

**LéaV - Laboratoire de l'École nationale supérieure
d'architecture de Versailles**

**Publications du LéaV
Éditions en ligne**

**Actes de la journée d'étude « Co-concevoir en architecture.
Formes de collaboration et hybridations de savoirs »
École nationale supérieure d'architecture de Versailles,
organisée le 16 octobre 2020**

**Sous la direction de Luciano Aletta, Marina Khémis, Ronan Meulnotte,
Ana Marianela Rochas-Porraz et Sylviane Saget**

**La transmission des savoirs au sein d'une grande agence :
OMA-MEETT, un projet métropolitain à Toulouse**

Jean Attali

Pour citer cet article

ATTALI Jean, « La transmission des savoirs au sein d'une grande agence : OMA-MEETT, un projet métropolitain à Toulouse ». In : ALETTA Luciano, KHÉMIS Marina, MEULNOTTE Ronan, ROCHAS-PORRAZ Ana-Marianela et SAGET Sylviane (dir.), *Co-concevoir en architecture. Formes de collaboration et hybridations de savoirs*. ENSA Versailles, 2023. Actes de la journée d'étude « Co-concevoir en architecture. Formes de collaboration et hybridations de savoirs » (organisé le 16 octobre 2020), LéaV/ENSA Versailles, mis en ligne le 21 novembre 2023, p. 18-26.

ISBN : 978-2-9578793-1-1

La transmission des savoirs au sein d'une grande agence : OMA-MEETT, un projet métropolitain à Toulouse

Jean Attali

Comment se transmet la culture architecturale ? Comment penser l'éducation à l'architecture ? Ces questions, on se les pose dans les écoles d'architecture chaque fois que l'on tente de définir les buts de la formation, au-delà des seuls apprentissages instrumentaux. Mais elles se posent aussi à l'intérieur des agences d'architecture. Car l'identité d'une agence ne se réduit pas à un simple curriculum ni même à l'énoncé d'intentions générales, elle se forge à travers la succession des projets et le partage entre les différents collaborateurs. Mais comment ? Il y a quelques années, la construction du siège du Conseil européen et du Conseil de l'Union européenne à Bruxelles (2016), m'avait offert l'occasion d'un dialogue approfondi avec Philippe Samyn, architecte et ingénieur (Philippe Samyn and Partners), lauréat du concours en 2005. « Chaque projet, disait-il, est un prototype. Chaque projet est singulier ». Il n'y aurait donc pas de lien direct entre un projet et d'autres qui l'ont précédé ou suivi ? À ce jour, près de sept cents projets étudiés, conçus, souvent réalisés.... et il n'y aurait rien de commun entre eux ? Non, expliquait l'architecte, « ce qui permet à l'agence de progresser dans la connaissance et le savoir-faire, c'est la transmission du dessin. » Le dessin serait le lieu de l'enrichissement des capacités de l'agence, support de sa mémoire et vecteur de son dynamisme opératoire.

Cette même question, j'ai souhaité la poser à propos d'un ensemble de bâtiments de l'agence OMA (<https://oma.eu/office>). Le problème de la culture acquise au sein de l'agence y est d'autant plus difficile à cerner aujourd'hui qu'OMA est devenu une firme internationale, avec des bureaux en Europe, aux États-Unis, au Moyen-Orient, en Chine, en Australie. OMA associe huit partenaires et fait travailler plusieurs centaines de collaborateurs, tandis que son leader et fondateur Rem Koolhaas se met progressivement en retrait.

La dernière œuvre livrée en France est le MEETT (Toulouse, septembre 2020) : un parc des expositions et un centre de conventions. L'ensemble est formé de trois grands bâtiments alignés parallèlement, dont un long silo de parking. En quoi est-il l'expression de la culture de l'agence ? La question mérite d'autant plus d'être posée qu'à cette échelle, le projet a dû réunir une multitude d'intervenants : en architecture, en ingénierie, en paysage. Avaient-ils une même culture en partage ? Probablement pas : plutôt une myriade de spécialités, sans commune mesure sinon la mise en œuvre de ce projet de grande échelle. Celui-ci a-t-il véhiculé une culture d'agence, finalement transmise et communiquée entre tous ses concepteurs ? Là est la question. L'une des manières de la poser consiste à reconnaître dans les ouvrages construits certains traits éventuellement issus de projets antérieurs. Ces traits seraient les témoins d'un héritage architectural commun. Non pas celui de l'histoire de l'architecture en général, mais de telle forme de pensée, voire de tel style ou de telle signature. Ce projet là, tout juste livré, possède-t-il quoi que ce soit de commun avec d'autres architectures visitées dans le passé ?

