

**DIRECTION  
DE LA COMMUNICATION  
ET DES PARTENARIATS**

**DOSSIER DE PRESSE**



**FRANK GEHRY**

**PREMIÈRE GRANDE RÉTROSPECTIVE EN EUROPE**

**8 OCTOBRE 2014 - 26 JANVIER 2015**

**FRANK  
GEHRY**

**Centre  
Pompidou**

# FRANK GEHRY

## PREMIÈRE GRANDE RÉTROSPECTIVE EN EUROPE

8 OCTOBRE 2014 – 26 JANVIER 2015

GALERIE SUD, NIVEAU 1

9 septembre 2014



direction de la communication  
et des partenariats  
75191 Paris cedex 04

directeur  
**Benoit Parayre**  
téléphone  
00 33 (0)1 44 78 12 87  
courriel  
benoit.parayre@centrepompidou.fr

attachée de presse  
**Anne-Marie Pereira**  
téléphone  
00 33 (0)1 44 78 40 69  
courriel  
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

### SOMMAIRE

<b>1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE</b>	<b>PAGE 3</b>
<b>2. PLAN ET PARCOURS DE L'EXPOSITION</b>	<b>PAGE 5</b>
<b>3. ENTRETIEN AVEC FRANK GEHRY</b>	<b>PAGE 18</b>
<b>4. BIOGRAPHIE</b>	<b>PAGE 21</b>
<b>5. PUBLICATION</b>	<b>PAGE 24</b>
<b>6. TEXTES DU CATALOGUE</b>	<b>PAGE 25</b>
<b>7. PARTENAIRE</b>	<b>PAGE 44</b>
<b>8. VISUELS POUR LA PRESSE</b>	<b>PAGE 45</b>
<b>9. INFORMATIONS PRATIQUES</b>	<b>PAGE 51</b>



9 septembre 2014



direction de la communication  
et des partenariats  
75191 Paris cedex 04

directeur  
**Benoît Parayre**  
téléphone  
00 33 (0)1 44 78 12 87  
courriel  
[benoit.parayre@centrepompidou.fr](mailto:benoit.parayre@centrepompidou.fr)

attachée de presse  
**Anne-Marie Pereira**  
téléphone  
00 33 (0)1 44 78 40 69  
courriel  
[anne-marie.pereira@centrepompidou.fr](mailto:anne-marie.pereira@centrepompidou.fr)

[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

**Cleveland Clinic Lou Ruvo Center  
for Brain Health, 2005-2010**  
Las Vegas, Nevada (détail)  
Photo : Iwan Baan

Avec le soutien de



En partenariat média avec



**LesEchos**  
**TROIS**



## COMMUNIQUÉ DE PRESSE

# FRANK GEHRY

## PREMIÈRE GRANDE RÉTROSPECTIVE EN EUROPE

### 8 OCTOBRE 2014 – 26 JANVIER 2015

#### GALERIE SUD, NIVEAU 1

**Pour la première fois en Europe, le Centre Pompidou présente une rétrospective complète de l'œuvre de Frank Gehry, l'une des figures majeures de l'architecture contemporaine.**

Mondialement reconnu pour des bâtiments dont nombre ont aujourd'hui valeur d'icône, les créations emblématiques de Frank Gehry ont révolutionné l'esthétique de l'architecture, son rôle social et culturel et son inscription dans la ville.

C'est à Los Angeles que Frank Gehry initie sa pratique. Il côtoie, dès les années soixante, la scène artistique californienne proche d'artistes tels que Ed Ruscha, Richard Serra, Claes Oldenburg, Larry Bell, Ron Davis... La rencontre avec les œuvres de Robert Rauschenberg et de Jasper Johns, ouvre la voie à la reconfiguration de sa pratique architecturale.

L'extension de sa propre maison à Santa Monica en constitue un manifeste mondialement connu. Le langage de Frank Gehry repose alors sur une interrogation des moyens d'expression de l'architecture, sur un renouvellement de ses méthodes de conception et de ses matériaux comme, par exemple, l'introduction de l'usage des matériaux pauvres tels que le carton, la tôle et les grillages industriels.

Alors que triomphent les postmodernismes, Frank Gehry, au contraire, s'en libère. Il s'en explique dans un dialogue resté célèbre avec le cinéaste Sydney Pollack qui réalise un film biographique « Esquisses » en 2005 (montré dans le parcours de l'exposition). *Comment humaniser l'architecture ? Comment retrouver un second souffle après la première crise industrielle ?* Ces questions traversent l'œuvre de Frank Gehry tant dans son architecture, que dans la vision urbaine qu'elle porte. Frank Gehry est, en effet, tout autant un grand architecte qu'un grand urbaniste. Le musée Guggenheim, à Bilbao est un des exemples les plus flamboyants, érigé en emblème d'une capacité de l'architecture à réactiver le tissu économique d'un territoire.

Après une première présentation de l'œuvre de Frank Gehry au Centre Pompidou en 1992, cette rétrospective offre une lecture globale de son travail. Elle s'attache à décrire l'évolution du langage plastique et architectural de l'architecte américain tout au long des différentes périodes qui jalonnent son parcours, des années 1960 à aujourd'hui, à travers une soixantaine de ses grands projets :

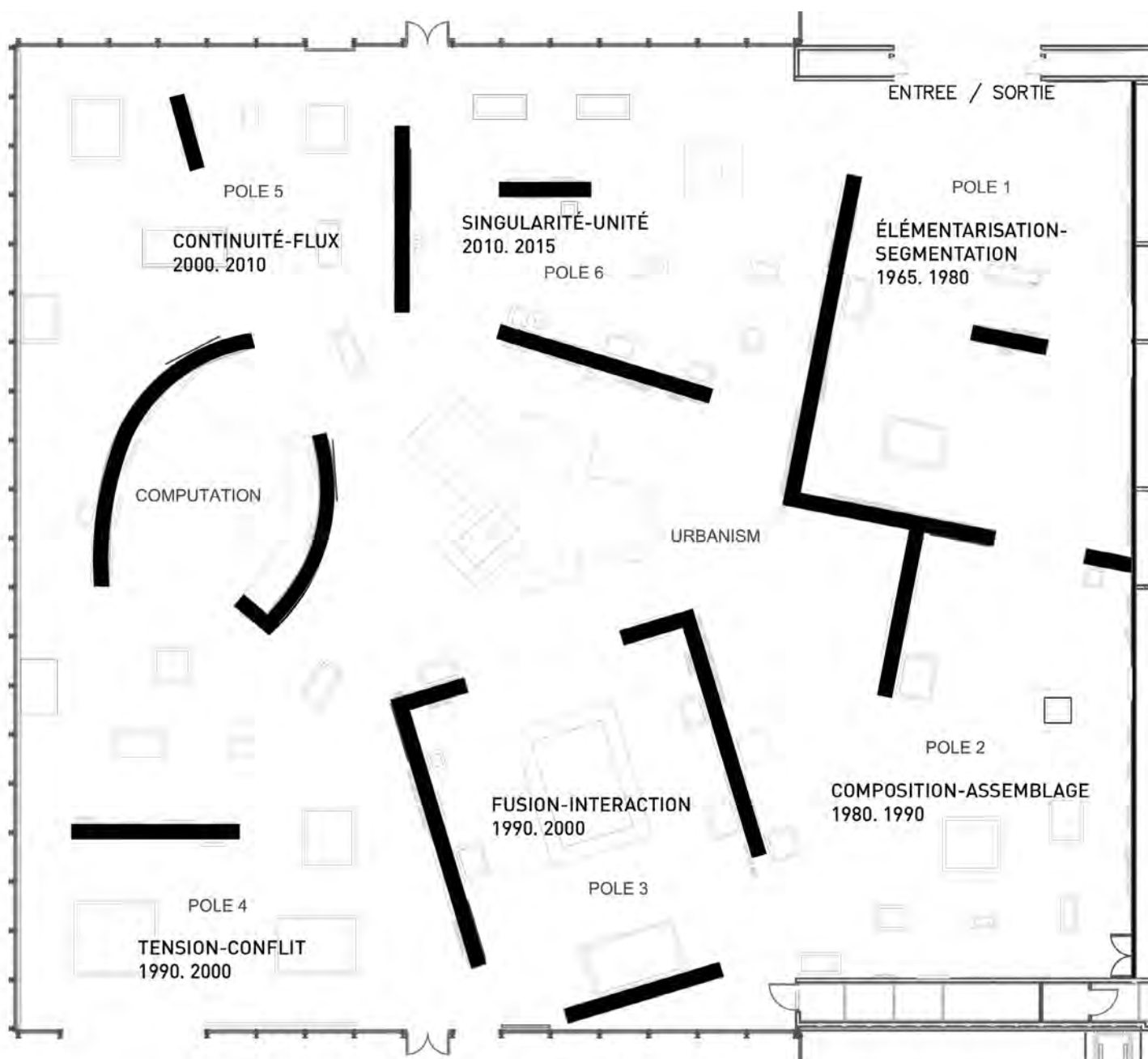
le *Vitra Design museum* en Allemagne (1989), *Guggenheim* à Bilbao (1997), le *Concert hall pour Walt Disney* (2003), *Beekman Tower* à New York (2011)...

Jamais jusqu'à lors, une exposition n'avait réuni un si grand nombre de projets - 225 dessins, 67 maquettes et des documents audiovisuels - , pour relire et restituer cette écriture architecturale singulière. Le dispositif scénique de l'exposition, réalisé en étroite collaboration avec Frank Gehry Partners, révèle deux aspects qui traversent son œuvre : urbanisme et mise en place de nouvelles procédures de conception et de fabrication numériques.

L'exposition ouvrira alors que Frank Gehry multiplie les projets en France. Après avoir construit l'American Center dans les années 1990, deux projets majeurs relancent sa présence. Il y a quelques mois, était posée la première pierre de la *Fondation Luma* à Arles. A la fin du mois d'octobre sera inaugurée sa dernière œuvre magistrale, la *Fondation Louis Vuitton*, à Paris.

Pour accompagner l'exposition, les Éditions du Centre Pompidou publient un catalogue exhaustif, premier ouvrage de référence en langue française, sous la direction de Frédéric Migayrou et d'Aurélien Lemonier, commissaires de l'exposition. Cet ouvrage de 260 pages et de 600 illustrations, comprend un entretien exclusif avec Frank Gehry, des textes d'historiens d'art et de critiques d'architecture - Marie-Ange Brayer, Gwenaël Delhumeau, Eliza Culea et Andrew Witt - et présente les 60 projets ou réalisations les plus spectaculaires, sous forme d'esquisses, de dessins, de plans, d'élévations et de photographies. Il ambitionne de devenir l'ouvrage de référence en langue française sur cet architecte.

## 2. PLAN ET PARCOURS DE L'EXPOSITION



## 2. PARCOURS DE L'EXPOSITION

L'exposition offre une lecture complète de l'œuvre de Frank Gehry à travers une soixantaine de grands projets, répartis en six pôles retraçant les différentes étapes qui jalonnent son parcours. Deux pôles thématiques : « urbanisme » et « computation » complètent cette présentation. Une sélection de documents originaux - 225 dessins et 67 maquettes - permet de suivre l'évolution du langage plastique, architectural et artistique de l'architecte américain.

### POLE 1 – ELÉMENTARISATION – SEGMENTATION, 1965-1980

Frank Gehry crée son agence à Santa Monica en 1962. Fort d'une solide connaissance du monde de la construction, il réalise de nombreux projets pour des promoteurs immobiliers, des industriels ou des agences d'urbanisme. Des commandes de maisons individuelles et d'ateliers d'artiste lui permettent de conduire simultanément une démarche expérimentale sur l'inscription de l'architecture dans le territoire californien. La relation de l'objet à son environnement, le choix de matériaux industriels et économiques (grillages galvanisés, tôle, stuc, carton, bitume) et le détournement des modes de construction traditionnelle en bois, initient la formation d'un langage architectural. Formellement, l'architecte segmente et décompose les géométries élémentaires du bâtiment. Chacun des projets, explicitement critique vis-à-vis du fonctionnalisme, interroge ainsi les relations « clos-couvert », « espace ouvert-espace fermé », « visible-caché » ou encore la continuité entre mur et toiture. Des volumes minimalistes de l'atelier de Louis Danziger (1984) aux géométries illusionnistes de la maison de Ron Davis (1068 – 1972), c'est finalement un champ expérimental que F. Gehry déploie, jusqu'à l'extension de sa propre maison, à Santa Monica (1977-1978), qui condense la portée critique de son travail et marque, au début des années 1980, sa reconnaissance internationale.

#### **Spiller Residence, 1979-1980, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses)

La Spiller House se décompose en deux lots : côté rue, un logement en locatif en duplex, au fond de la parcelle la résidence du propriétaire sur 4 niveaux. Cette composition volumétrique optimise les vues vers l'océan Pacifique. Une cour sépare les deux bâtiments ; leurs façades sont en tôle ondulée, un matériau peu onéreux et industriel. Un bow-window et une verrière rompent la sévérité de cet habillage et laissent apparaître la structure en claire-voie.

#### **Gunther Residence, 1978 (non réalisé), Malibu, Californie, Etats-Unis** (esquisses)

Cette maison de vacances s'inscrit dans une série de trois maisons commandées à Gehry, sur les falaises de Malibu. Site protégé et très escarpé, la construction sur pilotis devait permettre de récupérer le dénivelé du terrain tout en préservant l'environnement. La particularité de ce projet réside dans l'assemblage de volumes cubiques en stuc blanc et de pare-soleils en treillis métalliques. Expérimentant ce matériau commun mais méprisé, Gehry crée des zones ombragées tout en préservant la vue sur l'océan.

#### **Wagner Residence, 1978 (non réalisé), Malibu, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Maison familiale et cabinet de travail, ce projet devait être réalisé sur une pente escarpée des collines de Malibu. Afin d'obtenir une stabilité structurelle et de ne pas perturber l'écosystème environnant, Gehry choisit de surélever sur pilotis la totalité de la maison. Les trois niveaux en cascade suivent la topographie de la colline et l'utilisation de plans inclinés, parallèles à la pente, donnent l'impression qu'un glissement de terrain pourrait à tout moment se produire.

#### **Mid-Atlantic Toyota Distributors, 1976-1978, Glen Burnie, Maryland, Etats-Unis** (esquisses)

Frederick R. Weisman confie à Gehry l'aménagement des bureaux de la franchise Toyota qu'il dirige. À partir d'un entrepôt en béton, l'architecte anime la façade extérieure par trois avancées en tôle ondulée. À l'intérieur sont aménagés des bureaux paysagés, fidèle au souhait du commanditaire d'intégrer des références à la culture japonaise. Le cloisonnement anguleux des bureaux et le treillis métallique monté en panneaux évoquent un paysage (celui de la mer intérieure du Japon) et qualifient

spatialement l'open-space.

**Danziger Studio / Residence, 1964, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses)

C'est dans le district Hollywood, dans un quartier proche de nombreux ateliers d'imprimeurs, que se trouvent la maison et le studio du graphiste Lou Danziger. Les deux bâtiments distincts sont légèrement en retrait de la rue et décalés l'un par rapport à l'autre. Cette implantation permet la création d'un jardin intérieur sur lequel les espaces privés s'ouvrent largement. La proximité du boulevard Melrose, bruyant, détermine sur la rue une façade urbaine aveugle dont la matérialité en stuc gris renforce la géométrie élémentaire.

**Davis Studio / Residence, 1968-1972, Malibu, Californie, Etats-Unis** (esquisses)

La conception de cette maison a fait l'objet d'une étroite collaboration entre Frank Gehry et son propriétaire, le peintre Ron Davis. Conçue selon une perspective inscrite dans le paysage, la forme prismatique du bâtiment est déterminée par le paysage alentour. L'architecture trouve un lien avec le travail personnel du peintre sur la perspective. Construite avec les méthodes traditionnelles de la charpente en bois, la maison est modifiée à deux reprises par Frank Gehry qui adapte pour l'artiste les aménagements intérieurs.

**Gemini G.E.L. Gallery, 1976-1979, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (relevé)

Atelier d'éditions d'art installé sur Melrose Avenue, proche du Danziger Studio, la galerie Gemini G.E.L. charge Frank Gehry de réaménager le bâtiment existant et de créer une extension de 465 m<sup>2</sup>. Simple boîte blanche, le nouveau bâtiment contraste avec ceux existants en stuc gris foncé. L'ossature à claire-voie apparaît ponctuellement derrière les verrières, donnant à l'ensemble un aspect de bâtiment inachevé. Pour la première fois, Gehry dissocie la structure du bâtiment de celles des circulations (escaliers, hall d'entrée).

**Familian Residence, 1978 (non réalisé), Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Présenté lors de l'exposition « Deconstructivist Architecture » (1988, Museum of modern art), ce projet participe à l'affirmation d'une nouvelle modernité. Un volume cubique (pièces de réception) est placé en oblique par rapport à un autre rectangulaire (chambres) et met en tension les différents éléments du programme. L'unité est donnée par un traitement uniforme des façades traversées par des passerelles et des verrières. Les fenêtres sont découpées directement dans le parement en stuc blanc, rendant lisible, dans une esthétique brute, l'ossature à claire-voie.

**Gehry Residence, 1977-1978, 1991-1994, Santa Monica, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

C'est à partir d'un bâtiment existant typique de l'architecture pavillonnaire américaine que Gehry conçoit sa propre maison en puisant dans l'imaginaire visuel de la banlieue californienne. L'extension se présente sous la forme d'une enveloppe qui entoure sur trois côtés la maison d'origine laissée intacte. Le rez-de-chaussée est entièrement réorganisé: deux chambres et un vaste séjour sont maintenus dans les limites de la structure préexistante, tandis que la cuisine et la salle à manger prennent place dans la partie nouvelle de la maison. À l'étage, le plan intérieur d'origine n'est pas touché, mais le toit de l'extension sert de vastes terrasses. Des matériaux pauvres, tels que la tôle ondulée, les treillis métalliques et le contreplaqué brut sont utilisés. Véritable objet autobiographique, cette maison est devenue une icône et marque le début de la reconnaissance internationale de Frank Gehry.

## **POLE 2 – COMPOSITION – ASSEMBLAGE, 1980-1990**

La proximité de Frank Gehry avec la scène artistique californienne, au-delà de toute application esthétique, participe d'un questionnement approfondi sur l'architecture : une réinvention patiente de la notion d'objet architectural et de l'assemblage de programmes complexes.

L'appropriation du concept de « *one room building* » - un bâtiment d'une seule pièce -, proposé par l'architecte et théoricien Philipp Johnson, marque son architecture, au tournant des années 1980.

Les dispositifs qu'il met en place s'appuient sur la dissociation des éléments fonctionnels et en accentuent l'hétérogénéité. Ouvrir et confronter l'architecture à des correspondances entre des entités diverses, la métisser d'interactions avec la ville et recomposer les programmes à partir d'unités autonomes, telles sont les intuitions qu'il explore à chaque nouveau projet.

De la mise en crise de l'identité de la forme architecturale, à la redéfinition de l'assemblage des différentes parties des programmes, Frank Gehry invente une architecture de l'interrelation dont les fameuses jumelles de Claes Oldenburg, pour l'agence de publicité Chiat Day (1985- 1991, Santa Monica), demeurent le symbole.

### **Winton Guest House, 1982-1987, Wayzata, Minnesota, Etats-Unis. Déplacée à Owatonna, Minnesota, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Les Winton, couple de collectionneurs, font appel à Frank Gehry pour ériger une maison d'invités, à proximité immédiate de leur résidence conçue par Philip Johnson. Gehry oppose à la trame orthogonale de cette dernière des formes abstraites, simples et compactes. Organisé selon une composition centrifuge et dynamique, chaque élément conserve son autonomie et sa propre matérialité.

Le traitement des finitions renforce l'abstraction de l'ensemble conçu comme une installation artistique à part entière.

### **Sirmai-Peterson Residence, 1983-1988, Thousand Oaks, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Cet édifice marque une évolution dans la recherche de Gehry sur l'habitat individuel : travaillant toujours l'éclatement du programme en « pièces autonomes », il explore ici une forte intégration des fonctions et des articulations entre les différentes parties. Au bord d'un bassin artificiel, la résidence se déploie en trois volumes distincts. Le bâtiment principal accueille les pièces de vie tandis que les chambres sont écartées dans deux pavillons latéraux, sorte de presqu'îles reliées au corps principal de l'habitation par des pontons.

### **Edgemar Development, 1984-1988, Santa Monica, Californie, Etats-Unis** (esquisse et maquette)

Fondé en 1984, le Santa Monica Museum of Art demande à Frank Gehry d'aménager le site d'une ancienne laiterie en vue d'accueillir l'institution ainsi que des espaces commerciaux. L'usine est reconvertie afin d'héberger le musée et de nouveaux bâtiments sont créés pour recevoir : commerces, cinéma, café... Côté rue, ils prennent l'apparence de volumes autonomes qui rejouent la complexité urbaine du quartier. Leur disposition et leurs volumes courbes guident le visiteur vers le cœur de l'îlot ouvert et l'invite à pénétrer jusqu'à la galerie d'exposition.

### **Chiat/Day Building, 1985-1991, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

La création du siège social de cette agence de publicité a été menée en collaboration avec le couple d'artistes Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen. Outre les espaces conventionnels de bureaux, la paire de jumelle qui sert d'entrée au bâtiment, marque spatialement et symboliquement l'identité du bâtiment. Il s'agit d'une citation directe d'une sculpture d'Oldenburg pour la performance « *Il Corso del Coltello* » (1985) réalisée à Venise et à laquelle Frank Gehry avait participé.

### **Schnabel Residence, 1986-1989, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses)

Émanation de la Tract House que le couple Schnabel connaissait, cette villa suit les mêmes principes de composition. Les éléments programmatiques sont dispersés sur l'intégralité du terrain et profitent du paysage des collines californiennes. À chaque volume correspond une forme, une matérialité, un caractère architectural spécifique. L'apparente désorganisation révèle en fait un espace pensé selon des perspectives et des points de fuite, mettant en valeur ces bâtiments à la manière d'objets trouvés.



**California Aerospace Museum and Theater, 1982-1984, Los Angeles, Etats-Unis** (maquette)

Ce bâtiment est la première commande publique et le premier musée réalisé par Frank Gehry. Il s'agissait pour l'état californien d'implanter un élément architectural fort dans l'Exposition Park, en cours de réaménagement pour les Jeux olympiques de 1984. Il est constitué de trois volumes distincts à l'intersection desquels se trouve l'entrée du musée. Un avion en position d'envol fixé sur la façade accueille les visiteurs et symbolise, à la manière d'une enseigne, la conquête spatiale.

**Indiana Avenue Houses, 1979-1981, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Pour cette petite opération immobilière, Frank Gehry densifie fortement la parcelle de ce quartier résidentiel de Venice. La seconde stratégie est d'autonomiser chacun des ateliers d'artistes, par leur volume comme par leur texture (goudron, bois, stuc). Des éléments typologiques de l'architecture locale des années 1930 (escalier, cheminées, baie vitrée) spécifient chacun des ateliers. De l'intérieur on peut lire l'enveloppe extérieure, révélant un travail en creux de la matière.

**House for a Filmmaker, 1979-1981, Santa Monica, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Dans la "maison pour un cinéaste", Frank Gehry choisit de disperser le programme sur le site en pente qui surplombe le canyon de Santa Monica. Les pièces de la maison deviennent autant d'entités individuelles, sans continuité bâtie : le garage en contreplaqué rouge, le séjour en béton, la chambre principale surmontée d'un toit terrasse... Le mouvement devient la modalité de « l'habité » dans une architecture performative qui intègre des dispositifs mobiles.

**Wosk Residence, 1981-1984, Beverly Hills, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Gehry rénove un immeuble de quatre étages, sur le toit duquel il crée un duplex pour l'artiste Miriam Wosk. Les niveaux inférieurs forment le piédestal de cet appartement composé de volumes juxtaposés aux couleurs vives. Contrairement à la House for a Filmmaker, ce morcellement ne relève pas d'un éclatement de l'édifice mais s'apparente à un travail de modulation d'un espace intérieur continu pour révéler les différenciations fonctionnelles. L'intérieur est conçu en collaboration avec l'artiste qui réalise des décors en carrelage, aux motifs colorés.

