

*Delirious New York*, 1978.

Rem Koolhaas

New York Délire  
un manifeste rétroactif  
pour Manhattan

Traduit de l'anglais par Catherine Collet

Éditions Parenthèses

# Sommaire

|  |     |
|--|-----|
| Introduction                                       | 9   |
| Préhistoire  | 13  |
| Coney Island : la technologie du fantasma          | 29  |
| La double vie de l'utopie : le gratte-ciel         | 81  |
| La « Frontière » dans les airs                     | 82  |
| Les théoriciens du gratte-ciel                     | 110 |
| Les vies d'un bloc :                               |     |
| l'hôtel Waldorf-Astoria et l'Empire State Building | 132 |
| Instabilité définitive : le Downtown Athletic Club | 152 |
| Une perfection aussi parfaite :                    |     |
| la création du Rockefeller Center                  | 161 |
| Les talents de Raymond Hood                        | 162 |
| Tous les Rockefeller Centers                       | 178 |
| Radio City Music Hall : « The Fun Never Sets »     | 208 |
| Kremlin sur 5 <sup>e</sup> Avenue                  | 220 |
| Deux post-scriptum                                 | 230 |
| Européens prenez garde !                           |     |
| Dalí et Le Corbusier conquièrent New York          | 235 |
| Post mortem  | 283 |
| Annexe : une conclusion-fiction                    | 293 |
| La Ville du globe captif                           | 294 |
| Hôtel Sphinx (1975-1976)                           | 297 |
| New Welfare Island (1975-1976)                     | 300 |
| Welfare Palace Hotel (1976)                        | 304 |
| La légende de la piscine (1977)                    | 307 |
| Notes  | 313 |



# Introduction

« Les philosophes et les philologues devraient s'occuper en premier lieu de la métaphysique poétique, comme de la science qui cherche ses preuves non pas au-dehors, mais dans les modifications mêmes de l'esprit qui médite sur elle. Le monde des nations ayant été fait par les hommes, c'est dans l'esprit de ces mêmes qu'il faut en rechercher les principes. » Jean-Baptiste Vico, *La Science nouvelle*, 1725.

« Pourquoi avoir un esprit, sinon pour en faire à sa tête ? » Dostoïevski

*Manhattan : Petite île des États-Unis en perpétuelle reconversion. Prospectus touristique.*

## MANIFESTE

Comment écrire un manifeste d'urbanisme pour la fin du xx<sup>e</sup> siècle, dans une époque qui a la nausée des manifestes ?

Les manifestes pèchent fondamentalement par leur manque de preuves.

Le problème de Manhattan se pose en termes exactement inverses : c'est une montagne d'évidences sans manifeste.

Face à cette double constatation, le présent ouvrage a été conçu comme *le manifeste rétroactif de Manhattan*.

Manhattan est la pierre de Rosette du xx<sup>e</sup> siècle.

Non seulement de larges fractions de sa surface sont occupées par des mutations architecturales (Central Park, le gratte-ciel), des fragments utopiques (Rockefeller Center, le bâtiment des Nations unies) et des phénomènes irrationnels (Radio City Music Hall), mais, de plus, chacun de ses blocs est formé de strates d'architectures fantômes reflétant les occupations passées, les projets avortés et les fantasmes populaires qui fournissent une imagerie de rechange au New York de la réalité.

Entre 1890 et 1940, une nouvelle culture (l'ère de la Machine) choisit Manhattan comme laboratoire : île mythique où l'invention et l'expérience d'un mode de vie métropolitain et de l'architecture qui lui correspond peuvent se poursuivre comme une expérimentation collective qui transforme la ville tout entière en usine de l'artificiel, où le naturel et le réel ont cessé d'exister. Ce livre est une interprétation de ce Manhattan-là, une

interprétation qui confère à ses épisodes apparemment discontinus, voire irréconciliables, un certain degré de logique et de cohérence, une interprétation qui entend désigner en Manhattan le produit d'une théorie informulée, le *manhattanisme*, dont le programme : exister dans un monde totalement fabriqué par l'homme, c'est-à-dire vivre à *l'intérieur* du fantasme, était d'une ambition telle que pour se réaliser il lui fallait renoncer à toute énonciation explicite.