Globalisation : migration et transmission de la culture architecturale

Rappelons qu'OMA n'a que relativement peu construit en France, alors que l'intérêt de Rem Koolhaas pour notre pays ne s'est jamais démenti. Il y a construit deux maisons d'exception : la Villa Dall'Ava (Saint-Cloud, 1991) ; la « Maison à Bordeaux » (Floirac, 1998). Il fut l'architecte en chef du projet Euralille (1989-1994) et l'auteur du grand bâtiment de Lille Grand Palais (1995). Les autres réalisations sont plus récentes (Bibliothèque Alexis de Tocqueville, Caen, 2017 ; CentraleSupélec - Université Paris-Saclay, Gif-sur-Yvette, 2017 ; Lafayette Anticipations, Paris, 2018 ; et puis : nouveau palais de justice, à Lille ; pont Simone Veil, à Bordeaux, ces deux derniers projets étant en construction). À défaut de visite sur place, la navigation sur le site web de l'agence permet de recueillir nombre d'informations sur les projets, sur les équipes qui les ont conçus et construits, sur leur réception dans la presse : mais cela ne livre guère une connaissance intime des bâtiments.

Comment donc retrouver les idées directrices qui ont donné à OMA son inspiration et son efficacité ? Dans le gros volume de *SMLXL* (1995), le texte

« Globalization » fut l'occasion pour Rem Koolhaas de développer l'un de ses thèmes favoris : les fertilisations croisées entre les cultures architecturales et urbaines, à travers le monde. L'idée est elle-même pensée comme le foyer depuis lequel le projet d'architecture peut se renouveler dans son principe et dans sa méthode. Les transferts culturels ouvrent des possibilités transformatrices et novatrices. C'est ainsi qu'il existe des bâtiments qui furent conçus à l'origine par des architectes européens, mais qui ne furent construits que par des architectes extra européens - cette métamorphose conditionna le succès de la performance.

On peut former parfois un concept, un modèle, sans être capable de les réaliser, de les incarner. Inversement, on peut disposer des moyens de faire et de construire sans posséder ni l'idée ni la force imaginaire du projet d'architecture. Parmi les exemples évoqués par Koolhaas, trois peuvent être rappelés ici. Le siège des Nations unies à New York : un premier projet fut dessiné par Le Corbusier, finalement écarté au profit de Wallace Harrison, qui a construit le bâtiment. Ainsi s'impose parfois le transfert d'une idée architecturale vers un autre milieu que celui qui l'a fait naître. Le deuxième exemple est celui de l'hôtel *Il Palazzo* à Fukuoka, pensé et dessiné par Aldo Rossi, mais produit et édifié par des architectes japonais. « Nul autre que Rossi n'aurait pu l'imaginer ; nuls autres que des Japonais auraient eu l'audace de le construire. » Enfin, troisième exemple : Rem Koolhaas cite le *Seagram Building*, à New York de nouveau, conçu et construit par Mies van der Rohe (1958). Mies van der Rohe est à la fois l'Européen qu'il fut et l'Américain qu'il est devenu : la synthèse se fait à l'intérieur du même individu.

Le rayonnement d'OMA n'est pas dû seulement à la puissance professionnelle acquise par l'agence, mais à son principe véhiculaire, à sa performativité dans l'échange des cultures. Dans le monde de l'architecture et de l'urbanisme, il ne va pas de soi que des architectes formés en Europe puissent porter de hautes ambitions, sinon à travers le prisme de cultures étrangères et face à des maîtres d'ouvrage opérant selon des régimes d'action publique plus ou moins opposés. Qu'on se souvienne par exemple de projets tels que les logements familiaux Nexus à Fukuoka (1992), ou bien le CCTV (le Centre chinois de la télévision) à Pékin (2012), le bâtiment De Rotterdam dans la ville éponyme (2013), la bibliothèque de Doha, au Qatar (2017).

Si je me suis intéressé à l'agence de Rem Koolhaas, c'est en raison de ses projets d'architecture, mais aussi en raison des écrits nombreux dont l'architecte est l'auteur. La question qui doit donc aussi être posée est celle de la matrice intellectuelle qui inspire l'architecture : à la fois les idées qui soutiennent le travail de conception et l'ensemble des formules, des orientations, des principes qui caractérisent le positionnement professionnel de l'agence. Cette matrice intellectuelle se forme et se raffermi sous la pression d'un environnement fait de prescriptions, de mots d'ordre, de contraintes opposées. Sa fonction est de résistance, elle permet de ne pas céder à la normalisation des idées, du dessin, des opérations. On sait à quel point l'univers professionnel de la construction est un univers réglementé, dans ses programmes, dans ses procédures d'autorisation et de validation, dans ses techniques de construction. Comment donc protéger, promouvoir et préserver la personnalité de l'agence à travers l'ensemble de ses projets ? Mais une deuxième question survient : comment conserver la capacité à progresser, à évoluer, à intégrer les apports venus des collaborateurs, des partenaires et des maîtres d'ouvrage eux-mêmes ? Car le souci de la signature ne doit pas faire obstacle à cette puissance évolutive qui anime l'histoire de chaque projet.