**Smith Residence, 1981 (non réalisé), Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Robert et Joanne Smith commandent à Gehry l'extension de l'une de ses premières réalisations (la Steeves House, 1959). D'une maison au plan en croix, il propose de prolonger l'axe longitudinal en un ensemble de pavillons hétérogènes. Pour rompre l'ordre de son premier travail, il imagine un système ramifié adapté à la déclivité du terrain. Les volumes sont juxtaposés, spatialement et matériellement autonomes. Un volume vitré relie l'ancien bâtiment et son extension et accueille la nouvelle entrée.

**Tract House, 1982 (non réalisé)** (esquisses et maquette)

Le projet de la Tract House est générateur des recherches menées par Frank Gehry sur la fragmentation de l'espace domestique. À partir d'un système normé d'un carré divisé en neuf, Gehry juxtapose une série de constructions autonomes aux géométries diverses et colorées. Le travail en maquette permet d'apprécier ce mode d'organisation spatiale. L'agencement des éléments révèle sa position critique vis-à-vis de la monotonie et l'uniformité du « suburb » américain.

**Norton House, 1982-1984, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Face à l'océan Pacifique, au bord de la plage, la Norton House s'étage sur deux niveaux et un cabinet d'écriture isolé dans une cabine blanche. Cette dernière s'apparente aux tours de surveillance de baignade que l'on trouve le long de la côte. L'inscription dans le contexte bâti est au cœur du projet comme le montre aussi la hauteur standard de l'habitation, la façade sur rue sobre et anonyme, et l'usage de matériaux vernaculaires.

### **POLE 3 - FUSION – INTERACTION, 1990-2000**

Conscient des limites d'une esthétique de l'agrégation et de l'assemblage, même si elle s'est affranchie des doctrines défendues par l'école rationaliste ou par un postmodernisme emprunt de culture « pop », Frank Gehry cherche à retrouver un principe d'unité et de continuité entre l'objet architectural et son milieu. Le projet pour la Lewis Residence (1985-1995) ou celui pour le Vitra Design Museum (1987-1989) sont, à ce titre, des expérimentations majeures et transfigurent la question de la forme pour inventer de nouveaux principes d'écriture architecturale : une unicité organique. L'utilisation, pour la conception des maquettes de la Lewis Residence, de tissu imprégné de cire afin de saisir la dynamique d'un mouvement de drapé s'inscrit ainsi dans l'affirmation de l'interaction entre structure, matériau, enveloppe et ornement.

Au moment où Frank Gehry explore les potentiels de nouvelles formes de modélisation assistée par ordinateur, les nouveaux instruments de prescription qu'il développe lui permettent de produire une architecture de la continuité : les murs et les toitures se muent en de vastes voiles, une enveloppe produite par un seul matériau, qui fusionne la décomposition des volumes d'un programme initialement fragmenté. Le musée Guggenheim à Bilbao (1991 – 1997) en est l'une des démonstrations les plus exemplaires.

#### **EMR Communication and Technology Center, 1991-1995, Bad Öynhausen, Allemagne** (esquisses et maquette)

L'entreprise de distribution d'électricité EMR demande à Gehry de concevoir un lieu de démonstration des constructions à basse consommation d'énergie. Tenant compte du tissu résidentiel à proximité, Gehry répartit le programme dans un ensemble de formes diversifiées articulées autour d'un atrium. En dehors des systèmes d'éclairage naturel et des puits de ventilation, Gehry décline un ensemble de techniques de pointe liées à l'économie d'énergie tel que le triple vitrage, les panneaux et le chauffe-eau solaire.

#### **Frederick R. Weisman Art and Teaching Museum, 1990-1993, 2000-2011, Minneapolis, Minnesota, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Commandé par Frederick R. Weisman, les 3.800 m<sup>2</sup> de ce musée sont dédiés à la collection d'art de l'université du Minnesota. Situé sur les rives du Mississippi, le bâtiment se distribue sur quatre niveaux dont le troisième, directement accessible depuis une passerelle piétonne, accueille les collections. La façade principale située côté fleuve, est une porte symbolique de la ville. En acier inoxydable réfléchissant, sa matérialité s'oppose aux autres faces en brique qui inscrivent davantage le projet dans son environnement.

#### **Vitra Design Museum, 1987-1989, Weil-am-Rhein, Allemagne** (maquette)

À la suite d'un incendie qui détruisit la majeure partie de ses usines, l'éditeur de meubles Vitra décide de reconstruire son site industriel à la manière d'un parc d'architectures. Il confie à Gehry la création d'un musée pour présenter sa collection. Première réalisation en Europe de l'architecte, le bâtiment se présente comme l'imbrication de différents volumes et produit une géométrie contorsionnée. À l'inverse, les espaces d'exposition sont conçus comme de simples espaces rectangulaires, pour créer un environnement neutre favorable à la présentation des chaises.

#### **Campus Novartis, Gehry Building, 2003-2009, Bâle, Suisse** (maquette)

Cette commande s'inscrit dans le renouvellement des infrastructures du groupe pharmaceutique Novartis. 19.500 m<sup>2</sup> sont organisés sur cinq niveaux séquencés et réunis autour d'un atrium central pour faciliter les échanges et les occasions de rencontres. Les concepts d'ouverture et de transparence sont renforcés par l'utilisation du verre en façades. L'utilisation de dispositifs d'énergie renouvelables et la création d'une zone tampon entre les plateaux climatisés et la coque de verre illustrent l'engagement du groupe en matière de responsabilité environnementale.

**Der Neue Zollhof, 1994-1999, Düsseldorf, Allemagne** (esquisses et maquette)

Gehry choisit de fractionner le programme de 28.000 m<sup>2</sup> de bureaux en trois entités distinctes. Les vides laissés entre les bâtiments permettent d'offrir des vues sur le fleuve depuis la ville et de maintenir la relation entre les deux. L'unité n'est pas donnée par l'utilisation d'un seul matériau (parements de stuc blanc, de panneaux d'acier et de brique) mais par la correspondance de formes plastiques et par la répétition d'un modèle de fenêtre.

**Guggenheim Museum Bilbao, 1991-1997, Bilbao, Espagne** (esquisses et maquette)

Confrontée à une crise industrielle, la capitale du pays basque décide de se redynamiser par la création d'une nouvelle institution culturelle. F. Gehry convainc la municipalité et la fondation Guggenheim d'implanter le musée sur une friche industrielle, en contrebas d'un pont autoroutier. La géométrie complexe des volumes incurvés et orthogonaux sert de signature au projet et intègre l'environnement adjacent à sa composition. La façade côté fleuve est traitée en fines plaques de titane ; côté sud, la pierre calcaire d'Espagne dialogue avec la ville.

**Lewis Residence, 1989-1995 (non réalisé), Lyndhurst, Ohio, Etats-Unis** (esquisses et modèle)

Pour la conception de sa maison, Peter B. Lewis encourage Gehry à pousser toujours plus loin ses investigations. Les premières recherches convoquent une accumulation d'objets architecturaux rappelant le vocabulaire stylistique de certains projets avant d'évoluer vers une interpénétration de formes plus fluides couplée à une utilisation surprenante des matériaux. Les propositions et les périodes d'abandon se succèdent pendant dix années d'intenses réflexions et de collaborations artistiques, mises à profit dans la plupart des projets ultérieurs.

**POLE 4 – TENSION – CONFLIT, 1990-2000**

Le travail de Frank Gehry sur les espaces interstitiels combine des effets plastiques de tension et d'attraction. L'architecte met en scène les contradictions du tissu urbain, ses ruptures et il use des effets de faille, de choc, voire même de conflit entre les différents volumes d'un bâtiment. Derrière la complexité croissante de ses constructions, Frank Gehry cherche cependant à reconstruire des équilibres. Ainsi, à Prague, nomme-t-il le bâtiment de la Nationale Nderlande (1992-1996) « Ginger et Fred », signifiant par là que les deux corps de bâtiment, tout comme les corps en tension des danseurs, ne font plus qu'un dans le mouvement. Le travail sur l'élasticité, sur la compression, sur le conflit même entre les éléments constructifs (maçonnerie, verrière, couverture, etc.), l'interaction des matériaux entre eux visent *in fine* à jouer un rôle de connecteur dans un tissu urbain complexe. Frank Gehry s'est toujours opposé à l'identité inerte, figée de l'objet sculptural. Sa recherche d'un espace architectural au sein duquel les interstices entre les édifices intensifient l'énergie de la ville, des circulations et des flux, trouve l'une de ses expressions les plus fortes dans le Walt Disney Concert hall (1989 – 2003), à Los Angeles.

**Corcoran Gallery of Art, 1999 (non réalisé), Washington, D.C., Washington, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Plus ancien musée de Washington, la Corcoran Gallery of Art décide de faire appel à F. Gehry pour concevoir un projet de rénovation et d'extension. Entre dialogue et confrontation, les façades puissamment ondulées en acier inoxydable s'opposent à l'ordre et à la symétrie des façades en pierre du bâtiment du XIX<sup>ème</sup> siècle. La nouvelle entrée monumentale structurée par l'enroulement des feuilles de métal permet l'accès à l'école d'art et de design tandis que les galeries d'exposition demeurent dans le bâtiment existant.

**Guggenheim Abu Dhabi, 2006- (en cours), Abu Dhabi, Emirats Arabes Unis** (esquisses et maquette)

Pointe de la capitale, l'île de Saadiyat accueille un vaste programme d'aménagement comprenant des musées tels que le Louvre et le Guggenheim. Ce dernier se développe sur plus de 30.000 m<sup>2</sup> et donne à voir une accumulation de parallélépipèdes et de cônes translucides aux inclinaisons et hauteurs variées, directement inspirés des tours à vent locales. Au cœur du bâtiment, un atrium surplombé d'une verrière sert de point de convergence aux galeries d'exposition.

**MARTa Herford Museum, 1998-2005, Herford, Allemagne** (esquisses et maquette)

Le musée des arts appliqués de Herford est construit sur le site d'une ancienne usine de textile. L'extension que construit Gehry contient deux logiques : celle de boîte en maçonnerie de brique et celle de voiles métalliques pour les couvertures. L'ondulation des toits rappelle la rivière à proximité tandis que la brique rouge renouvelle la tradition constructive locale créant une interaction du musée avec son environnement.

**Museobio, 2000- (en cours), Panama, Panama** (esquisses et maquette)

Lieu d'exposition, de conservation et d'éducation, ce musée est dédié à l'histoire géologique et écologique du Panama. Le contenu des salles, élaboré dès l'origine du projet, a déterminé en partie le programme architectural. Le bâtiment cherche à rendre concret la richesse de la biodiversité tropicale. La multiplication des toitures pliées et éclatés, et l'utilisation de couleurs vives expriment un musée dynamique, nouveau en son genre. Les galeries d'expositions gravitent autour d'un atrium central, une place publique en libre accès.

**Jerusalem Museum of Tolerance – Center for Human Dignity. Project of the Simon Wiesenthal Center, 2000-2003 (non réalisé), Jérusalem, Israël** (esquisses et maquette)

L'enjeu de ce projet situé en plein cœur de Jérusalem, est d'exprimer par l'architecture, l'idée d'unité, de respect et de tolérance entre les peuples. Pour cela, sept volumes différenciés, tant par les matériaux –titane argenté et bleuté, pierre dorée de Jérusalem, acier, verre- que par leur formes, s'articulent ensemble par un système de connexions intérieures et extérieures.

**The Peter B. Lewis Science Library, 2002-2008, Princeton, New Jersey, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Rassemblant en un seul lieu toutes les collections, tous domaines confondus, de l'université de Princeton, la bibliothèque Lewis abrite des salles de lecture, des laboratoires et des instituts de recherche. La silhouette générale de la bibliothèque est structurée par une tour qui domine des constructions plus basses. Les géométries affirmées des volumes se mêlent à un emploi varié des matériaux (brique, acier, verre, stuc).

**Ray and Maria Stata Center for Computer Information and Intelligence Sciences, 1998-2004, Cambridge, Massachusetts, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Bâtiment dédié à la recherche scientifique, la commande s'insère dans un plan de restructuration d'une partie du campus de l'Institut de technologie du Massachusetts. Voulant favoriser les collaborations entre les chercheurs issus de disciplines différentes, l'architecture du projet fonctionne comme un « connecteur » au sein du campus. Le plan masse est organisé principalement par l'amphithéâtre en plein air, situé au cœur de l'îlot. Tout se fonde ici sur des principes de flexibilité qui se répercutent en façade par des volumes fortement individualisés.

**Walt Disney Concert Hall, 1989-2003, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Institution culturelle principalement financée par Lilian Disney, veuve de Walt Disney, le bâtiment est situé à downtown Los Angeles. Son implantation suivant la diagonale du site, permet de rompre l'orthogonalité du bloc, de multiplier les plans de perception et d'organiser l'entrée de la salle de concert. La recherche d'une acoustique exceptionnelle et l'exigence d'un orchestre au centre du public ont déterminé l'expression formelle de la salle de concert, l'une des plus réputées au monde.

## **POLE 5 – CONTINUITÉ – FLUX, 2000-2010**

Fort de sa maîtrise de la production d'espaces interstitiels complexes, Frank Gehry engage leur réduction et explore de nouvelles formes spatiales, nées de la continuité des enveloppes. Pour le MARTa Herford Museum (1998-2005) ou le Richard B. Fisher Center for the Performing Art (1997-2003), il travaille la superposition des éléments de toiture, qui semblent s'autonomiser ; pour l'hôtel At Marquès de Riscal (1999-2006), c'est à leur multiplication en une combinaison luxuriante de rubans métallisés qu'il procède ; avec la DZ Bank (1995 – 2001) ou la clinique de Lou Ruvo (2005-2010), il met en scène la continuité des surfaces de couverture. Ces jeux géométriques sur l'enveloppe du bâtiment produisent des compositions dont la complexité infinie pousse aux limites la disparition des notions même de façade, de couverture et les repères conventionnels liés à la verticalité d'un édifice. La flexibilité permise par la simulation numérique permettant de fusionner la structure constructive du bâtiment avec son enveloppe, la notion d'ornement se trouve alors transférée à la peau elle-même. Ainsi, la compénétration des volumes et leur fluidité produit une architecture hors de toute convention : organique, vivante, portée par les flux complexes de la cité.

### **DZ Bank Building, 1995-2001, Berlin, Allemagne** (esquisses et maquette)

À la fois siège de la banque d'affaires DZ Bank et ensemble de logements haut de gamme, ce bâtiment, situé tout près de la porte de Brandebourg, est le premier projet berlinois de Gehry. Les façades extérieures très sobres s'intègrent au contexte urbain alentour tandis qu'à l'intérieur se déploie un autre univers matériel et formel. Les bureaux sont organisés autour d'une cour intérieure au sein de laquelle est implantée une salle de conférence spectaculaire. Sa forme constitue une extension du motif de la tête de cheval que F. Gehry avait initié pour la Lewis Residence.

### **Experience Music Project, 1995-2000, Seattle, Washington, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Dans la ville natale du guitariste mythique Jimi Hendrix, le co-fondateur de Microsoft Paul Allen, initie la construction d'un lieu dévolu à la culture rock et aux musiques populaires nord-américaines. En hommage au musicien, le bâtiment puise dans son vocabulaire rythmique et mélodique: amplification et distorsion du son, improvisation... Six volumes distincts par leurs formes et par leur enveloppe métallisée sont agencés et intègrent le monorail qui relie le parc à la ville, pour former un bâtiment ample et dynamique.

### **The Richard B. Fisher Center for the Performing Arts at Bard College, 1997-2003, Annandale-on-Hudson, New York, Etats-Unis** (esquisse et maquette)

Située dans la vallée de l'Hudson, cette salle de spectacle devait instaurer, selon le souhait du maître d'ouvrage, une relation forte avec le paysage naturel. Les variations lumineuses du ciel se réfléchissent sur les auvents ondulés en métal qui enveloppent le bâtiment et qui semblent le fondre dans l'environnement. Le programme comprend deux salles de concert, l'une hexagonale, l'autre rectangulaire, qui dictent les formes générales du bâtiment.

### **Hôtel at Marqués de Riscal, 1999-2006, Elciego, Espagne** (esquisses et maquette)

Construit sur l'un des plus anciens vignobles de la Rioja, ce complexe hôtelier s'inscrit dans un projet de revalorisation touristique du Pays basque. Au-dessus des cuves et des caves à vin du domaine viticole, un spectaculaire pare-soleil composé d'une vingtaine d'auvents en titane et acier surmonte des volumes cubiques en parement de pierre. Malgré l'inscription contrastée du bâtiment dans le paysage, l'usage du grès pâle associe le bâtiment à la matérialité du site et du village traditionnel avoisinant.

### **Jay Pritzker Pavilion + the BP Pedestrian Bridge, 1999-2004, Chicago, Illinois, Etats-Unis** (maquette)

Au cœur du Millennium Park, Gehry est chargé de construire un pavillon de musique en plein air pour accueillir 11.000 personnes, typologie qu'il a déjà traité auparavant plusieurs fois. La scène est bordée par des auvents métalliques courbés et prolongée par un treillis d'acier qui forme une arche à ciel ouvert sur 183 m de longueur au-dessus de l'auditoire. Un pont sinueux enjambe l'autoroute à proximité et permet d'isoler la scène du bruit. L'architecture permet une propagation optimale du son tout en exprimant l'idée d'énergie et de mouvement intrinsèque à la musique.

**Cleveland Clinic Lou Ruvo Center for Brain Health Project, 2005-2010, Las Vegas, Nevada, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Dans un nouveau quartier de Las Vegas, Gehry conçoit avec le philanthrope et mécène Larry Ruvo, un centre spécialisé dans les maladies neurodégénératives. Côté nord, un empilement irrégulier de volumes cubiques en béton sur quatre niveaux génère une façade à multiples retraits ; côté sud, les volumes sont couverts par une enveloppe autoportante en acier inoxydable dont les fenêtres incurvées suivent les circonvolutions du métal. La dynamique extérieure se répercute à l'intérieur du bâtiment où les murs courbes évacuent toutes connotations médicales traditionnelles.

**Samsung Museum of Modern Art, 1997 (non réalisé), Séoul, Corée du sud** (esquisses et maquette)

À proximité d'un complexe architectural historique comprenant deux palais et la résidence royale, Samsung invite Frank Gehry à réfléchir à un musée d'art moderne. Sur une parcelle en "L", l'architecture déploie un programme de 15.000 m<sup>2</sup> en une spirale ascensionnelle émergeant du sous-sol jusqu'à atteindre la hauteur de l'immeuble adjacent. Une enveloppe en métal au profil en forme de tête de cheval, confondant toiture et façade, vient englober cette structure sous-jacente et facilite les transitions entre les différentes hauteurs.

**Quanzhou Museum of Contemporary art (QMoCA), 2012- (en cours), Quanzhou, Chine** (esquisses et maquette)

Ce musée d'art contemporain est au cœur d'un projet de réaménagement d'un ancien quartier industriel en zone culturelle et commerciale. Le bâtiment entre à la fois en résonance avec le passé et le présent de la ville. Sa hauteur est déterminée par les pagodes proches tandis que l'enveloppe en titane rouge renvoie aux briques traditionnelles. Les formes complexes sont quant à elles issues du travail de l'artiste contemporain Cai Guo-Qiang. Elles cherchent à capturer l'énergie et la tension qui précèdent l'explosion de ses feux d'artifice.

**POLE 6 – SINGULARITÉ – UNITÉ, 2010-2015**

Disposant d'un langage architectural patiemment forgé, Gehry peut appliquer sa stratégie critique à son propre travail et questionner l'identité de l'objet architectural. L'Üstra Office Building (1995-2001), un parallélépipède soumis à une légère torsion, ouvre cette problématique, qui sera approfondie par l'IAC Building (2003-2007) puis par le 8 Spruce Street à New York (2003-2011). La complexité morphologique de la façade de cette tour résonne des vibrations de Manhattan pour accéder au statut d'icône. Ici, comme pour la fondation Louis Vuitton construite dans le Bois de Boulogne à Paris (2005 – 2014), l'architecture entre en mouvement; elle construit la syncope des multiples regards que l'on peut porter sur elle, et autant d'expériences qui se confondent avec l'unité du bâtiment. Si la question, que Frank Gehry résout ici, n'est plus celle de l'identité de l'objet mais bien plutôt celle de sa singularité, ses projets, tous de nature urbaine, ne nous disent ainsi pas seulement ce que pourrait être l'architecture : ils nous éclairent sur ce qu'est le lieu où l'artefact construit s'enracine, une géographie, un espace et un paysage, un temps social et une matérialité, en un mot, un territoire.

**Üstra Office Building, 1995-2001, Hanovre, Allemagne** (esquisses et maquettes)

La tour de bureaux de la société de transports publics allemands Üstra prend place au sein d'un projet d'aménagement de la place Am Steintor. Située à l'angle d'un îlot, la géométrie de la tour de neuf niveaux est dynamisée par une torsion. La rotation successive des plans de niveaux permet de conserver une répartition régulière du programme, que seul traduit l'alignement des baies. Une excroissance de 5 étages en acier inoxydable bleu foncé facilite la transition de hauteur entre les bâtiments adjacents et le nouvel édifice.

**IAC building, 2003-2007, New-York, New-York, Etats-Unis** (esquisses et maquette)

Le siège social de l'entreprise InterActiveCorp (IAC) s'élève dans la skyline de Manhattan, près des berges de l'Udson vers lequel le bâtiment tourne sa façade principale. De fines particules de céramiques mêlées aux panneaux de verre qui composent la façade donnent sa blancheur au bâtiment. Cette masse opaque

est striée par des zones de verre non teinté, comme autant de lignes d'horizon. La découpe des façades en facettes, qui semblent gonfler sous l'effet du vent et le retrait de la partie supérieure, donne à l'ensemble un caractère nautique qui inscrit le bâtiment dans son contexte paysager.

**The Luma Foundation / Parc des Ateliers, 2007- (en cours), Arles, France** (esquisses et maquette)

Au cœur du Parc des Ateliers d'Arles, friche ferroviaire qui accueille des manifestations artistiques, la fondation Luma fait édifier une tour dédiée à la création contemporaine. L'enjeu est de revitaliser ce patrimoine industriel par sa mise en tension avec une architecture résolument contemporaine. La tour est une traduction architecturale métallique d'un massif montagneux des Alpilles. Les variations de la roche sont formalisées par l'empilement de modules de mousses d'aluminium rythmés par des volumes vitrés orthogonaux.

**Santa Monica Mixed-Use Development, 2008- (en cours), Santa Monica, Californie, Etats-Unis**

(maquette)

Au cœur du quartier de Santa Monica, sur Ocean boulevard, Gehry est chargé de construire un programme immobilier comprenant des commerces et des logements. Sur une parcelle en « L », il conçoit deux séquences autonomes qui induisent un rapport différenciés à la rue : quatre petits édifices et une tour dont le socle occupe l'essentiel de la parcelle. Gehry procède par retraits successifs des étages, permettant une meilleure intégration dans le tissu urbain environnant peu élevé. Les diagonales ascendantes créent des zones convexes qui accrochent la lumière et sculptent la façade.

**Sonderborg Kunsthalle, 2010, Sonderborg, Danemark** (esquisses et maquettes)

Dédiée à la création contemporaine, la future Kunsthalle s'inscrit dans le projet de requalification culturelle de l'ancien port industriel de Sonderborg. A ce stade de l'étude, l'édifice tout entier apparaît comme recouvert d'un lourd drapé. Le choix de la brique, en relation aux savoir-faire locaux et à une utilisation des technologies de pointe inscrit cette architecture au croisement des traditions et de l'innovation constructive.

