Le thème de la «villa urbaine», qu'il donne à son second séminaire d'été (1977), correspond exactement à cette ambition.

Cette seconde session se tient à Berlin, où Ungers effectue donc son *come-back*, presque dix ans après avoir quitté la TU. Il a auprès de lui ses deux assistants-collaborateurs (Kollhoff et Ovaska), mais également Peter Riemann, un autre de ses étudiants allemands à Cornell dont il apprécie notamment les talents de dessinateur. Son rôle est d'alimenter en dessins, cartes et analyses graphiques l'argumentaire d'urbanisme morphologique qu'Ungers entend développer à l'intention des responsables politiques de la ville. Le constat liminaire d'Ungers pour cette session tire une sonnette d'alarme: «La ville est désormais en compétition, notamment pour la qualité de l'environnement, avec la vie à la campagne. Le futur de la ville dépend donc entièrement de la solution qui sera apportée à la dichotomie entre ville et campagne. Sa survie en tant qu'entité sociale, politique, économique et culturelle ne sera possible que si peuvent y être proposées des conditions de vie et d'environnement analogues à celles qu'on trouve dans les paysages plus naturels⁵⁰.» Le type oxymorique de la «villa urbaine» (hybride de ville et de campagne) est donc mis en avant comme un modèle qui pourrait opérer un compromis idéal entre les avantages respectifs de la maison individuelle et de l'immeuble collectif, et enrayer ainsi l'hémorragie... en la projetant.

Berlin est l'endroit idéal pour opérer cette démonstration. Non seulement la ville connaît alors une déprise significative, mais le modèle de la villa urbaine changeant d'affectation avec le temps s'est particulièrement illustré dans son histoire. Depuis le *palazzo* urbain jusqu'à la villa de banlieue subdivisée, il se rencontre dans tout l'éventail de ses états, au point de proposer une optique qui permettrait de cataloguer toute la substance bâtie de cette ville. Les catégories imaginées par les étudiants pour classer les constructions très variées qu'ils parviennent à interpréter comme des «villas trouvées» (*villas as found*), témoignent de l'étendue du spectre et des extraordinaires potentialités du type: à côté des villas symétriques, carrées, romantiques, bourgeoises, ordinaires, palatiales, modernes, suburbaines, monumentales ou brutalistes, on trouve des villas-tours, des villas-châteaux, des villas industrielles, des villas des morts ou des villas de Dieu, mais aussi des mini-



VILLAS AS FOUND ET VILLAS PROJETÉES
Oswald Mathias Ungers et al., *The Urban Villa*,
Berlin, 1977

villas, des bébé-villas, des villas ruinées ou résiduelles, des villas mobiles, divorcées, poilues, etc., et jusqu'à des «villas within villas»... Autant de variations qui permettent de stimuler la conception d'«alternatives conceptuelles» aux modèles standard du dispositif et de proposer tout un échantillon de nouvelles variantes propres à régénérer, à partir de matériaux tirés de leur code génétique, les tissus urbains menacés de déshérence. En somme, Ungers voit dans la villa urbaine un organisme architectural qui synthétise déjà, en soi, le gène de l'urbanité, une micro-ville, une «ville dans la ville», un précipité d'urbanisme à partir duquel on pourrait imaginer des villes mieux capables d'ingérer leur paysage et de résister à leur dissolution dans celui-ci. Elle est tout à la fois l'article, l'instrument et le modèle d'un nouveau contrat dialectique entre ville et campagne.

Pour accompagner ce programme, un séminaire soutenu de vingt-quatre conférences est organisé. En dehors des intervenants allemands (Sawade, Kleihues, Wewerka, etc.), ce sont Kenneth Frampton, Bob Stern, Charles Moore, Peter Eisenman, Philip Johnson, Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Alison et Peter Smithson, Hans Hollein, Rob Krier, Carlo Aymonino, Massimo Scolari, James Stirling, c'est-à-dire l'ensemble des avant et arrière-gardes du rationalisme, qui se rendent à Berlin pour l'occasion. Destinées à stimuler le travail des étudiants sur la villa urbaine, ces contributions nourrissent en même temps la réflexion stratégique parallèle qu'Ungers développe, avec l'aide de Riemann, sur l'ensemble de Berlin. Mais c'est grâce à la visite du *ghostwriter* que cette réflexion va véritablement trouver son thème, sa direction, et son style.