## EXTASE

Si Manhattan est encore à la recherche de sa théorie, l'explicitation de cette théorie devrait livrer la formule d'une architecture qui est tout à la fois ambivalente et populaire.

Manhattan a engendré une architecture désinhibée qui a su se faire aimer par la vertu même de son provocant narcissisme, se faire respecter précisément pour son manque total de retenue.

Manhattan a toujours inspiré à ses spectateurs *une extase devant l'architecture*.

En dépit ou, peut-être, en raison de ce phénomène, l'exemplarité de Manhattan et ses conséquences ont été systématiquement ignorées, et même occultées, par la profession architecturale.

## DENSITÉ

Comme urbanisme, le manhattanisme est la seule idéologie qui se soit nourrie dès le départ de la splendeur et de la misère de la condition métropolitaine — l'hyperdensité — sans jamais cesser de croire en elle comme seul fondement d'une culture moderne souhaitable. *L'architecture de Manhattan est le paradigme de l'exploitation de la densité*.

La formulation rétroactive du programme de Manhattan est une opération polémique.

Elle met en évidence certaines stratégies, certaines innovations et certains théorèmes qui non seulement confèrent logique et ordre à l'existence passée de la ville, mais dont la validité toujours actuelle constitue en soi un argument en faveur d'un renouveau du manhattanisme, cette fois-ci en tant que doctrine explicite, capable de transcender ses origines insulaires pour revendiquer sa place parmi les urbanismes contemporains.

  travers l'image de Manhattan, ce livre se veut être un plan pour une *culture de la congestion*.

## PLAN

Un plan ne prédit pas les fissures qui apparaîtront par la suite ; il décrit un état idéal que l'on peut seulement tenter d'approcher.

De la même manière, ce livre décrit un *Manhattan théorique*, un *Manhattan comme conjecture*, dont la ville actuelle n'est que le compromis et l'imparfaite réalisation. Des divers épisodes de l'urbanisme manhattanien, il a choisi de retenir uniquement ceux qui font ressortir le plan avec le plus de netteté et de conviction. Il devrait être, et sera fatalement, lu en contrepoint du déferlement d'analyses négatives que Manhattan secrète sur lui-même et qui ont solidement établi Manhattan comme *capitale de la crise perpétuelle*. Seule la reconstruction spéculative d'un Manhattan parfait permet de comprendre ses réussites et ses échecs monumentaux.

## BLOCS

En termes de structure, ce livre est un simulacre de la *trame* de Manhattan, une succession de *blocs* dont la proximité et la juxtaposition renforcent la signification individuelle.

Les quatre premiers blocs — *Coney Island*, *Le gratte-ciel*, *Rockefeller Center* et *Les Européens* — retracent l'évolution du manhattanisme comme doctrine implicite. Ils montrent la progression (et le déclin ultérieur) de la détermination manhattanienne à entraîner son territoire aussi loin du naturel qu'il était humainement possible.

Le cinquième bloc — l'appendice — est une suite de projets architecturaux qui solidifient le manhattanisme en une doctrine explicite et assurent la transition entre la production architecturale inconsciente du manhattanisme et sa production consciente.

## NÈGRE

Les stars de cinéma qui ont connu une existence mouvementée sont souvent trop égocentriques pour découvrir dans leur histoire des lignes directrices, trop incohérentes pour formuler un projet existentiel, trop remuantes pour avoir le temps de noter ou de retenir les événements. Les écrivains nègres se chargent de tout cela pour elles.

De la même façon, *j'ai été le nègre de Manhattan*.

(Avec, comme on le verra, cette complication supplémentaire due au fait que mon sujet — ma source — a sombré dans la sénilité précoce avant de conclure son existence. Voilà pourquoi j'ai dû inventer ma propre conclusion.)



Manhattan : un théâtre du progrès (le petit appendice près de l'entrée du port de New York deviendra par la suite Coney Island).



# Préhistoire

## PROGRAMME

« Quelle race peuplait à l'origine l'île de Manhattan ?

« Elle fut, mais elle n'est plus.

« Seize siècles de l'ère chrétienne s'étaient écoulés et aucune trace de civilisation ne subsistait plus sur l'emplacement où se dresse maintenant une ville réputée pour son commerce, son intelligence et sa richesse.

