

N° 00AP 377

FICHAFFICHE

Le Stadium

1990-1994, Vitrolles
Rudy Ricciotti, architecte

XX^e
SIÈCLE

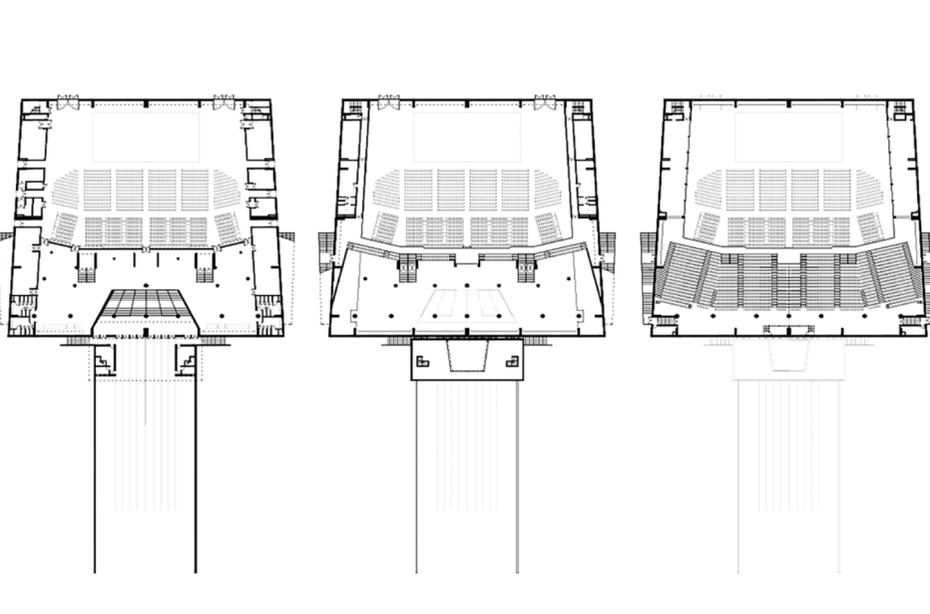
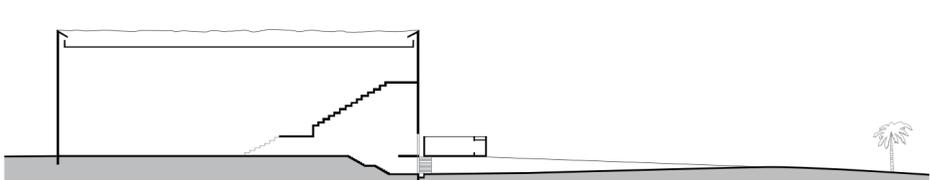


C'est un projet abstrait pour un site abstrait. C'est la seule réponse possible sur un site qui est un « non-site » [...] Un carré noir sur fond rouge... Je me suis référé à l'expérience de Malevitch. On est dans l'ordre de ces oppositions de signes, d'une non-forme à un non-site. Il était impossible de se référer à l'histoire de l'architecture.¹

Rudy Ricciotti



Le 24 novembre 1994, on inaugurerait le Stadium de Vitrolles, une boîte noire d'une soixantaine de mètres de côté, pour 25 mètres de haut. Tandis qu'IAM tonitruant rameutait les quartiers nord de Marseille dans la grande salle, un petit groupe d'architectes arpentaient le hall, mêlés aux officiels et aux énurétiques qui, régulièrement, entraient et sortaient de la salle. Les architectes étaient là pour jauger. Un gaillard barbu et jovial, qui venait de perdre un concours d'architecture où il avait présenté, en vain, un zénith monolithique, plus noir que le plus noir des bétons noirs, mesurait tous les détails de serrureries en écartant les doigts de ses grandes paluches. Un fin seigneur strasbourgeois, qui venait d'achever une salle de spectacle constituée de deux boîtes, noire et grise, allait et venait de long en large, en répétant comme un mantra « il est fort », « il est très fort », « il est trop fort ». À ses côtés, deux autres opinaient sans rien dire, prenant acte. Tous se reconnaissaient un maître et – fait rare dans la profession – ils n'en ressentaient que peu d'amertume. Les pistes qui s'ouvraient à eux valaient largement leurs orgueils blessés. En croisant le maire qui avait voulu et ordonné l'ouvrage, l'alsacien le félicita pour son courage. L'êlu lui serra la main, s'approchant, esquissant une accolade : « Merci ! Vraiment. Après tout ce que j'ai entendu. Après tous les coups que j'ai reçus... »



pourrait appeler une *feinte malice*, qui pourrait être une clef de son œuvre.