DÉMARCATIION

Lorsque Koolhaas vient rejoindre Ungers à Berlin pour quelques jours, cela fait presque deux ans qu'il s'est réinstallé à Londres pour y enseigner à l'AA avec Zenghelis, où les deux compères explorent les voies d'un réveil européen de l'architecture métropolitaine, et où il expose à ses étudiants, à mesure qu'il les échafaude, les différents chapitres du manifeste rétroactif qu'il est en train d'écrire. Via Zenghelis, son studio entretient des liens étroits avec celui de Léon Krier, dont le mot d'ordre («les villes contre les mégalo-poles») est pourtant à l'opposé de la voie dans laquelle il s'est engagé. Au milieu des années 1970, il y avait donc dans cette école «deux orientations culturelles sur le thème du projet de la ville et de la métropole, qui portaient de la même critique de l'urbanisme des CIAM, mais qui en proposaient des solutions tellement différentes que leurs protagonistes ne pouvaient qu'être amenés à se percuter sur la scène internationale⁵¹».

En 1976, Krier fait un projet remarqué dans le cadre d'un concours pour le quartier de La Villette à Paris qu'il a intitulé «Une ville dans la ville», pour faire valoir son idée qu'une ville est avant tout composée de quartiers relativement autonomes, qui doivent être conçus à leur tour comme de quasi-villes, capables de satisfaire l'essentiel des besoins quotidiens de leurs habitants et structurés par des ensembles hiérarchisés d'espaces et de bâtiments publics⁵². Le projet dessinait cet ensemble comme un quartier autosuffisant, clairement lisible dans le tissu de la ville, et doté d'un parc qui dégagait des points de vue sur un certain nombre de repères monumentaux (Invalides, Sacré-Cœur, tour Eiffel, Buttes-Chaumont) signalant la présence lointaine d'autres quartiers. Mais pour insister sur cette autonomie, et sur la vocation des quartiers à concentrer l'urbanité de la ville, la dernière image du projet montrait ce parc métamorphosé en une vaste étendue de nature dans laquelle ces monuments lointains, et leurs quartiers respectifs, émergeaient comme des récifs.

43 Oswald Mathias Ungers, «Planning Criteria», *Lotus International* n° 11, 1976, p. 13.

44 «La deuxième chance de l'architecture moderne», int. cit., p. 3.

45 Roosevelt Island/1975», in *Architectural Design*, vol. 47, n° 5, décembre 1977, p. 348.

46 *Ibid.*

47 Oswald Mathias Ungers, «Designing and Thinking with Images, Metaphors and Analogies», in *Gotham City, Metaphors and Metamorphosis*, Ithaca 1976.

48 Arthur Ovaska, *ibid.*

49 Léon Krier, «Looking Back without Anger», in *Exit Utopia*, op. cit., p. 309.

50 Oswald Mathias Ungers, «The Urban Villa: A Prototype for Inner City Residences», in O.M. Ungers, H.F. Kollhoff, A.A. Ovaska, *The Urban Villa*, Ithaca, New York, Cologne 1977 (n. p.).

51 Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA The Construction of Merveilles*, Lausanne 2008, p. 53. Zenghelis évoque, lui aussi, cette rivalité : «S'élevant au-dessus de la mêlée de l'AA, Rem Koolhaas et Léon Krier, déjà sur le point de s'engager dans leurs voies parallèles mais radicalement opposées, pouvaient être vus comme des jumeaux rivaux (même leurs noms suggèrent cette image : *Rem and Leo* – *Leo and Rem*). Tel le *Château des destins croisés* de Calvino, mon atelier devint une école dans l'école, un théâtre de personnages aux caractères contrastés, mais qui, pour la plupart, croyaient à l'urgence de rendre à l'architecture toute sa force.»

Elia Zenghelis, «Text and Architecture: Architecture as Text», in *Exit Utopia*, op. cit., p. 260.

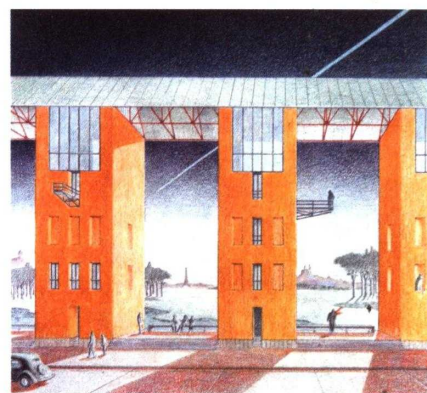
52 Léon Krier «Project for a New Quartier (a city within the city) in the city of Paris in the year 1976», in *Exit Utopia*, op. cit., p. 298.

