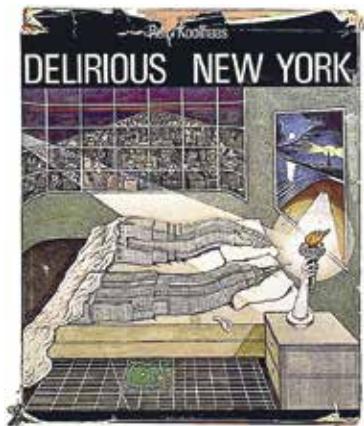


New York délire

Rem Koolhaas



Delirious New York, 1978.

New York délire
un manifeste rétroactif
pour Manhattan

Traduit de l'anglais par Catherine Collet

Sommaire

Introduction	9
Préhistoire	13
Coney Island : la technologie du fantasme	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 ^e 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^e 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^e 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 recharge 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 formulée, 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 ambitieuse 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.

À 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 sécrète 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.

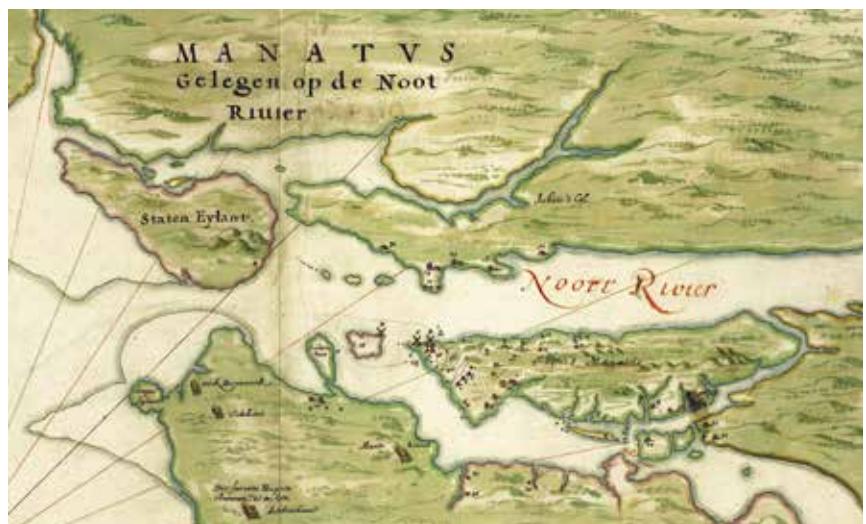
NÈGRE

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.)

Préhistoire



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

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 jettentraient 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 européen¹.»

Au milieu du XIX^e 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,



Gérard 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 ville².» En 1672, un graveur français, Jollain, publie une perspective cavalière de New Amsterdam.

La gravure est entièrement fausse ; 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 1600 pieds depuis la mer et sur 2000 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 futures³.»

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 construisit 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.



PRÉDICTION

En 1807, Simeon de Witt, le gouverneur Morris et John Rutherford sont chargés de concevoir le plan réglant l'aménagement «définitif et concluant» de Manhattan. Quatre ans plus tard, ils proposent — au-delà de la ligne de démarcation séparant le secteur connu et le territoire encore inconnu de la ville — un projet de douze avenues allant dans le sens nord-sud, et de cent cinquante-cinq rues dans le sens est-ouest. Par cette simple mesure, ils définissent une ville de $13 \times 156 = 2028$ blocs (abstraction faite des accidents topographiques), une matrice qui englobe, d'un seul coup, tout le territoire restant et les activités futures de l'île.

La trame de Manhattan.

Préconisée par ses auteurs comme une solution qui facilitera «l'achat, la vente et l'amélioration des biens immobiliers», cette «apothéose du quadrillage», «bien faite pour séduire les amateurs de simplicité⁴», reste, cent cinquante ans après son application à l'île, le symbole négatif de la myopie des intérêts financiers.

En réalité, il s'agit là de la prédition la plus courageuse de l'histoire de la civilisation occidentale : le sol qu'elle divise est inoccupé ; la population qu'elle décrit est hypothétique ; les édifices qu'elle localise sont fantomatiques ; les activités qu'elle encadre sont inexistantes.

Proposition de la commission pour la *trame* de Manhattan, 1811 : «Le sol qu'elle divise est inoccupé, la population qu'elle décrit est hypothétique, les édifices qu'elle localise sont fantomatiques, les activités qu'elle encadre sont inexistantes.»