« Les enfants de la nature, à l'abri des molestations de l'homme blanc, erraient en liberté à travers ses forêts et poussaient leurs légers canoës le long de ses eaux paisibles. Mais le temps approchait où ce domaine des sauvages allait être envahi par des étrangers qui jetteraient les humbles fondations d'un puissant État et répandraient partout sur leur passage des principes exterminateurs qui, avec une force toujours croissante, ne devaient plus cesser d'agir jusqu'à ce que la race aborigène tout entière ait été extirpée et que son souvenir [...] ait été presque effacé de la surface de la terre.

« La "civilisation", partie de l'est, avait atteint les confins occidentaux du Vieux Monde. Elle s'apprêtait maintenant à franchir l'obstacle qui l'avait arrêtée dans sa progression et à pénétrer l'immensité d'un continent qui venait à peine de se révéler aux regards stupéfaits des multitudes de la Chrétienté.

« La barbarie nord-américaine devait céder la place au raffinement européen<sup>1</sup>. »

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, plus de deux cents ans après le début de l'expérience, Manhattan développe une soudaine prise de conscience de son caractère unique. La nécessité de mythifier son passé et de réécrire une histoire qui soit utile à son avenir devient urgente.

La citation précédente, datant de 1848, décrit le programme de Manhattan sans se soucier des faits, mais elle en souligne très exactement les intentions. Manhattan est un *théâtre du progrès*.

Les protagonistes en sont ces « principes exterminateurs qui, avec une force toujours croissante, ne devaient plus cesser d'agir ». L'intrigue se résume ainsi : le triomphe du raffinement sur la barbarie.

À partir de ces données, il est possible d'extrapoler l'avenir de Manhattan pour l'éternité. Puisque les principes exterminateurs ne cesseront plus d'agir,



Jollain, *Perspective cavalière de New Amsterdam*, 1672.

il s'ensuit que ce qui est raffinement à un moment donné devient barbarie le moment suivant. Donc, le spectacle ne peut jamais se terminer ni même progresser, au sens conventionnel d'une intrigue dramatique ; il ne peut être que la reprise cyclique d'un thème unique : l'enchevêtrement irrévocable de la création et de la destruction, perpétuellement rejoué.

Le seul élément de suspense est fourni par la constante progression d'intensité du spectacle.

## PROJET

« Pour bien des Européens, naturellement, la réalité des faits concernant New Amsterdam était sans importance. Une vision complètement imaginaire ferait très bien l'affaire, pourvu qu'elle correspondît à leur conception de la ville<sup>2</sup>. » En 1672, un graveur français, Jollain, publie une perspective cavalière de New Amsterdam.

La gravure est entièrement fautive ; aucun des renseignements qu'elle donne ne correspond à la réalité. Et pourtant, c'est une peinture — accidentelle peut-être — du *projet* de Manhattan : une science-fiction urbaine.

Au centre de la gravure, on distingue une ville fortifiée typiquement européenne, dont la raison d'être, tout comme celle de la première Amsterdam, semble tenir à l'existence d'un port linéaire bordant la ville et permettant un accès direct. Une église, une bourse, un hôtel de ville, un palais de justice, une prison et, en dehors de l'enceinte, un hôpital complètent la réplique de la mère-patrie. Seul le grand nombre d'équipements pour le traitement et la conservation des peaux de bête disséminées dans la ville atteste sa localisation dans le Nouveau Monde.

À l'extérieur des murailles, on aperçoit un prolongement qui semble permettre à la ville, après cinquante ans à peine d'existence, un nouvel essor, sous la forme d'un réseau structuré de blocs plus ou moins identiques, susceptibles de s'étendre, en cas de nécessité, tout autour de l'île, leur succession n'étant contrariée que par une diagonale analogue à celle de Broadway.

Le paysage de l'île varie du plat au montagneux, du sauvage au riant ; le climat semble faire alterner des étés méditerranéens (un champ de canne à sucre s'étend devant les murailles) et des hivers rigoureux (comme l'indique la présence des bêtes à fourrure).