**8 Spruce Street (Beekman Tower), 2003-2011, New-York, New-York, Etats-Unis** (esquisses et

maquette)

Le profil élancé de la Beekman Tower domine Manhattan du haut de soixante-seize étages décomposés en paliers successifs. Outre sa hauteur, c'est sa façade qui l'impose dans le paysage urbain. Les courbures des bandes d'aluminium anodisé qui composent le mur-rideau accrochent la lumière et l'animent de reflets argentés. Ce travail de modulation de la façade participe de la diversité des espaces : les plis créés par ondulations de la façade permettent en effet de singulariser chacun des neuf cent logements qui composent la tour.

**National Art Museum of China Competition (NAMOC), 2010-2012 (non réalisé), Pékin, République populaire de Chine** (esquisses et maquette)

Pour le concours du musée national d'art de Chine, l'architecte propose un volume simple, compact, enserré par une double peau. Celle-ci est composée de modules de verre traité à la manière « d'une pierre translucide » et évoque la préciosité et la translucidité du jade. À l'intérieur, neuf volumes géométriques distincts, chacun éclairé par un puits de lumière, se développent indépendamment de la structure.

**Monaco Competition, 2007 (non réalisé), Principauté de Monaco** (maquette)

La principauté de Monaco invite cinq groupements de promoteurs et d'architectes à concevoir un projet urbain maritime d'environ six hectares. Frank Gehry concourt avec Christian de Portzamparc et Rem Koolhaas. Reprenant la verticalité et la densité du tissu monégasque, Gehry propose trois tours qui dominent un quartier de faible hauteur. Leur morphologie générale est produite par la rencontre de la surface froissée de l'enveloppe avec la simplicité des volumes ; l'architecture se comprime ou se dilate à la manière des collines accidentées environnantes.

**National Art Museum of Andorra, 2007 (non réalisé), Principauté d'Andorre** (maquettes)

Andorre organise en 2007 un concours (annulé depuis) pour la construction d'un musée à la forte identité architecturale en vue de redynamiser la principauté. Gehry imagine une tour de 80 mètres, seul bâtiment de grande hauteur dans le centre ville. Les modules d'aluminium expansé qui la constituent composent une forme minérale brute, sombre et rocailleuse. Cette pure émergence tellurique se singularise dans son contexte urbain pour se confondre avec les sommets environnants des Pyrénées.

**Dr Chau Chak Wing Building, 2009- (en cours), Sydney, Australie** (esquisses et maquette)

Lieu de recherche et d'enseignement pour l'université de technologie de Sydney, Gehry propose un bâtiment biface. La façade sur rue en brique est divisée en modules de cinq niveaux semblables à de petits bâtiments autonomes tandis que la façade arrière est composée de grands panneaux de verre. Cette enveloppe hétérogène accueille différents types d'espaces dont les plans s'adaptent aux formes extérieures. Le travail de répartition et d'intégration du programme est généré par la volonté de susciter la transdisciplinarité.

**Fondation Louis Vuitton, 2005-2014 (inauguration le 27 octobre), Paris, France** (esquisses et maquette)

C'est dans le Bois de Boulogne que s'implante la Fondation Louis Vuitton dédiée à l'art contemporain. À partir du cahier des charges (dix galeries d'expositions), Gehry décompose les différents éléments du programme en blocs parallélépipédiques. Le bâtiment alterne volumes pleins et espaces interstitiels dans une enveloppe composée de 3600 panneaux de verre matérialisant douze grandes voiles de verre. Chaque panneau est courbé de façon différenciée pour donner vie à un bâtiment léger et lumineux qui s'intègre au paysage du parc XIX<sup>ème</sup> siècle.

**URBANISME****Nationale-Nederlanden Building, 1992-1996, Prague, République Tchèque** (esquisses et maquettes)

La compagnie d'assurance néerlandaise ING commande à Vlado Milunic et Frank Gehry la construction d'un immeuble de bureaux. Dès les premières esquisses, émerge l'idée d'un immeuble à l'angle duquel sont placées côte à côte deux tours au profil incurvé. Frank Gehry surnomme le projet « Ginger et Fred », signifiant que les deux bâtiments, tout comme les corps des danseurs, entrent en interaction et dans le mouvements, ne font plus qu'un. Les « tours dansantes » achèvent le rang des bâtiments s'étirant le long du fleuve et font œuvre de médiation avec l'espace environnant.

**Loyola Law School, 1978-2003, Los Angeles, Californie, Etats-Unis** (maquette)

Frank Gehry conçoit pour l'université de droit de Loyola un plan de réaménagement de son campus, divisé en six phases étalées dans le temps. L'architecte disperse les éléments programmatiques sur l'ensemble du campus, donnant à ce dernier une apparente désorganisation renforcée par l'aspect varié des bâtiments. Un vocabulaire typologique épuré est employé pour réinterpréter la monumentalité classique souhaitée par l'université. Gehry adapte de cette manière le caractère solennel de l'institution à son environnement.

**Turtle Creek Development, 1986 (non réalisé), Dallas, Texas, Etats-Unis** (maquette)

Le programme d'aménagement d'un secteur du quartier de Turtle Creek est mixte: un hôtel, des bureaux, un immeuble d'habitation et dix maisons de ville, regroupés autour d'un parc. Il s'agit de rompre les échelles des bâtiments, de produire une hétérogénéité formelle et matérielle. Des espaces intermédiaires permettent de préserver l'intimité des sphères domestiques; l'immeuble de logements est au centre de la parcelle tandis que les maisons de ville sont écartées derrière un jardin clos. La tour de bureau est constituée d'une façade rideau en verre.

**Brooklyn Atlantic Yards Masterplan, 2003-2008, Brooklyn, New York, Etats-Unis**

Une série d'immeuble d'une trentaine d'étage constitue la nouvelle physionomie de ce quartier encore faiblement urbanisé, conjuguant l'échelle des bureaux, celle des logements et des commerces. Le travail de positionnement des immeubles, comme la création d'un cheminement piéton au centre des



parcelles en lanière produit une hiérarchie dans les circulations et une variété des espaces publics. Des équipements de loisir étaient prévus pour accroître l'attractivité du quartier.

**Alameda Redevelopment, 1993, Mexico City, Mexique** (esquisses)

En bordure du parc d'Alameda, le projet est à la fois une densification et une rénovation d'une zone délaissée du quartier historique de Mexico. Trois tours de bureaux occupent le centre des blocs, tandis que des constructions de plus faible dimension viennent fabriquer des façades urbaines sur les avenues. Trois équipes d'architectes (Frank Gehry, Ricardo Legoretta et Skidmore Orwins & Merrill) ont été chargées chacune de réaliser une des trois tours et leur environnement immédiat.

**Central Business District, 1981 (étude), Kalamazoo, Michigan, Etats-Unis** (maquette)

C'est à l'initiative de l'American Institute of Architects du Michigan que Frank Gehry avec une équipe d'étudiants, réalise ce projet. La restructuration urbaine repose sur l'aménagement paysagé de deux bassins existants. Leur centralité organise d'une part le secteur commercial et marchand, et d'autre part un quartier d'habitations. L'hétérogénéité du projet souligne la position de Gehry : produire le plus de diversité dans la ville. Des objets monumentaux et narratifs comme le poisson magnifient ici cette position critique à l'égard du zoning.

## COMPUTATION

Les outils numériques font leur apparition dans l'agence de Frank Gehry dès la fin des années 1980. Mais c'est surtout avec le projet de la Lewis Residence (1985-1995, non réalisé) que Gehry expérimente de manière approfondie le numérique dans la conception d'un projet. En 1992, il recourt au logiciel issu de l'aéronautique CATIA de Dassault Systèmes pour réaliser des surfaces à courbe complexe. Le modèle numérique 3D, généré par CATIA, s'impose dès lors comme l'unique source d'information pour tout le projet, articulation entre l'architecte, le client, les corps de métiers et les entreprises. En 2002, Gehry Technologies met en œuvre son propre logiciel, Digital Project. Pour Gehry, l'architecte est ainsi revenu au cœur du dispositif de conception et de production. Plus qu'un outil, le numérique ne cessa de nourrir la méthode exploratoire de travail de Frank Gehry, autorisant l'interaction permanente entre formes physiques et virtuelles, ouvrant le projet architectural à une complexité sans précédent.

## FILM

«Esquisses de Frank Gehry»

Film sonore, couleur, 2006

Réalisé par Sydney Pollack

Musique originale : Sorman & Nystrom

Directeurs photo/vidéo : Sydney Pollack, Ultan Guilfoyle

Production : Mirage Enterprises

Et Thirteen/Wnet, New York's American Master et LM Media GmbH

Distribution : Pathé Distribution, France

À l'occasion de cette rétrospective, la Bibliothèque publique d'information présente du 8 octobre au 3 novembre 2014, une sélection de documents sur Frank Gehry, à découvrir dans l'espace Arts et Littératures de la Bpi. Entrée libre.

## ENTRETIEN AVEC FRANK GEHRY

Réalisé le 29 juin 2014, à la Fondation Louis Vuitton, Paris  
Propos recueillis par Frédéric Migayrou et Aurélien Lemonier.

### Extrait du catalogue

**Frédéric Migayrou – Où donc tout a commencé ? Quel a été ce commencement ?**



**Portrait Frank Gehry**

©Philippe Migeat,  
Centre Pompidou

**Frank Gehry** – Lorsque j'étais jeune [...] je travaillais dans la quincaillerie de mon grand père, je fabriquais des tuyaux filetés, on découpait du verre, on vendait des clous et du mastic, je réparais des horloges et toutes sortes de choses. J'ai toujours conservé en moi cette référence tactile. Nous étions une famille très pauvre, il n'y avait donc aucune chance pour que nous vivions dans un environnement luxueux... Toujours de petites pièces que je partageais avec d'autres, ma sœur, mon père et ma mère, et aussi de longues heures de travail [...] Je pense qu'une éthique du travail s'est ainsi instillée en moi ; je n'ai jamais eu le sentiment d'avoir droit à quelque chose, même encore aujourd'hui. [...] L'architecture est arrivée par hasard car je ne pensais pas devenir architecte. [...] Lorsque j'ai finalement débuté en architecture, j'aimais aller me promener et prendre des photos de bâtiments industriels, c'était une recherche, et je regardais toujours attentivement l'environnement. Je n'aimais pas tellement ce que je voyais, hormis les œuvres de Frank Lloyd Wright ou de Schindler, bien sûr, mais l'environnement général n'était pas très sophistiqué. C'était chaotique, sans règle, et je ne sais pas pourquoi j'ai commencé à observer les espaces entre les constructions [...] Dès que je me suis mis à regarder dans cette direction, j'ai commencé à être vraiment intéressé par ce que je voyais. [...]

**FM** – Tandis que les portes des grandes commandes commencent à s'ouvrir, vous décidez de travailler avec des artistes, de retourner aux origines, aux premiers éléments du langage. Vous vous intéressez aux minimalistes, à Rauschenberg et à Jasper Johns, puis à la scène artistique de L. A. et vous modifiez complètement votre langage, vos expérimentations architecturales, pour trouver de nouvelles racines.

**FG** – Je crois que j'étais attiré par cela parce que je ne me sentais pas à l'aise avec ce qui se développait alors en architecture. J'aime Schindler. J'aimais ce qu'il faisait, mais je ne voulais pas le copier pour autant. Je ne voulais pas faire la même chose. Une bonne partie de ma formation, je crois, vient de l'influence asiatique en Californie, qui était très puissante, nettement plus que ce que pensent beaucoup de gens quand ils parlent d'architecture californienne. [...] Mes premières petites réalisations donnaient l'impression que j'étais un architecte... japonais, parce que j'utilisais un langage accessible à une mentalité liée à la maison de lotissement. En fait, vous pouviez construire vous-même ces maisons en bois. [...]

**FM** – [...] vous avez commencé à fabriquer des meubles à partir de matériaux très pauvres. Est-ce que l'on pourrait parler comme Wright, d'une nouvelle naturalisation de la cité, dans l'utilisation des matériaux tels qu'ils sont ? [...]

**FG** – C'est peut-être aussi une sorte d'hommage à Don Quichotte : c'est fou, mais si vous jouez assez longtemps avec quelque chose, vous pouvez vous en servir et faire que des choses se produisent, comme chez Rauschenberg et ses assemblages.

**Aurélien Lemonier** – Pourrait-on parler de manière contextuelle de travailler ?

**FG** – Oui, c'est ça. Mais c'est un contexte humain. C'est contextuel à ce que nous sommes, à ce que nous produisons, à ce que nous fabriquons, c'est normal. C'est juste une réalité. [...] C'est accepter cette réalité : la façon, les gens avec lesquels je dois travailler. Comment vais-je faire de ce projet quelque chose de spécial ? Comment puis-je m'emparer de cette réalité et la transformer en quelque chose de positif ? C'est comme au jujitsu. L'idée du jujitsu est que vous utilisez la force de l'autre pour le bousculer et gagner. [...]

**AL – Pourriez-vous expliquer le concept du « One room building », le « bâtiment d'une seule pièce », qui date de la même période que votre maison ? C'est un concept très puissant.**

**FG –** Il vient de Philip Johnson. [...] Il a donc donné une conférence, mais je ne suis pas certain d'y avoir assisté, je crois que j'en ai lu le texte plus tard. Cette conférence parlait du « One room building ». J'essayais alors de trouver comment arriver à l'essence des choses, comme mes amis peintres. À quoi pense Jasper quand il fait son premier geste ? La clarté, la pureté de ce moment est difficile à atteindre en architecture. Lorsque Philip a donné cette conférence, je me suis dit que c'était ça. Le « One room building » peut être n'importe quoi, puisque sa fonction est simplement de protéger de la pluie, mais il ne possède aucune complexité inhérente qui, fonctionnellement, le rende opératif. C'est pourquoi les églises ne sont que de superbes espaces, et l'on atteint là à l'essence, du moins c'est ce que j'ai pensé... C'est à ce moment que j'ai fait cette petite maison, ces maisons de villages que j'ai réunies parce que je n'avais pas beaucoup de travail et que je voulais faire autant de « One room building » que je pouvais. [...]

**AL – La faculté de droit de la Loyola University a été le premier programme important à expérimenter cette idée à plus grande échelle ?**

**FG –** Cette faculté de droit était un projet intéressant car le campus de l'université Loyola est un très bel endroit, en haut d'une colline qui domine l'océan. C'était un petit orphelin, réfugié dans le centre de L.A. [...] L'université ne disposait que d'un budget très serré. Je les ai interrogés sur leurs aspirations. Ils voulaient bien sûr un superbe campus, mais n'en avaient pas les moyens. Ils avaient besoin d'un lieu sécurisé, donc, d'une certaine façon, d'un lieu que l'on peut fermer. Ils voulaient une identité, ce qui est logique, ils n'avaient pas envie d'avoir l'air d'un pauvre orphelin. Le premier bâtiment construit pour eux, la bibliothèque, n'avait fait qu'empirer les choses, parce qu'elle n'était pas très réussie, hors d'échelle et peu accueillante. Je leur ai donc parlé, parlé du droit, de ce qui était important. Par pure coïncidence, je venais de visiter Rome, le Forum et le temple de Castor et Pollux, que je connaissais déjà, mais de le voir m'a fait réaliser qu'il ne fallait pas beaucoup d'éléments pour exprimer quelque chose sur le droit. Il ne fallait pas grand-chose ; deux ou trois colonnes et un petit linteau. [...]

**FM – Pour en venir à vos premières expérimentations avec l'ordinateur... [...] Votre façon de dessiner est devenue absolument iconique, de quelle manière procédez-vous ?**

**FG –** Selon moi, les dessins tiennent davantage à la continuité, ils font la globalité, ils essaient de tout réunir, comme dans une action qui se développe. À un certain moment, c'est fait. J'aime l'idée de continuité, mais d'une continuité totale et ambiguë, si l'on veut. J'ajoute quelques autres petites choses pour le plaisir. [...] Une fois que j'ai compris les possibilités de cette technologie, qu'elle allait se répandre partout et que tout le monde allait dessiner sur ordinateur, que l'on n'allait plus faire de croquis ni de maquettes, pour dessiner directement, j'ai voulu essayer à mon tour. Je voulais voir ce que cela signifiait, ce que ces logiciels pouvaient faire et j'ai eu la chance d'avoir auprès de moi quelqu'un qui savait s'en servir, ce qui n'était pas mon cas. Il était assis à côté de moi, j'ai fait une maquette en toile, puis nous l'avons intégrée dans l'ordinateur. J'ai détesté l'image sur l'écran. L'image d'ordinateur est sans vie, froide, horrible. J'ai manipulé ces formes avec lui, en lui montrant du doigt sur l'écran ce que je voulais. Je dessinais presque sur l'écran pour lui et il me suivait. Techniquement, il était vraiment excellent. Faire passer l'image de mon cerveau à cette chose sur écran, paraissait vraiment... je ne sais pas comment dire. Un peu comme être chez un dentiste sans anesthésiant. Cela faisait mal. Je ne pouvais pas le supporter et je me suis même enfui de la pièce. Quelqu'un avait même chronométré que je n'étais resté que 3 minutes 40 devant l'écran. Mais c'est comme ça qu'est apparue la tête de cheval.

**FM – Vous venez d'inventer l'idée de computation générative ? [...]**

**FG –** C'est ça. Mais ce qui se produit maintenant est que le monde, pour revenir à Cervantes, finit par tout abîmer. Ce qui est un outil étonnant offert à l'architecte est devenu une béquille et beaucoup de ceux qui l'utilisent laissent finalement l'ordinateur dessiner, concevoir leurs formes. Chaque logiciel a sa signature ; si vous utilisez mes logiciels, vous pouvez les reconnaître. [...] Cela pour revenir à mes dessins, mes dessins possèdent une complexité. Je peux faire un dessin facilement, d'un simple trait. Mais vous avez plus de puissance, de possibilités, quand vous utilisez l'ordinateur, vous passez

facilement à une petite échelle qui vous permet de faire des dessins plus précis, plus fins. Une fois que vous maîtrisez la petite échelle, vous pouvez passer à la grande, mais vous avez plus de liberté. En d'autres termes, vous mettez l'ordinateur au service de votre propre créativité, vous ne le laissez pas devenir le créateur. Je ne sais pas comment expliquer autrement ce processus de travail. [...]

**FM – Il a été particulièrement efficace quand vous avez croisé les deux projets que vous réalisez à cette époque, le Walt Disney Concert Hall et le musée Guggenheim, la manipulation due à l'ordinateur disparaissait un peu, mais la singularité des bâtiments était conservée.**

**FG –** Oui, mais je fais encore confiance à la technique de la maquette pour construire parce que c'est un rapport direct entre la main et l'objet. Je ne fabrique pas mes maquettes, mais c'est plus direct. Je travaille avec mes collaborateurs, et c'est en quelque sorte plus personnel. Lorsque vous, vous pouvez mettre les données dans la machine, et maintenant vous pouvez le faire, tout mettre dans la machine, appuyer sur un bouton et vous avez une maquette en 3D, un rendu en 3D, c'est totalement impersonnel, terrifiant. [...]

**FM – Après le Guggenheim, vous avez réalisé un autre projet. [...] De l'assemblage à la fusion d'éléments, pour aller vers la complexité de cette idée un peu chaotique de l'architecture, vous semblez maintenant revenir à l'unité. Dans votre immeuble new-yorkais (Beekman Tower), le plus récent, vous revenez aux typologies classiques, de manière très complexe. [...] Comment cela s'est-il produit, comment en êtes-vous venu à remettre de nouveau en question l'identité du bâtiment ?**

**FG –** [...] Je pense que cela dépend de l'échelle. [...] Dans le domaine des tours de grande hauteur, les modèles sont là, tout a été fait, tout a été pensé, tout a été modélisé et construit dans le monde ; toutes ces tours se ressemblent. Ce qui me semblait manquer, à New York, était une tour qui ne soit pas une copie, ne soit pas une copie historique, mais qui dise avant tout : « New York ! ». Si vous la voyez, vous savez qu'elle ne peut être qu'à New York. Je répondais en fait au Woolworth Building, une icône précieuse s'il en est. [...] Quel que soit le problème de la décoration du Woolworth, c'est à cette tour que je répondais, mais sans passer par la décoration, en faisant quelque chose d'utile à l'immeuble, et c'est comme ça que la baie vitrée m'a semblé une idée intéressante. J'y ai beaucoup réfléchi. Je recherchais ce qui pourrait faire l'essence de cette tour. Certains confrères font des choses assez folles avec les tours, mais j'étais à la recherche de l'essence de ce type même. Je cherchais une idée, un mouvement, je recherchais quelque chose tel le Woolworth, avec sa décoration du 19<sup>e</sup> siècle et son échelle. C'est cela qui m'intéressait. J'étais en dialogue avec la tradition de New York, et j'allais utiliser ce « truc », appelez-le comme vous voulez, de la baie vitrée. [...] Je pensais au Bernin. Je pensais à *L'Extase de sainte Thérèse* et à ces plis merveilleux. Pour moi, ils sont très architecturaux. Michel-Ange dessine des plis tout en douceur, ceux du Bernin sont plus anguleux. J'ai réalisé un petit croquis, puis j'ai demandé à une jeune fille de Princeton qui était à l'agence si elle connaissait la différence entre les plis du Bernin et ceux de Borromini. « Oui » me répondit-elle. « Alors, faites moi des lignes avec des plis du Bernin », lui ai-je alors demandé et elle a fabriqué une petite maquette. Ça a marché, et c'est ce que nous avons construit. [...]

**FM – C'est une sorte d'idée entièrement nouvelle de l'histoire parce que vous citez le Bernin et des exemples principalement tirés de la période du maniérisme au baroque, face à l'idée traditionnelle de la perspective. C'est une sorte de critique permanente de l'histoire. Vous avez changé toutes les disciplines de l'ingénierie architecturale... [...]**

**FG –** J'espère au moins que c'est bien [rires]. Je pense que vous en revenez à ce qu'a été pour moi la lecture du Talmud : pourquoi est-ce que cela doit être de cette façon ? Donc je regarde l'histoire. J'essaie de comprendre ce que pensaient les artistes, pourquoi ils ont fait ce qu'ils ont fait, comment cela s'est produit. [...] C'est ce que je recherche dans l'histoire, ces touches d'humanité, ce qui s'est produit du fait de la technologie alors disponible. J'essaie alors de dire : « Nous disposons d'une nouvelle technologie, de nouveaux outils, comment ne pas perdre cette humanité, cette pensée ». [...]

## 4. BIOGRAPHIE

### Repères chronologiques

1929 - Naissance à Toronto, Canada.

1947 - Frank Gehry s'installe avec sa famille à Los Angeles, Californie.

1954 - Il obtient son diplôme d'architecture à l'*University of Southern California*,

Puis il étudie l'urbanisme à la *Graduate School of Design* de l'Université d'Harvard.

Il rejoint ensuite différents cabinets d'architecture de Los Angeles, comme Pereira and Luckman Associates ou encore Victor Gruen.

1961 - Frank Gehry s'installe à Paris et travaille dans le cabinet d'André Rémondet.

1962 - De retour en Californie, il ouvre sa propre agence à Santa Monica (aujourd'hui Gehry Partners, LLP).

À la fin des années 1970 - la « Gehry House », sa propriété de Santa Monica - mélange de matériaux, de juxtapositions et d'imbrication des espaces - devient un manifeste de sa pratique architecturale.

Dans le même temps, il débute sa réflexion sur une série de meubles en carton *Experimental Edges*.

1978 - Naissance du projet de la *Loyola Law School* de Los Angeles que Frank Gehry développera par étapes sur plusieurs années.

1989 - Frank Gehry reçoit le prestigieux *Prix Pritzker d'Architecture*.

Il inaugure le *Vitra International Furniture Manufacturing Facility and Design Museum* à Weil-am-Rhein en Allemagne (1987-1989).

1991 - Le Centre Pompidou lui consacre une exposition *Frank O. Gehry : Projets en Europe*.

1992 - Il reçoit le *Prix Praemium Imperiale* en architecture.