Quoi qu'en dise l'auteur – « Il était impossible de se référer à l'histoire de l'architecture. » –, il y eut des boîtes noires avant la sienne, où furent enfermés Caïn et les idoles de la Mecque. Il y en eut dans l'histoire de l'architecture moderne, à commencer par les tours de verre qui, en plein jour, ne donnent rien à voir que l'ombre et les reflets du dehors. Il y eut des boîtes fermées dans les courants critiques des années soixante, comme *la troisième ville idéale* proposée par Superstudio en 1971⁵. Il y en eut, surtout, quelques années avant et après le Stadium, à un moment où le rapport entre le dehors et le dedans d'une architecture devient problématique. Rem Koolhaas, grand architecte néerlandais, théorise deux fois le problème : en 1978, dans *New York délire*⁶; et en 1994, dans *Bigness*⁷. Dans les grands bâtiments, dit-il, « la distance entre le noyau et l'enveloppe augmente à un point tel que la façade ne peut plus révéler ce qui se passe au-dedans. […] les architectures intérieure et extérieure deviennent des projets séparés, l'une traitant de l'instabilité des besoins programmatiques et iconographiques, l'autre – l'agent de désinformation – offrant à la ville la stabilité apparente d'un objet ». C'est une boîte noire de sens commun, dont le dehors ne dirait rien du dedans. En 1986, Jean Nouvel en avait proposé une pour l'opéra de Tokyo, unitaire au-dehors, fragmentée au-dedans. Mais en 1988, il réalise une boîte noire plus épistémologique, le centre culturel Onyx de Saint-Herblain, presque aussi simple au-dedans qu'au-dehors.

Ainsi, dans les quelques années qui précèdent le Stadium, la boîte noire est un poncif⁸ qui oscille entre deux principes contradictoires : au sens commun (celui de Koolhaas et du Nouvel de Tokyo), on ne sait pas ce qu'il y a *sous le capot*; dan la culture savante (celle du Nouvel de Saint-Herblain), on a intérêt à ne pas éventrer le chat pour savoir ce qu'il y a *sous la fourrure*.

La boîte noire du Stadium perfectionne le second principe. Son plan est encore plus simple et classique que celui de l'Onyx⁹. Le rapport entre le hall et la salle est plus direct. Tout ce qu'il y a à savoir du dedans nous est montré au-dehors, malgré l'opacité des façades. De face, une large rampe en pente douce se glisse sous une barrette opaque. Seize personnes peuvent y entrer de front. C'est donc un

Les coups n'allaient pas cesser.

La brève histoire du Stadium est un scénario d'enfer. En 1989, la création d'une salle de sport et de musique est un des arguments de campagne du maire, réélu à cette occasion. Dans une ville distendue, où sans voiture on n'est rien, le site choisi est au diable vauvert, en bretelle de la D9, à 3 kilomètres de l'A7, dans une décharge où se mêlent des ordures ménagères et des boues rouges issues du traitement de la bauxite. Après qu'un concours de conception et réalisation a été gagné par l'architecte Rudy Ricciotti et l'entreprise Fougerolle en 1990, les travaux s'achèvent en 1994. En première saison, le Stadium accueille plus de 100 000 spectateurs; 30 000 la suivante; 20 000 la dernière. L'équipement est constamment critiqué, à tous points de vue : un programme inutile²; un coût pharaonique; une gestion défaillante; une architecture épouvantable. Les critiques viennent de tous bords, mais c'est le Front national qui raffe la mise. Bruno Mégret échoue de justesse aux élections de 1995 mais obtient l'annulation du scrutin pour irrégularités. Rendu inéligible pour dépassement de frais de campagne autorisés, c'est sa femme, Catherine Mégret, qui remporte les nouvelles élections en 1997, contre le Stadium, entre autres choses. En 1998, les Mégret programment un concert de rock identitaire au Stadium. Pour l'entraver, un gauchiste dynamite le groupe électrogène; il est arrêté et écroué. Le Stadium est laissé à l'abandon. Le terrain est occupé par des gitans et des marginaux. Le bâtiment est délesté de ses parties métalliques accessibles et tout uniment tagué sur 3 à 4 mètres de haut, rampants d'escaliers extérieurs compris. L'intérieur est dévasté.