À la même période, Koolhaas utilise lui aussi l'expression de «city within a city», mais pour désigner le gratte-ciel new-yorkais au sommet de sa congestion programmatique, et en particulier le Rockefeller Center, qu'il considère comme l'apothéose du manhattanisme : non seulement le télescopage des programmes sur un même site y est porté à son ampleur maximum, mais l'ensemble compose à lui seul «une stratification de philosophies architecturales», une superposition d'urbanismes⁵³. En somme, cette idée de «ville dans la ville» est pour lui fondamentalement métropolitaine : une congestion architecturale des composantes conflictuelles de la *Grossstadt*, et pas l'expression idéale-classique du quartier conçu comme une mini-cité ou comme un village urbain dont les contradictions seraient intrinsèquement résolues.

En cet été 1977, il est justement plongé dans le montage de son manifeste rétroactif, qui va connaître une forme de prépublication dans un numéro entier que la revue *Architectural Design* consacre au travail d'OMA⁵⁴. Symptomatiquement, la notion d'archipel apparaît dans cette *preview* pour décrire le projet «conceptuel-métaphorique» de la Ville du Globe captif que Koolhaas avait d'abord conçu à Ithaca comme un «square» d'Exodus, et qu'il présente ici comme «une première approximation intuitive de l'architecture de Manhattan, dessinée avant que la recherche subséquente de *New York délire* ne vienne corroborer la plupart de ses conjectures⁵⁵». Dans ce script qui synthétise à ses yeux le génie de la grille, celle-ci apparaît comme «un archipel sec où chaque bloc aurait représenté une île particulière, et où le trafic rapide assurant leur relative isolation aurait figuré l'eau». Contrairement à la confédération de quartiers prônée par Krier, des valeurs radicalement différentes sont célébrées sur chaque île, «toutes partageant la conviction rassurante que l'unité de l'archipel ne peut s'exprimer et se soutenir que grâce au maximum d'hétérogénéité de ses composantes respectives». Et de fait, cet archipel sec rassemble allégoriquement «les ingrédients du Valhalla privé d'OMA», une collection où l'on ne sera pas surpris de trouver – à côté des grands moments du manhattanisme (Le Waldorf Astoria, le RCA, le Trylon et la Périsphère de l'expo universelle de 1939), des références expressionnistes ou surréalistes (*Le Cabinet du docteur Caligari*, *l'Angelus architectonique* de Dali) et des manifestes de l'architecture et de l'urbanisme modernistes (le Plan Voisin, Mies) – trois références contemporaines : un hommage à Superstudio à côté d'une évocation du mur de Berlin, et une célébration du «processus d'auto-réplication de l'architecture» qui renvoie à l'œuvre d'Ungers, «mue par une irrésistible impulsion à la transformation, la réinterprétation et la régénération continues⁵⁶».

EXTRAPOLATION : BANDE/GRILLE/ARCHIPEL

Les six pages, sobrement intitulées «Berlin : A Green Archipelago», que Koolhaas apporte à Ungers au début de son séminaire d'été peuvent être lues de deux façons. En un sens, elles sont une ultime contribution du *ghostwriter* à l'entreprise politico-pédagogique que son confrère mène là-bas. Elles partent du même constat sur la décroissance des villes européennes, dont elles entendent tirer les conséquences projectuelles, mais transposent à l'échelle méta-urbanistique la stratégie développée par Ungers avec la villa urbaine. En mobilisant la démarche métaphorique de son ami pour lire et sélectionner dans la métropole des figures urbaines distinctes, métamorphosées en un archipel d'îles et d'idéologies, en les désignant comme les réceptacles potentiels de projets plus ou moins utopiques – naguère imaginés pour Berlin ou ailleurs –, et en envisageant tout l'océan vert interstitiel comme un territoire qui pourrait incuber et décliner tous les «extérieurs» de la métropole (depuis les voies rapides, et les projets subur-



CONTRE-MODÈLE ?