Il débute la construction du *Nationale-Nederlanden Building* à Prague (1992-1996).

1993 - Inauguration du *Frederick R. Weisman Art and teaching Museum* de Minneapolis (1991-1993).

1997 - Inauguration du *Musée Guggenheim* de Bilbao (1991-1997) qui lui octroie une renommée mondiale.

2001 - Le *Musée Guggenheim* de New York lui consacre une rétrospective *Frank Gehry, Architect*.

2003 - Le *Wall Disney Concert Hall* est inauguré à Los Angeles et devient l'un des bâtiments phares de la ville.

2005 - Le réalisateur Sidney Pollack réalise « Esquisses », film documentaire biographique retraçant le travail de l'architecte à travers ses grandes réalisations.

2006 - Frank Gehry commence à travailler sur le projet du musée Guggenheim Abu Dhabi.

2007 - Lancement du chantier de la Fondation LUMA à Arles.

2008 - Frank Gehry se voit décerner le *Lion d'or* de la Biennale de Venise pour l'ensemble de ses œuvres.

2011 - La *Tour 8 Spruce Street* est inaugurée à New York et devient l'un des emblèmes de la ville.

octobre 2014 - La *Fondation Louis Vuitton* sera inaugurée à Paris.

## Prix internationaux

Les œuvres de Frank Gehry lui ont valu les prix les plus prestigieux dans le domaine de l'architecture. Il devient membre de la Confrérie de l'Institut Américain des Architectes en 1974. Les réalisations architecturales de l'architecte ont été récompensées par plus de cent prix nationaux et régionaux décernés par cet Institut.

En 1977, Frank Gehry est lauréat du Prix Arnold W. Brunner d'architecture de l'Académie Américaine des Arts et des Lettres.

En 1989, il reçoit le Prix Pritzker d'Architecture pour « sa très grande contribution à l'humanité et à l'urbanisme ».

En 1992, il reçoit le *Prix Artistique Wolf* de la Fondation Wolf. La même année, il est désigné lauréat du *Praemium Imperiale* décerné par l'Association Japonaise des Arts en « honneur à sa remarquable contribution au développement, à la vulgarisation et au progrès des arts ».

En 1994, il est le premier lauréat du *Dorothy et Lillian Gish Award* en récompense à l'ensemble de sa carrière consacrée aux arts. La même année, il est fait académicien par la *National Academy of Design*.

En 1998, il est nommé académicien honoraire par l'Académie Royale des Arts. La même année, il reçoit la Médaille Nationale des Arts et devient le premier lauréat du Prix Friedrich Kiesler.

En 1999, il reçoit la Médaille du Mérite du Lotos Club, ainsi que la Médaille d'Or de l'Institut Américain des Architectes.

En 2000, l'Institut Royal des Architectes Britanniques lui décerne la Médaille d'Or, et il reçoit l'*Award* pour l'ensemble de ses œuvres de l'Association *Americans for the Arts*.

En 2002, Frank Gehry reçoit la Médaille d'Or d'Architecture de l'Académie Américaine des Arts et des Lettres. Il est nommé membre de l'Académie Américaine des Arts et des Lettres en 1987, administrateur de l'Académie Américaine à Rome en 1989, et Membre de l'Académie Américaine des Arts et des Sciences en 1991.

En 2003, il entre à l'Académie Européenne des Sciences et des Arts et devient *Compagnon de l'Ordre du Canada*.

En 2005, il est fait Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'honneur par le gouvernement français.

En 2006, il devient le premier lauréat de la *California Hall of Fame*.

En 2008, Frank Gehry se voit décerner le *Lion d'Or* à la Biennale de Venise pour l'ensemble de ses œuvres.

En 2010, il se voit décerner le *Prix John Singleton Copley* par l'*American Associates for the Royal Academy Trust*, et reçoit le prix de la Cooper Union de New York pour la Promotion des Sciences et des Arts.

En 2014, il reçoit le prix *Prince des Asturies pour les Arts*.

Frank Gehry a été fait docteur honoris causa de l'Occidental College, du Whittier College, de l'École Supérieure des Arts et Métiers de Californie, de l'Institut Universitaire de Technologie de Nova Scotia, de l'École de Design de Rhode Island, de l'Institut Californien des Arts, de l'Institut d'Architecture de Californie du Sud, de l'Institut des Arts Otis de l'École de Design de Parsons, de l'Université de Toronto, de l'Université de Californie du Sud, de l'Université de Yale, de l'Université de Harvard, de l'Université d'Edimbourg, de l'Université Case Western Reserve et de l'Université de Princeton.

Frank Gehry a enseigné dans des plus prestigieuses institutions dans le monde, notamment à l'Université de Harvard, à l'Université de Californie du Sud, à l'Université de Californie de Los Angeles, à la Sci-Arc, à l'Université de Toronto, à l'Université de Columbia, à l'Institut Fédéral de Technologie de Zurich, et à l'Université de Yale où il enseigne encore aujourd'hui.

## RÉALISATIONS

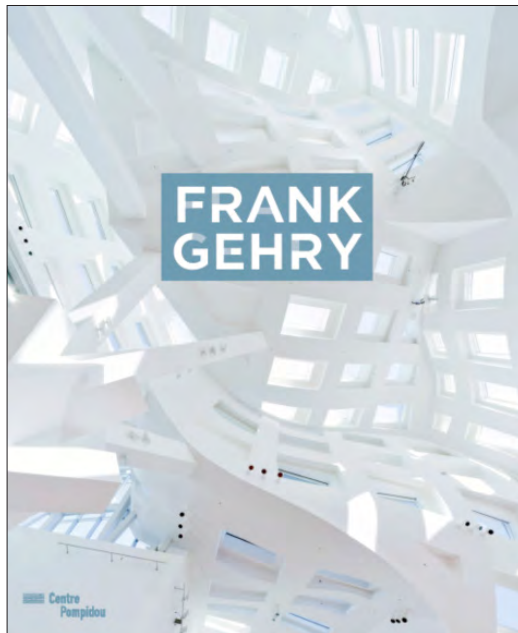
### Parmi ses grandes réalisations :

- le *Musée Guggenheim* à Bilbao
- l'extension du *Musée des Beaux-Arts Frederick R. Weisman* à l'Université du Minnesota
- le *Nationale-Nederlanden Building* à Prague
- *l'immeuble de la DZ Bank* à Berlin
- le *Centre des Arts du Spectacle Richard B. Fisher* au Collège Bard à Annandale-on-Hudson, à New York
- le *Centre de Maggie*, unité de cancérologie de Dundee, en Écosse
- le *Walt Disney Concert Hall* de Los Angeles, en Californie
- le *Pavillon Jay Pritzker* et le *Pont BP du Millénium Park* à Chicago, en Illinois
- *l'Hôtel Marqués de Riscal* à El Ciego, en Espagne
- la transformation du *Musée des Beaux-Arts* de l'Ontario à Toronto, en Ontario
- la *Librairie des Sciences Peter B. Lewis* à Princeton, dans le New Jersey
- *l'Institut Lou Ruvo de Recherche sur le Cerveau* à Las Vegas, dans le Nevada
- le *Musée Ohr O'Keefe* à Biloxi, dans le Mississippi
- le *Nouveau Campus pour la Symphonie du Nouveau Monde* à Miami, en Floride
- la tour résidentielle de *8 Spruce Street* à New York
- la tour résidentielle *Opus* à Hong Kong
- le *Théâtre Signature* à New York
- la *Maison de la Fondation Make it Right* à la Nouvelle-Orléans, en Louisiane.

### En cours de réalisation :

- le *Musée Guggenheim* d'Abu Dhabi
- la *Fondation LUMA* à Arles
- le *Divan Orchestra* de Berlin
- le *Mémorial Eisenhower* à Washington, D.C.
- le développement du quartier de King Street à Toronto, dans l'Ontario
- le Musée des Beaux-Arts de Philadelphie
- le *Q-MOCA* à Quanzhou, en Chine
- le *Campus Quest* pour Facebook à Menlo Park, en Californie.

## 5. PUBLICATION



### CATALOGUE DE L'EXPOSITION

#### FRANK GEHRY

Publié aux Editions du Centre Pompidou

Format : 23,5 cm x 28 cm, broché, 256 pages, 600 illustrations

Prix de vente : 42 €

Première monographie de référence en langue française, cet ouvrage publié aux Editions du Centre Pompidou, sous la direction de Frédéric Migayrou et d'Aurélien Lemonnier, commissaires de l'exposition, comprend un entretien exclusif avec Frank Gehry, des textes d'historiens d'art et de critiques d'architecture. Il présente ses soixante projets ou réalisations les plus spectaculaires, sous forme d'esquisses, de dessins, de plans, d'élévations et de photographies.





## 6. TEXTES DU CATALOGUE

L'organon de Frank Gehry

Par Frédéric Migayrou

**« Ma méthode est tout aussi facile à expliquer que difficile à pratiquer. Elle propose d'établir des degrés progressifs de certitude. Elle en appelle à l'évidence des sens, mais toujours aidée et guidée par un processus de correction que j'ai institué. Mais l'action spontanée de la pensée qui suit l'expérience sensible, je la rejette pour une grande part pour ouvrir et garantir à l'esprit une voie nouvelle qui ait son point de départ dans la simple expérience sensible. Ces idées ont sans aucun doute choqué ceux qui attribuaient tant d'importance à la logique, ceux qui cherchaient les appuis de l'intelligence et qui se méfiaient du processus originaire et spontané de la pensée. Mais ce remède vient trop tard pour être bénéfique quand l'esprit a été corrompu par les usages, les conventions de la vie commune, quand il est attaché à de fausses doctrines et soumis à de vaines idoles. »**

Francis Bacon, préface du *De verulamio novum organum scientiarum* (1620)

Pour Francis Bacon, le *Novum Organum*, qui s'opposait à une logique scolastique dogmatique, prônait la restauration de l'observation des phénomènes naturels et l'élaboration d'instruments permettant d'encadrer l'expérience. Cette méthode visait, après une lente maturation, à faire émerger des généralisations logiques, dont la vérité apparaîtrait au cours du procès même de leur constitution. Cette généralisation progressive des cas d'espèce, ce recours à l'*induction*, pour emprunter un terme plus philosophique, pourrait correspondre à la démarche de Frank Gehry. Ce dernier a en effet toujours cherché à échapper aux dogmatismes qui ont pu séduire ses contemporains, que ce soit celui du modernisme, des *case studies* omniprésentes dans la Californie des années 1960, ou du postmodernisme qui aura finalement reconduit une même normativité, appliqué les mêmes règles abstraites de la composition architecturale. Alors que son œuvre a trouvé, à travers quelques réalisations majeures, une forme d'universalité – l'image même de ce qu'il y a de plus contemporain dans l'architecture – peu de textes rendent raison d'une esthétique, d'un langage qui se sont élaborés sur près de cinquante années, en marge des courants et des mouvements. L'analyse de la biographie peut alors fournir des clés de lecture, depuis l'émigration de Pologne à son installation définitive à Los Angeles, via les années passées au Canada. Les événements de la vie personnelle pourraient diriger l'exégèse de l'œuvre jusqu'à faire de la fameuse Gehry Residence (1977-1978, 1991-1994) un manifeste autobiographique, la matrice de ce qui fait l'identité de l'architecture mais aussi celle de l'architecte, Frank Gehry étant tout à la fois héros et auteur de ce récit architectonique. « En commençant avec un type communément accepté pour finir avec une habitation absolument unique, explique Kurt W. Forster, l'architecte revisite la construction de l'identité d'une façon aussi radicale que lorsqu'un ensemble de clichés sociaux sont mis en pièces<sup>1</sup>. » Résolution des tensions freudiennes entre la maison comme lieu du recueil, d'une intériorité matricielle tout hégélienne, et l'ostentation de la protection du père, d'une outrance de l'enveloppe : c'est dans cet entre-deux que se jouent les renversements, les retournements que provoque l'architecte, ces jeux sur l'ouvert et le fermé, le public et le privé, le visible et le caché, la forme et l'informe, l'objet et l'assemblage, cette façon de faire de l'architecture un point focal où se croisent deux conceptions de l'histoire, le lieu du conflit de l'ancienne maison, de la mémoire, de l'histoire et du nouveau, d'un avant-gardisme destructeur. La Gehry House reste le point de convergence qui articule les deux dimensions qui auront animé la recherche de l'architecte : l'effectivité pratique du métier d'une part et un désir d'expérimentation qui joue avec les limites de la discipline d'autre part. À bon droit, d'aucuns voudraient reconstituer la cohérence de l'ensemble de l'œuvre à partir de cette maison qui reste, par sa dimension, un petit programme. Pourtant la carrière de Frank Gehry démarre près de vingt ans auparavant avec la réalisation de la Steeves Residence (1958-1959) et la fondation de son agence en 1962. Celui qui a collaboré avec le paysagiste Hideo Sasaki, avec les architectes John Portman, Richard Aeck, Andrew Steiner, Pereira & Luckman pour l'aéroport de Los Angeles, mais aussi avec Victor Gruen, l'inventeur des malls et des projets à grande échelle – d'abord un an en 1953, puis comme chef de projet de 1958 à 1960 –, qui a travaillé à Paris chez André Remondet en 1961 mais aussi avec l'urbaniste Robert Auzelle, s'avance alors avec de solides compétences, confortées par l'étude et la réalisation de près de 80 projets, dont nombre de projets d'urbanisme.

Avec des programmes réalisés comme Kenmore Apartments qui comprend près de 10 000 m<sup>2</sup> d'appartements (1963-1964), Bixby Green, un lotissement de 84 pavillons (1968-1969), le Rouse Company Headquarters, un immeuble de bureau de 15 000 m<sup>2</sup> (1969-1974), la rénovation de l'amphithéâtre du Hollywood Bowl (1970-1982), Santa Monica Place, un morceau de ville de 60 000 m<sup>2</sup> (1972-1980), The Atrium, Rudge and Guenzel Building (1974-1976), ou encore la Harper House, un immeuble de logements de 15 étages (1976), l'architecte Frank Gehry est déjà, à l'aube des années 1980, un urbaniste et un bâtisseur confirmé maîtrisant toutes les facettes de la profession. C'est l'aspect le plus fascinant de son œuvre : la patiente élaboration d'un désapprendre qui débute sans doute avec le Danziger Studio (1964) et qui progressivement bousculera tous les langages, toutes les pratiques, l'ensemble du domaine procédural du champ architectural et urbain. Dans l'architecture, chacun des éléments sollicités (de l'espace plan à la géométrie, de la forme au matériau, de la structure aux présupposés de l'harmonie ou de la composition) sera soumis à une expérimentation radicale. Gehry renoue ici avec cette immanence cognitive, cette ingénuité (au sens de la liberté que confère l'ingenuus) qui caractérisent les artistes qu'il côtoie ; il retrouve la possibilité de recomposer une expression, de transfigurer les normes et les codifications. On peut lire dans le corpus de ses réalisations les phases d'un redéploiement critique des langages de l'architecture, qui permet d'établir les bases d'une nouvelle pratique, de définir les fondamentaux qui donneront corps à une méthodologie et à une esthétique originales.

### **Anatomie des compositions**

Quelle que soit l'approche analytique choisie, l'interprétation de l'œuvre de Frank Gehry revient toujours sur des questions d'origine. De l'histoire familiale aux récits d'apprentissage, de la fascination pour les matériaux pauvres à une pratique artisanale de la maquette, les questions sur la constitution de l'œuvre, sur l'instauration de nouvelles logiques de création sondent les sources biographiques, historiques, contextuelles, semblant ainsi prendre la forme d'une quête ontologique. La découverte de l'architecture et la rencontre avec Raphael Soriano sur le chantier de la maison de Glen Lukens – le professeur de céramique de Gehry à l'université de Californie du Sud (USC) – marque certainement une rupture. Devant la fascination de son étudiant, Lukens propose de l'aider à s'inscrire à l'école d'architecture. « Soriano dirigeait la construction avec une grande autorité, se souvient Gehry. J'ai été terriblement impressionné par cette image. Je me suis passionné pour le travail de Soriano et par l'idée de l'architecture. Je pense que c'est sous l'impulsion de Glen que c'est arrivé<sup>2</sup>. » Il serait pourtant excessif, sur la seule base de cette rencontre, d'inscrire le début du parcours de Frank Gehry dans le sillage de cette transition qui s'est effectuée du Style international vers ce qui s'affirmera à travers des *case studies* comme le California Modern. Même si les interrelations intérieur-extérieur, ouvert-fermé, et la mobilité des séparations resteront des préceptes valides, Gehry ne se reconnaîtra ni dans le modernisme affiché de Richard Neutra, ni dans le formalisme des ossatures métalliques ultralégères de Ralph Rapson, Pierre Koenig ou Craig Ellwood, trop marqué par la standardisation et le fonctionnalisme. Esther McCoy, l'auteur de l'ouvrage-manifeste *Case Study Houses, 1945-1962*, a souligné que les *case studies*, encore sous l'influence du modernisme des années 1930, « étaient le miroir d'un âge où un pragmatisme naissant occultait l'idéalisme rooseveltien [...]. En 1962, il était devenu clair que le combat pour le logement avait été gagné par les développeurs<sup>3</sup>. » À l'école d'architecture de l'USC, Frank Gehry conforte sa connaissance de la scène californienne. C'est la période où il rencontre Julius Shulman et où il se confronte aux recherches de Garrett Eckbo sur les environnements paysagers, et de Gregory Ain, dont le projet Mar Vista Housing (1947-1948) va influencer la conception de Bixby Green (1968-1969). Mais c'est certainement Harwell Hamilton Harris qui le marquera le plus profondément, par son approche des relations au site et aux matériaux où sourdent des références à l'Arts & Crafts, aux architectes Greene & Greene mais surtout à Frank Lloyd Wright, qui prônait l'usage de plans ouverts et d'espaces articulés en continuité. Devant la Steeves Residence et son plan en croix d'inspiration wrightienne, on songe à la Wylie House de Harris (1948), avec son toit en avancée dialoguant avec l'environnement. L'importance de Frank Lloyd Wright ne peut être mésestimée, notamment pour ce qui concerne les aménagements et le mobilier – les « Wrightian fantaisies<sup>4</sup> » – que Gehry réalise pour l'armée à Fort Benning (1955). Ajoutée aux réminiscences des projets de Bernard Maybeck – sa Church of Christ Scientist (1912) semble avoir influé sur le dessin du Kay Jewelers Stores (1963- 1965) – l'empreinte de Wright transparaît dans la logique même des projets de Gehry, dans la

distribution organique des espaces qui imprime des décrochements à la toiture, qu'il s'agisse de toits plats (Hauser-Benson Health Resort, 1964) ou de simples pentes animées par des cassures et des changements de niveaux (Kline Residence, 1964 ; Reception Center, Columbia, 1965). La présence de Wright, introducteur du japonisme en Californie, tout à la fois collectionneur et marchand d'estampes<sup>5</sup>, s'affirme encore lors de la réalisation de la scénographie de l'exposition « Art Treasures of Japan » (1965) au Los Angeles County Museum of Art (Lacma) avec Greg Walsh, grand connaisseur de l'art japonais et premier associé de Frank Gehry. Selon Mildred Friedman, « l'ambiance de la galerie fut littéralement japonisée, mais c'était un Japon aux accents wrightiens qui découlait naturellement de l'architecture de Gehry à cette période. Les premiers travaux de Gehry ont été fortement influencés par Wright et alors que les aspects décoratifs de son architecture ont été éliminés de ses réalisations construites, il a retenu l'emploi du plan asymétrique et le souci des matériaux qui sont les marques de fabrique du style wrightien<sup>6</sup>. » Face à un modernisme en crise, la question d'une spécificité de l'architecture californienne se pose avec acuité. Le retour vers les sources d'une identité californienne va animer des architectes comme John Portman, le paradoxal tenant de la *corporate architecture*, avec lequel Gehry a collaboré. Portman se réclame non seulement de Wright mais aussi de Ralph Waldo Emerson, qui invitait dans *Nature* (1836) à restaurer le lien unissant l'homme à une nature transcendante, et de Bruce Goff, qui revendiquait l'héritage de Louis H. Sullivan et de Frank Lloyd Wright. Confronté au célèbre précepte de Louis Sullivan selon lequel « la forme suit toujours la fonction », Wright en récuse toute interprétation fonctionnaliste : « Louis Sullivan était entièrement étranger à ce à quoi on a voulu le réduire comme précurseur du fonctionnalisme, ce qui, ni alors ni maintenant, ne pourrait être autre chose qu'une déformation<sup>7</sup>. » Pour Wright, forme et fonction ne sont qu'un, tout comme sont indivisibles la forme animale ou la structure des plantes, dont Sullivan avait fait le domaine privilégié de sa recherche sur les motifs. « Utiliser tout à la fois le mot "organique" et le mot "nature" dans le sens le plus profond, comme essence plutôt que comme fait : comprenez, la forme et la fonction ne font qu'un. La forme et l'idée deviennent alors inséparables. L'architecture organique doit prouver l'unité de la structure et de la nature comme principe de l'esthétique<sup>8</sup>. » Contre toute idée d'une représentation des formes de la nature, il s'agit de retrouver l'essence, les principes intrinsèques d'une morphogénétique et d'affirmer l'unité interne de tout projet d'architecture, adossée au développement d'une écriture propre. Et l'on peut alors redéfinir les principes de cette architecture organique esquissée dès 1908 mais qui ne se formalisera qu'en 1939 avec la publication de *An Organic Architecture : The Architecture of Democracy* de Wright. L'architecture doit respecter la propriété essentielle des matériaux qui valent pour eux-mêmes, par leur qualité, leur texture, leur couleur, et qui doivent être liés à un contexte précis, à un environnement identifiable. Le bâtiment s'impose comme l'expression de ces matériaux, qui orientent tout à la fois les possibilités de la forme ainsi que la logique de la conception. Dans cette dynamique, l'ornementation est toujours assortie à l'usage du matériau ; elle n'est jamais un motif surajouté. Chaque projet conçu dans une interrelation entre le contexte et la structure est spécifique au site sur lequel il est implanté. L'architecture tire ses qualités du site et, inversement, le site est qualifié par l'architecture. Selon Wright, « personne ne constate que l'on a un site particulièrement beau avant que la maison ne soit construite [...]. L'architecture organique ne s'impose pas comme un outrage dans le site mais se développe toujours à partir de lui<sup>9</sup>. » Tout en assimilant le modèle esthétique wrightien, Frank Gehry, déjà très engagé dans les stratégies urbaines à grande échelle après son passage chez Gruen, cherche à prendre en compte la matérialité du contexte, particulièrement à Los Angeles où le *urban sprawl*, l'étalement de la *carpet city* semble sans limites. Pour l'architecte, « le chaos de nos villes, l'aléatoire de nos vies, l'imprévisibilité de ce que nous serons dans dix ans, toutes ces choses pèsent sur nous mais il reste une certaine marge de contrôle. Si vous agissez d'une certaine manière, vous pouvez rediriger certaines forces vers vous<sup>10</sup>. » Ainsi s'esquisse la tentation d'une aturalisation du domaine de la ville, de l'ensemble de ses artifices, une mise à plat qui prendrait modèle sur la conquête d'un territoire, un naturalisme ouvrant à de nouveaux usages et de nouveaux emplois : L'architecture d'un naturalisme second ne peut simplement s'établir par la constitution de nouveaux objets ; elle doit en même temps prendre en compte sa signification anthropologique<sup>11</sup>. » Le Danziger Studio constitue à cet égard une première rupture, sa façade muette créant une *disruption* face à l'activité commerciale du Melrose Boulevard. La clôture des deux blocs de cet objet minimaliste, le jeu sur leur symétrie et les décalages d'échelle créent une disharmonie,

une réponse silencieuse au désordre urbain, qui protège l'espace privé. Pour la première fois, Frank Gehry laisse la structure et les ventilations apparentes alors que l'extérieur est recouvert d'un enduit brut sans peinture. L'objet architectural vaut pour lui-même ; c'est une entité indépendante mais liée au milieu où elle prend place selon la logique wrightienne d'une architecture née des tensions matérielles du contexte : « Le Danziger Studio était une façon de créer un espace marginal contrôlé, à partir du désordre urbain de l'environnement de L.A. Quand je l'ai fait, tout le monde a été surpris, mais j'ai ensuite réalisé que négliger une potentielle interface avec la ville était une attitude restrictive<sup>12</sup>. »