RAPPORT

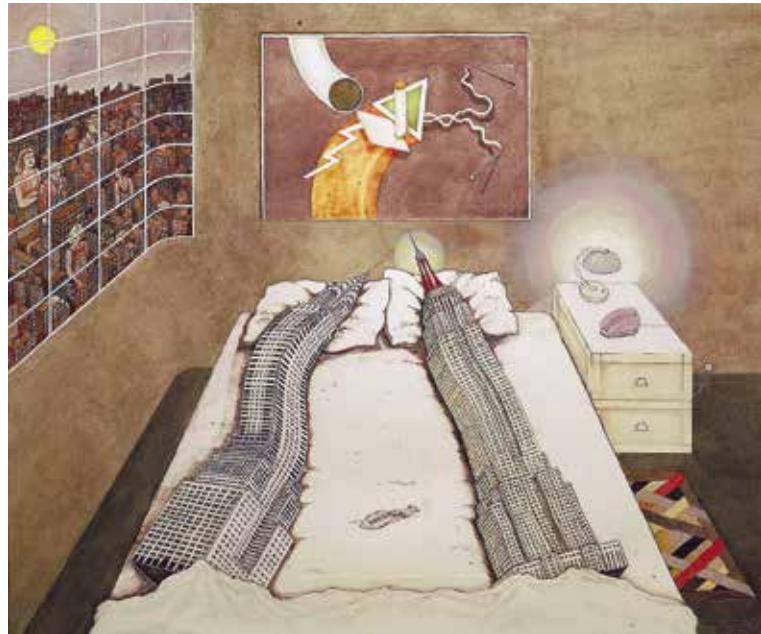
L'argumentation qui établit le rapport des trois membres de la commission fait appel à ce qui deviendra par la suite la stratégie clé de la réalisation de Manhattan. La dissociation radicale entre intentions avouées et intentions réelles est la formule qui fonde le *no-man's-land* critique où le manhattanisme peut déployer ses ambitions.

«L'un des premiers sujets à retenir leur attention a été celui de la forme et de la manière selon laquelle les activités devraient être organisées : le problème étant de savoir s'ils devaient s'en tenir à des rues rectilignes ou s'ils devaient adopter certaines de ces prétendues améliorations apportées par les cercles, les ovales et les étoiles, qui contribuent assurément à embellir un plan, quelles que puissent être, par ailleurs, leurs conséquences du point de vue de la commodité et de l'utilité. En examinant ce sujet, ils n'ont pu s'empêcher de songer qu'une ville se compose principalement d'habitations humaines et que les maisons à façades rectilignes et à angles droits sont les moins coûteuses à construire et les plus faciles à habiter. Ces considérations simples et évidentes ont été décisives.»

Manhattan est une polémique de l'utilitarisme.

«Certains seront peut-être surpris que l'on ait conservé si peu d'espaces libres, et de dimensions si réduites pour les besoins d'air frais, si nécessaire au maintien de la santé. Assurément, si la ville de New York devait s'élever sur les bords d'un petit fleuve tel que la Seine ou la Tamise, un grand nombre d'espaces dégagés pourrait s'imposer ; mais, en raison de ces vastes bras de

La double vie de l'utopie : le gratte-ciel



Madelon Vriesendorp, *Après l'Amour*.

«Le chemin est long de la terre aux étoiles.» Légende gravée sur la médaille de la Société des médaillistes, 1933.

«Et enfin, dans la toute dernière scène, apparaît subitement la tour de Babel, des athlètes l'achèvent enfin au chant d'un nouvel espoir et lorsqu'ils en sont au faîte, le possesseur — disons de l'Olympe — s'enfuit d'un air grotesque et l'humanité qui a compris, prenant soudain sa place, inaugure sur-le-champ une vie nouvelle avec une pénétration nouvelle des choses.» Dostoïevski, *Les Possédés*.

«Nous nous prenons ce qui nous est nécessaire et nous nous rejetons le reste à la figure. Pierre par pierre nous transporterons l'Alhambra, le Kremlin et le Louvre pour les reconstruire le long des rives de l'Hudson.» Benjamin de Casseres, *Miroirs de New York*.

La «Frontière» dans les airs

Le *gratte-ciel de Manhattan* est né par étapes, entre 1900 et 1910. Il est le fruit de la rencontre fortuite de trois innovations urbanistiques distinctes qui, après avoir suivi des itinéraires relativement indépendants, s'assemblent pour donner une machine unique.

Les trois développements dont la combinaison aboutit au gratte-ciel sont:

1. la reproduction du monde ;
2. l'annexion de la tour ;
3. le bloc seul.

Pour comprendre toutes les promesses et les potentialités du gratte-ciel new-yorkais (par opposition à la réalité actuelle de son existence), il est nécessaire d'identifier ces trois mutations architecturales telles qu'elles existaient séparément, avant leur fusion en un *glorieux tout* par les constructeurs de Manhattan.

1. LA REPRODUCTION DU MONDE

À l'époque de l'escalier, tous les étages au-dessus du deuxième passaient pour impropre au commerce, et tous ceux au-delà du cinquième pour inhabitables.

À partir des années 1870, l'ascenseur devient à Manhattan le grand émancipateur de toutes les surfaces horizontales situées au-dessus du rez-de-chaussée. L'engin inventé par Otis récupère les innombrables plans qui flottaient jusque-là en liberté dans l'atmosphère raréfiée de la spéculation et en révèle la supériorité dans un véritable paradoxe métropolitain. Plus la distance par rapport au sol est grande, plus le contact est proche avec ce qui subsiste de la nature (à savoir la lumière et l'air).

L'ascenseur est une autoprophétie: plus il va loin, plus ce qu'il laisse derrière lui devient indésirable. Il établit également un rapport direct entre répétition et qualité architecturale. Plus les étages empilés autour de la cage d'ascenseur sont nombreux, plus ils se figent spontanément en une forme unique.