Argent et politique, grandeur et décadence, crime et châtiment, la fiction serait délectable, si l'histoire n'obscurcissait pas le débat architectural : le Stadium fascine, attire et révolue, pour d'autres raisons que l'inconséquence publique, la déchéance des territoires, le choc frontal entre une culture métropolitaine et des pratiques périphériques; le Stadium fascine aussi pour des raisons plastiques. Il faut, pour les expliquer, résoudre deux problèmes : le mystère de la boîte noire et l'énigme de l'éternelle vacance.

Le mystère de la boîte noire

De sens commun, une « boîte noire » désigne ce qui contient un message important et inaccessible, tant qu'on ne l'a pas ouverte. Mais en épistémologie, une boîte noire désigne le contraire : un système connaissable par ses interactions avec l'extérieur, *sans considération pour son fonctionnement interne*³. Ainsi, on en apprendra plus sur le comportement d'un jeune chat noir en jouant avec lui, plutôt qu'en le disséquant mort ou vif⁴.

Rudy Ricciotti va très habilement associer ce que la boîte noire a de connaissable et d'inconnaissable, dans ce qu'il on

Patrimoine des communes des Bouches-du-Rhône

FICHAFFICHE est une publication du CAUE¹³, organisme associé du conseil départemental des Bouches-du-Rhône

Au fil du temps, notre regard sur le patrimoine ne cesse de s'actualiser et de porter son intérêt sur des œuvres de notre passé récent, qui, par leur programme et leur qualité artistique, ont su prendre date dans l'ordinaire de notre histoire. Au présent d'en cultiver le meilleur usage.



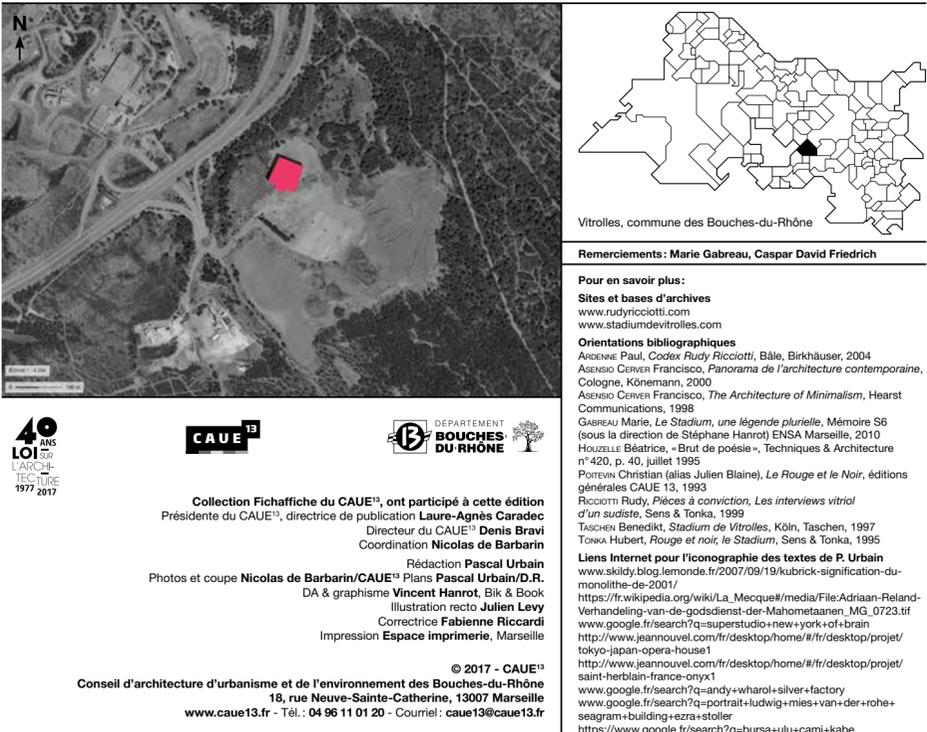
N°OUAP 377

Le Stadium

1990-1994, Vitrolles ; Rudy Ricciotti, architecte ;
Studio Totem, scénographe designer ;
SP2I, Thermibel, bureaux d'études