### Délinéations du composite

L'implantation d'un objet architectural dans un contexte singulier devient le fil rouge d'une recherche illustrée par les collaborations de Frank Gehry avec la Rouse Company qui accueille la réalisation du Merriweather- Post Pavilion (1966-1967) puis celle du Public Safety Building (1967-1968). James Rouse, développeur, initiateur des *business parks*, et commanditaire de nombreux *shopping malls* à Victor Gruen, s'était entouré, pour lutter contre l'échelle oppressive des métropoles, d'urbanistes, de sociologues et d'enseignants afin de définir le cadre des *planned communities*, ces villes nouvelles permettant d'offrir « une réponse globale aux aspirations d'une société libre<sup>13</sup> ». Pour favoriser l'intégration dans le site, Gehry étudie la géométrie des toitures : structure trapézoïdale suspendue pour le Merriweather-Post Pavilion (puis pour le Concord Performing Arts Center, 1973-1976), toit indépendant de la masse pour le Public Safety Building. Transformant la perception des bâtiments dans le site, ce jeu d'illusionniste s'accroît avec la O'Neill Hay Barn (1968), « premier projet dans lequel Gehry explore intensément une géométrie non orthogonale et joue avec les possibilités expressives et vectrices d'illusions de perspectives distordues<sup>14</sup> ». Afin de favoriser encore l'incorporation au site, Gehry allège l'ensemble de la construction, les panneaux de tôle ondulée créant, telle une enveloppe, une continuité entre murs et couverture, principe qui sera accentué pour la Davis Studio/Residence (1968-1972). En 1968, pour réaliser au Lacma la scénographie de l'exposition de Billy Al Bengston, un artiste Pop Art travaillant les matériaux de récupération et créant des sérigraphies de logos sur des tôles, Gehry recouvre les cimaises à l'aide de tôle ondulée, un matériau qu'il emploiera par la suite dans nombre de ses projets. L'architecte rencontre et fréquente alors les artistes de la Ferus Gallery et notamment Larry Bell, Ed Ruscha, Ken Price, Robert Irwin, Ed Moses et Billy Al Bengston. À cette époque, une nouvelle scène artistique émerge, d'abord influencée par la matérialité hybride des *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg et les textures complexes des *Flags* et des *Maps* de Jasper Johns, puis par le mouvement naissant du Pop Art. Cette communauté d'artistes est alors si dynamique que le Lacma organise un vaste rassemblement, « une scène de franche et loufoque camaraderie entre le musée et la communauté artistique<sup>15</sup> », où sont présents Ed Ruscha, Tony Berland, Craig Kauffman, John Baldessari, John Altoon et Claes Oldenburg, autant d'artistes qui marqueront le parcours de Frank Gehry. Cette relation à l'art – et à ces artistes en particulier – incitera à approfondir des problématiques ontologiques relatives au statut de l'objet architectural et à son identité physique au sein de son contexte. La rencontre avec Ron Davis est l'occasion d'un fructueux dialogue, à l'issue duquel le volume du bâti est littéralement « picturalisé ». Boîte ouverte, la perspective est mise à plat pour être synthétisée en une forme sans cesse recomposée selon les angles de vue sur le site. Alors que Ron Davis, avec ses peintures à base de résine, développe un travail sur les illusions géométriques, Frank Gehry leur offre une pleine réalité : « Le décalage entre l'orthogonal et le perspectif provient de Ron Davis parce qu'il réalisait des peintures élaborées à partir de la construction de perspectives. J'étais fasciné par le fait qu'il pouvait les dessiner mais pas les fabriquer. Il ne pouvait pas les transcrire en des objets tridimensionnels<sup>16</sup>. » Gehry s'empare alors du dessin comme d'un instrument de conception, examinant sans relâche cette tension entre la composition graphique et la translation de cette analytique de l'espace en une volumétrie construite. Là encore se profile une conception organique de l'espace qui renvoie directement à Rudolf M. Schindler, disciple de Frank Lloyd Wright : « La maison du futur est une symphonie de formes spatiales ; chaque pièce est nécessaire et l'inévitable partie d'un tout<sup>17</sup>. » L'espace est constitué de plans abstraits qui recomposent les séparations, les ouvertures, mais aussi les éléments mobiliers en un tout, un ensemble ouvert analogue aux compositions de De Stijl. Dans son article « Care of the Body: Shelter or Playground<sup>18</sup> », Schindler décrit une continuité dynamique de l'espace dans laquelle le jeu des interrelations conforte la présence du corps. Stefanos Polyzoides :

« L'architecture formellement spatiale considère le vide comme quelque chose de positif, un médium flexible, un matériau brut pour définir l'intérieur et l'extérieur des bâtiments. Schindler participe d'une position moderniste mineure qui résiste à la conception de l'espace comme abstraction [...]. C'est la définition volumétrique des intérieurs qui génèrent les images, la plasticité et les qualités matérielles de ses bâtiments<sup>19</sup> » Les nombreuses esquisses de cubes éclatés et l'exploration des entrelacs dimensionnels de l'espace qui stimulent alors Frank Gehry rappellent les tesseracts de Theo Van Doesburg, et plus lointainement les explorations de l'hyperespace et de la quatrième dimension grâce auxquelles. Claude Bragdon espérait pouvoir « tracer des individualités dans le plan ». Ce dernier, également disciple de Louis Sullivan, imaginait « traduire la théorie de l'espace n-dimensionnel en un ensemble de techniques afin d'utiliser les mathématiques, le "solvant universel de toute forme", pour générer des motifs totalement abstraits à partir des formes visibles de la nature<sup>20</sup> ». Les dessins de Frank Gehry ne construisent pas des formes : ils distribuent les éléments de l'espace. Le trait devient un instrument de la séparation, de la distinction. La ligne délimite en continu les dimensions de l'espace ; elle est délinéation, *delineo*, pour reprendre l'étymologie du mot, c'est-à-dire « dessin, esquisse », une dimension fondamentale de l'œuvre de Gehry qui, pour un large public, a créé une mystique de l'esquisse qui révèle cette fonction presque ontologique du trait continu pour l'architecte<sup>21</sup>. Gehry redresse alors ces lignes en volumes morcelant l'espace selon des vecteurs de tension qui bousculent, comme en témoigne le projet de Mid-Atlantic Toyota (1976-1978), l'ensemble du système des séparations et des ouvertures pour inventer une autre continuité. Les formes de la ville (façades, toitures, etc.) réapparaissent comme des ombres portées à l'intérieur du bâtiment, produisant l'effet inverse de celui de la façade doublée du Santa Monica Place, où l'intérieur semblait se prolonger à l'extérieur, dans le vide. Le dessin se fait anaglyphe, le trait se scinde pour créer des parallaxes qui bousculent les éléments de la composition architecturale, fracturent le volume, les percements des fenêtres traversant les parois en d'improbables bow-windows (Gemini G.E.L. Gallery, 1976-1979), font basculer les toitures en de violentes saillies (Cabrillo Marine Museum, 1977-1979), dédoublent les volumétries et les parois (Wagner Residence, 1978 ; Gunther Residence, 1978). Entièrement soumis à l'unité du trait, le motif retrouve sa connotation juridique ; il est la justification de ces compositions négatives. L'architecture se fragmente sans jamais devenir un collage ou un assemblage. Dans ce refus de toute tentation postmoderne, l'architecture devient composite sans jamais partager les éléments d'ordres hétérogènes – l'unité dans la complexité. Esther da Costa Meyer : « Le contour s'efface en une brume de lignes s'entremêlant, ce qui maintient les formes hors du propos, hors de l'attention directe. Dans ce désir d'éviter que des structures massives n'éclipsent leur environnement, l'architecte recourt à un archipel d'éléments plus petits autour d'une équivoque centralité<sup>22</sup>. »

### **Morphologies des tensions**

Pour Frank Gehry, le trait ordonne, distribue, crée de la permanence et sédimente d'un geste l'espace en un entour. Là se croisent les expériences, les rencontres avec les œuvres des artistes de la Galerie Riko Mizuno, ceux mêmes qui transfiguraient le pictural en une matérialisation sculpturale, qui avaient fait de la ligne un élément architectonique : Ed Moses qui, parti de perspectives architecturales (*Gladys McBean*, 1953), avait finalement réduit le dessin à de simples empreintes de cordelettes, prisonnières d'un lacs de résine (*ILL 245 B*, 1971), ou Chuck Arnoldi, qui transformait la toile en un treillis de baguettes (*Sticks*, 1972), en autant de gestes figés, autant d'incises, qui traduisaient avec une certaine violence un épuisement de l'espace pictural, mais aussi architectural. Gehry s'empare du principe pour sa façade de la *Strada Novissima*, présentée lors de la première Exposition internationale d'architecture à Venise, en 1980 (« La presenza del passato »). Lors de la réalisation de la *World Savings and Loan Association* (1982), Gehry s'interroge sur la réduction en trompe-l'oeil de la façade, traduction presque littérale d'œuvres de Larry Bell (*Untitled*, 1962 ; *A Wisp of the Girl She Used to Be*, 1963). Le resserrement presque phénoménologique de l'ensemble du glossaire de la construction autour d'une mise à plat des termes de l'architecture fait entendre l'influence minimaliste de Donald Judd, Gehry promouvant une approche cognitive de l'espace et une redéfinition de l'objet, de son statut physique et matériel : il doit être « spécifique, agressif et puissant ». « L'utilisation des trois dimensions, écrit Judd, n'est pas l'usage d'une forme donnée [...]. L'œuvre peut être comme un objet ou être plus spécifique mais d'autres caractéristiques doivent être développées. La gamme est si large que l'objet tridimensionnel devra

probablement être divisé en un plus grand nombre de formes [...]. Les matériaux varient énormément et sont des matériaux simples. Plus ils sont utilisés abruptement, plus ils sont spécifiques. Aussi sont-ils agressifs. Il y a une objectivité dans l'inflexible identité du matériau<sup>23</sup>. » Au-delà d'un simple intérêt pour les matériaux pauvres s'affirmant dans la *junk art*, les matériaux les plus communs, produits industriellement (grillage, tôle ondulée, carton), facilitent cette capacité à faire émerger de nouvelles interrelations spatiales et permettent à l'espace d'être d'emblée déterminé par la perception. L'usage du carton pour les *Easy Edges Cardboard Furniture* (1969-1973), réminiscence du contreplaqué le plus pauvre utilisé par Schindler (chaise *Beata Inaya*, 1948), induit un autre rapport au corps, en continuité avec l'espace intérieur. L'emploi du grillage qui s'impose sur toute la façade de Santa Monica Place (1972-1980) devient incontournable dans la gamme de matériaux de Gehry – presque une signature. Il s'en sert en particulier pour recomposer la morphologie des constructions (Shoreline Aquatic Park Pavilions, 1975 ; Wagner Residence, 1978 ; Gunther Residence, 1978). Même si l'on peut évoquer les tentatives antécédentes de Gordon Drake (David Presley House, 1946) ou d'Albert Frey (Frey Residence, 1953) qui avaient entamé une recherche sur les rapports entre le matériau et le contexte, Gehry déborde toute conception naturaliste pour s'emparer du catalogue des produits industriels. « J'ai construit quelques bâtiments avec du grillage. J'étais mécontent. J'ai pensé que c'était antisocial, antihumain [...]. Puis dans ma colère, j'ai commencé à réfléchir et j'ai pensé que le grillage était juste un tissu. C'étaient les convenances et ce que l'on en faisait qui le rendaient indésirable<sup>24</sup>. » Si la Gehry Residence (1977-1978) est devenue une œuvre iconique, c'est qu'elle rassemble tous les éléments du glossaire patiemment élaboré par Frank Gehry pour redéfinir les termes de sa logique architecturale. La maison ancienne agit comme un référent que l'architecte double d'une nouvelle enceinte qui perturbe et réorganise les espaces, les ouvertures et les fonctions de l'ensemble. Tôle ondulée, grillage, réinterprétation critique de la construction à ossature croisée en bois (*ballon frame*), dispersion des éléments du programme, effraction des plans, déformation géométrique des volumes : la maison est tout à la fois une composition et une déconstruction, un assemblage et une dissémination ; elle déplace le sens même de son inscription territoriale pour s'abandonner à la dynamique urbaine. « Avec cette maison, écrit Germano Celant, l'architecture inaugure toute une série de conjectures dialectiques [...]. Le démembrement visuel et spatial qui naît de cette rencontre du noyau ancien et du nouveau suggère un conflit continu. Mais, de fait, si l'architecture n'est pas moribonde, elle doit promouvoir la sémination et la dissémination continuelle des fragments et des parties, qui apparaissent, croissent, changent et interagissent sans fin<sup>25</sup>. » La déstructuration de l'objet architectural va être poussée à son climax avec la conception de la Familian Residence (1977-1978), pour laquelle Gehry approfondit ses recherches sur une analytique du cube : les lignes de tension organisent les deux volumes imaginés, multiplient les percements et les distorsions géométriques jusqu'à créer le sentiment d'une mobilité, d'une complète ouverture sur l'environnement. Essentielle pour comprendre la réalisation des Spiller Residence (1979-1980), la Familian Residence peut être vue comme le manifeste d'une architecture déstructurée. La maquette présentée dans l'exposition « Deconstructivist Architecture » (1988) au Museum of Modern Art de New York a pu mettre à jour des similarités entre les analyses géométriques de Gehry – notamment celles relatives à la genèse de la Davis Residence (1968-1972) – et celles engagées au sein des New York Five par Peter Eisenman pour le développement de la House III (1962-1971) et John Hejduk pour la Diamond House (1963-1967). Il reste pourtant difficile de concilier l'organicisme critique de Gehry avec l'approche purement linguistique, puis délibérément structuraliste des architectes new-yorkais. Francesco Dal Co : « Les similarités peuvent sembler évidentes si l'on compare les dessins d'Eisenman et de Hejduk à ceux de Gehry, parce que les trois utilisent la rotation des axes afin de souligner l'indépendance de la cellule structurelle [...]. Il n'y a pas de traces dans le travail de Gehry de l'usage formaliste et sélectif de la plate-forme commune aux architectes new-yorkais, dont les "objets" affichent une poésie de la nostalgie qui n'est pas immunisée contre un excès de références historiques<sup>26</sup>. » C'est la notion même du tracé, du dessin, qui distingue les deux cultures architecturales, l'une encore dominée par une ontologie de l'inscription, du scripturaire, alors que les délinéations de Gehry ouvrent des lignes de tension qui excèdent l'objet architectural ; elles sont les outils d'une dissémination qui va ouvrir cet objet architectural à l'urbain. Organisée en 1976 au Pacific Design Center, l'exposition sur le groupe L.A. Twelve, dont Gehry est la figure novatrice, marque la distance prise avec la côte est. Le compte-rendu de l'événement publié dans *Architectural Record* s'ouvre sur la photographie d'une autoroute et synthétise

ainsi l'enjeu commun : œuvrer pour une ville sans limites<sup>27</sup>. Ouvrir l'architecture et la confronter à des correspondances entre une pluralité d'entités, la mêler des interactions avec la ville et recomposer les programmes selon une distribution d'éléments indépendants, c'était l'intuition de Frank Gehry quand il a esquissé le Jung Institute (1976). Composé de cinq pavillons indépendants, ce projet préfigure le complexe schéma d'urbanisme de la Loyola Law School (1978-2003) : « J'ai utilisé de petits projets pour tester mes idées à une échelle urbaine, souligne Gehry. Je me suis intéressé aux natures mortes de Giorgio Morandi qui représentaient pour moi une sorte de modèle de ville [...]. J'étais obsédé par l'idée de briser la cohérence de l'ordre de mes premiers projets largement fondés sur la continuité spatiale de Frank Lloyd Wright. J'ai fracturé la maison en cellules et chacune d'elle était censée apparaître comme une entité indépendante, comme s'il s'agissait d'un village<sup>28</sup>. » À travers la dispersion des éléments bâtis, Gehry insistera sur l'unité du programme, l'unité de l'image qu'il voulait donner de cette école de droit. La Loyola Law School, toujours en développement, est la matrice expérimentale d'une architecture qui s'affirme par les corrélations, les anastomoses, les ligatures, les variétés d'échelle et de forme entre les bâtiments. Gehry le répète souvent : d'un rapide trait de crayon, il définit l'espace architectural comme l'interstice entre les édifices, là où l'énergie de la ville, la circulation et les flux, peut s'écouler : « L'architecture est le jeu entre les espaces [...]. Quand j'étais plus jeune, j'allais photographier les espaces entre les immeubles. Ce qui m'intéressait, c'est qu'un bâtiment seul paraît banal, mais si vous le posez à côté de quelque chose d'autre, vous pouvez créer un ensemble plus intéressant. Le tout est toujours plus grand que la somme des parties<sup>29</sup>. » Ainsi s'enchaînent les projets où la morphologie est façonnée par une complexité de formes, comme le montrent l'Indiana Avenue Houses (1979-1981), la House for a Filmmaker (1979-1981) et la Tract House (1982) qui, bien que restée à l'état d'ébauche, donne à chaque élément une valeur narrative indépendante et confronte entre elles les valeurs sémantiques des différents composants du projet. Ce même principe se retrouve pour le poste de sauveteur de la Norton Residence (1982-1984) et pour la Winton Guest House (1982-1987) – on notera ici la référence à Giorgio Morandi – qui développe, selon un vocabulaire géométrique, des entités de couleurs et de matériaux variés, qui vampirisent la résidence principale construite en 1954 par Philip Johnson. Frank Gehry brouille définitivement les notions d'objet architectural, de village, de communauté, changeant d'échelle selon les programmes, selon qu'il s'agit d'un bâtiment universitaire (Information and Computer Science/Engineering Center, 1983-1988), d'un hôpital (Yale Psychiatric Institute, 1985-1989), d'une maison individuelle (Sirmai-Peterson Residence, 1983-1988 ou Schnabel Residence, 1986-1989), ou même d'un quartier dans la ville, comme pour le projet Edgemar Development (1984-1988), qui groupe une variété formelle de bâtiments autour de trois tours enserrant une petite place. L'introduction de citations et de micro récits crée une parenté trompeuse avec une architecture d'assemblage qui questionnait les formes européennes de la ville, comme le firent le Kresge College (1974) ou la Piazza d'Italia (1978) de Charles Moore, ou qui prônait, avec Robert Venturi, un éclectisme laissant entrevoir « des allusions à l'expérience du passé. De tels éléments peuvent être soigneusement choisis ou intelligemment adaptés à partir des terminologies existantes<sup>30</sup>. » Point de postmodernisme chez Frank Gehry. Les objets qui font image se jouent précisément des pratiques citationnelles postmodernes : un bidon de lait faisant office de tour ou de chapelle (Camp Good Times, 1984-1985), une structure en grille appareillée de cuivre en guise de temple grec (Herman Miller Western Regional Facility, 1985-1989), une paire de jumelles érigée en fronton palladien (Chiat\Day Building, 1985-1991).

### **L'organicité du singulier**

Conscient de l'ambiguïté d'une esthétique de l'agrégation et de l'assemblage, d'un historicisme porté à cette époque par l'école néorationaliste italienne et par un postmodernisme empreint d'une culture pop loué par Charles Jencks, Gehry va chercher, avec l'apparition symbolique de la figure du poisson (Fishdance Restaurant, 1986-1987 ; Golden Fish, 1992), à retrouver l'unité organique wrightienne afin de redéfinir la fonction structurelle du continu au cœur d'un langage architectural alors fondé sur la dissémination : « C'était une sorte de commentaire sur le postmodernisme [...]. Le poisson était plus ou moins un contrepoint à toutes ces références au passé. Tout le monde citait d'anciens bâtiments classiques, j'ai décidé de me référer à quelque chose qui était 500 millions d'années plus vieux que l'humanité<sup>31</sup>. » En premier lieu, les métaphores organiques étaient apparues pour décrire l'aspect critique et destructeur des projets : « Dans la chirurgie de Gehry, il dégage les articulations jusqu'à

ce que le corps tombe en pièces. Il coupe alors à travers ces éléments mêmes, les brise, les mêle [...]»<sup>32</sup>. » Mais Frank Gehry s'est lui-même emparé de cette métaphore du chirurgien, troquant son crayon contre un couteau, incarnant Frankie P. Toronto dans la performance *La Course du couteau* créée à l'occasion de la Biennale de Venise (1986) par Claes Oldenburg. Ce personnage imaginaire, « barbier à Venise, Californie », incarnait également la figure de l'architecte, paré de son costume orné de fragments d'architecture, qui tranche avec sa lame, découpe les formes urbaines, pour délier, à l'instar du boucher Ding de Tchouang-Tseu, les morceaux du corps inerte de la ville... Germano Celant décrit ainsi Frank Gehry et « sa théorie de "l'ordre désorganisé" où l'architecture dérive des effets de coupures et de séparations produits par un couteau de l'armée suisse<sup>33</sup> ». Il s'agissait moins de détruire que de séparer, de mettre au jour les liens qui surdéterminent l'objet architectural, liens matériels mais aussi tout l'ensemble des interrelations symboliques, des significations entre les matériaux, les formes, les usages. Pour Coosje Van Bruggen, « les relations entre les pièces, qui sont sculpturales, intensifient les espaces en creux, les espaces négatifs, les déploient quand vous les traversez. Les valoriser crée une indétermination plus stimulante parce qu'elle vous impose de les actualiser, de les assimiler à l'architecture<sup>34</sup>. » Le couteau libère le crayon. S'engage alors un intense travail graphique où le dessin cerne ces espaces négatifs pour faire ressortir l'organicité de l'objet, qui, maquette après maquette, prendra finalement forme. Les deux phases de réalisation du Vitra Design Museum (1987-1989) et le projet de la Lewis Residence (1985-1995) peuvent être interprétés comme le laboratoire d'une transfiguration des formes qui accentue à l'extrême l'aspect conflictuel et chaotique du travail de Gehry, tout en proposant une nouvelle morphogénétique. Pour la Lewis Residence, l'architecte utilise des tissus imprégnés de cire afin de figer la dynamique du mouvement. Cette introduction du tissu comme principe structurel renoue d'une part avec les préceptes de Gottfried Semper (*Der Stil*, 1860-1863), qui défendait une interaction de la structure, du matériau et de l'ornement, d'autre part avec une histoire du drapé lisible dans la peinture de Bellini, Giotto, Botticelli, ou dans les sculptures de Claus Sluter<sup>35</sup>. Le domaine de l'histoire semble à nouveau s'ouvrir, presque comme une histoire en négatif, depuis le baroque, où résonnent les noms du Bernin, de Borromini ou de Bibiena, jusqu'à l'expressionnisme avec Erich Mendelsohn. Le drapé se condense en une figure générique, la tête de cheval, qui vient s'insérer entre les deux façades intérieures de la DZ Bank (1995-2001) sur la Pariser Platz, évoquant le Larkin Building (1904-1906) de Wright. Selon Irving Lavin, « à Berlin, le crâne devient une véritable boîte à penser, une gigantesque cuve-cerveau<sup>36</sup> ». On songe au célèbre texte d'Ernst H. Gombrich où le *hobby horse* est l'allégorie utilisée pour définir l'iconologie, l'art en tant que forme de représentation. Archétypes de cette nouvelle typologie de l'organique, le poisson (Vila Olímpica, 1989-1962), le serpent et la tête de cheval seront les prémices de la modélisation morphogénétique en conception assistée par ordinateur, la traduction de la maquette physique en modèle digital – tournant radical dans l'œuvre de Gehry. « Les informations traduites à partir de la forme, explique Bruce Lindsay, instruisent une mathématisation des surfaces directement intégrée dans le modèle digital qui fournit une nouvelle génération de la forme, un *feedback* matériel et tactile. La surface devient intelligente<sup>37</sup>. » Fort de ces instruments de simulation générique, une véritable architecture de la continuité, où les murs et les toitures se muent en de vastes voiles, va se développer, notamment à travers la conception croisée du Walt Disney Concert Hall (1989-2003) et du Guggenheim Museum de Bilbao (1991-1997). Sur la base des recherches engagées lors de la réflexion sur la Lewis Residence, la composition préserve la distinction des éléments du programme – qui néanmoins s'adjoignent – créant le sentiment d'une tension, d'une confrontation des éléments, d'une subduction en cours ; l'image de la *subductio*, soit l'action de haler les navires sur le rivage, pouvant illustrer la réalisation du Guggenheim Museum de Bilbao. La réalisation de ces deux projets imposera à nouveau l'image d'une architecture-sculpture, notion que récuse pourtant Gehry. Les sycophantes post-adorniens qui traquent, après Georg Lukács, les occurrences culturelles d'un formalisme et d'un subjectivisme de l'expression, d'un modernisme exacerbé par les technologies numériques, ont dénoncé cette « vision d'une expression et d'une liberté oppressives car Gehry développe son travail sur les bases de la logique culturelle du capitalisme avancé, avec ses formules de la prise de risque et des effets du spectaculaire<sup>38</sup> ». Pourtant Frank Gehry est peut-être le premier architecte à avoir compris que la sphère de la rationalité héritée des Lumières et, par extension, la lecture critique des dialectiques négatives étaient devenues inadéquates pour appréhender les conséquences d'une mathématisation globale du stochastique induite par la généralisation du computationnel. Gehry s'est toujours opposé à l'identité inerte de l'objet