Tous les composants de la carte sont européens ; mais une fois détournés de leur contexte et transplantés sur une île mythique, ils forment un nouvel ensemble méconnaissable, mais en fin de compte exact : une Europe utopique, le produit de la concentration et de la densité.

Déjà, souligne le graveur, « la ville est célèbre pour son énorme quantité d'habitants ».

La ville se présente comme un catalogue de modèles et de précédents : le lieu de rassemblement final de tous les éléments jugés nécessaires mais restés jusque-là épars à travers le Vieux Monde.



Perspective cavalière de New Amsterdam une fois construite : la « barbarie nord-américaine » cède la place au « raffinement européen ».



Vente fictive de Manhattan, 1626.

## COLONIE

Abstraction faite des Indiens, qui ont toujours été là — les Weckquaesgecks au sud, les Reckgawawacks au nord, appartenant les uns et les autres à la tribu des Mohicans —, Manhattan est découvert en 1609 par Henry Hudson parti à la recherche d'« une nouvelle route vers les Indes passant par le nord », pour le compte de la Compagnie hollandaise des Indes orientales. Quatre ans plus tard, Manhattan compte quatre maisons (du moins identifiables comme telles selon les critères occidentaux) parmi les huttes des Indiens.

En 1623, trente familles hollandaises s'embarquent à destination de Manhattan, pour y fonder une colonie. Elles sont accompagnées par Cryn Fredericksz, un ingénieur, muni d'instructions écrites concernant le tracé de la future ville.

Puisque leur pays tout entier est fabriqué de leurs propres mains, il n'y a pas d'« accidents » pour les Hollandais. Ils prévoient l'aménagement de Manhattan exactement comme s'il s'agissait d'un morceau de leur sol natal. Le cœur de la nouvelle ville sera constitué par une enceinte pentagonale. Fredericksz devra « établir le tracé d'un fossé de 24 pieds de large et de 4 pieds de profondeur entourant un rectangle qui s'étendra sur 1 600 pieds depuis la mer et sur 2 000 pieds de large ».

« L'extérieur du fossé d'enceinte ayant été délimité comme indiqué précédemment, on délimitera à l'intérieur un espace de 200 pieds sur les trois côtés A, B, C, pour y établir les habitations des fermiers et leurs potagers, et le reste du terrain sera laissé vacant pour les constructions futures<sup>3</sup>. »

À l'extérieur des fortifications, de l'autre côté du fossé, douze fermes seront implantées selon un réseau de parcelles rectangulaires séparées par des fossés.

Mais « ce beau schéma bien symétrique, élaboré dans la tranquillité et le confort des bureaux de la compagnie à Amsterdam, s'avéra tout à fait inadapté au site de la pointe de Manhattan ».

On construit donc une enceinte plus réduite, autour de laquelle le reste de la ville venait s'agencer de manière relativement anarchique.

L'instinct hollandais de l'ordre trouve une ultime occasion de se manifester par la percée dans le granit d'un canal aboutissant au centre de la ville. Sur ses deux rives, la succession des maisons typiquement hollandaises, avec leurs toits à pignons, entretient l'illusion que la transplantation d'Amsterdam dans le Nouveau Monde a été une réussite.

En 1626, Peter Minuit achète l'île de Manhattan aux « Indiens » pour la somme de vingt-quatre dollars. Mais la transaction est un faux ; les vendeurs ne possèdent pas la propriété. Ils n'y vivent même pas. Ils sont seulement de passage.

La même courbe se retrouve dans l'immeuble Alcoa (le mur-rideau se soulève en courbe pour marquer les entrées) et dans le Corning Glass Building (où l'intérieur « échappe » au volume principal sous forme d'une extension incurvée du plafond-miroir du hall).

L'œuvre de Harrison est une dialectique secrète — et peut-être même torturée — entre le rectangle et le haricot, entre la rigidité et la liberté.

Sa première impulsion architecturale, dérivée du modernisme de Calder, Léger, Arp — tous amis de Harrison —, semble toujours vouloir opposer une solution curviligne à la rigidité de Manhattan — l'exemple le plus glorieux étant naturellement la Pénisphère. Mais cet instinct libérateur se soumet ensuite à la logique ultime de la trame ; la forme libre est obligée de se plier inconfortablement au conformisme du rectangle.