Programme Salle de rock et omnisport - **Maître d'ouvrage** Ville de Vitrolles

Adresse Route départementale n° 9, Vitrolles, 13127 **Coordonnées géographiques** 43° 26' 33.57» N - 5° 17' 53.90» E
Accès Rejoindre la route départementale D9, à l'est de Vitrolles (depuis Marseille, par l'autoroute A7 direction Lyon, sortie 30b direction *Vitrolles Griffon, Aix-TGV*). Prendre la sortie 10 *E.N.S.O.S.P, Stadium*



© 2017 - CAUE¹³

Conseil d'architecture d'urbanisme et de l'environnement des Bouches-du-Rhône
18, rue Neuve-Sainte-Catherine, 13007 Marseille
www.caue13.fr - Tél. : 04 96 11 01 20 - Courriel : caue13@caue13.fr

industrielles qui, dans le même temps, étaient transformées en établissements culturels.

Depuis un demi-siècle, l'industrialisation de l'art accompagne la désindustrialisation des pays riches. Une des premières et des plus fameuses reconversions fut celle d'un ancien loft de New York, plus artisanal qu'industriel, qui devint, de 1964 à 1968, la « Silver Factory » où Andy Warhol produisait des événements et de l'art à la chaîne¹⁰. Les principes plastiques d'une reconversion de friche sont en place : une vieille moto, quelques meubles bourgeois déglingués et du papier d'aluminium aux murs et plafonds; ces détails distancient l'artiste de son cadre délabré, ils instaurent une ambiance de campement. Dans les grands bâtiments industriels comme dans les lofts, faute de pouvoir tout refaire, ou travaille par petites touches : un tapis rouge à trois francs six sous; deux oriflammes rayées; trois chaises de classe; quatre spots vivement colorés; etc. À Marseille, ces procédés sont mis en œuvre par les artistes qui s'installent à la Friche de la Belle de Mai en 1992, ainsi que par les producteurs de la Fiesta des Suds, créée la même année, qui campent successivement aux docks de la Joliette, au hangars J4 et dans une partie de la manufacture des tabacs, avant d'être sédentarisés dans un entrepôt d'épices en 1997. L'association de grandes carcasses agonisantes et de petits détails qui tuent font *lieu commun* des friches industrielles, campement éternellement provisoire de la culture.

La décharge choisie pour implanter le Stadium encourageait Ricciotti à travailler dans le même registre : un projet hors du temps pour un site hors du monde. De différentes façons, il fit friche de tout.

La boîte noire évoquait d'emblée l'énigme d'un ouvrage abandonné.

Par principe d'économies financière et plastique, les structures étaient simples d'apparences¹¹, le parking était grossièrement bituminé et gravillonné, le béton foncé, que l'on dit noir par abus, était sans effet et sans apprêt; sans effets expressionnistes, qui auraient exalté les bétons banchés, texturés, nervurés, bouchardés, pichés...; sans apprêts minimalistes, qui auraient magnifié les bétons cirés, lissés, réglés, policés...

Ce fond d'évidence – juste un parking, juste une structure, juste du béton – était qualifié par des détails aussi surprenants que ceux qui requalifient les friches industrielles. Certains évoquaient délibérément la ruine, à la façon trop explicite du Désert de Retz¹²; l'acrotère en lignes brisées semblait rongé par les intempéries; les guichets semblaient percés par un puissant corsosif¹³. Plus subtilement, d'autres détails semblaient raviver une structure ancienne : de petites lumières blanches piquées dans le sol du parking; de petits triangles rouges constellant les façades; des extrémités de mains courantes en fers pleins, énormes, bouclées comme des trombones¹⁴; des néons zigzagant en sous-face des gradins; des garde-corps perforés de fleurs à cinq pétales, aussi incongrues que charmantes¹⁵; un palmier en tôle; un champ de tournesols en plastique¹⁶...

Du premier triangle au dernier tournesol, presque tout était référencé par l'auteur, tout semblait *déjà vu*, dans quelque friche imaginaire. Mais si les détails d'une friche actualisaient une vieille carcasse, les détails du Stadium mettaient un ouvrage neuf en éternelle vacance.