sculptural : « Je pense à cela comme à un chaos contrôlé que je relie à l'idée de la démocratie pluraliste, envisagée comme lieu d'une collision des idées [...]. Vous avez un même bâtiment, une construction qui en rassemble dix autres. Si vous observez les connexions entre les parties où chaque *bouteille* touche l'autre, cela ressemble à un bâtiment, mais il y en a dix<sup>39</sup> », dit-il à propos du Ray and Maria Stata Center (1998-2004), rattaché au Massachusetts Institute of Technology. L'ensemble des éléments constructifs est soumis aux lignes continues qui les traversent : courbe ondoyante du Nationale-Nederlanden Building (1992-1996) pour accentuer l'effet des espaces interstitiels, cet effet de flux qui préserve la dynamique de la morphogenèse globale afin que le poisson ne se transforme pas en un corps inerte, une prison (*Folly: The Prison Project*, 1983). Cette fusion de tous les éléments imposée par ces lignes de force qui parcourent les projets amène à reconsidérer l'identité de chaque élément, qui doit être conçu, puis produit selon une logique « non standard ». Grandit l'idée d'une compénétration des intérieurs et des extérieurs que l'on observe lors de la construction de l'Experience Music Project (1995-2000) et de celle du Peter B. Lewis Building (1997-2002) qui pousse à son extrémité le projet organiciste wrightien. La référence au *Merzbau* (1919- 1933) de Kurt Schwitters, parabole « des modes de perception de la ville qui suivent un rythme syncopé et sont stimulés par des perspectives fragmentées et de plus en plus partielles<sup>40</sup> », est inévitable, mais elle réactive l'équivoque image de l'architecture sculpturale. On pourrait tout aussi bien penser à d'autres projets, à la Chiesa dell'Autostrada del Sole (1960-1964) de Giovanni Michelucci ou à la Nevgeser Wallfahrtsdom (1968) de Gottfried Böhm, qui avaient tous deux tenté de créer une continuité spatiale des intérieurs. La totale flexibilité de la simulation numérique permet paradoxalement de fusionner la structure avec l'enveloppe et de libérer des pans entiers de la construction. Ingeborg M. Rocker : « La notion d'ornement a été transférée à la peau elle-même, par laquelle l'emphase ectoplastique du bâtiment déplace l'idée de la structure de l'intérieur vers l'extérieur<sup>41</sup>. » Si avec MARTa Herford Museum (1998-2005), les éléments de toiture semblent autant de plaques autonomes, ils deviennent de véritables composants dans d'autres projets, faisant office de voiles, comme pour le Richard B. Fisher Center for the Performing Arts at Bard College (1997-2003), ou se positionnant en façade, comme pour le Jay Pritzker Pavilion (1999-2004). Gehry va d'ailleurs poursuivre sa réflexion en ce sens lors de la réalisation du Biomuseo (2000-en cours), où les plaques sont multipliées de façon à former une mosaïque de couleurs, et de l'édification de l'Hotel at Marqués de Riscal (1999-2006), dont l'entrée se mue en une efflorescente combinaison de rubans métallisés. Toutefois, fort de sa maîtrise de ces substructures que sont les espaces interstitiels, Gehry commence à les réduire, à exploiter de nouvelles formes spatiales nées de la contiguïté, comme le montrent l'assemblage des trois bâtiments du Neue Zollhof (1994-1999), la fusion en un nœud complexe des façades et des couvertures du Cleveland Clinic Lou Ruvo Center for Brain Health (2005-2010), mais aussi la compénétration des volumes des projets de la Sonderborgh Kunsthalle (2010) et des immeubles de Dr Chau Chak Wing Building (2009-en cours), principe qui trouvera son illustration la plus aboutie avec l'imbrication des volumes de verre du bâtiment conçu pour le Campus Novartis, Gehry Building (2003-2009). Le cercle paraît se refermer. L'architecte, qui avait tenté de mettre en bascule toute sa pratique pour établir une oeuvre qui lui soit propre, semblait alors proche des courants de l'architecture radicale. Il était parvenu à dégager les prémisses d'une architecture négative, ainsi décrite à l'époque : « L'image que Gehry essaie de créer avec sa maison met en exergue le type de dangereuse contamination qui pourrait infecter une société normale [...]. Il y a ici la détermination d'injecter quelque chose de neuf qui n'ait plus rien à voir avec la désinvolture d'une Amérique qui ne songe qu'à la nourriture et l'argent<sup>42</sup>. » Disposant d'un langage patiemment forgé, Frank Gehry peut retourner sa stratégie critique sur son oeuvre et se poser à nouveau la question de l'objet architectural, question d'identité qui était aux sources de sa démarche. L'ÜSTRA Office Building (1995-2001), une tour parallélépipédique prise par une légère torsion, ouvre cette problématique de l'objet, approfondie par l'IAC Building (2003-2007), mais surtout par le 8 Spruce Street (2003-2011) qui, par la complexité morphologique de sa façade, résonne des vibrations de New York pour accéder au statut d'emblème. L'architecture entre alors en mouvement, elle construit la syncope des multiples regards que l'on peut porter sur elle, en autant de perspectives qui se confondent à l'unité de l'architecture. Frank Gehry inverse le processus de décomposition du mouvement d'Étienne-Jules Marey, phases successives du vol d'une mouette pétrifiées en une sculpture (*Vol de mouettes*, 1887) pour reconstruire l'architecture en une série d'événements, en un zooscope où elle semble s'animer. Viennent à l'esprit les exemples que donnent Frank Gehry,

la frise du Parthénon, les Marbres d'Elgin, la Panchmukha Bhairava cette représentation de Shiva aux multiples bras et aux cinq visages ou la succession des pleurants de la Chartreuse de Champmol de Claus Sluter. Toute l'architecture de Frank Gehry pourrait se résoudre dans une proximité entre des bâtiments qui s'incarnent en une véritable cinématique, et la dynamique du geste qui, dès la conception, par le dessin, trace et partage les moments de cette séquence architecturale. Gehry a mené le travail de l'esquisse aussi loin que possible, jusqu'à dénier au dessin toute faculté d'inscription, laissant émerger la singularité de l'objet architectural. Les projets du Quanzhou Museum of Contemporary Art (2012-en cours) ou de la Luma Foundation / Parc des Ateliers (2007-en cours) exemplifient cette forme d'architecture inédite, directement nourrie par son contexte. L'organicité wrightienne s'est métamorphosée en un nouveau corpus, un *organon* au sens d'Aristote, avec son analytique, ses topiques, ses catégories, sa rhétorique et sa poétique – un instrument qui permet d'organiser, de donner corps à l'architecture. *Organon* mais aussi *orgue* (Walt Disney Concert Hall, 1989- 2003), l'instrument qui symbolise les jeux de toutes les sonorités. *Delineo*, « construire d'un trait » : cet art a peut-être trouvé une forme d'acmé dans la Fondation Louis Vuitton (2005-2014), où l'entité floue d'un nuage de verre révèle la complexité des cellules et des capillaires, qui organisent un espace né de l'entrelacs graphique élaboré lors de la conception : « J'ai voulu créer une impression d'éphémère. Mon premier dessin exprime cette ligne fluide en mouvement. Cette architecture doit être comme un rêve<sup>43</sup>. »

1. Kurt W. Forster, « Architectural Choreography », dans Francesco Dal Co, K.W. Forster, *Frank O. Gehry: The Complete Works*, New York, Monacelli Press, 1998, p. 18.
2. Frank Gehry, cite dans Wolfgang Wagnere, *Raphael Soriano*, Londres, Phaidon, 2002, p. 49.
3. Esther McCoy, *Case Study Houses, 1945-1962*, préface à la seconde édition, Santa Monica, Hennessey + Ingals, 1977, p. 4-5.
4. Thomas S. Hines, « Heavy Metal: The Education of F.O.G. », dans *The Architecture of Frank Gehry*, Minneapolis, Walker Art Center, 1986, p. 17.
5. Julia Meech : « Wright était profondément influencé par les propriétés expressives de l'art japonais mais en a aussi tiré l'avantage d'un opportun profit. Fort de sa réputation d'architecte, il fut un marchand agressif d'estampes ukiyo-e, du temps du premier voyage effectué en 1905 jusqu'en 1922 » (*Frank Lloyd Wright and the Art of Japan : The Architect's Other Passion*, New York, Japan Society and Harry N. Abrams, 2001, p. 21).
6. Mildred Friedman, « Fast Food », dans *The Architecture of Frank Gehry*, op. cit., p. 89-90.
7. Frank Lloyd Wright, « Form and Function », *The Saturday Review*, 14 décembre 1935 ; repris dans *Collected Writings*, t. III, 1931-1939, New York, Rizzoli, 1993, p. 187.
8. F.L. Wright, *Genius and the Mobocracy*, New York, Horizon Press, 1949, p. 99. Frank Lloyd Wright, qui avait reçu un ensemble de dessins de la part de Louis Sullivan, décida de lui rendre hommage en lui consacrant cette biographie critique.
9. F.L. Wright, *An Organic Architecture: The Architecture of Democracy*, Londres, Lund Humphries, 1939 ; repris dans *id.*, *Collected Writings*, op. cit., p. 330.
10. F. Gehry, dans Ross Miller, Angela Ledgerwood, « New Again: Frank Gehry », *Interview Magazine*, janvier 1990.
11. Alejandro Zaera-Polo, « Frank O. Gehry: Still Life », dans Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, *Frank Gehry, 1987-2003*, Barcelone, El Croquis, 2006, p. 16.
12. F. Gehry, dans A. Zaera-Polo, « Conversation with Frank Gehry », dans *Frank Gehry, 1987-2003*, op. cit., p. 10.
13. « Merryweather-Post Pavilion, Columbia, Maryland », dans F. Dal Co, K.W. Forster, *Frank O. Gehry... op. cit.*, p. 84.
14. « O'Neill Hay Barn », *ibid.*, p. 91.
15. S.J. Diamond, « Should We Set Fire to the Art Museum? », *Los Angeles Magazine*, mars 1968.
16. F. Gehry, dans A. Zaera-Polo, « Conversation with Frank Gehry », art. cité, p. 19.
17. Rudolf M. Schindler, « Furniture and the Modern House », *The Architect and the Engineer*, décembre 1935, p. 22.
18. R.M. Schindler, « Care of the Body: Shelter or Playground », *Los Angeles Time*, 2 mai 1926.
19. Stefanos Polyzoides, « Space Architecture Inside Out », dans Lionel March, Judith Sheine, *R.M. Schindler: Composition and Construction*, Londres, Academy Editions/Berlin, Ernst & Sohn, 1993, p. 198.
20. Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque: Claude Bragdon, Ornament and Modern Architecture*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009, p. 143.
21. Outre l'important film de Sydney Pollack, *Sketches of Frank Gehry* (2006), on retiendra le texte de Horst Bredekamp qui insiste également sur cette fonction ontologique de la ligne : « Les versions successives de Gehry, écrit-il, isolent ou intègrent les lignes les plus fondamentales (*Grundlinie*). C'est ainsi que Gehry construit la tension entre la page blanche, le premier trait, et les lignes qui suivent » (« Frank Gehry and the Art of Drawing », dans Mark Rappolt, Robert Volette, *Gehry Draws*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2004, p. 12).
22. Esther da Costa Meyer, *Frank Gehry: On Line*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 55.
23. Donald Judd, « Specific Objects », *Art Yearbook*, n° 8, 1965 ; repris dans *id.*, *Complete Writings, 1959-1975*, New York, New York University Press, 1975, p. 184-187.
24. F. Gehry, dans A. Zaera-Polo, « Conversation with Frank Gehry », art. cité, p. 16.
25. Germano Celant, « Reflections on Frank Gehry », dans Peter Arnell, Ted Bickford, *Frank Gehry: Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1985, p. 10.
26. F. Dal Co, « The World Turned Upside-Down: The Tortoise Flies and the Hare Threatens the Lion », dans *id.*, K.W. Forster, *Frank O. Gehry... op. cit.*, p. 45.
27. N. Charles Slert, James R. Harter, *12 Los Angeles Architects*, Pomona, Cal Poly Pomona, 1978. Sur l'exposition voir « And then There Were 12... The Los Angeles 12 », *Architectural Record*, août 1976. Suivront de nombreuses publications sur la nouvelle spécificité de l'architecture californienne : David Gebhard, Susan King, *A View of California, 1960-1976*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1976 ; *The California Condition: A Pregnant Architecture*, San Diego, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1982 ; Institute of Urban Studies, *California Counterpoint: New West Coast Architecture 1982*, New York, Rizzoli, 1982 ; Barbara Goldstein, Peter Cook, *Los Angeles Now*, Londres, Architectural Association, 1983.
28. F. Gehry, dans A. Zaera-Polo, « Conversation with Frank Gehry », art. cité, p. 26.
29. F. Gehry, dans Barbara Isenberg, *Conversations with Frank Gehry*, New York, Alfred A. Knopf, 2009, p. 6.
30. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, Bruxelles, Mardaga, 1977, p. 138.
31. F. Gehry, dans A. Zaera-Polo, « Conversation with Frank Gehry », art. cité, p. 33.
32. G. Celant, « Reflections on Frank Gehry », art. cité, p. 6.
33. G. Celant, « Frankie P. Toronto », *Il Corso del Costello/The Course of the Knife: Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen, Frank O. Gehry*, New York, Rizzoli, 1978, p. 108.
34. F. Gehry, cité par Coosje Van Bruggen, « Waiting for Dr. Coltello », dans G. Celant, *Il Corso del Costello... op. cit.*, p. 67.
35. Frank Gehry développe cette approche du drapé en expliquant que « le poisson a conforté [sa] vision sur la façon de mettre l'architecture en mouvement ». Après avoir coupé la tête et la queue du poisson pour réaliser le pavillon d'exposition du Walker Art Center, le tissu s'est imposé comme élément architectural. Gehry cite alors les artistes qui ont porté sa vision dans Mildred S. Friedman, « The Reluctant Master », *Gehry Talks: Architecture + Process*, New York, Rizzoli, 1999, p. 11.
36. Irving Lavin, « Going for the Baroque: Frank Gehry and the Post-Modern Drapery Fold », dans *Frank Gehry, 1987-2003*, op. cit., p. 45.
37. Bruce Lindsay, *Digital Gehry: Material Resistance, Digital Construction*, Bâle, Birkhäuser Verlag, 2001, p. 74.
38. Hal Foster, « Why All the Hoopla? », *London Review of Books*, 23 août 2001, p. 26.
39. F. Gehry, dans Nancy E. Joyce, *Building Stata*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2004, p. XIII.
40. F. Dal Co, « The World Turned Upside-Down... », art. cité, p. 40.
41. Ingeborg M. Rocker, « Architectures of the Digital Realm: Experimentations by Peter Eisenman and Frank O. Gehry », dans *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*, 10 Internationales Bauhaus Kolloquium, Weimar, Bauhaus- Universität Weimar, 2008, p. 258.
42. Luciano Rubino, *Frank O. Gehry Special*, Rome, Edizioni Kappa, 1984, p. 95.
43. F. Gehry, entretien, *Le Figaro*, 1er juin 2012.

## LA PROMESSE DES VILLES

Par Aurélien Lemonier

**« Ton œil commence à créer des images que tu enregistres et tu trouves là de la beauté.**

**Nous sommes les commentateurs de cette beauté qui nous entoure. C'est tout ce qu'on peut faire. »**

**Frank Gehry, 1985<sup>1</sup>**

L'architecture de Frank Gehry invite à une approche territoriale. Interrogé dans différents entretiens sur ce qu'a pu signifier le fait d'initier sa carrière en Californie, à Los Angeles, Frank Gehry évoque essentiellement un espace d'opportunité où tout peut arriver rapidement<sup>2</sup>. Ce faisant, comment pouvons-nous appréhender ce territoire des possibles depuis lequel Frank Gehry s'adresse à nous, en architecte, cette partie du territoire de l'Ouest américain où se joue une conquête culturelle et économique qui semble ne jamais être achevée<sup>3</sup> ?

Peut-être pourrions-nous convoquer le témoignage de Reyner Banham qui, au milieu des années 1960, parcourt la Californie et livre une description de Los Angeles, entre récit de voyage et essai critique<sup>4</sup>. Au moment où le postmodernisme se structure justement autour de ces villes américaines qui semblent incarner, plus qu'aucune autre, le paradigme de la société de consommation, Los Angeles est un lieu de rencontre incontournable pour les architectes<sup>5</sup>. Il s'agirait de la ville au sein de laquelle la mobilité célébrerait avec acuité les « droits individuels » et dont l'automobile serait l'instrument de cette liberté. Aujourd'hui encore, le mythe est consistant : « La voiture devient un symbole d'une façon de comprendre la société et sa relation avec les individus<sup>6</sup> ». Ce qui fait de Los Angeles une ville « radicale » serait précisément l'intensité du champ des possibles, dont la liberté de déplacement est le symbole, en même temps qu'elle façonne la physionomie territoriale et l'image de la ville<sup>7</sup>. Cette définition – dont la naïveté a pu être critiquée<sup>8</sup> – permet néanmoins de décrire la relation des réseaux d'infrastructure continus avec la fragmentation des districts, des anciens villages, mais aussi des différents groupes sociaux. Car ce domaine bâti exprime en effet bien plus un éclatement des « communautés » – ces « sanctuaires » qui se cristallisent dans les années 1970<sup>9</sup> – immergés dans le flux incessant automobiles qui incise la topographie constituée d'une infinité de maisons individuelles. Les quatre « écologies » qui organiseraient le territoire californien constituent le terrain naturel de l'exercice professionnel de Frank Gehry. La première représente la culture des plages du Pacifique ; la deuxième, celle des collines, est constituée des « rues résidentielles étroites et sinueuses qui desservent les sites abrupts et les habitations, avec dans le dos la nature sauvage » ; la troisième est l'autoroute – les *freeways* – quant à la quatrième, c'est « la plaine », « ce par quoi est approvisionné les collines et les plages ». Ces quatre entités ne sont pas de même importance, ni dans la description qu'en donne Reyner Banham, ni dans la carrière de Frank Gehry. L'écologie des plages et celle des plaines se combinent pour former un ensemble plus essentiel : « Du désert à la plaine, de la plaine à la plage et de la plage à la mer, c'est la même platitude<sup>10</sup>. » Et c'est bien sur la plaine dans ses diverses formes (mer, plage, désert) que Frank Gehry contribuera à écrire les pages les plus récentes de l'histoire et de la légende de Los Angeles<sup>11</sup>. Entre la pluralité des communautés éclatées et le réseau des voies de circulation qui lacère le territoire, en passant par les distributions a-centrées de bâtiments ordinaires, de panneaux d'affichage et de débris assemblés dans un désordre indifférent que vilipende sans concession Frank Lloyd Wright<sup>12</sup>, ce sont bien ces plaines a-topiques que Frank Gehry parcourt pendant plus de soixante ans. Que ce soit Santa Monica et la plage de Venice<sup>13</sup>, où Gehry construira les maisons qui lui apporteront une reconnaissance internationale, le désert du Nouveau Mexique où il construit un centre de loisirs dans la réserve indienne de Cochiti Lake (1973) ou encore les contreforts de la Sierra Nevada où sont installés les entrepôts de la compagnie Herman Miller (Rocklin, 1987-1989), mais aussi les opérations de logements pour la Bixby Ranch Company (Garden Grove, Californie, 1969), le centre commercial de Santa Monica Place (1972-1980), jusqu'aux franges de Downtown LA d'où émerge le Walt Disney Concert Hall (1989-2003), ou plus récemment encore le front de mer sur lequel sera construit un immeuble de bureau à Santa Monica (2007), la plaine californienne est bel et bien le milieu originel de l'architecture de Frank Gehry. Or, cette plaine est un territoire dont l'identité est fortement inductrice. Banham la nomme les « plaines du ÇA », faisant

explicitement référence à la théorie freudienne. Son usage de cette notion centrale de la psychanalyse, même métaphorique, correspond à une intuition importante qui revient à associer la plaine « au pôle pulsionnel originaire de la personnalité, que se disputent deux grands types de pulsions – pulsions de vie et pulsion de mort ». Ainsi, la plaine serait « ce milieu platement essentiel, isotrope et indifférencié où s'abolissent les contradictions<sup>14</sup> ». La plaine et cette idée d'un recommencement permanent créent un climat où tout serait possible, hors de toute normativité. Dès lors, Los Angeles incarnerait le paradigme de l'absence de norme, de stabilité, de règle et de régulation. L'architecture serait alors prise dans cette impossibilité d'identifier une structure urbaine (un « sur-moi urbain » pour filer la métaphore), un contexte sur lequel s'appuyer, s'adosser ou se consolider. L'architecture serait prise dans la nécessité de se formaliser dans cet environnement instable et isotopique, de s'inscrire dans une réalité essentiellement mobile et éphémère. Plus que quiconque, Frank Gehry a une conscience aigüe de l'éphémère et du périssable et un certain sens de l'obsolescence qui renvoie sans doute davantage à l'idée d'une consommation qu'à celle de consommation<sup>15</sup>. Pour comprendre le rapport de l'œuvre de Frank Gehry à la ville et au territoire, il est certainement nécessaire de garder à l'esprit cette écologie de la plaine, métaphore et consistance du « périssable » et du mouvement permanent de la transformation. L'architecture de Frank Gehry, qui se positionne en « commentateur de la vie moderne », suggère bien un élan et le vecteur d'une promesse : la promesse d'une ville.