Seule la courbe de Harrison demeure, fossile d'un langage plus libre.

Cette courbe est le thème de Harrison, le signe discret de sa double allégeance au vieux et au nouveau Manhattan. Il juxtapose toujours à l'inhumanité de la trame la *courbe molle de l'humanisme*.

## ÎLE

Le pathos de cette ambiguïté se manifeste de la façon la plus émouvante dans son projet du Lincoln Center.

À première vue, c'est un triomphe de modernisme monumental. Mais, à y regarder de plus près, le projet peut aussi s'interpréter comme la résurgence et la réalisation rétroactive d'un des projets initiaux pour le rez-de-chaussée du Rockefeller Center, cet océan, sur trois blocs, de sièges en velours rouge, ces hectares de plateau et de coulisses, qui s'était réduit pour finir à Radio City Music Hall. (L'une des propositions antérieures pour le Lincoln Center est en fait presque identique à l'une des solutions rejetées pour le Rockefeller Center.) Mais le génie du Rockefeller Center, c'est d'être au moins cinq projets à la fois.

Dans le Manhattan d'après-guerre, le Lincoln Center est condamné à rester un seul et unique projet. Il n'a pas de sous-sol Beaux-Arts, pas de parc au dixième étage — pas de dixième étage — et il lui manque surtout les superstructures commerciales des gratte-ciel.

La munificence de ses mécènes culturophiles a rendu finalement possible l'existence subventionnée d'un Opéra *uniquement*, d'un théâtre *uniquement*, d'un philharmonique *uniquement*.

Les culturophiles ont payé pour la dissolution de la densité poétique de Manhattan. Par suite de son amnésie, Manhattan n'abrite plus un nombre infini d'activités superposées et imprévisibles sur un seul site ; la ville a régressé au stade de la clarté et de la prévisibilité de l'univalence, au stade du connu.

Harrison ne peut pas résister à cette évolution. Mais, même au Lincoln Center, les vestiges de son ancienne foi sont visibles.

Le podium surélevé du Lincoln Center — écho de la version « vénitienne » du Rockefeller Center par Corbett — n'est autre que cette « île » évasive qu'aucun des anciens collègues de Harrison n'a réussi à construire.

## ALPHABET

Les barres X, Y et Z du Rockefeller Center sont la dernière contribution de Wallace Harrison à Manhattan.

Le gratte-ciel a complété son orbite ; à nouveau, il n'est qu'une simple projection du site qui s'arrête arbitrairement quelque part. Harrison a fini par désapprendre le manhattanisme ; X, Y et Z sont les dernières lettres de l'alphabet.

En revanche, après le Z vient à nouveau le A. L'implosion de ces univers est comme celle de l'édifice de cent étages initial ; peut-être marque-t-elle simplement le début d'un nouvel alphabet.

## GLOBE

Foire internationale de 1964.

Symbole : l'Unispère.

Le globe encore, mais fantomatique et transparent, sans contenu.

Comme des côtelettes carbonisées, les continents s'accrochent désespérément à la carcasse du manhattanisme.

Buildings X, Y et Z, ajoutés au  
Rockefeller Center après guerre :  
le désapprentissage du manhattanisme.



La Foire internationale de 1964 :  
l'Unisphère. « Le Globe fait 36 mètres  
de diamètre, un treillis de latitudes et de  
longitudes soutient la masse des conti-  
nents [...]. Symbole de l'interdépen-  
dance des peuples du monde, et de leur  
aspiration à la "paix par la  
compréhension". »







# Annexe : une conclusion-fiction

La métropole tend vers ce point mythique où le monde est entièrement fabriqué par l'homme, et coïncide donc parfaitement avec les désirs de celui-ci. La métropole est une machine qui agit comme une drogue et à laquelle il est impossible d'échapper, à moins qu'elle n'ait tout prévu, y compris l'évasion... En vertu de ce caractère envahissant, la réalité de la métropole devient semblable à celle de la nature, à laquelle elle s'est substituée : banale, presque invisible, en tout cas indescriptible.