En haut : «Panorama du nouveau quartier à une altitude de trois cents mètres»

En bas : «Coucher de soleil sur la promenade»

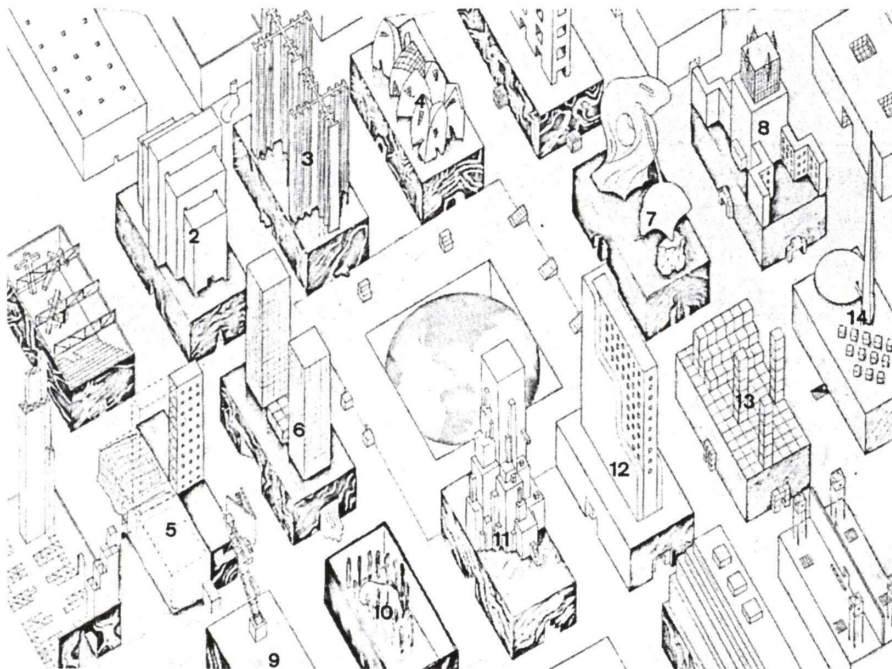
«Si le parc doit aujourd'hui encore remplacer la nature distante dans les villes, ce sera bientôt la campagne cultivée elle-même, et non son interprétation imaginaire, qui devra former la limite des quartiers urbains. On ne peut résoudre la contradiction entre la ville et la campagne en étendant l'une dans l'autre. Et de la même façon qu'on ne peut détruire la ville sans détruire du même coup la campagne, on ne pourra construire le paysage sans construire la ville. La ville dans la ville sera en même temps la ville dans la campagne [...]. Depuis les vastes loggias du quartier de la Villette, le spectacle des vaches et des machines agricoles sera bientôt plus familier aux citadins que celui du village de Marie-Antoinette.»
Léon Krier, «Projet pour un nouveau quartier : une ville dans la ville», Paris, 1976

53 Cf. *New York délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille 2002, p. 197. À l'époque, Koolhaas utilise également l'expression «city within a city» pour évoquer le projet idéalisé d'OMA pour le Welfare Palace Hotel (1976-1977).

54 *Architectural Design*, vol. 47 n° 5, décembre 1977.

55 «The City of the Captive Globe» (1972), *ibid.*, p. 331.

56 *Ibid.*, p. 332.



ARCHIPEL SEC ET VALHALLA

« Lorsque nous dessinâmes le Globe captif, ce dessin me parut être une extrapolation exagérée d'un paysage métropolitain essentiellement inconscient, où certaines caractéristiques latentes de l'architecture métropolitaine avaient été compilées en manifeste. Mais en y regardant de plus près, je pus constater qu'un grand nombre de gratte-ciel new-yorkais avaient effectivement des ambitions idéologiques, au point qu'ils pouvaient être considérés comme autant d'incarnations réalisées des différentes avant-garde européennes – telles que le futurisme, l'expressionnisme, le surréalisme, le réalisme socialiste –, lesquelles avaient toutes tenté d'inventer puis d'imposer des façons de vivre entièrement nouvelles. Le problème, c'est qu'en Europe, où elles étaient nées, ces avant-gardes s'étaient affichées comme parfaitement incompatibles les unes avec les autres, et que leurs conclusions y passaient pour inconciliables. En conséquence, chacune avait cherché, contre toutes les autres, à imposer l'hégémonie de ses doctrines. À Manhattan en revanche, où elles vivaient pour ainsi dire 'incognito', elles coexistaient à l'intérieur de la Grille comme si elles avaient toujours été essentiellement complémentaires les unes des autres, sans qu'elles dussent pour autant rien tempérer de leur truculence. »