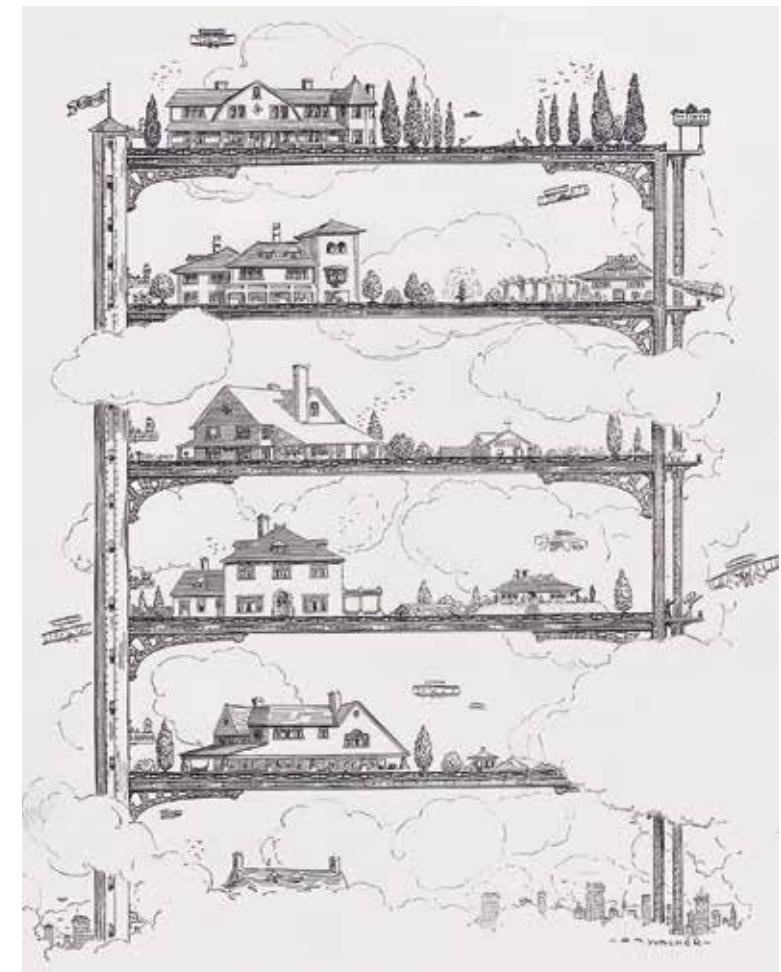
L'ascenseur engendre la première esthétique fondée sur *l'absence d'articulation*.

Au début des années 1880, l'ascenseur rencontre l'ossature métallique, avec sa capacité à supporter les nouveaux territoires sans prendre de place.

Grâce au renforcement mutuel de ces deux innovations, n'importe quel site donné peut désormais se multiplier à l'infini pour aboutir à la prolifération de plans horizontaux appelée gratte-ciel.

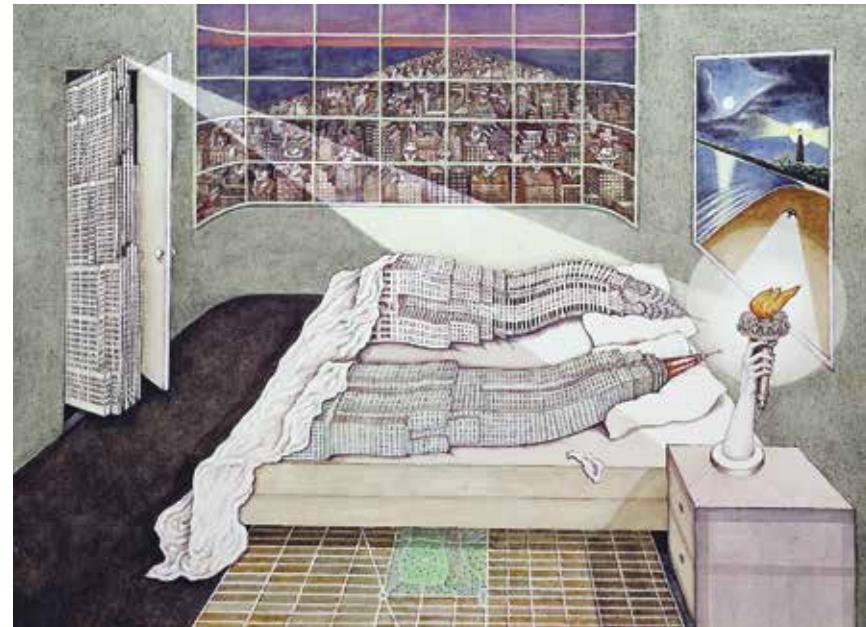
THÉORÈME

En 1909, la résurrection du monde promise et annoncée par le *Globe Tower* se présente à Manhattan sous la forme d'une caricature qui est en fait un théorème décrivant le gratte-ciel idéal.



Le théorème de 1909: le gratte-ciel comme invention utopique permettant la production d'un nombre illimité de sites vierges sur un emplacement métropolitain donné.

Une perfection aussi parfaite: la création du Rockefeller Center



Madelon Vriesendorp, *Flagrant Délit*.

«Je deviens très sentimental quand je vois une perfection aussi parfaite.»
Fred Astaire, *Top Hat*.

Les talents de Raymond Hood

«L'architecture consiste à fabriquer des abris adéquats pour les activités humaines.»

Raymond Hood.

«Ma forme préférée est la sphère.» Raymond Hood.