Vous pourrez consulter la longue liste des collaborateurs de l'agence sur <https://www.oma.com/people>. Lorsque vous cliquez sur l'un quelconque des noms, vous identifiez les projets auxquels le collaborateur a participé ainsi que le nom des autres membres de l'équipe formée en chaque occasion. C'est l'immense ramification des collaborations au sein de l'agence, projet après projet, qui fait la force de cette agence : la culture architecturale s'y transmet d'une génération à l'autre, d'un projet à l'autre. L'efficacité, il faut le répéter, procède de la force reçue du contact entre des cultures éloignées les unes des autres.

En formulant cette idée, je me souviens de cette idée native du surréalisme littéraire, dans l'une de ses toutes premières expressions, lorsque Pierre Reverdy écrivit que la force de l'image poétique venait de la mise au contact de réalités les plus éloignées l'une de l'autre. Cette propension à rapprocher ce qui était d'abord distant, qui fut celle du surréalisme, on la trouve à l'œuvre dans le travail de l'agence d'architecture : fusionner des idées

indépendantes, avec l'espoir que surgisse une idée nouvelle, puisque qu'il s'agit d'inventer et non pas de reproduire.

Héritages du Kunsthal et de Lille Grand Palais

À l'inverse, on peut chercher à comprendre dans quelle mesure sont conservées, dans une production d'aujourd'hui, des idées architecturales qui furent parfois formées, des années auparavant ? L'un des grands projets en France de Rem Koolhaas fut le *Master Plan* d'Euralille et la construction de Lille Grand Palais. Ce dernier est un vaste bâtiment qui à l'époque était présenté comme aussi long qu'une tour Eiffel couchée — l'axe longitudinal du bâtiment atteint les 300 mètres — en accolant plusieurs programmes. Ce devait être à la fois une foire d'exposition, un centre de congrès, un Zénith. La juxtaposition de ces trois programmes sous une même enveloppe ménageait l'éventualité d'un télescopage, voire d'une fusion de chacun d'eux avec les deux autres. Le Zénith avait été pensé pour que sa scène puisse s'ouvrir sur toute la profondeur de la grande halle d'exposition et offrir des mises en scènes spectaculaires. Ce que, finalement, le maître d'ouvrage refusa.

Très tôt, Rem Koolhaas s'affirma par des déclarations incisives sur sa conception de l'architecture. Ce fut le cas à l'époque où il s'appropriait à livrer un bâtiment conçu comme un véritable manifeste architectural : le *Kunsthal* de Rotterdam. Le *Kunsthal* est un centre d'art distribué de telle manière qu'on peut y présenter simultanément jusqu'à sept expositions différentes. Construit en appui sur une digue, il est traversé par une rue qui descend vers un grand jardin, le Parc des musées. De plus, on y entre par le milieu, c'est-à-dire par le centre géométrique de la composition. Le parcours au sein du bâtiment suit une sorte de spirale, liant les niveaux, les salles superposées et les circulations de part et d'autre de la « rue », de sorte qu'il donne l'impression de résister dynamiquement à sa propre dislocation. Contre les forces contraires, les forces de démembrement, l'architecture noue entre eux les différents espaces offerts par le bâtiment. Si je décris le *Kunsthal* de cette façon-là, c'est que l'idée spatiale n'y est pas seulement contenue dans le trait d'épuration, elle devient aussi le véhicule des forces inconscientes qui animent le concepteur, et ses collaborateurs après lui.

Lorsqu'à l'époque on reproche à Rem Koolhaas des parachèvements imparfaits, il a cette formule : « Pas de détail, rien que le concept ». L'idée est de ne pas se laisser obséder par les innombrables détails d'exécution, mais d'inventer l'économie la plus juste : de forcer les limites d'un budget strict, en allant au bout de l'idée et de sa propre construction. Ce qui eut lieu pour le *Kunsthal* s'est répété à une autre échelle au moment de la création de Lille Grand Palais. S'agissant des rigueurs du budget, je m'étais livré à un calcul pour estimer le coût au mètre carré de Lille Grand Palais, alors qu'il fut réalisé dans les mêmes années pendant lesquelles s'édifiait la Bibliothèque François-Mitterrand à Paris : le rapport est de 1 à 10 ou de 1 à 15. Le bâtiment lillois est dix ou quinze fois moins cher au mètre carré que le monument de la BnF. On n'allouait à Lille que des moyens limités, et l'architecte n'a pas craint d'y rendre sauvagement visible cette âpreté matérielle. Certaines des façades du bâtiment affichent leur dénuement tectonique, comme les hauts murs sans parement qui cernent les gradins de la salle de concert. On y reconnaît l'héritage du brutalisme. Celui-ci est généralement mal compris en France. On entend brutal, on entend béton. En réalité, le brutalisme tel qu'il se définit dans les années 1950, notamment à travers les œuvres de Peter et Alison Smithson, en Angleterre, obéit à une économie où l'on recherche la probité d'un dessin et d'une matérialité aussi proches que possible de la fonction que l'architecture est censée servir. La première expression du brutalisme fut une école que les Smithson construisirent en Angleterre (école secondaire de Hunstanton, dans le Norfolk) et qui traduit, de la façon la plus sobre et pure, la réalité nue de sa fonction d'école. On peut être brutaliste avec élégance, et même avec une paradoxale délicatesse.