Le propos de ce livre était de montrer que Manhattan a engendré son urbanisme propre : la culture de la congestion. Plus indirectement, il révèle en filigrane une seconde thèse : la métropole exige et mérite une architecture spécifique, qui soit capable d'exploiter les possibilités offertes par la condition métropolitaine et de donner une nouvelle dimension à la tradition encore toute récente de la culture de la congestion.

Les architectes de Manhattan ont réussi leurs miracles en se complaisant dans une inconscience délibérée ; il appartient maintenant à l'architecture de la fin du xx<sup>e</sup> siècle d'assumer *ouvertement* les prétentions et les réalisations extravagantes et mégalo-maniaques de la métropole.

Venant après le *Post mortem*, qui relate le processus de « ratatinement » du manhattanisme, comme à la suite d'une trop brutale exposition à la lumière du jour, l'appendice doit être pris comme une conclusion-fiction, une interprétation du même matériau non plus par le verbe mais à travers une série de projets architecturaux.

Ces propositions sont le fruit provisoire du manhattanisme envisagé comme doctrine consciente, dont la pertinence déborde désormais largement le cadre de l'île originelle. (Voilà pourquoi seul un des projets, celui de l'hôtel Sphinx, est situé sur Manhattan.)

# La Ville du globe captif

La *Ville du globe captif* est un lieu tout entier consacré à la conception et à la maturation artificielles des théories, interprétations, constructions mentales et propositions, ainsi qu'à leur mise en application dans le monde. Dans cette capitale de l'ego, la science, l'art, la poésie et certaines formes de folie, placés dans des conditions idéales, rivalisent pour s'assurer la suprématie dans le processus d'invention, de destruction et de reconstruction du monde de la réalité phénoménale.

Chaque science ou manie dispose de sa parcelle. Sur toutes les parcelles se trouve une base identique, en granit poli. Pour créer des conditions physiques irréelles propres à faciliter et à stimuler l'activité spéculative, ces socles, véritables laboratoires idéologiques, sont équipés de façon à suspendre les lois gênantes et les vérités irrécusables. Prenant appui sur cette solide base de granit, chaque philosophie a le droit de s'étendre indéfiniment en direction du ciel. Certains de ces blocs arborent des volumes d'une certitude et d'une sérénité absolues ; d'autres présentent des structures « douces », faites de conjectures expérimentales et de suggestions hypnotiques.

Les variations rapides et continues qui agiteront ce *skyline* idéologique composeront un spectacle grandiose où se mêleront l'allégresse éthique, la fébrilité morale et la masturbation intellectuelle. L'effondrement de l'une de ces tours peut signifier soit l'échec, l'abandon, soit un *eurêka* visuel, une éjaculation spéculative :

Une théorie qui se vérifie ;

Un délire qui dure ;

Un mensonge qui devient vérité ;

Un rêve dont on ne se réveille pas.

Dans ces moments-là, la présence du globe captif, suspendu au centre de la ville, s'explique : l'ensemble de ces instituts de recherche constitue pour le monde lui-même un gigantesque incubateur, une couveuse où le globe se développe.

Plus la réflexion se fait intense dans les tours, plus le globe prend du poids. Sa température monte lentement. Malgré les reculs les plus humiliants, son embryon sans âge se maintient en vie.

*La Ville du globe captif* (1972) constitue une première exploration intuitive de l'architecture manhattanienne, esquissée avant que des recherches précises ne viennent étayer ses hypothèses.

Si l'essence de la culture métropolitaine est le changement — un monde dans un état d'animation perpétuelle — et si l'essence du concept « ville » est une séquence lisible de diverses permanences, en ce cas, seuls les trois axiomes fondamentaux sur lesquels est fondée la *Ville du globe captif* peuvent permettre à l'architecture de se réapproprier le territoire de la métropole.



La Ville du Globe captif.

La trame, ou tout autre système de subdivision du terrain métropolitain fixant les limites maximales des îlots, définit un archipel de « villes dans la ville ». Plus chaque « île » exalte des valeurs spécifiques, plus l'unité de l'archipel comme système s'en trouve renforcée. Le fait que le « changement » soit circonscrit aux « îles » constitutives garantit l'immutabilité du système.