«On reconnaît une intelligence de premier ordre à sa capacité de concevoir deux idées contradictoires à la fois sans que cela l'empêche de continuer à fonctionner.» F. Scott Fitzgerald, *The Crack-up [La Fêlure]*.

REPRÉSENTANTS

Le manhattanisme est l'urbanisme qui annule l'incompatibilité des positions contradictoires. Pour appliquer ses théorèmes à la réalité de la trame, il lui faut un représentant humain.

Lui seul peut concevoir à la fois les deux positions citées en exergue sans qu'il en résulte pour son psychisme des tensions intolérables. Ce représentant sera Raymond Hood¹.

Hood, né en 1881 à Pawtucket, Rhode Island, est issu d'une famille baptiste prospère ; son père est fabricant de caisses. Hood suit les cours de la Brown University, puis de l'école d'architecture du MIT. Il travaille pour des agences architecturales à Boston, mais son désir est d'aller faire l'École des beaux-arts à Paris ; en 1904, il se voit refuser l'entrée pour insuffisance en dessin.

En 1905, il est admis. Avant de partir pour Paris, il avertit ses collègues de bureau qu'il sera un jour «le plus grand architecte de New York».

Hood est petit ; ses cheveux font sur son crâne un angle à 90° des plus remarquables. Les Français l'appellent «le petit Raymond». Comme Baptiste, il refuse tout d'abord d'entrer dans Notre-Dame ; des amis finissent par le persuader de boire son premier verre de vin, et de pénétrer ensuite dans la cathédrale.

En 1911, son projet de diplôme pour l'école est un hôtel de ville à Pawtucket. C'est son premier gratte-ciel, une grosse tour, insuffisamment ancrée au sol par l'intermédiaire d'un timide socle.

Il voyage à travers l'Europe — le «grand tour» — avant de rentrer à New York. Paris, pour lui, c'est «des années pour penser» ; «à New York, l'on prend trop facilement l'habitude de travailler sans penser, vu la quantité de travail à accomplir².»

Manhattan: pas de temps pour réfléchir.

Hood ouvre son bureau dans une *brownstone* au 7 de la 42^e Rue ouest. Il guette en vain «des pas dans l'escalier».

Il tapisse les murs en doré, mais l'argent vient à manquer et le bureau reste à moitié doré.

Une cliente lui demande de refaire la décoration de sa salle de bains. Elle attend la visite du prince de Galles ; une large fissure dans le mur risque de



Raymond Hood.

l'indisposer. Hood conseille à sa cliente de cacher la fissure en accrochant un tableau.

C'est l'époque des besognes les plus diverses: il supervise «le transfert de huit cadavres d'un caveau de famille à un autre».

Le manque d'activité le rend inquiet ; il «noircit plus d'une nappe de restaurant de la pointe de son crayon tendre», en compagnie de ses amis architectes Ely Jacques Kahn (le Squibb Building) et Ralph Walker (Nº1 Wall Street).

Il épouse sa secrétaire.

Son système nerveux se confond avec celui de la métropole.

GLOBE 1

Dans le hall de Grand Central Station, il rencontre son ami John Mead Howells, l'un des dix architectes américains invités à participer au concours du *Chicago Tribune* ; le premier prix est de 50 000 \$. Howells, trop occupé pour accepter, propose à Hood de participer à sa place.

Le 23 décembre 1922, leur projet, le n°69, un gratte-ciel gothique, remporte le premier prix. Mrs. Hood parcourt la ville en taxi pour montrer le chèque à tous les créanciers.

Hood a 41 ans.

Il parle de la lune comme «sienne³» et conçoit une maison en forme de globe. Son intérêt pour le gratte-ciel s'approfondit. Il achète le premier livre de Le Corbusier *Vers une architecture* ; il se contente d'emprunter les autres.

THÉORIE

Il a une théorie secrète à propos du gratte-ciel, mais il sait qu'à Manhattan il ne serait pas sage de l'avouer.

Dans sa vision, le Manhattan de l'avenir est une *ville de tours*⁴, une variante subtilement modifiée de la réalité existante ; au lieu de l'actuelle projection brutale de parcelles individuelles arbitraires, il envisage de nouvelles opérations immobilières rassemblant des sites plus vastes à l'intérieur d'un bloc individuel. Pour redonner à la tour son intégrité et un certain isolement, les environs immédiats des gratte-ciel resteront libres. Ces purs gratte-ciel pourront ainsi s'insérer dans le maillage de la trame et s'imposer progressivement dans toute la ville sans entraîner de perturbations majeures.

La ville de tours conçues par Hood sera une forêt d'aiguilles indépendantes et rivales, quadrillée par les allées régulières de la trame: un Luna Park opérationnel.

OR

Peu après la construction de la tour du *Chicago Tribune*, Hood reçoit commande de son premier gratte-ciel à New York, l'*American Radiator Building*, sur une parcelle qui fait face à Bryant Park.

Dans la solution standard, c'est-à-dire la simple multiplication du site autant de fois que le gabarit de zonage l'autorise, la façade ouest d'une tour de ce type serait constituée d'un mur aveugle, permettant l'érection d'une structure identique directement mitoyenne. En rétrécissant la surface de la tour, Hood est en mesure de percer la façade ouest d'ouvertures et de réaliser ainsi le premier spécimen de sa ville de tours. Cette innovation a une portée pragmatique et financière: la qualité des espaces de bureaux augmente, avec elle la valeur locative, et ainsi de suite.