MEETT à Toulouse : des allers-retours entre Chicago, Seattle et Porto

Le MEETT à Toulouse réunit à son tour trois composantes. Le Centre de conventions est censé accueillir les grands événements, les congrès mais aussi des rencontres sportives, des manifestations culturelles : grands concerts, tours de chant, opéras ? Voire d'autres manifestations publiques comme les meetings politiques ? C'est un espace de grande échelle, intimidante pour les concepteurs. L'ingénierie semble au premier abord devoir

y dominer toute question d'architecture. L'échelle implique que soient résolues d'épineuses questions de structure, tandis que les capacités propres de l'architecte sont mises au défi. Lorsque vous visitez le grand bâtiment du Centre de conventions, vous apercevez la poutraison : rien que la hauteur propre du treillis atteint les six mètres – cela pour donner une idée de l'importance des volumes. Dans cette situation intimidante, la netteté de la réponse produite par l'architecte est essentielle. Sur l'image aérienne du projet, on voit successivement le Centre de conventions, puis le silo de parking, construit pour permettre le stationnement de trois mille véhicules ; et enfin le Parc d'exposition.

Lille Grand Palais mesure 300 mètres. À Toulouse, la halle s'étire sur 565 mètres de long, pour une largeur de 82 mètres. Rappelez-vous Beaubourg dont les poutres transversales ont une portée de 45 mètres... On est donc ici dans des dimensions extrêmes, la question d'une architecture capable de s'élever à cette échelle-là y est posée de manière provocante. Les tracés qui forment les linéaments du projet sont tendus, linéaires. L'angle formé entre les bâtiments et l'autoroute d'accès rappelle irrésistiblement certains dessins suprématistes... De même, l'étirement linéaire du projet peut évoquer la cité industrielle de Nikolaï Milioutine, si caractéristique de la dimension utopique de projets qui furent dessinés, aux riches heures de l'architecture constructiviste, dans les années 1920 et au début des années 1930. L'idée d'alors est celle d'une ville modelée par les contraintes logistiques de l'industrie, et qui s'étirerait le long des voies routières ou ferroviaires. Le grand bâtiment linéaire de Toulouse fait penser à cela, comme y faisait penser le plan d'Euralille, réglé sur le passage du train à grande vitesse à travers la capitale des Flandres. Ici, le volume du silo de parking est enveloppé par une résille de couleur verte, réalisée en polyester, et dont les mailles étroites de quelques centimètres ouvrent des vues vers les usines de fabrication d'Airbus toutes voisines.

Étonné de voir sur l'image satellite que la composition des bâtiments forme une équerre parfaite avec les pistes de l'aéroport de Toulouse-Blagnac, j'admets par hypothèse – je ne l'ai vu écrit ni entendu nulle part – que les architectes l'ont vue et voulue ainsi, le plan insérant les bâtiments dans leur territoire élargi. La géométrie, la force des tracés peuvent bien ne pas être directement visibles au sol, elles n'en deviennent pas moins perceptibles et

efficientes : à proximité des hauts lieux de l'industrie aéronautique, le projet invite à se mouvoir mentalement dans un environnement aérien. L'orientation des bâtiments du MEETT donne à l'ensemble du territoire aéroportuaire et industriel de Toulouse sa tension extrême. J'ai dessiné d'un trait cette équerre formée avec les bâtiments du MEETT : le Parc d'exposition et le Centre de conventions, les pistes de Toulouse-Blagnac et les alignements des grands hangars d'Airbus. C'est la trace subliminale mais avérée d'une vision de l'architecture à l'échelle non plus de la ville et du grand paysage urbanisé. À l'époque du concours, l'équipe des concepteurs défendit l'idée que cette composition tirait un trait entre la zone urbanisée au sud et la zone rurale immédiatement plus au nord. Il s'agissait d'imposer un coup d'arrêt à l'expansion urbaine.

Lorsqu'on se livre à des hypothèses d'interprétation comme je souhaite le faire, il est nécessaire de rechercher dans le corpus des œuvres produites par l'agence, les indices qui permettront de les étayer. C'est le moment d'évoquer une polémique qui eut lieu alors que l'agence de Rem Koolhaas s'apprêtait à réaliser une extension du campus de l'Illinois Institute of Technology (IIT), à Chicago, construit par Mies van der Rohe. L'héritage de Mies van der Rohe est si vénéré qu'il semblait interdit d'imaginer de nouvelles interventions qui fussent des transpositions actuelles d'idées défendues par le Maître dans les années 1950 et 1960. Or l'image satellite actuelle de ce secteur de Chicago, juste au-dessus du campus de l'IIT, permet de reconnaître facilement la géométrie très stricte des ouvrages de Mies van der Rohe, puis le McCormick Tribune Campus Center, construit il y a quelques années (2003), par Rem Koolhaas. Dans les justifications qu'il apporte à son projet, Koolhaas dit ceci : « on ne comprend rien à Mies van der Rohe si l'on considère les édifices séparément de la ville où il les a construits ». L'argument est d'inspiration gestaltiste : le rapport de la figure architecturale avec le fond urbain et paysager est décisif. C'est le fond qui compte et non la figure, admet Koolhaas, livrant ainsi la formule d'une proposition anti-figurative. Le rôle de la figure architecturale ne serait pas de s'exhiber elle-même, mais de révéler le fond sur lequel elle se détache : ce que Koolhaas a tenté de faire à Chicago. L'argument est d'autant plus percutant que l'on a souvent accusé Koolhaas d'ignorer le contexte, cela en raison d'une sentence provocatrice prononcée par lui dans *SMLXL*. Lorsqu'il écrivit « *fuck context* », il