Rem Koolhaas, « The City of the Captive Globe » (1972), *Architectural Design*, décembre 1977, p. 332



ARCHIPEL

Oswald Mathias Ungers lors d'un séminaire à l'IDZ, durant le séminaire d'été, Berlin 1977

Rem Koolhaas intervenant à l'IDZ, pendant le séminaire d'été, Berlin 1977

bains jusqu'aux espaces agricoles, parcs, terrains de sport, forêts et réserves naturelles), Koolhaas fournit à Ungers un scénario pour réfléchir au futur de la condition urbaine en Europe, et un concept d'exposition : Berlin comme parc à thème urbanistique.

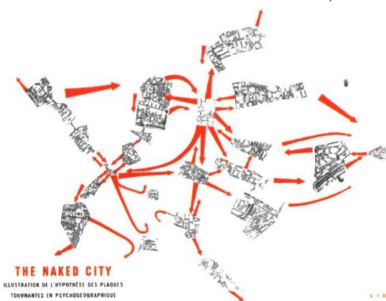
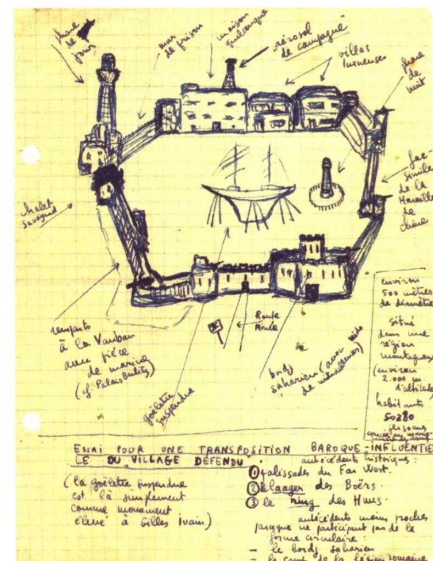
En même temps, ce concept a clairement sa place dans le parcours théorique de Koolhaas et dans la trajectoire des projets « conceptuels-métaphoriques » que la découverte simultanée du Mur et des travaux pédagogiques d'Ungers lui a successivement inspirés : Exodus, et la Ville du Globe captif. Partis de Londres comme les wagons d'un train conçu pour tailler à travers la réalité de la ville existante, les monuments collectifs d'Exodus, en abordant Manhattan, s'étaient désolidarisés pour venir occuper leurs podiums respectifs dans le fantastique incubateur de sa grille compétitive, et coexister dans cet archipel sec d'îles de granit. Le « square » du Globe captif, d'abord conçu comme un simple maillon de la bande d'Exodus, s'était donc peu à peu imposé comme un double et une métamorphose du projet tout entier, et comme le script de sa relance sous forme de manifeste rétroactif de la métropole américaine. De la même façon, « Berlin :

A Green Archipelago» amorce une nouvelle transposition qui correspond au réveil de l'architecture métropolitaine dans la réalité historique de la ville européenne. Il peut donc être lu comme le fruit d'une parabole dialectique qui, née à Berlin, serait successivement passée par Londres (où le projet métropolitain s'est d'abord illustré contre la ville), puis par New York (où il s'est découvert réalisé dans la grille), avant de revenir enfin à Berlin pour envisager son territoire enclos, et ses latences, comme le laboratoire d'une relance contemporaine de ce projet sous la forme de l'archipel. En somme, ce scénario était pour Koolhaas une façon de rendre à Ungers, avec les intérêts, toute l'inspiration qu'il avait puisée auprès de lui (et fait fructifier à sa façon) en dégageant du même coup la base conceptuelle-métaphorique d'une poursuite de leur collaboration en Europe.