Mais l'extérieur de la tour pose à l'architecte des problèmes d'un autre ordre, artistique celui-là. Hood a toujours été irrité par les ouvertures de fenêtres dans les façades des tours, véritable potentiel d'ennui qui s'accroît proportionnellement à la hauteur des gratte-ciel, kilomètres de rectangles noirs dénués de sens, qui menacent de briser l'essor des tours.

Hood décide de construire l'édifice en brique noire, pour que les trous, rappel gênant de l'autre réalité du dedans, puissent se fondre dans le tronc du bâtiment et passer ainsi inaperçus.

L'édifice noir se termine par un sommet doré. L'alibi terre à terre invoqué par Hood pour justifier ce sommet élimine toute association entre l'or et une quelconque volonté de provoquer l'extase. «L'intégration d'annonces publicitaires dans un édifice est souvent un élément à ne pas négliger. Elle stimule l'intérêt et l'admiration du public, s'impose comme une contribution authentique à l'architecture, rehausse la valeur de l'immeuble et s'avère tout aussi profitable pour le propriétaire que d'autres formes de publicité légitime⁵.»

GLOBE 2

En 1928, le colonel Paterson, propriétaire du *Daily News*, vient trouver Hood. Il veut construire sur la 42^e Rue une imprimerie avec quelques bureaux pour ses rédacteurs en chef.

Hood calcule qu'un gratte-ciel reviendrait en définitive moins cher. Il conçoit le second fragment de sa ville de tours (ignorée du client) en «prouvant» que le sacrifice d'une mince bande de terrain au milieu du bloc permet, avec cette tour aussi, de ménager des fenêtres sur une façade qui autrement serait condamnée à rester aveugle, et de transformer des locaux commerciaux bon marché en coûteuses surfaces de bureaux.

À l'intérieur, il va encore plus loin. Jusque-là uniquement constructeur de tours, il donne ici libre cours à sa passion irrésistible pour la sphère. Il conçoit «un espace circulaire, de 45 mètres de circonférence, enclos par un mur de verre noir qui monte, ininterrompu par la moindre fenêtre, jusqu'à un plafond également en verre noir ; au centre d'un sol à incrustations de cuivre, un trou

Européens prenez garde ! Dalí et Le Corbusier conquièrent New York



Madelon Vriesendorp, *Freud Unlimited*.

«Car New York est la ville futuriste, le Baden-Baden de cette puanteur agonisante que l'on appelle l'Europe, l'ironique rejeton gargantuesque de la sénilité, l'esprit débilitant et la noire exhalation du succube européen.» Benjamin de Casseres, *Miroirs de New York*.

«BIUER! AI BRING OU SURREALISM.

AULREDI MENI PIPOL IN NIU YORK JOVE BIN INFECTID BAI ZI LAIFQUIVING AND MARVELOS SORS OF SURREALISM.» Salvador Dalí

«Manhattan, cette gigantesque sole étalée sur un rocher.» Le Corbusier.

CONQUÊTE

Au milieu des années trente, Salvador Dalí et Le Corbusier (qui se détestent cordialement) visitent l'un et l'autre New York pour la première fois.

Ils conquièrent tous les deux la ville, Dalí conceptuellement, grâce à une appropriation interprétative («New York: pourquoi, pourquoi donc as-tu créé ma statue il y a si longtemps, si longtemps avant que je sois né ! ?») et Le Corbusier («Les gratte-ciel sont trop petits²») en proposant de la détruire au sens strict du terme.

Leurs réactions, diamétralement opposées, sont deux épisodes (où l'envie le dispute à l'admiration) dans l'histoire déjà longue des efforts tentés par la sensibilité européenne pour «récupérer» Manhattan.

MÉTHODE

«J'annonce comme proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité³»: à la fin des années vingt, Salvador Dalí injecte sa méthode paranoïaque-critique dans le courant surréaliste.



Thérapie par stimulants matériels au cours d'une «fête à l'hôpital»... «défi à Freud». Chaque acte de conduite socialement conforme donne droit à un jeton en plastique. «Ces stimulants s'avèrent très effi-

caces pour inciter les malades à se prendre en charge.» (On notera au premier plan le grand nombre d'appareils *Polaroid* prêts à «enregistrer» ce triomphe de la normalité simulée.)

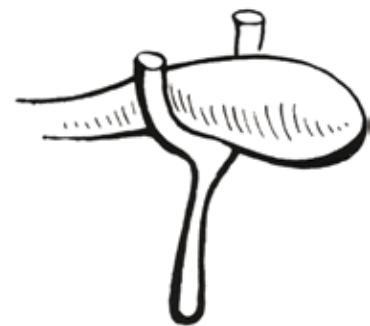


Diagramme du mode de fonctionnement interne de la méthode paranoïaque-critique: les hypothèses «molles» et improuvables, nées de la simulation volontaire de l'activité mentale paranoïaque, soutenues (rendues critiques) par les «bêquilles» de la rationalité cartésienne.