polémiquait contre les architectes américains, capables de construire des bâtiments gigantesques qui perdent inexorablement tout rapport avec l'extérieur. Tout au contraire, les bâtiments d'OMA sont délibérément transparents et perméables au monde extérieur. La bibliothèque publique de Seattle, pourtant grande comme le « block » urbain qu'elle recouvre entièrement, en est la preuve la plus manifeste.

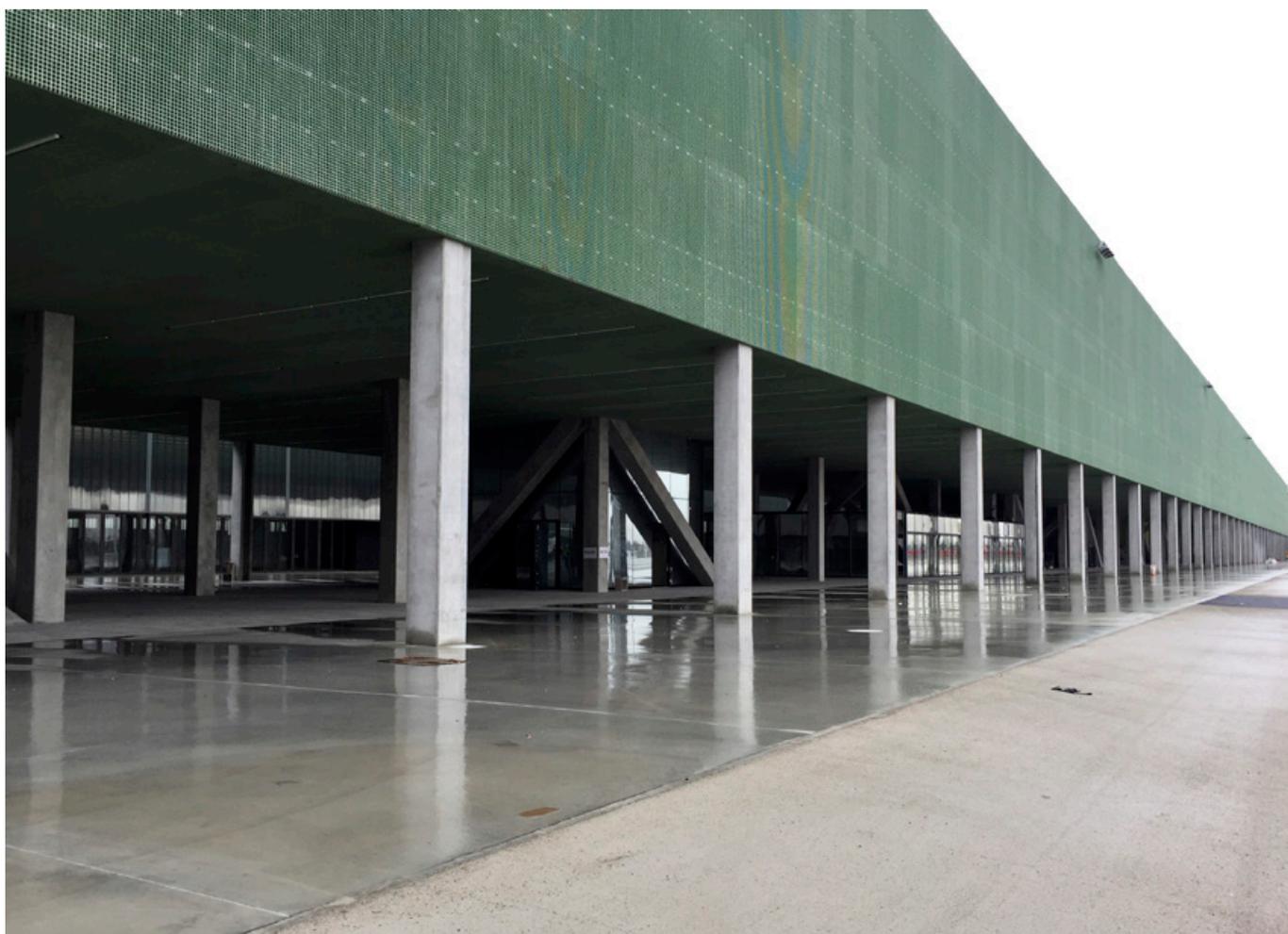
Chemin faisant, nous nous approchons de grandes questions d'architecture, aussi bien des questions de tracés que de relations de l'architecture avec l'ingénierie. Nous allons vers les détails, non pas au sens assez fétichiste où l'on emploie parfois ce terme, mais vers les « Éléments » de l'architecture, comme les nomme Rem Koolhaas lui-même. À Toulouse, la grande halle d'exposition, rappelons-le, est large 82 mètres, pas loin du double des grandes travées transversales du Centre Pompidou ; et si profonde dans son axe longitudinal, qu'on n'en voit à peine le fond. La halle est potentiellement coupée pour des raisons de sécurité, par des dispositifs de cloisonnement qui ne sont mobilisés qu'en cas de sinistre ou bien dans les occasions où l'on préfère diviser l'espace d'exposition. Mais le respect des règles de sécurité n'a pas interdit le discret escamotage (des rideaux ignifuges savamment pliés, dépliés ou repliés depuis les hauts plafonds, dans les intervalles séparant les nappes de treillis de la toiture), qui permet de ne pas voir ces éléments de séparation entre les segments de l'ouvrage : la continuité spatiale est préservée.