THE CITY IN THE CITY

Ce script fournit immédiatement son thème et son concept à la réflexion qu'Ungers a engagée avec Riemann pour tâcher d'orienter le projet d'une nouvelle Bauaustellung à Berlin. Mais les séances de brainstorming qu'il conduit avec Koolhaas, puis avec ses assistants au cours du séminaire d'été, l'amènent à apporter au texte un certain nombre de corrections et d'additions. La première consiste à changer son titre en «Die Stadt in der Stadt», et à se réapproprier cette notion dont il estime sans doute avoir été, avant Krier, le véritable promoteur. Les îles urbaines sont à ses yeux des «villes dans la ville» ou des «mini-cités». La seconde consiste à étoffer la liste de ces îles et des projets-références qui pourraient y être «réalisés» ou «transplantés». Alors que Koolhaas mentionnait le Palais de la Culture de Léonidov (à Kreuzberg), le Magnitogorsk (le long de l'Avus), le gratte-ciel angulaire de Mies (à Kreuzberg), l'achèvement expressionniste du stade olympique de Speer, la création d'un parc linéaire le long du Mur (en attendant la réunification) et le développement du quartier du Tiergarten en «polémique contre l'idéologie de la réparation urbaine», Ungers en ajoute toute une série qui mêle le moderne (projet de Loos pour le *Chicago Tribune*, de Hannes Meyer pour le Palais des Nations, d'El Lissitzky pour le Wolkenbügel, de Le Corbusier pour Alger) avec le plus ancien (Central Park, le Royal Crescent de Bath) et le contemporain (les tours jumelles du World Trade Center). Enfin, troisième addition majeure, il injecte dans l'argument le précédent local du Havel Landschaft, qui serait «la clef et l'essence de l'idée de Berlin comme archipel vert⁵⁷» : le projet ne ferait au fond que transposer la collection d'architectures mémorielles du parc Glienicke en collection de mini-cités à l'échelle de tout Berlin-Ouest. C'est ce texte révisé et augmenté, accompagné par les cartes et dessins de Riemann, qui est présenté, à côté des travaux sur la villa urbaine, lors de l'exposition qui clôturé le séminaire d'été. Mais la métamorphose n'est pas encore complète.

Au cours des semaines qui suivent, Ungers, soucieux de convaincre les autorités politiques, redéploie l'ensemble de l'argument, en allemand, dans une démonstration structurée en onze thèses successives, chacune accompagnée d'une explication et d'une conclusion. Cette version officielle, la seule qui sera publiée, reprend l'essentiel des précédentes, mais elle introduit surtout de nouveaux développements, à caractère pratique et historique, qui ont pour effet de relativiser la dimension conceptuelle-métaphorique, ou contemplative, de l'original. Tout d'abord, elle étoffe l'argumentaire sur la décroissance démographique des villes, et en particulier de Berlin, en soulignant l'inadéquation des stratégies de reconstruction ou de réparation urbaines. Ensuite, et surtout, elle développe tout un argumentaire rétroactif pour démontrer que l'idée d'archipel est congénitale à l'histoire d'une ville qui s'est toujours développée comme une confédération



RÉSONANCES

Guy Debord, «Essai pour une transposition baroque-influente du «village défendu», dans une lettre à Ivan Chtchegloff, novembre 1953, et «The Naked City. Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie», 1957

57 Oswald Mathias Ungers, deuxième version (B) du manifeste, août 1977, cf. infra, p. 81 sqq.

TANDEM

Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas,
Charlottesville, novembre 1982



«pluraliste» de *Dörfer* distincts. Autrement dit, le concept de la ville-archipel, loin d'être une fantaisie plaquée sur la réalité, ne demanderait en l'occurrence qu'à être mieux révélé, et poursuivi. Enfin, Ungers réintroduit la villa urbaine dans l'argumentaire, comme pour signifier que la stratégie, vraisemblablement irréalisable à l'échelle de la ville entière, pourrait du moins être engagée à l'échelle d'une «ville dans la ville» (ce qui explique sans doute que ce titre soit mis au singulier). Du reste, c'est bien sur une mini-cité – le quartier sinistré de Südliche Friedrichstadt – qu'il ferait porter son troisième et dernier séminaire d'été, consacré au thème du jardin urbain (1978). Sur ce site, le grand champion de la poupée russe allait pouvoir rétrograder, mais sans Koolhaas, à l'échelle d'un microcosme de l'ensemble, où les villas joueraient le rôle des îles, et le jardin celui de l'océan interstitiel. À compter de ce moment, même si elles se recroiseraient souvent, notamment pour guerroyer contre la «reconstruction critique» de Berlin, les aventures respectives des deux amis (qui le sont restés jusqu'à la disparition de l'aîné) prendraient des directions passablement différentes.