«C'est en 1929 que Salvador Dalí fait porter son attention sur les mécanismes internes des phénomènes paranoïaques et envisage la possibilité d'une méthode expérimentale fondée sur le pouvoir des associations systématiques propres à la paranoïa ; cette méthode devait devenir par la suite la synthèse délirante critique qui porte le nom d'*activité paranoïaque-critique*⁴.» Le mot d'ordre de la méthode paranoïaque-critique (ci-après abrégée en MPC) est *la conquête de l'irrationnel*.

Au lieu de la soumission passive et volontairement a-critique à l'inconscient qui caractérisait les premières recherches surréalistes dans le domaine de l'automatisme (appliqué à la littérature, la peinture et la sculpture), Dalí propose une seconde phase: l'exploitation consciente de l'inconscient au moyen de la MPC.

Pour définir sa méthode, il se sert essentiellement de formules suggestives: «la méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants».

La manière la plus simple d'expliquer la MPC, c'est de décrire son exact contre-pied.

Dans les années soixante, deux behavioristes américains — Ayllon et Azrin — inventent une forme de thérapie par stimulants qu'ils appellent *économie de jeton*. Par la distribution libérale de jetons en plastique de couleur, on encourage les pensionnaires d'un asile d'aliénés à se conduire autant que possible comme des gens normaux.

Les deux expérimentateurs «avaient affiché sur le mur une liste des conduites désirées et ils donnaient ensuite des primes (les jetons) aux malades qui faisaient leur lit, balayaient leur chambre, aidaient à la cuisine, etc. Ces jetons donnaient droit à des suppléments à la cantine ou à des faveurs comme la télévision en couleurs, la possibilité de veiller plus tard le soir ou de disposer d'une chambre individuelle. Ces stimulants s'avèrent très efficaces pour inciter les malades à se prendre en charge et à veiller au bon fonctionnement de leur service⁵».

Cette thérapie repose sur l'espoir que, tôt ou tard, une telle stimulation systématique de la normalité finira par se transformer en véritable normalité, que l'esprit malade parviendra à s'insérer dans une certaine forme de santé mentale, comme un bernard-l'ermite se glisse dans un coquillage vide.

TOURISME

La MPC de Dalí est une forme de thérapie par stimulants, mais *en sens contraire*. Au lieu d'imposer aux malades les rites du monde normal, Dalí propose aux bien portants une *excursion touristique* au pays de la paranoïa. À l'époque où Dalí invente la MPC, la paranoïa est à la mode à Paris. La recherche médicale a permis d'élargir sa définition au-delà de la simple manie de la persécution, qui n'est qu'un des éléments d'un appareil délirant beaucoup plus vaste⁶. En réalité, la paranoïa est un *délire d'interprétation*. Chaque fait, chaque événement, chaque observation est appréhendée selon un mode

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^e 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 sévérité 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^e 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^e 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^e Avenue. Le hall d'entrée principal, situé sur la 47^e 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.

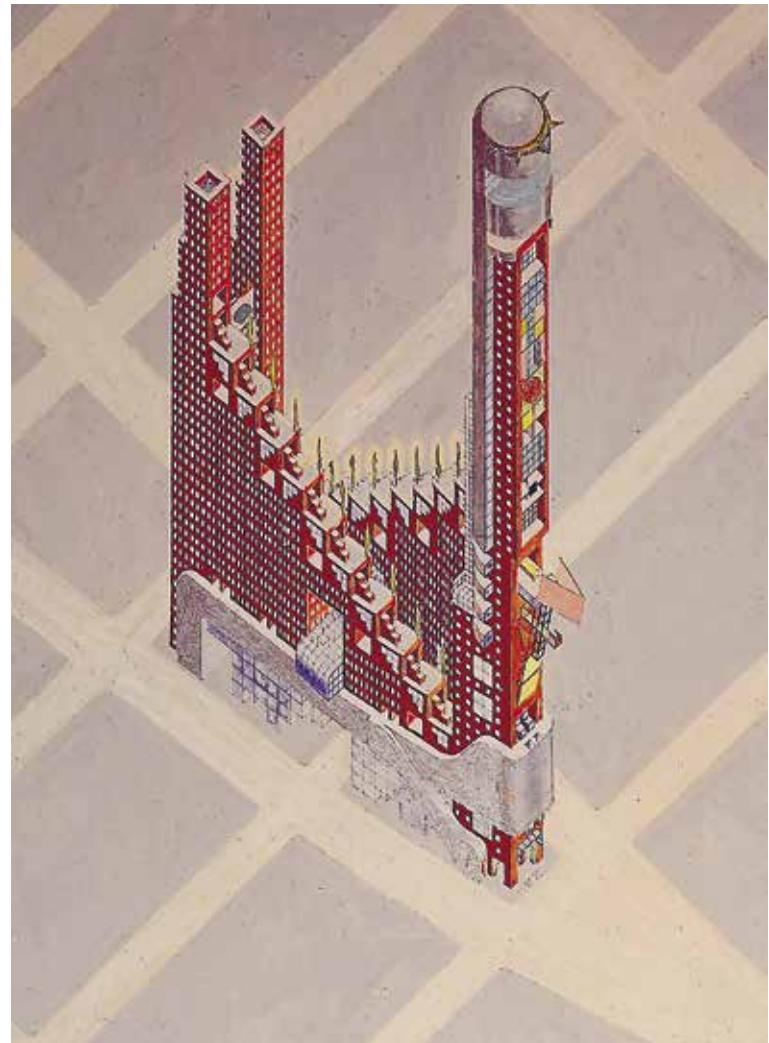
Des escalators installés dans les pattes du Sphinx mènent à un vaste foyer ouvrant sur des auditoriums, des salles de théâtre, de bal et de banquet.