### Rénovation et « Renewal »

À la fin des années 1940, la revue *Art & Architecture*, fondée par John Entenza, se fait la chambre d'écho des tensions qui traversent le débat architectural en Californie. La description et l'analyse de l'urbanisation dans l'immédiat après-guerre – celle des plaines urbaines que Richard Neutra n'hésite pas à qualifier de « planétaires<sup>16</sup> » – est un des trois axes éditoriaux de la revue. Alors que le programme des *cases studies* se met en place, soutenu et publié par la revue, se cachent, derrière l'image d'une Amérique heureuse dont la maison individuelle tapie sur les collines et pleinement équipée serait le symbole, les conflits et les inquiétudes d'une urbanisation qui semble immaîtrisable. Dès les premiers numéros, on peut lire, par exemple sous la plume de Francis Voilich, des alertes saisissantes sur la condition urbaine : « C'est simplement la désintégration totale de la forme, de l'espace et de la structure des motifs urbains. Nos villes sont définies par une condition d'obsolescence et de désordre qui produisent seulement une esthétique négative<sup>17</sup>. » Ce n'est pas l'inadéquation de la structure de la ville avec les conditions de la vie moderne qui représente ici le danger (comme cela a pu être pourfendu par les fonctionnalistes européens alors que s'engage la reconstruction), mais la prolifération et l'obsolescence des « objets individuels », dont la multiplication ne répond à d'autre logique que celle du développement économique et industriel sans précédent que connaît la côte ouest américaine, de San Francisco à Los Angeles. Cette analyse sera développée et détaillée régulièrement dans les colonnes de la revue jusqu'au milieu des années 1950, que ce soit par Simon Eisner, Henry-Russell Hitchcock ou le paysagiste Garrett Eckbo. Malgré l'importance de ces enjeux urbains, Frank Gehry se souvient de la déception qu'il ressentait face aux débats qui pouvaient animer l'école d'architecture de l'USC (University of South California) comme celle d'Harvard lorsqu'il compléta sa formation d'urbaniste en 1956<sup>18</sup>. Peut-être s'agit-il d'un resserrement du débat architectural sur un fonctionnalisme orthodoxe clos sur lui-même – dont on peut déceler les symptômes dans la revue *Art & Architecture* – qui coexiste avec la difficulté d'engager un débat politique dans le contexte plus large de la montée du maccarthysme<sup>19</sup>. Garrett Eckbo échappe à ce jugement de Frank Gehry (l'amitié qui liera les deux hommes sera d'ailleurs déterminante, l'architecte le rappelle souvent), précisément parce qu'il se consacre à la conception de l'espace public. Celui-ci définit, toujours dans les premiers numéros d'*Art & Architecture*, le *landscape architecture* par ce raccourci programmatique : « L'aménagement de ce qui se trouve entre votre maison et celle de votre voisin<sup>20</sup>. » Plus tard, Eckbo redéployera la définition du *landscape design* comme une échelle intermédiaire entre l'homme et le territoire : « Le but du paysagisme est plus que simplement la conception direct de l'espace extérieur. Dans un sens plus large, c'est l'établissement continu des relations entre l'homme et la terre, liant ces collines, ces vallées et ces panoramas aux rues, qui va au-delà du design, à travers des éléments dessinés et permet une relation d'échelle entre chaque individu et le grand paysage, de telle sorte que l'individu bénéficie d'une expérience de la relation<sup>21</sup>. » C'est évidemment la capacité du paysagisme à produire des relations qui encourage Frank Gehry à

l'intégrer à sa propre architecture, depuis ses débuts jusqu'à cet indescriptible belvédère qu'il construit dans le bois de Boulogne, à Paris, pour la Fondation Louis Vuitton (2005-2014). Il faut souligner que Frank Gehry fit ses premières armes chez Victor Gruen, un autre immigré (viennois, lui), dont le nom est associé à l'invention du *mall* commercial<sup>22</sup>. Cet architecte analysa les contradictions de la ville californienne pour les dénoncer, et structura des stratégies opératoires pour les endiguer. Le projet auquel s'attelle Gruen est une lutte contre la destruction de la ville par elle-même et contre la prolifération de ce qu'il nomme « *subcityscape* », un paysage suburbain banalisé et déqualifié. De l'immédiat après-guerre jusqu'aux années 1960, Gruen conjugue un humanisme social et un pragmatisme économique qui le place aux avant-postes de l'urbanisme et de la régulation urbaine. La pierre d'attente d'un tel projet est le *shopping center*. Le centre commercial tel que Gruen le conçoit se définit à l'opposé « du temple de la consommation », et se présente au contraire comme une « agora moderne ». Dans cette optique, l'espace public du *mall* est « généré » par la communauté locale afin de limiter les excès de la consommation et du développement sauvage du commerce. Le *shopping center* est en effet à la fois un régulateur territorial et un régulateur social : c'est dans cette optique que Gruen invente dans l'immédiate après-guerre une nouvelle typologie. Le Milliron Shopping Center tout comme celui de Fresno en sont le prototype en ce qu'ils intègrent l'accélération sans précédent de la croissance de l'immédiate après guerre. « Nous ne pensons pas, explique Victor Gruen, que le *mall* en lui-même soit une solution unique. La revitalisation d'une ville ne peut pas être obtenue par un processus de soustraction, supprimant par exemple la circulation automobile à une fraction de la ville, mais plutôt par un processus d'addition des qualités existantes qui sont nécessaires pour renforcer le dynamisme et la variété qu'un centre urbain doit avoir. L'objectif des efforts de planification est bien de supprimer les conflits (« *frictions and disturbances* ») qui par le passé ont constitué une entrave à la communication entre les hommes et à la capacité de déplacement. C'est seulement en défaisant la confusion qui résulte de l'intrication des automobiles, des bus, des camions et des habitants – chacun d'eux luttant pour conquérir un territoire dans le même secteur – que nous pouvons créer les conditions d'un meilleur ordre urbain<sup>23</sup>. » À partir des années 1950, Gruen met en œuvre de nombreux projets pour lesquels il applique les principes socio-économiques qui soutiennent sa position théorique. En 1954, il organise une exposition intitulée « Shopping Center of Tomorrow », dans laquelle il présente les grands axes de ses propositions urbaines. Publié en 1954 dans *Art & Architecture*, Gruen introduit son propos en ces termes : « Le centre commercial de demain sera plus que son nom l'indique... un centre pour faire du commerce. Le centre commercial de demain va, en plus de sa fonction marchande, remplir le grand vide créé par l'absence des points de cristallisation sociale, culturelle et civique dans nos vastes zones suburbaines. » C'est le centre commercial de Southdale (Minneapolis, 1954) qui exemplifie le mieux le propos de Gruen ; pour ce même projet, Frank Gehry a dessiné certaines des perspectives de présentation qui visent à rendre explicite l'articulation des espaces commerciaux ouverts sur des places publiques, elles-mêmes desservies par de longues galeries. Partant du constat d'un conflit dans une société de consommation et de production de masse arrivée à maturité, et convoquant les concepts opératoires de redéveloppement des centres-ville, la maîtrise des extensions urbaines passe également par l'actualisation du concept de « *planned community*<sup>24</sup> ». Celui-ci propose de concilier les conditions matérielles et économiques massives propres à la généralisation de la société urbaine avec l'échelle individuelle qui est, elle, en mesure de soutenir une sociabilité collective. Penser entre la liberté de l'individu et le collectif, entre l'économique et le symbolique, entre la ville et son territoire, entre la mobilité et l'urbanité... est en quelque sorte la grille d'analyse que Gehry reçoit de ces premières années qui s'achèvent par la conception du village de vacances de Clifton Springs (1960). C'est avec une conscience aiguë de ces enjeux sociaux, tout autant que des potentielles commandes qui pourraient lui être fournies dans ce cadre (contextuellement différents mais peut-être finalement pas si éloignés de ce qu'il avait pu observer en France après avoir travaillé chez André Remondet, puis chez Robert Auzelle et Ivan Jankovic<sup>25</sup>), que Frank Gehry installe sa propre agence à Santa Monica et s'associe en 1962 avec C. Gregory Walsh Junior (rencontré lors de ses études). Ses premiers projets portent sur des promotions immobilières pour le compte notamment de la Bixby Ranch Company, qui expérimente avec lui une nouvelle typologie constructive d'habitation économique. Citons également le complexe de 54 appartements de Kenmore (Los Angeles, 1963-1964) ou la construction, un peu plus tard, du quartier résidentiel luxueux d'Hollydot Park (Colorado, 1971-1973). À une plus large échelle, les commandes

auxquelles répond Frank Gehry sont des études de rénovation urbaine, celle par exemple du quartier de la gare de Vernon-Central (Los Angeles, 1970) commanditée par l'agence d'urbanisme de Los Angeles, ou de la ville d'Hermosa (Hermosa Beach, 1967), en proie à l'abandon de son centre-ville en dehors des périodes touristiques. Les principes urbains généraux adoptés par Frank Gehry reposent sur deux axes cardinaux : le premier est la gestion des flux de la desserte automobile qu'il dissocie des circulations piétonnes – aussi, Frank Gehry propose-t-il différentes stratégies de construction sur dalle permettant de régler les problèmes de l'accès et de stationnement ; le second principe est la mixité et la recherche d'un équilibre entre logements, bureaux et commerces. Les stratégies architecturales et urbaines mises en place pour ces villes qui s'appauvrissent et ne semblent plus en mesure de fixer leurs classes moyennes sont notamment appliquées dans le projet de restructuration de la ville industrielle de Kalamazoo, située entre Chicago et Détroit (Michigan, 1981). L'aménagement paysagé des deux bassins existants de l'agglomération vise justement à accroître l'attractivité du centre-ville. Leur centralité organise d'une part le secteur commercial et marchand, et d'autre part un quartier d'habitation qui lui fait face, installé en gradin sur une infrastructure destinée aux parkings. L'hétérogénéité du projet permet de lire la position de Gehry en tant qu'urbaniste défendant la nécessité de produire le plus de diversité dans la ville et affirmant par là une position explicitement critique à l'égard du zoning. Ces stratégies sont une constante de la pratique de Gehry<sup>26</sup>. Ce dernier en aura expérimenté l'efficacité pour la Rouse Company, promoteur immobilier historique qui contribua à la construction de la « *planned community* » de Columbia dans le Maryland et se spécialisa dans la construction de centres commerciaux, en particulier avec Victor Gruen. De la collaboration avec ce *developer*, découleront une succession rapide de projets, notamment dans la ville de Columbia avec un amphithéâtre en plein air (Merriweather-Post Pavilion, 1966-1967), plusieurs bâtiments communautaires (Reception Center, 1965-1967 et le Public Safety Building, 1967-1968) et le siège social de la Rouse Company (1969-1974). Leur association se conclura à Los Angeles, avec la construction du centre commercial de Santa Monica (1972-1980). À partir des années 1990, Gehry se trouvera confronté à de nouvelles situations de délitement des centres-ville, conséquence de la crise industrielle. En Europe, ce sera le cas à Bilbao (1991-1997) ou aux États-Unis avec le réaménagement du secteur Brooklyn Atlantic Yards (New York, 2003- 2008), ou du quartier de Grand Avenue (Los Angeles, 2005).

### Contexte et matérialité

Frank Gehry reconnaît volontiers l'engagement humaniste, voire idéaliste, de la Rouse Company, et il souligne la solide connaissance des méthodologies financières, juridiques et constructives de l'architecture que lui ont apporté les projets commerciaux réalisés pendant les vingt premières années d'activité de son agence. C'est pourtant ailleurs qu'il regarde : vers une autre ville, aux marges de Los Angeles, située près de Santa Monica et qui renvoie l'image d'un singulier territoire industriel. Les photographies que Frank Gehry réalise au début des années 1970 donnent à voir l'industrialisation d'un territoire dont il relève les traces avec fascination. Des objets plus que des constructions, apparemment marginaux et sans attaches géographiques, impriment en profondeur le territoire. Ce ne sont pas les *freeways* héroïques, ni même les parkings qui retiennent l'attention de Frank Gehry, mais plutôt ces constructions banales, à la construction rapide, employant majoritairement la technique industrielle et courante des « *balloon frame structure* ». Ces zones industrielles – nous sommes à la fin des années 1960 ou peut-être au début des années 1970 – Frank Gehry va les photographier, ou plutôt les saisir sur le vif, sans parfois même quitter sa voiture. Les clichés conservés de ces « errances » révèlent un vocabulaire matériel et peut-être formel : la relation d'un clos et d'un couvert, celle d'un plein d'une maçonnerie et du vide d'une charpente, la relation d'un objet à son environnement presque naturel, ou les espaces interstitiels entre différents équipements. Ces bâtiments ne sont pas à proprement parler spectaculaires, mais ordinaires, construits avec économie et efficacité. Ce sont des charpentes métalliques, des ponts roulants, des silos, des entrepôts où sont stockés des matériaux de construction, des carrières à proximité des collines, des cimenteries, des centrales électriques (peut-être celle de Segundo, à quelques centaines de mètres de l'océan Pacifique), bref tout ce qui constitue, en puissance, sans emphase ni expressionnisme, mais avec pragmatisme, les ressources de l'architecture et du bâtiment. Ces ressources sont à la fois matérielles et territoriales. Bien que banales, elles semblent contextuelles<sup>27</sup> aux yeux de Frank Gehry. Cette attirance pour le « caractère » industriel de Santa Monica

ou de Culver City est partagée par une génération d'architectes et d'artistes qui s'installent dans ces « villages » au début des années 1970, en marge de l'isolement illusoire des villas californiennes. Si l'on en croit le témoignage d'un Craig Hodgetts<sup>28</sup> par exemple, Santa Monica représente jusqu'à la fin des années 1980 une forme d'authenticité, un ancrage dans le territoire américain qui n'est ni celui du désert et d'une origine mythique, ni celui de la ville du pouvoir, ni celui fréquenté par le monde du cinéma, ni même celui qui procéderait d'une fascination pour les signes ostentatoires de la société de consommation<sup>29</sup>. L'innovation que constitue l'usage du grillage, des composants en acier galvanisé, de la tôle ondulée, du bitume, du plâtre ou du carton a été comprise comme le détournement critique d'un système de production arrivée à saturation et la volonté « de travailler à l'intérieur d'un "naturalisme artificiel" dans lequel les matériaux principaux sont déjà secondaires, c'est-à-dire produits industriellement<sup>30</sup> ». Ces matériaux bruts, sortis du sol, que Gehry photographie, rappellent évidemment ceux qu'il utilise pour les maisons des années 1960 et 1970, en particulier la matérialité de sa propre maison à Santa Monica<sup>31</sup>. Ces photographies inédites témoignent du fait que dans sa propre démarche, ces matériaux s'inscrivent dans un environnement local, vulgaire et indigène, une sorte de vernaculaire industriel, « l'architecture d'un naturalisme secondaire » pour reprendre les termes d'Alejandro Zaera-Polo. Ces photographies procèdent de la prise de possession d'un territoire dans lequel Frank Gehry inscrit l'architecture. Ces clichés ne sont donc pas de simples anecdotes dans la mesure où ils constituent sans doute un aspect du processus que Frank Gehry met en place, avec une incroyable puissance et une constante honnêteté, dans sa pratique d'architecte. Sa pratique se situe délibérément aux marges de la ville – la banlieue, l'entour, le *suburb*, un ensemble constitué de fragments – tout autant qu'aux marges des deux grands systèmes idéologiques dominants, l'un qui patine – le rationalisme – l'autre qui s'emballe – le postmodernisme. Frank Gehry se tient à distance de l'un et de l'autre précisément parce qu'il se situe à l'opposé d'une fiction « culturalisante » de l'architecture. Alors que les architectes américains des années 1970 flirtent, parfois dangereusement, avec le simulacre, Frank Gehry s'en échappe donc. La voie qu'il trace est en effet diamétralement opposée à celles des New York Five, qui semblent se perdre dans un monde où le langage ne renvoie plus qu'à ses propres codes d'énonciation, ou à un postmodernisme tel qu'initié par Venturi et Scott Brown, qui transforment, peut-être à leur corps défendant, la culture populaire en un fétiche ambigu. C'est peut-être ici que la compréhension de la démarche de Frank Gehry entre en résonance avec la critique politique marxiste du sociologue Fredric Jameson<sup>32</sup>. Frank Gehry décide effectivement de s'échapper, par nécessité, ayant clairement à l'esprit les limites d'une approche uniquement théorique de l'architecture tout autant que du populisme qui sera bientôt associé aux projets d'architectes comme John Portman, César Pelli ou Charles Moore. Une échappée vertigineuse comme il le confie à Sydney Pollack<sup>33</sup> alors qu'il se remémore une visite de Matt DeVito, président de la Rouse Company, dans sa maison, quelques jours après l'ouverture du centre commercial de Santa Monica Place. Interloqué par l'écart inconcevable entre l'esthétique de la maison et celle du centre commercial que Frank Gehry vient de livrer, Matt DeVito conseille à l'architecte d'abandonner son travail pour les *developers*. Dans cet entretien, Gehry explique au cinéaste qu'il suivra les conseils de son client. On pourrait se demander si Frank Gehry ne s'emploiera pas plutôt à faire se superposer ces deux univers, celui de la promotion immobilière et celui de la création et de l'expérimentation architecturale.

### **Entre-deux et vide intensif**

Les dispositifs que Gehry met en place dans la plupart des projets de maisons individuelles, de la petite opération immobilière qu'il réalise pour Chuck Arnoldi et Laddie Dill (1979-1981)<sup>34</sup>, à la Winton Guest House (1982-1987), la Norton House (1982-1984) ou encore la House for a Filmmaker (1979-1981), procèdent tous de la dissociation des éléments fonctionnels. Ceux-ci, comme l'explique Germano Celant<sup>35</sup>, produisent un *hortus conclusus*, l'espace « d'une osmose entre le microcosme et le macrocosme », entre l'intérieur et l'extérieur, le grand et le petit, le matériel et le symbolique. Chaque projet serait comme une paraphrase de la ville, chaque bâtiment apparaissant comme la somme d'unités indépendantes et contrastées. Cette stratégie, expérimentée sur les maisons individuelles, est simultanément mise en oeuvre dans les projets publics institutionnels. Le projet de Gehry pour la Loyola Law School (1978-2003) est souvent présenté comme l'aboutissement de cette phase du travail. Situé dans un quartier dégradé de Los Angeles<sup>36</sup>, le programme consiste à créer un campus universitaire en mesure de qualifier

spatialement le site, un ancien parking désaffecté. Il vise, en respectant une économie de moyens, à produire une diversité d'événements architecturaux autonomes (une église, le hall d'accueil, une salle de conférence en relation avec le bâtiment linéaire des classes) dans une vaste cour ouverte sur Olympic Boulevard. Tout en brouillant la frontière entre les bâtiments du campus et ceux du voisinage, Frank Gehry cherche à intensifier les relations spatiales entre les objets architecturaux afin de créer des organisations d'espaces surprenantes. Frank Gehry conteste le paradigme d'une centralité et instaure un « texte urbain » qui met en avant l'ambiguïté, l'ambivalence et des effets de scénographie. Le projet de Loyola concrétise ainsi un « désordre organisé » que Frank Gehry met parfois en relation avec le développement « naturel » de la ville : « C'est l'expérience urbaine dans une forme fragmentaire que je perçois et que j'essaie d'exprimer dans la combinaison d'objets plus ou moins sans rapport les uns avec les autres, qui ont une relation fondamentale mais pas nécessairement évidente<sup>37</sup>. » La figure d'un tel projet serait peut-être celle d'une interprétation contemporaine du village, c'est-à-dire une modalité de production de l'urbain qui rejette l'homogénéisation dans le but d'exalter la diversité en une collection « d'objets trouvés ». Le projet du Camp Good Times, bien qu'il n'ait pas été réalisé, pousse ici cette logique de façon presque littérale. Outre la collaboration très aboutie avec Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, la collection de bâtiments qui composent le projet pourrait permettre de comprendre comment Frank Gehry transforme le concept architectural du « *one-room building* » (bâtiment d'une seule pièce) en une méthode d'urbanisme. C'est à Philip Johnson que Gehry doit la connaissance de ce concept architectural. Ce dernier le formule à partir de l'analyse de ce que serait l'essence des monuments de l'histoire de l'architecture, depuis le Parthénon jusqu'à la Chapelle de Ronchamp de Le Corbusier en passant par les cathédrales gothiques. Si le « *one-room building* » constitue bien l'essence de l'architecture, l'application du concept à l'urbanisme permet de faire cohabiter une multiplicité de bâtiments monofonctionnels. Il permet également d'éviter les effets de monumentalité, de varier les échelles et autorise, finalement, la production d'une narration qui advient entre les différentes pièces de l'ensemble<sup>38</sup>. La stratégie urbaine cardinale que Frank Gehry met en place procède de la décomposition et du réassemblage d'unités élémentaires fonctionnelles du programme dans le souci d'intensifier l'expérience d'un rassemblement autour du vide de l'espace public. Que ce soit pour les maisons individuelles ou pour certains projets publics ultérieurs, le plan masse et la relation entre les bâtiments autonomes produisent une intensification du vide qui les relie plutôt qu'il ne les sépare. Qu'on la qualifie par le concept du « *one-room building* » ou par la métaphore du village, la matière que Gehry met en forme est tout autant l'espace en creux que les pleins des constructions elles-mêmes. Quelle que soit la classification adoptée pour l'œuvre de Frank Gehry, tous les projets urbains qu'il réalise visent à tenir, voire même à contenir, le vide. L'usage du « grillage » (*chain-link fencing*), d'abord pour sa propre maison à Santa Monica, puis pour le *mall* de Santa Monica Place ou le Cabrillo Marine Museum (1979-1980), est une première stratégie. Il ne s'agit pas seulement de détourner un produit industriel mais de concevoir un instrument constructif pour qualifier les espaces interstitiels. Ceci permet de mettre en œuvre une géométrie qui produit visuellement une perméabilité du bâtiment à son environnement urbain et trace dans l'espace une extension presque virtuelle du volume bâti. L'usage par Gehry du grillage « *chain-link* » rend compte des contradictions dans la perception du paysage bâti et des matériaux de construction par la société. Malgré l'omniprésence de son usage, ce grillage était considéré comme un matériau « laid » dans son utilisation conventionnelle. À travers ses expériences personnelles, Gehry a appris que ce matériau banal, perçu comme disgracieux quand il était utilisé en séparatif, devenait miraculeusement invisible dans un contexte luxueux. Ainsi, Gehry raconte que, se trouvant dans une riche résidence avec le propriétaire, ce dernier commentait la laideur du grillage *chain-link*, jusqu'à ce que Gehry lui fit remarquer que son court de tennis était délimité par ce même matériau et qu'il s'agissait ici simplement d'une question de perception. L'ouverture, presque l'écartèlement de l'îlot, est une seconde stratégie, initiée par Edgemar Development (1984-1988), l'agence Chiat\Day (1985-1991) ou le projet non construit d'Angel's Place (1980), qui sera poursuivie à plus grande échelle dans les projets de restructuration du quartier de Turtle Creek à Dallas (1985-1986), de l'Alameda à Mexico (1993), jusqu'aux très récents projets de Brooklyn Atlantic Yards (2003-2008). Gehry utilise le motif morphologique de la faille, de la coupe dans le tissu urbain, du renforcement, de l'incision, de la production d'un entre-deux. C'est précisément ce « clivage » (cet entre-deux), qui sépare ce que photographiait Frank Gehry au début des



années 1970 dans les zones industrielles de Los Angeles. Formellement, ce principe engage des choix de composition précis. Il s'agit tout d'abord d'abandonner quasiment systématiquement la composition frontale et la symétrie au profit d'une organisation tangentielle des axes de circulation ou d'approche du bâtiment. La perception que l'on a alors du bâtiment s'organise par une succession de plans, chaque projet semblant construire son propre contexte. En second lieu, les plans masses révèlent un usage presque récurrent d'une implantation dans la diagonale du site, ce que l'on peut observer sur les photographies que Frank Gehry fait réaliser de ses propres maquettes. Le Walt Disney Concert Hall est de ce point de vue emblématique. Alors même que le projet a subi de nombreuses modifications entre les premières esquisses du concours datant de 1988 et sa version finale achevée dix ans plus tard, l'implantation en diagonale demeure une constante. De nombreux autres exemples illustrent ce choix : le plan masse du Yale Psychiatric Institute (New Haven, 1985-1989) laisse penser que Gehry cherche par tous les moyens, aussi ténus soient-ils, à rompre l'orthogonalité du site ; le projet pour le Carré d'art de Nîmes (1984) se fait par une rupture de symétrie ; l'entrée de l'American Center de Paris (1988-1994), devenu la Cinémathèque française, se fait par l'angle de l'îlot ; plus récemment, l'implantation du Ray and Maria Stata Center (1998-2004) suit principalement la diagonale du site. Ce choix se matérialise aussi en élévation ou en coupe, Gehry utilisant régulièrement un principe d'étagement où les hauteurs des bâtiments augmentent au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans la parcelle (comme pour le projet de Turtle Creek à Dallas), démultipliant ainsi les plans de perception entre le proche et le lointain, et travaillant sur le décalage des différents étages les uns par rapport aux autres. Ainsi, l'effet combiné de ces choix de composition, que ce soit en coupe ou en plan, joue sur les conflits des volumes architecturaux entre eux. Le travail de Frank Gehry sur les espaces interstitiels combine des effets plastiques de tensions et d'attractions. Derrière la complexité croissante de ses constructions, Frank Gehry cherche néanmoins à reconstruire des « harmonies » par la mise en scène d'une tension du tissu urbain, d'une rupture, d'une faille, d'un choc ou via l'interaction entre différents volumes. Pourtant, et ce serait ici l'ultime paradoxe, ces projets font dans la ville oeuvre de médiation, de jonction, de terminaison et de couture. Ainsi, Frank Gehry nomme-t-il le projet de l'immeuble de la Nationale-Nederlanden à Prague « Fred et Ginger », signifiant que les deux bâtiments, tout comme les corps des danseurs, entrent en interaction et, dans le mouvement, ne font plus qu'un. La jubilation et le plaisir tactile que semble ressentir Frank Gehry lors du travail sur les maquettes – le travail sur l'élasticité et la compression des bandes de carton qu'il utilise – se trouvent amplifiés à une échelle urbaine dans la manière dont ses bâtiments se connectent avec leur environnement. À Prague, les « tours dansantes » achèvent ainsi le rang des bâtiments s'étirant le long de la Vltava, prolongent la texture et la finesse de l'architecture de la Sécession pragoise, et se retournent finalement sur une place qui, elle-même, s'articule sur le pont Jiráskuv. À Düsseldorf, l'unité des trois bâtiments de bureaux du Der Neue Zollhof (1994-1999), construits au bord du Rhin, n'est pas non plus le fruit de l'utilisation d'un seul matériau mais de la correspondance des formes plastiques et de la répétition d'un unique modèle de fenêtre. La relation de la rivière à la ville est maintenue par les vides laissés entre les bâtiments qui concentrent l'attraction vers le fleuve. Nous pourrions multiplier les exemples, de Berlin à Paris jusqu'au Ray and Maria Stata, qui fonctionne comme un connecteur au sein du campus universitaire.