Au sein de l'archipel métropolitain, chaque gratte-ciel, en l'absence d'une véritable histoire, élabore son propre « folklore » instantané. La double déconnexion de la lobotomie et du schisme, qui sépare architecture extérieure et intérieure, et transforme cette dernière en autant de parcelles autonomes, permet aux gratte-ciel d'être tout formalisme à l'extérieur et tout fonctionnalisme à l'intérieur. Ainsi le gratte-ciel résout-il le conflit entre ces deux exigences, en même temps qu'il engendre une ville dans laquelle des monolithes immuables célèbrent l'instabilité métropolitaine.

Seuls, dans ce siècle, les trois axiomes ont permis aux édifices de Manhattan d'être à la fois des architectures et des machines. Les projets qui suivent se présentent comme des interprétations et des variantes de ces axiomes.

## Hôtel Sphinx (1975-1976)

L'hôtel *Sphinx*, à cheval sur deux blocs à l'intersection de Broadway et de la 7<sup>e</sup> Avenue, occupe un îlot typique de la morphologie de Manhattan, mais qui, à de rares exceptions près, n'a pas su engendrer de solutions formelles originales.

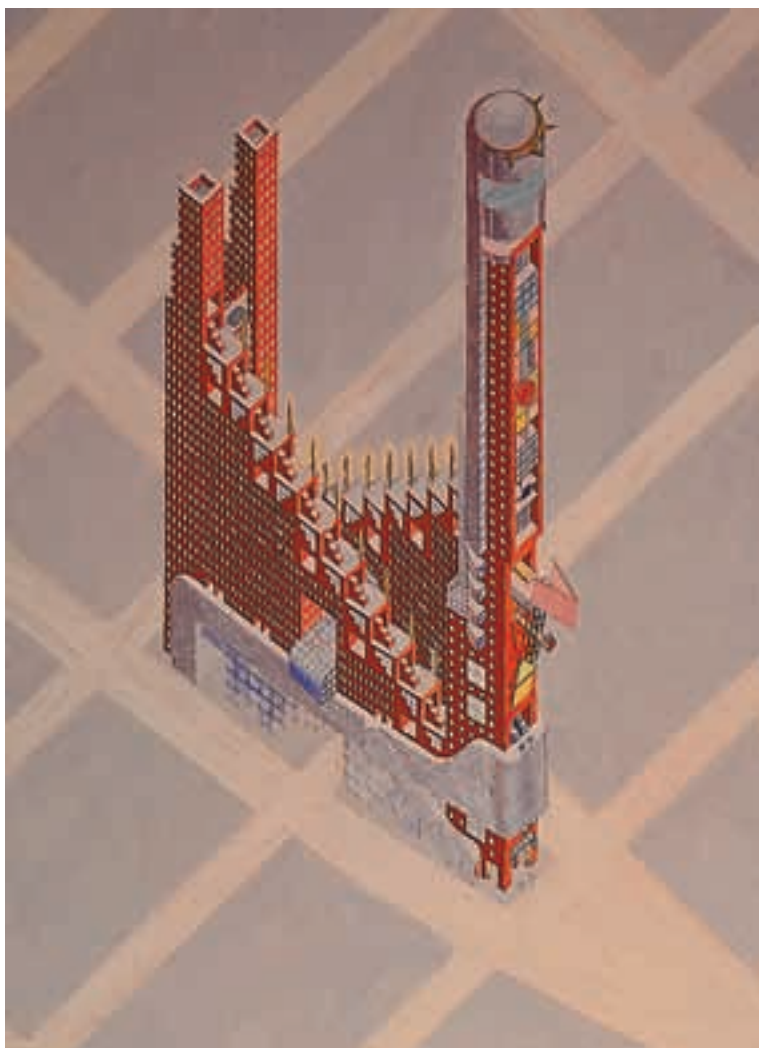
L'hôtel se dresse face à Times Square, ses pattes reposant sur le bloc sud, sa double queue orientée au nord, et ses ailes déployées au-dessus de la 48<sup>e</sup> Rue, qu'il enjambe. Le Sphinx est un hôtel de luxe, envisagé comme modèle d'habitat de masse. Le rez-de-chaussée et la mezzanine regroupent des fonctions qui prolongent et complètent les équipements caractéristiques — et contestables — de la zone de Times Square. La conception de ces deux niveaux répond à la multiplication des activités piétonnes le long de Broadway et de la 7<sup>e</sup> Avenue. Le hall d'entrée principal, situé sur la 47<sup>e</sup> Rue, en face de Times Square et du Times Building, abrite un centre d'information international. Il est également relié aux équipements d'infrastructure existants. Une nouvelle station de métro, aussi complexe qu'une toile d'araignée, assurera la correspondance avec toutes les stations desservant actuellement la zone de Times Square.