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'exiguité 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.

New Welfare Island (1975-1976)

Welfare Island (aujourd'hui Roosevelt Island) est une île longue (environ 3 kilomètres) et étroite (200 mètres en moyenne), située au milieu de l'East River, plus ou moins parallèle à Manhattan. À l'origine, elle abritait des hôpitaux et des asiles et servait en quelque sorte d'entrepôt pour les «indésirables».

Depuis 1965, elle fait l'objet d'un processus «d'urbanisation» assez timide. L'alternative se pose en ces termes: l'île doit-elle devenir partie intégrante de New York, avec toutes les conséquences que cela implique, ou bien doit-elle se transformer en zone refuge civilisée, en une sorte de «station de villégiature» qui permette de contempler, à bonne distance, l'effondrement de Manhattan?

Les urbanistes chargés de l'aménagement de l'île ont jusqu'ici opté pour la seconde solution: alors que 150 mètres, tout au plus, séparent Welfare Island de Manhattan, l'unique liaison avec l'île-mère est actuellement assurée par un simple tramway (d'une pimpante couleur violette) dont la navette pourrait facilement être suspendue en cas de catastrophes urbaines.

Pendant plus d'un siècle, la principale attraction architecturale est restée le monumental pont de Queensboro qui traverse l'île (sans la desservir), pour relier Manhattan à Queens, et la coupe négligemment en deux. Le plan d'aménagement de l'Urban Development Corporation (Société d'aménagement urbain) de New York a transformé la zone au nord du pont en une série de blocs qui descendent en gradins avec un égal enthousiasme à la fois côté Manhattan et côté Queens, de part et d'autre d'une «rue principale» aux pittoresques sinuosités.

En revanche, le projet de New Welfare Island se présente comme un ensemble métropolitain implanté sur le secteur au sud du pont de Queensboro, qui correspond à la zone comprise entre la 50^e et la 59^e Rue sur Manhattan.

Ce projet entend faire revivre certains des éléments qui ont donné à l'architecture de Manhattan son caractère unique, et notamment cette heureuse fusion du populaire et du métaphysique, du commercial et du sublime, du raffiné et du primitif, grâce à laquelle Manhattan a su autrefois gagner un public authentiquement métropolitain. Il renoue également avec la tradition manhattanienne consistant à «tester», certains thèmes et certains plans sur les petites «îles-labatoires» voisines (ainsi Coney Island au début du siècle). Selon cette logique, la trame de Manhattan a été prolongée au-delà de l'East River, de manière à délimiter sur l'île huit nouveaux blocs. Ces sites serviront de «parkings» pour diverses structures architecturales qui rivaliseront entre elles sur le plan formel, programmatique et idéologique.

Tous les blocs sont reliés par un *travelator* (chaussée roulante) surélevé qui parcourt l'axe nord-sud de l'île en partant du pont: une promenade architecturale accélérée. À l'extrémité sud de l'île, le *travelator* amphibie se transforme en «trottoir» sur le fleuve, et dessert des attractions flottantes trop

éphémères pour prendre place sur la terre ferme. Les blocs inoccupés sont laissés vacants pour de futures générations de constructeurs.

Du nord au sud, New Welfare Island regroupe pour l'instant les structures suivantes:

1. Entrance Convention Center, englobant le pont de Queensboro sans y toucher, porche d'entrée monumental vers Manhattan en même temps que bloc frontière séparant la partie nord et la partie sud de l'île. Une salle de congrès vient s'encastrer sous le pont; deux éléments verticaux en marbre, abritant des bureaux, servent de support à une structure en verre, suspendue au-dessus du pont, et dont les plans en retrait successifs épousent les courbes de la chaînette du pont; cette structure contient un centre de sport et de récréation pour les congressistes.