L'idée d'un plafond gigantesque qui flotte à perte de vue, est la clé du projet. La nappe tridimensionnelle est portée à sa périphérie par des poteaux arborescents, qui découpent chacun trois plans dans l'espace et assurent la stabilité de la structure. Cette disposition rappelle une image de Frank Lloyd Wright dans son *Autobiographie* lorsque, réfléchissant sur le profil des colonnes, il écrit : « la manière dont une structure doit être portée, c'est la manière dont un garçon de café porte son plateau, non pas avec le plat de la main mais du bout des doigts ». Il montre que l'équilibre structurel (le plateau avec ses verres et ses bouteilles...) n'est atteint qu'en raison de la souplesse de cette disposition physique. Remarquez ça chez les garçons de café : la dextérité dans le maintien de l'équilibre avec parfois dans la paume de la main, la souris qui permet de soulager l'effort...et de nettoyer la table. Eh bien, cette idée, développée par Wright, se trouve transposée dans la

halle d'exposition du MEETT. L'idée d'une colonne qui, par-delà sa fonction de support, allège et chorégraphie l'espace, je l'emprunte à Joseph Rykwert et au titre de son ouvrage *La colonne dansante* (The MIT Press, 1996). Le geste spatial engendré par cette forme arborescente est à Toulouse mis en valeur et illustré grâce aux rideaux de polycarbonate qui entourent les façades et irisent partout la lumière.

Venons-en à la relation entre les échelles, autre façon de parler du concept et du détail. Le concept a une force incroyable, du fait de l'échelle même de ces bâtiments groupés parallèlement l'un à l'autre. Dans la perception de cet ensemble, la résolution constructive impose par exemple l'ajustement de la résille de polyester qui enveloppe le silo de parking, tout au long des faces latérales autant qu'en sous-face du bâtiment puisque celui-ci est soulevé au-dessus du sol par une trame de colonnes. L'énorme échelle de ce prisme de plus d'un demi-kilomètre de long ne souffre d'aucune solution de continuité avec les mailles de l'enveloppe, ces dernières étant larges de quelques centimètres seulement. C'est la noce du géant et du minuscule.

L'architecture aime les paradoxes. Elle aime à renverser la perception du lourd et du léger. Sur la grande façade du Centre de conventions, ouverte par de hautes portes coulissantes à la manière d'un hangar d'avion, les deux piliers latéraux qui abritent escaliers et autres espaces servants sont revêtus d'une peau en polycarbonate. Éclairé depuis l'intérieur, le revêtement allège la perception d'une structure pourtant monumentale. Cet escamotage des éléments les plus durs et encombrants derrière des voiles translucides et des jeux de luminaires est l'un des tropes de l'architecture d'OMA. L'allègement apparent de la structure par la lumière rappelle, toute proportion gardée, le Seagram Building de New York, déjà cité, et sa superposition de plans lumineux dissimulant les épaisses poutres d'acier des étages. Parmi les « éléments d'architecture », le plafond concentre sur lui certaines des manières de faire les plus caractéristiques d'OMA. Dans le cas du MEETT et de son Centre de conventions, un double plafond devient une nappe lumineuse flottant au-dessus d'un large espace de circulation. À Toulouse, ce plafond couvrant la mezzanine en rappelle un autre, celui du *Kunsthal* de Rotterdam que j'aime évoquer à nouveau. Le bâtiment hollandais dispose de plusieurs grandes salles d'exposition, placées l'une au-dessus de