Des escalators installés dans les pattes du Sphinx mènent à un vaste foyer ouvrant sur des auditoriums, des salles de théâtre, de bal et de banquet. Au-dessus de cet ensemble, un restaurant relie les deux ailes du Sphinx, avec vue, d'un côté, sur une rue typique du centre ville et, de l'autre, sur la nature, ou tout au moins le New Jersey. Le toit de ce restaurant est transformé en aire récréative et en jardin pour les équipements résidentiels installés dans les flancs de la structure.

La partie résidentielle se présente comme un assemblage d'unités de logement en nombre indéterminé : chambres d'hôtel et suites avec dépendances, pour la clientèle de passage, alternent avec des appartements, l'ensemble étant surmonté par des villas pourvues de jardins individuels. Ces villas occupent le sommet des ailes taillées en gradins et disposées tête-bêche, pour éviter un excès d'ombre dû à l'exiguïté du site tout en permettant une meilleure exposition est-ouest.

Les tours jumelles qui forment la queue du Sphinx sont occupées par des studios-ateliers exposés au nord, et la partie intermédiaire est transformée en ensemble de bureaux pour les résidents.

Le cou du Sphinx, tourné vers Times Square, abrite les clubs de résidents et les équipements sociaux : cette section, située au-dessus du hall d'entrée et de l'auditorium principal, et juste en dessous de la tête circulaire du Sphinx, est divisée selon le nombre de clubs qui l'occupent. Chacune de ces associations, qui représentent les différents secteurs d'activité professionnelle des résidents, peut afficher son identité et son programme grâce au mur-enseigne idéologique revêtant la façade de la tour, et rivaliser avec les messages et les symboles lumineux de Times Square.



L'Hôtel Sphinx face à Times Square.

La tête du Sphinx est réservée aux activités de culture physique et de relaxation. L'attraction principale est la piscine, dont la partie couverte est séparée de la partie en plein air par un écran vitré. Les nageurs peuvent passer de l'une à l'autre en plongeant sous l'écran. La partie couverte est entourée de quatre niveaux de vestiaires et douches, séparés de l'espace de la piscine par une cloison de brique et de verre. Depuis la petite plage en plein air, on peut jouir d'un panorama spectaculaire sur la ville. Les vagues provoquées dans cette partie de la piscine vont s'écraser directement en bas sur le trottoir. Le plafond au-dessus de la piscine est transformé en planétarium ; des tribunes sont réservées au public qui peut s'amuser à modifier le programme du planétarium et à inventer de nouvelles trajectoires pour les corps célestes. Un bar en demi-cercle occupe la couronne du Sphinx.

De l'île-plongeoir installée au milieu de la piscine, un escalier et des échelles permettent de gagner le niveau inférieur, réservé au sport et à la culture physique, puis de descendre à l'étage suivant où se trouvent le hammam, le sauna et la salle de massage.

Dans le salon de coiffure-institut de beauté, qui occupe le niveau le plus bas de la tête du Sphinx, les résidents viennent se relaxer. Les fauteuils sont tournés vers le mur de pourtour entièrement tapissé de miroirs et percé de petits hublots qui permettent d'avoir, en position assise, une vue plongeante sur la ville.

Une section composée d'un salon, d'un restaurant avec terrasse et d'un jardin sépare la tête du Sphinx de la partie occupée par les clubs. C'est à ce niveau que se trouve le mécanisme d'articulation qui permet à la tête de l'hôtel Sphinx de bouger : en cas d'événements importants, elle peut se tourner pour « fixer » divers points de la ville ; en fonction du niveau de frénésie atteint par l'ensemble de la métropole, elle peut se soulever ou se rabaisser.