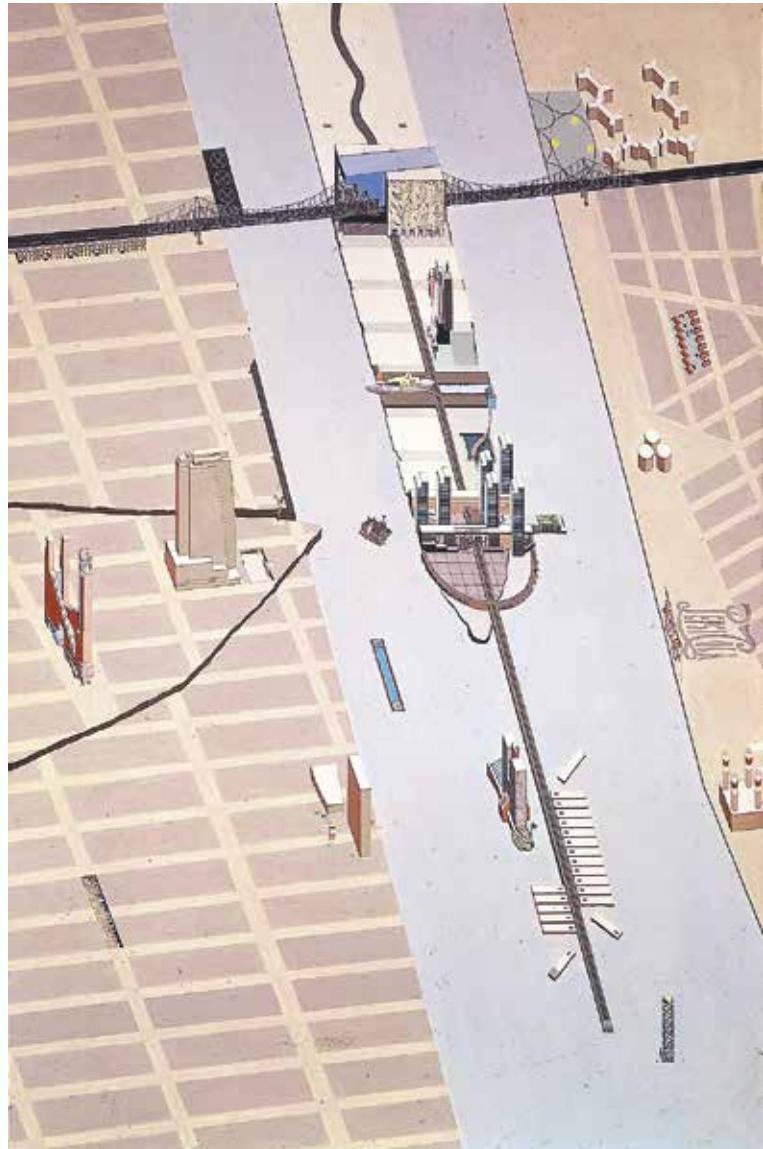
2. D'anciens projets d'édifices new-yorkais qui, pour une raison ou pour une autre n'ont jamais abouti, seront construits «rétroactivement» et stationnés sur les blocs pour compléter l'histoire du manhattanisme. Au nombre de ces constructions, un *Architectone* suprématiste collé par Malevitch sur une carte postale du *skyline* de Manhattan, vers le début des années vingt, à Moscou, mais qui ne parvint jamais à destination.

En vertu d'un procédé scientifique non spécifié permettant de supprimer provisoirement les lois de la pesanteur, les *Architectones* de Malevitch n'entretenaient avec la surface de la Terre qu'un rapport des plus ténus: ils pouvaient à tout moment se transformer en planètes artificielles, ne descendant sur terre que rarement, sinon jamais. Les *Architectones* n'avaient pas de programme: «Construits sans destination particulière, ils peuvent servir à l'homme pour ses propres fins.» Il appartiendrait à une civilisation future de savoir les mériter et de pouvoir en faire la «conquête» programmatique.

Dépourvus de fonction, les *Architectones* se contentent d'exister; faite de «verre opaque, de béton, de carton goudronné, chauffée à l'électricité, la planète sans tuyaux est aussi simple qu'un minuscule petit point, parfaitement accessible à son occupant qui peut, par beau temps, venir s'asseoir à sa surface».

3. Au milieu de l'ensemble de New Welfare Island, le port, creusé dans le roc, est destiné à accueillir, entre autres structures flottantes, des bateaux: ici, un «yacht aérodynamique spécialement conçu» par Norman Bel Geddes (1932).

4. Au sud du port, une piscine «chinoise» de forme carrée, creusée en partie dans l'île et se prolongeant sur le fleuve, est aménagée au milieu d'un parc. Le tracé initial de la côte a été remplacé par un pont chinois en aluminium qui en épouse la courbe. À chaque extrémité du pont, une porte à tambour donne sur les vestiaires aménagés à l'intérieur du pont (un côté pour les hommes et



New Welfare Island, axonométrie. Manhattan est à gauche, Queens à droite et New Welfare Island au milieu. De haut en bas: l'Entrance Convention Center traversé par Queensboro Bridge ; l'Architectone suprématiste, le port et le yacht aérodynamique ; la piscine «chinoise» ; Welfare Palace Hotel et le radeau ; la place ; le trottoir amphibie. Faisant face à l'immeuble de

l'Onu sur Manhattan, le contre-Onu se dresse sur une petite île. Sur Manhattan même on peut voir la «sécession» de l'Hôtel Sphinx et du RCA Building. Sur Queens, le «parc du désespoir», avec ses logements modernes ; la banlieue ; le panneau Pepsi-Cola ; la centrale électrique ; et, remontant le fleuve, la piscine flottante.

l'autre pour les femmes). Une fois déshabillés, les membres des deux sexes sortent sous l'arche centrale, d'où ils peuvent gagner à la nage la plage artificielle située en retrait.

5. La pointe de l'île est occupée par le Welfare Palace Hotel et par une place en demi-cercle.

6. Le *travelator* se prolonge sur l'eau jusqu'à un point situé immédiatement au sud de la 42^e Rue. Son trajet passe devant une petite île qui fait face au bâtiment des Nations unies et qui est devenue le siège du contre-Onu: une tour qui copie la silhouette de l'original, flanquée d'un auditorium. Le reste de cette petite île est transformé en aire récréative de plein air pour les employés du contre-Onu.