1. OMA. Toulouse. Parc des expositions et Centre de convention. MEETT. Parking silo et rue intérieure.
© Jean Attali.



2. OMA. Toulouse. Parc des expositions et Centre de convention. MEETT. Détail de la structure porteuse. © Jean Attali.

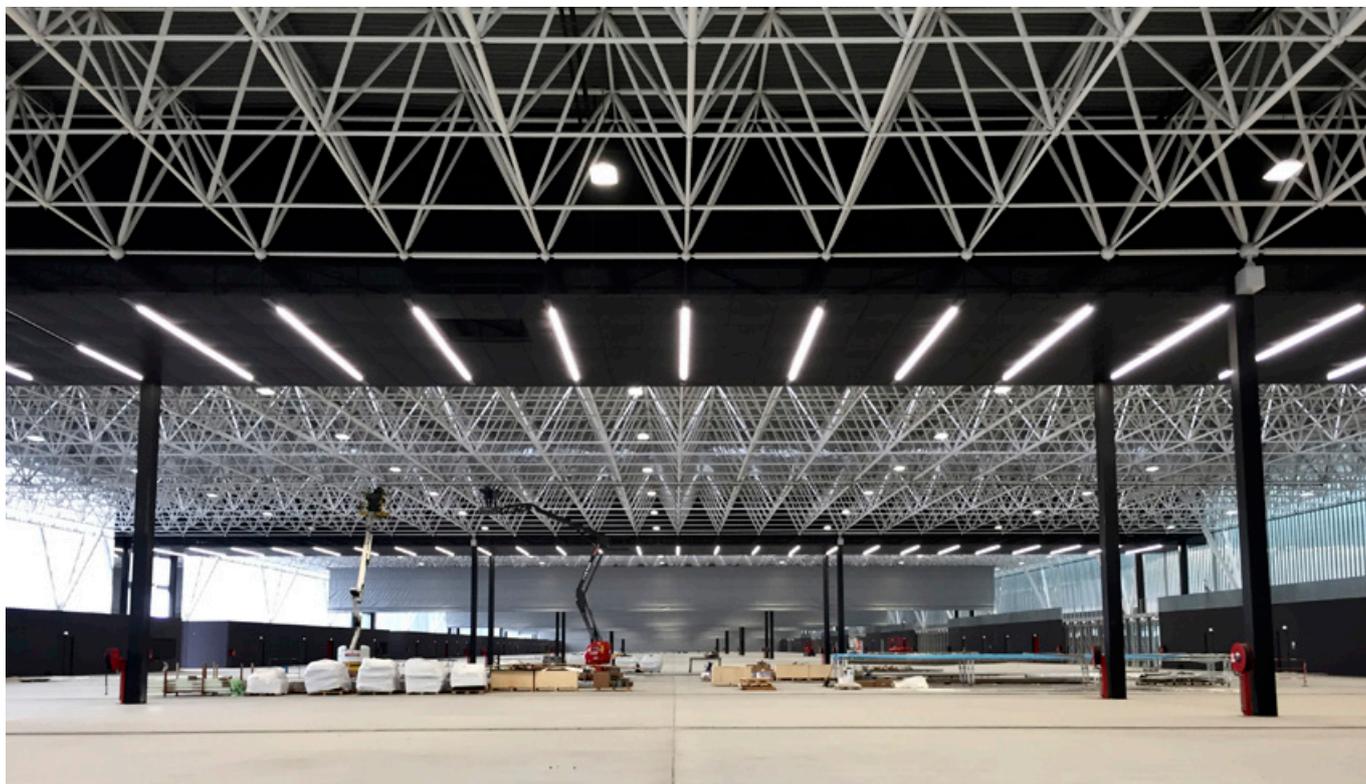
l'autre. Dans l'espace supérieur, le plafond reprend le principe du shed, mais en l'inversant. Le shed, conçu pour éclairer les grandes surfaces des ateliers d'usine, combine les hautes fenêtres, la poutraison de grande portée, le chéneau pour la récupération des eaux de pluie. Cela donne ces profils en dents de scie si caractéristiques des anciennes industries. À Rotterdam, on a pourtant un toit plat, à peine marqué par les légères saillies des verrières. C'est que le système en dents de scie est inversé, il pend à l'intérieur de la halle, constitué de dièdres qui, à travers une face transparente, laissent passer la lumière naturelle et derrière l'autre logent les luminaires. Le dispositif n'a rien de gratuit, il permet un réglage continu de l'éclairage des salles selon les heures et les saisons. La géométrie en est subtile : les poutres qui soutiennent cette structure horizontale sont parallèles les unes aux autres, mais on pourrait les croire disposées en éventail. L'effet est dû à la manière dont les dièdres sont découpés, leurs faces montrant un profil triangulaire et modifiant en conséquence la perception d'un dispositif dessiné sur un plan orthogonal. À cela s'ajoute le contreventement, un long tube orange qui serpente à travers ce ciel artificiel, animant le plafond de sa couleur et de ses lignes brisées. Ce plafond, réalisé il y a trente ans, semble porter l'une des idées séminales de l'agence, l'une de ces idées transposables, bien que non répétées d'un projet à l'autre. Je rattache à ce plafond du *Kunsthal* certains des effets produits par le plafond du MEETT à Toulouse, bien que le schéma technique en soit différent. C'est dire à quel point l'idée ne se confond pas avec la disposition constructive. L'idée de la nappe lumineuse, jointe à l'effet d'allègement de la structure, n'apporte à l'éclairage sa pleine signification architecturale... que parce qu'elle est une idée justement, et comme telle capable de concrétisations multiples, et de métamorphose.