Louis Kahn, immense architecte américain, zélateur des chantiers, adorateur des ruines, n'aimait pas la trivialité des bâtiments en service, où tous vont et viennent comme si de rien n'était : « Quand on construit un bâtiment, il est encore libre de toute servitude, il a une sorte d'élévation spirituelle – pas

un brin d'herbe ne peut pousser dans son sillage. Quand il est achevé et en service, on dirait qu'il veut vous raconter l'aventure de sa construction. Mais toutes ses parties verrouillées alors dans leur servitude rendent cette histoire peu intéressante. Quand il n'est plus utilisé et qu'il tombe en ruine, alors réapparaît la merveille de ses *commencements* : il est bon de le voir enlacé de feuillage, de nouveau élevé en esprit et libéré de servitude.¹⁷»

Rudy a réalisé le rêve de Louis : un ouvrage libre, continuum sans servitude; un ouvrage qui se livre sans réserve, mais pas sans mystère; une inquiétante étrangeté. Ceux qui ont eu la chance d'assister à l'inauguration du Stadium savent que rien d'ordinaire n'atténuait, ce jour-là, le génie du lieu. Ceux qui, aujourd'hui, sont saisis par la furieuse majesté de la carcasse abandonnée devinent qu'ils auraient été émus, *de la même façon*, dans la foule compacte d'une grande nuit, comme dans la solitude d'un petit matin. La boîte noire n'a rien perdu de son charme, ni les boues rouges de leur éclat¹⁸.

Si, comme on l'espère, les pouvoirs publics décidaient de rouvrir le Stadium, qu'ils le fassent avec une extrême prudence. Car le charme et les éclats du Stadium, qui a résisté à tous les vandales du département, ne survivraient pas aux marchands du temple, s'il leur venait l'idée saugrenue de domestiquer la bête.

Pascal Urbain – août 2017


^[1] Rudy Ricciotti, « L'architecture pour le plaisir », Pièces à conviction, Les interviews vitrol d'un sudiste, Sens & Tonka, 1999, p. 68.

^[2] 5 000 places en concurrence avec la Halle de Martigues (1993, 9 000 places) et le Dôme de Marseille (1994, 8 500 places).

^[3] Théorisé par Norbert Wiener en 1948 dans Cybernétique et société.

^[4] « Ce qui – en dernière analyse – justifie l'attitude ludique, c'est que le seul moyen concevable de dévoiler une boîte noire, c'est de jouer avec. », René Thom, Modèles mathématiques de la morphogénèse, 1980.

^[5] Superstudio (1966-1976) "Third City: New York of Brains". Twelve Ideal Cities, 1971.

^[6] Rem Koolhaas, Delirious New York, 1978, traduction New York délire, Parenthèses, 2002.

^[7] "Bigness, or the Problem of Large", S. M. L. XL, Monacelli Press, 1995, traduction Françoise Fromont, http://th3.fr/theme.php?id=MOCH1&PHPSESSID=vtkroupr85hv7a2c6dvb2a85.

^[8] Un témoignage les deux architectes qui, présents le jour de l'inauguration, en avaient conçu et réalisé quelques-unes.

^[9] Il y a quelques chausse-trappes dans le projet : une barrette qui précède l'entrée, d'apparence opaque, accueille des locaux administratifs éclairés par un patio central, que l'on ne peut pas deviner; une emprise trapézoïdale, que l'on imagine rectangulaire; il est fort possible que ce biais imperceptible des façades latérales accroisse l'effet perspectif de trois-quarts face.

^[10] 231 East 47th Street, NYC, USA, aujourd'hui démolit. À partir de 1968, Andy Warhol s'installe au 33 Union Square West.

^[11] En revanche, certains équipements étaient de technologies de pointe.

^[12] Entre autres innombrables jardins où de fausses ruines sont mises en scène.

^[13] Inspirés par Gordon Matta-Clark.

^[14] En réalité, les boucles étaient soudées à la rencontre du montant et de la main courante.

^[15] Inspirés par Andy Warhol.

^[16] Inspiré par Van Gogh.

^[17] Louis Kahn, Architecture : silence et lumière, p. 213. Il le redit : « Un bâtiment en cours de construction n'est pas encore en servitude. Il est si anxieux de l'être qu'aucun brin d'herbe ne peut pousser à son pied, si haut est l'esprit de l'existence qu'il désire. Quand il est achevé et en service, le bâtiment veut dire :

^[18] « Regardez, je vais vous raconter comment j'ai été fait. » Personne n'écoute. Chacun s'affaire à aller de pièce en pièce. Mais quand le bâtiment est en ruine et libéré de sa servitude, l'esprit émerge disant la merveille qu'un bâtiment ait été construit. » La pièce, la rue et le contrat humain, 1971, op. cit., p. 233.

^[19] D'après Gaston Leroux, Le Mystère de la chambre jaune, 1907, « Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat. »