### **Visibilité et localisation**

Il n'y a pas de rupture entre raison et déraison dans l'architecture de Gehry, pas plus qu'il n'existe de définition ferme sur ce qui serait de l'ordre de l'architecture et sur ce qui ne le serait pas. La question de la limite, de ce qui serait dedans ou dehors, semble étrangère à la démarche dont témoignent les bâtiments de Frank Gehry : l'architecture brouille ses propres limites ou les absorbe pour les réinventer à chaque fois. En cela, son architecture est réellement urbaine et contextuelle, bien plus qu'elle ne se réfère à une morphologie urbaine préétablie. Chacun de ses projets s'inscrit dans une archéologie du lieu, que celle-ci soit matérielle, atmosphérique ou subjective tout autant que sociale, économique et politique. Le contexte déborde la seule forme de la ville, mais inclut également les ressources économiques et constructives disponibles, tout autant que le dialogue avec le client, l'ensemble se recomposant au travers du projet. La figure du poisson, que Frank Gehry propose au début des années 1980, est générique et assume différentes significations : d'abord conçue comme une critique du postmodernisme historiciste, elle offre également à l'architecture une fonction narrative

et fait directement référence aux origines de l'architecte ; elle a également été le catalyseur du développement du logiciel CATIA qui a notamment permis la construction de bâtiments tels que le musée de Bilbao et a fait émerger l'idée de l'écaille comme principe constructif de ses parements. Cette forme résume aussi la relation de l'objet architectural à son milieu : une coprésence, une interrelation, hors de l'histoire, mais qui lie indissociablement le vivant à son environnement. Sans aucun doute, l'implication des projets de Frank Gehry en matière d'urbanisme dépasse la simple production de « pièce urbaine », pour reprendre la terminologie de Camillo Sitte. À partir des années 1990, ses projets s'inscrivent dans des processus plus profonds de revitalisation de grandes métropoles européennes et agissent sur des processus politiques et sociaux complexes. Le cheminement qui conduit Gehry à convaincre la fondation Guggenheim, dirigée par Thomas Krens, et les autorités municipales de Bilbao à remettre en cause le choix du site initial au profit de ce qui n'était jusqu'alors qu'une friche industrielle, est peut-être la meilleure démonstration d'un processus global que Frank Gehry cherche à initier et à concrétiser par son architecture. Dès l'instant où le projet du musée devient l'instrument économique et symbolique de la transformation de la capitale basque, le bâtiment lui-même s'apparente à la pierre angulaire du redéveloppement de l'ensemble de la vallée<sup>39</sup>. Si la question que résout l'architecture de Frank Gehry n'est pas celle de l'identité mais celle des singularités qu'elle met à jour, ses projets, tous de nature urbaine, ne disent pas seulement ce que pourrait être l'architecture en tant qu'objet, mais ce qu'est le lieu où l'artefact construit s'enracine, dans une géographie, dans un espace et un temps social, dans une matérialité, en somme dans un territoire. Que ce soit à Bilbao, à Düsseldorf ou à Arles, les bâtiments de Frank Gehry s'implantent dans des territoires dégradés et marqués par la crise industrielle. Il faudrait, comme le cinéaste Sydney Pollack, pouvoir porter une attention aux témoignages des habitants qui se disent fiers d'avoir, dans leur ville, un bâtiment de Frank Gehry<sup>40</sup>. Et lors de la récente pose de la première pierre de la fondation Luma à Arles, les paroles que l'adjoint au maire, ancien cheminot ayant connu les ateliers mécaniques du site ferroviaire en plein activité, adressa à l'architecte ne signifiaient pas autre chose. Rendre la ville possible, toujours.

1. Frank Gehry interviewé par C. Souker King, « Getting Tough with economics », *Designer West* 6/12, p. 150-151, cite par Germano Celant dans « Reflections on Frank Gehry », *Frank Gehry. Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1985, p. 5.
2. Voir Alejandro Zaera-Polo, « Conversation with Frank Gehry », *El Croquis*, 1995, no 74/75, p. 6
3. Citons à titre d'exemple le projet en cours du siège social de Facebook, à Menlo Park en Californie.
4. Reyner Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, 1971. Traduction française et présentation Luc Baboulet, Allen Lane, *Los Angeles. L'architecture des quatre écologies*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos / A+U », 2008.
5. Se référer en particulier à « AD Go West », *Architectural Design*, vol. 43, no 9, 1973.
6. Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2004, p. 255.
7. Voir en particulier l'analyse de Nigel Whiteley dans Reyner Banham, *Historian of the Immediate Future*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2007, p. 227.
8. Voir par exemple la critique de Peter Plagens, « Los Angeles, the Ecology of Evil », *Artforum*, vol. 11, no 4, décembre 1972, p. 67-76.
9. Voir Bernard Tschumi, « Sanctuaries », « AD Go West », art. cité, p. 575-590.
10. C'est ce que propose Luc Baboulet dans la postface à la traduction française du texte de Banham qu'il réalisa. Il rappelle à ce sujet que « le français suggère d'ailleurs ce que l'anglais ne dit pas, faisant remonter "plaine" et "plage" à la même racine langagière ». Voir « La Gloire du banal », dans R. Banham, *Los Angeles. L'architecture des quatre écologies*, op. cit., p. 234.
11. « Tout contribue ici à faire de la plaine "l'écologie" première, celle qui tout à la fois explique, conditionne et résume les trois autres. C'est qu'elle est aussi le terrain du mythe, celui de l'Amérique comme étendue disponible... La plaine est à la lettre "l'écologie" fondamentale : le fond sur lequel toute chose – collines, maisons, tours, *freeways* – se détache et se déplace » [R. Banham, *ibid.*]
12. Signalons ici la phrase apocryphe de Frank Lloyd Wright : « *Everything loose will land in Los Angeles.* » Cette dernière aura servi récemment de titre à une exposition au MAK, dont l'objet a été de présenter les relations entre art et architecture pendant les années 1970 à Los Angeles. Voir Sylvia Lavin, Kimberly Meyer, *Everything Loose Will Land*, cat. exp., Vienne, MAK – Center for Art and Architecture, 2013.
13. C'est bien sur la plage de Venise que Frank Gehry et le groupe d'architectes des L.A. Twelve se font photographier en 1980 par Ave Pildas. « *It was a cool, windy day. I first posed the group in a line stretched across the sand, with a lot of distance between each subject. This solution was to accommodate the unease and tension that resulted from the clash of ego... Things loosened up and some camaraderie developed. The last shots reveal Fred Fisher, Coy Howard and Craig Hodgetts alternately attempting to tackle Frank Gehry or pay homage to him* » [Stephen Phillips (dir.), *L.A. [Ten], Interview of Los Angeles Architecture 1970s-1990s*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2014, p. 6].
14. R. Banham, *Los Angeles...*, op. cit.
15. Voir le texte de Gwenaëlle Delhumeau « Territoires », p. 228 du présent catalogue.
16. Richard Neutra, « Comments on Planetary Reconstruction », *Art & Architecture*, no 61, décembre 1944, p. 20-22.
17. Francis Voilich, « The Esthetics of City and Region », *Art & Architecture*, juin 1945, p. 25.
18. C'est avec le soutien de Garrett Eckbo et de Simon Eisner que Frank Gehry est admis à Harvard, voir Barbara Isenberg, *Conversations with Frank Gehry*, New York, Knopf, 2009, p. 23.
19. « *I met some teachers who started to give me positive feedback. Not for my architecture as much for my thinking. You know I was a jewish liberal so I hung out with the political crowd—this was during the McCarthy era. I was into politics heavy. We were dealing with social structures in cities: political science. I attracted attention because I was one of the few people in the whole school who even thought about such things, besides a few of the teachers. Most of the kids didn't want to hear about that* » entretien extrait de Bill Lacy, Susan deMenil, *Angels and Franciscans*, New York, Rizzoli, 1992, p. 9-10).
20. Garrett Eckbo, « Landscape Architecture », *Art & Architecture*, no 62, octobre 1945, p. 40.
21. Garrett Eckbo, *Landscape for Living*, New York, Architectural Record with Duell, Sloan & Pearce, 1950, p. 6.
22. Voir Jeffrey Hardwick, *Mall Maker, Victor Gruen, Architect of an American Dream*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
23. Victor Gruen, « Fresno Mall », *Art & Architecture*, avril 1948, p. 12-13.
24. Ce concept a déjà cinquante ans lorsque Victor Gruen se l'approprie. Voir Victor Gruen, « Planned Community », *Art & Architecture*, janvier 1960, p. 22-23. Voir également l'article d'Esther Mc Coy, « Victor Gruen », *Art & Architecture*, juin 1954, p. 14-19, où est détaillée la représentation polycentrique du modèle urbain que propose Victor Gruen.
25. Chez ces deux architectes-urbanistes, auteurs de *L'Encyclopédie de l'urbanisme* [Paris, Vincent & Fréal, 1952- 1968], Frank Gehry travaille sur le projet urbain de Vélizy-Villacoublay. Il conservera certaines des esquisses qu'il réalisa et qui se trouvent aujourd'hui dans ses archives.
26. Frank Gehry a eu d'ailleurs l'occasion de formaliser ces principes dès 1964, alors qu'il prépare une exposition pour la New York World Fair en 1964. Voir Frank Gehry, « The Challenge of our Cities », texte réédité dans *Frank Gehry Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 28-29.
27. À propos du Cabillo Marine Museum, Frank Gehry déclare : « *The site was a parking lot. The fort above is a chain-link fencing, industrial-type building and big water tanks. In front are large ships and many industrial buildings. I'm a very traditional architect in a sense that I am interested in context.* »
28. Voir Olivier Boissière, « Ten Californian Architects », *Domus*, no 604, 1980, p. 17-31.
29. Voir Stephen Phillips, Wim de Wit et Christopher Alexander, *L.A. [Ten], Interview of Los Angeles Architecture 1970s-1990s*, op. cit., p. 162-186.
30. Alejandro Zaera-Polo, *El Croquis*, novembre 1990, p. 10.
31. Fonctionne comme une mise en abyme du cycle de productionconsommation- recyclage qui constituerait une possible écologie à venir du développement

- de l'industrie capitaliste.
32. Il faudrait pouvoir relire ici *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 1991), dans sa relation à l'architecture postmoderne californienne et en particulier la critique que ce dernier construit à partir de l'hôtel Bonaventure de John Portman (1976, Downtown L.A.). Pour une histoire de l'architecture californienne des années 1970, voir Marco Cenzatti, *Los Angeles and the L.A. School: Postmodernism and Urban Studies*, et Wim de Wit, Christopher James Alexander, *Overdrive: L.A. Constructs the Future, 1940-1990*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013.
  33. Sydney Pollack, *Sketches of Frank Gehry*, 2006. Le film a été présenté la même année au festival de Cannes.
  34. Les photographies de Tim Street-Porter datant de 1981 montrent clairement l'environnement du quartier et le fait que Frank Gehry multiplie par trois la densité du construit.
  35. Germano Celant, « Reflections on Frank Gehry », art. cité, p. 4-15.
  36. Gehry rappelle d'ailleurs que ce site de la Loyola Law School se trouve à quelques blocs de la première maison où il habitait au début des années 1950.
  37. Citation de Frank Gehry extraite de Coosje Van Bruggen, « Leaps into the Unknown », dans *The Architecture of Frank Gehry*, Minneapolis, Walker Art Center/New York, Rizzoli, 1986, p. 140.
  38. « *It [the one-room building] breaks down the scale. It humanizes without resorting to decoration, so individual pieces can be very tough and industrial even. The architecture is the play between the spaces* » [Barbara Isenberg, *Conversation with Frank Gehry*, op. cit., p. 6].
  39. Voir Coosje Van Bruggen, *Frank Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997.
  40. « Si l'on n'a pas le droit d'utiliser le décoratif, comment humaniser l'architecture ? », déclare Frank Gehry à Sydney Pollack. Cette remarque de l'architecte pourrait nous inviter à considérer, sous le jour de la relation des arts appliqués, de l'architecture et de l'urbanisme, le lien étroit qui lie, dans la pratique de Frank Gehry, matérialisation et inscription.

## 7. PARTENAIRE

### **VINCI, mécène de la rétrospective Frank Gehry**

VINCI a achevé en 2014 la construction de la Fondation Louis Vuitton, la dernière création de Frank Gehry.

Pour traduire la vision de l'architecte, VINCI a relevé une multitude de défis technologiques et fait émerger, après quatre ans de travaux, cet édifice hors du commun, ce nuage qui flotte au dessus des arbres du Bois de Boulogne, cette chrysalide naissante au sein de la verdure, à la lisère de Paris.

**« Jamais un bâtiment n'aura été aussi complexe à construire pour satisfaire le génie d'un architecte. »  
Xavier Huillard, président-directeur général de VINCI**

Avec Frank Gehry, peu de plans, de simples crayonnés, des maquettes et une œuvre qui se précise par allers et retours entre le créateur et son bureau d'ingénierie, avant de se cristalliser sous la forme d'un modèle réduit et d'une modélisation 3D.

VINCI, qui a été choisi par LVMH pour mener l'ensemble du chantier, a mobilisé toutes ses ressources d'entreprise générale et son ingénierie pour faire travailler ensemble une multitude de partenaires et orchestrer les savoir-faire de chacun dans un jeu collectif exécuté avec une précision digne des plus grands horlogers suisses !

Les défis relevés ont fait naître des liens de confiance forts et durables entre tous les acteurs du projet. Pour prolonger cette aventure, VINCI a souhaité soutenir la rétrospective Frank Gehry, et s'est associé à la Fondation Louis Vuitton pour prolonger cette exceptionnelle collaboration et faire rayonner l'édifice au moment de son ouverture au public cet automne.

### **VINCI aux côtés des institutions culturelles et citoyennes**

VINCI revendique son rôle d'acteur privé au service de l'utilité publique, au plus proche des territoires. Ce positionnement traduit la volonté du Groupe d'être un partenaire durable des communautés pour lesquelles il bâtit et gère de nombreux équipements. A ce titre, VINCI contribue avec ses actions de mécénat et d'engagement citoyen à la lutte contre l'exclusion avec la Fondation VINCI pour la Cité ([www.fondation-vinci.com](http://www.fondation-vinci.com)) ; au développement durable avec de nombreux soutiens au monde scientifique et la création de fondations au service de l'environnement ; à la culture à travers la préservation du patrimoine et le soutien de projets culturels ou d'établissements culturels tels que le château de Versailles ou le MuCEM à Marseille.

### **À propos de VINCI**

VINCI est un acteur mondial des métiers des concessions et de la construction, employant près de 191 000 collaborateurs dans une centaine de pays pour un chiffre d'affaires en 2013 de 40,3 milliards d'euros. Sa mission est de concevoir, financer, construire et gérer des infrastructures et des équipements qui contribuent à l'amélioration de la vie quotidienne et à la mobilité de chacun. Parce que sa vision de la réussite est globale et ne se limite pas à ses résultats économiques, VINCI s'engage sur la performance environnementale, sociale et sociétale de ses activités.

Parce que ses réalisations sont d'utilité publique, VINCI considère l'écoute et le dialogue avec l'ensemble des parties prenantes de ses projets comme une condition nécessaire à l'exercice de ses métiers.

L'ambition de VINCI est ainsi de créer de la valeur à long terme pour ses clients, ses actionnaires, ses salariés, ses partenaires et pour la société en général.

**[www.vinci.com](http://www.vinci.com)**

### **Contact presse VINCI :**

Maxence Naouri

Tél : +33 (0)1 47 16 31 82

Email : [maxence.naouri@vinci.com](mailto:maxence.naouri@vinci.com)

## 8. VISUELS POUR LA PRESSE

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur.  
Les œuvres peuvent être publiées dans les conditions suivantes :

### MENTIONS OBLIGATOIRES

- Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre, suivi de la mention du photographe.

Pour les œuvres créditées © Gehry Partners, LLP : le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre, suivi de © Gehry Partners, LLP

Ces œuvres doivent être utilisées exclusivement dans le cadre d'un article consacré à la rétrospective Frank Gehry au Centre Pompidou (8 octobre 2014 – 26 janvier 2015), durant la durée de l'exposition.

### POUR LES ŒUVRES CRÉDITÉES © GEHRY PARTNERS, LLP :

*Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès de Gehry Partners, LLP, adressée à [info@foga.com](mailto:info@foga.com)*

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 400 x 400 pixels et la résolution ne doit pas dépasser 72 DPI.

### POUR LES REPORTAGES TÉLÉVISÉS :

- l'utilisation des images est libre à condition d'insérer au générique ou d'incruster les mentions de copyright obligatoire : nom de l'auteur, titre, date de l'œuvre suivi de la mention du photographe et de la mention © Gehry Partners, LLP, le cas échéant.



**Frank Gehry**

Photo : Philippe Migeat, Centre Pompidou



**Agence Chiat\Day, 1985-1991** (réalisé)  
Main Street, Venice, Californie  
Photo : grant mudford



**Vitra International Furniture Manufacturing Facility and Design Museum, 1987-1989** (réalisé)  
Weil-am-Rhein, Allemagne  
Photo : Thomas Mayer



**Walt Disney Concert Hall, 1989-2003** (réalisé)  
Los Angeles, Californie  
© Gehry Partners, LLP



**Frederick R. Weisman Art and Teaching Museum, 1990-1993, 2000-2011**  
(réalisé)  
Minneapolis, Minnesota  
Photo : Don F.Wong



**Guggenheim Museum Bilbao, 1991-1997**  
(réalisé) Bilbao, Espagne  
Photo : Philippe Migeat, Centre Pompidou



**Nationale-Nederlanden Building, 1992-1996**  
(réalisé) Prague, République Tchèque  
© Gehry Partners, LLP



**DZ Bank Building, 1995-2001** (réalisé)  
Berlin, Allemagne  
Photo : Roland Halbe



**Hotel Marqués de Riscal, 1999-2006** (réalisé)  
Alava, Espagne  
Photo : Thomas Mayer



**Jay Pritzker Pavilion, 1999-2004** (réalisé)  
Chicago, Illinois  
© Gehry Partners, LLP





**Biomuseo, 2000** (en cours de réalisation)  
Panama, Panama  
© Gehry Partners, LLP



**8 Spruce Street, 2003-2011** (réalisé)  
Manhattan, New York  
© Gehry Partners, LLP



**Cleveland Clinic Lou Ruvo Center for Brain Health, 2005-2010** (réalisé)  
Las Vegas, Nevada (détail)  
Photo : Iwan Bann



**Maquette Guggenheim Abu Dhabi, 2006** –  
(en cours de réalisation) Emirats arabes unis  
© Gehry Partners, LLP

## 9. INFORMATIONS PRATIQUES

### INFORMATIONS PRATIQUES

**Centre Pompidou**  
**75191 Paris cedex 04**  
téléphone  
**00 33 (0)1 44 78 12 33**  
métro  
**Hôtel de Ville, Rambuteau**

**Horaires**  
Exposition ouverte de 11h à 21h  
tous les jours, sauf le mardi

**Tarif**  
11 à 13 €, selon période  
tarif réduit : 9 à 10 €  
Valable le jour même  
pour le Musée national d'art  
moderne et l'ensemble  
des expositions  
Accès gratuit pour les adhérents  
du Centre Pompidou  
(porteurs du laissez-passer annuel)

**Billet imprimable à domicile**  
[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

### AU MÊME MOMENT AU CENTRE

**MARCEL DUCHAMP**  
**LA PEINTURE, MÊME.**  
24 SEPTEMBRE 2014 - 5 JANVIER 2015  
attachée de presse  
Dorothee Mireux  
01 44 78 46 60  
[dorothee.mireux@centrepompidou.fr](mailto:dorothee.mireux@centrepompidou.fr)

**PRIX MARCEL DUCHAMP 2013 -**  
**Latifa Echakhch**  
8 OCTOBRE 2014 - 26 JANVIER 2015  
attachée de presse  
Dorothee Mireux  
01 44 78 46 60  
[dorothee.mireux@centrepompidou.fr](mailto:dorothee.mireux@centrepompidou.fr)

**ROBERT DELAUNAY**  
**Rythmes sans fin**  
15 OCTOBRE 2014 - 12 JANVIER 2015  
attachée de presse  
Elodie Vincent  
01 44 78 48 56  
[elodie.vincent@centrepompidou.fr](mailto:elodie.vincent@centrepompidou.fr)

**JEFF KOONS**  
**LA RÉTROSPECTIVE**  
26 NOVEMBRE 2014 - 27 AVRIL 2015  
attachée de presse  
Céline Janvier  
01 44 78 49 87  
[celine.janvier@centrepompidou.fr](mailto:celine.janvier@centrepompidou.fr)

**MODERNITÉS PLURIELLES**  
**1905 - 1980**  
23 OCTOBRE 2013 -  
26 JANVIER 2015  
attachée de presse  
Céline Janvier  
01 44 78 49 87  
[celine.janvier@centrepompidou.fr](mailto:celine.janvier@centrepompidou.fr)

**UNE HISTOIRE.**  
**ART, ARCHITECTURE, DESIGN**  
**DE 1980 À AUJOURD'HUI**  
À PARTIR DU 2 JUILLET 2014  
attachée de presse  
Dorothee Mireux  
01 44 78 46 60  
[dorothee.mireux@centrepompidou.fr](mailto:dorothee.mireux@centrepompidou.fr)

### COMMISSARIAT

**Frédéric Migayrou**  
directeur-adjoint du musée national  
d'art moderne, service des collections  
architecture et design

**Aurélien Lemonier**  
conservateur au service architecture  
du musée national d'art moderne

Assistés de **Eliza Cuela**

**Maud Desseignes**  
chargée de production

**Corinne Marchand**  
architecte/scénographe