Un deuxième élément paraît remarquable : le balcon. Dans *Elements of Architecture*¹, les balcons le plus souvent décrits sont tournés vers le dehors des bâtiments — par exemple, à Rome, le grand balcon du palais Farnèse, dessiné par Michel-Ange. Or, on rencontre dans certains des projets de Koolhaas, des vues plongeantes depuis le niveau supérieur vers le niveau inférieur, à l'intérieur même des édifices. À la *Casa da Música*, à Porto, la salle de concert est visible depuis les foyers de ce théâtre de la musique, grâce à de grands pans de verre ondulés. Derrière ce dispositif spatial se cache l'idée de faire varier et

évoluer les rapports de l'auditeur ou du spectateur à l'événement collectif du concert : comme si cette vision surplombante offerte depuis les foyers aménageait une réserve possible, un recul de celui qui regarde, et même une distance pour l'écoute. La salle de concert s'équipe de fenêtres et démultiplie l'expérience musicale, vécue hors toute claustration, de près ou de loin.

Une confirmation de cette réserve et de ce surplomb est donnée dans un autre projet de la même époque, celui de la *Seattle Public Library*, à Seattle (Washington). À l'étage, un plateau communique visuellement avec l'une des principales salles de lecture du rez-de-chaussée. Le visiteur se tient en balcon derrière une résille et observe plus bas les rangées de lecteurs. Quelle est l'idée, dans ce cas précis ? Elle est que le programme d'une bibliothèque publique ne va pas de soi à une époque où l'on s'interroge sur l'avenir du livre. Au moment de créer cet équipement public, s'y est donc exprimée une sorte de réserve : en quoi la construction d'une bibliothèque publique se justifiait-elle aujourd'hui dans une ère où la pérennité du livre est mise en question ? Entre la partie basse et la partie haute du bâtiment, l'architecture a ouvert un espace tenu en suspens, placé au cœur de l'ouvrage. Ce cœur concrétise, comme une bulle d'incertitude au milieu de la bibliothèque, la question posée au sujet du livre et de ses usages présents et à venir. Où l'on voit que l'idée architecturale ne peut être confondue avec l'épure fonctionnaliste ni avec la seule transcription spatiale d'un programme. L'idée d'architecture aura intégré le doute sur la mission de la bibliothèque et tout à la fois l'inquiétude et l'espérance vis-à-vis du futur. Le balcon intérieur concentre sur lui la signification de ce suspens et l'attire pour l'incertain — un peu comme les anges penchés depuis « le ciel au-dessus de Berlin », avant que ne s'ouvre le mur (souvenir de Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, 1987).

À propos de Mies van der Rohe et du campus de l'IIT, Rem Koolhaas eut cette formule : « la fusion du sublime et du générique dans un nouvel hybride² ». Les idées les plus fécondes en art viennent se loger dans une adhésion au banal et à l'ordinaire. De cette proximité avec la culture populaire peut surgir une idée nouvelle, voire un effet sublime : derrière la prouesse technique et le prestige de l'architecture, le signe matériel et concret, visible dans l'espace public, d'une attention aux mouvements de l'époque et au murmure de l'avenir.



3. OMA. Toulouse. Parc des expositions et Centre de convention. MEETT. Hall des expositions.
Perspective longitudinale. © Jean Attali.



4. OMA. Toulouse. Parc des expositions et Centre de convention. MEETT. Hall des expositions.
Détail de la structure. © Jean Attali.



5. OMA. Toulouse. Parc des expositions et Centre de convention. MEETT. Hall des conventions.
Vue depuis l'étage des salles de réunion.
© Jean Attali.

Notes

1. Voir : KOOLHAAS, Rem, 2018. *Elements of Architecture*. Köln : Taschen. L'intérêt d'une réflexion sur les éléments est d'arracher l'architecture à une approche seulement historique ou stylistique, et de montrer qu'ils sont constitutifs de la syntaxe de toute architecture, qu'on les trouve à toutes les époques et en tout lieu. La transformation, voire la métamorphose, de ces éléments marque leur appartenance à la culture d'une époque et à ses révolutions.

2. Voir : KOOLHAAS, Rem, 2001. « Miestakes », in Phyllis Lambert (ed.). *Mies in America*. Montréal : Canadian Center for Architecture / New York : Whitney Museum of American Art / Harry N. Abrams, Inc. Publishers, p. 716-743 (repris dans *a + t*, n° 23, Vitoria Gasteiz (Espagne), a+t architecture publishers, 2008, et en ligne : <https://aplust.net/blog/miestakes/>).