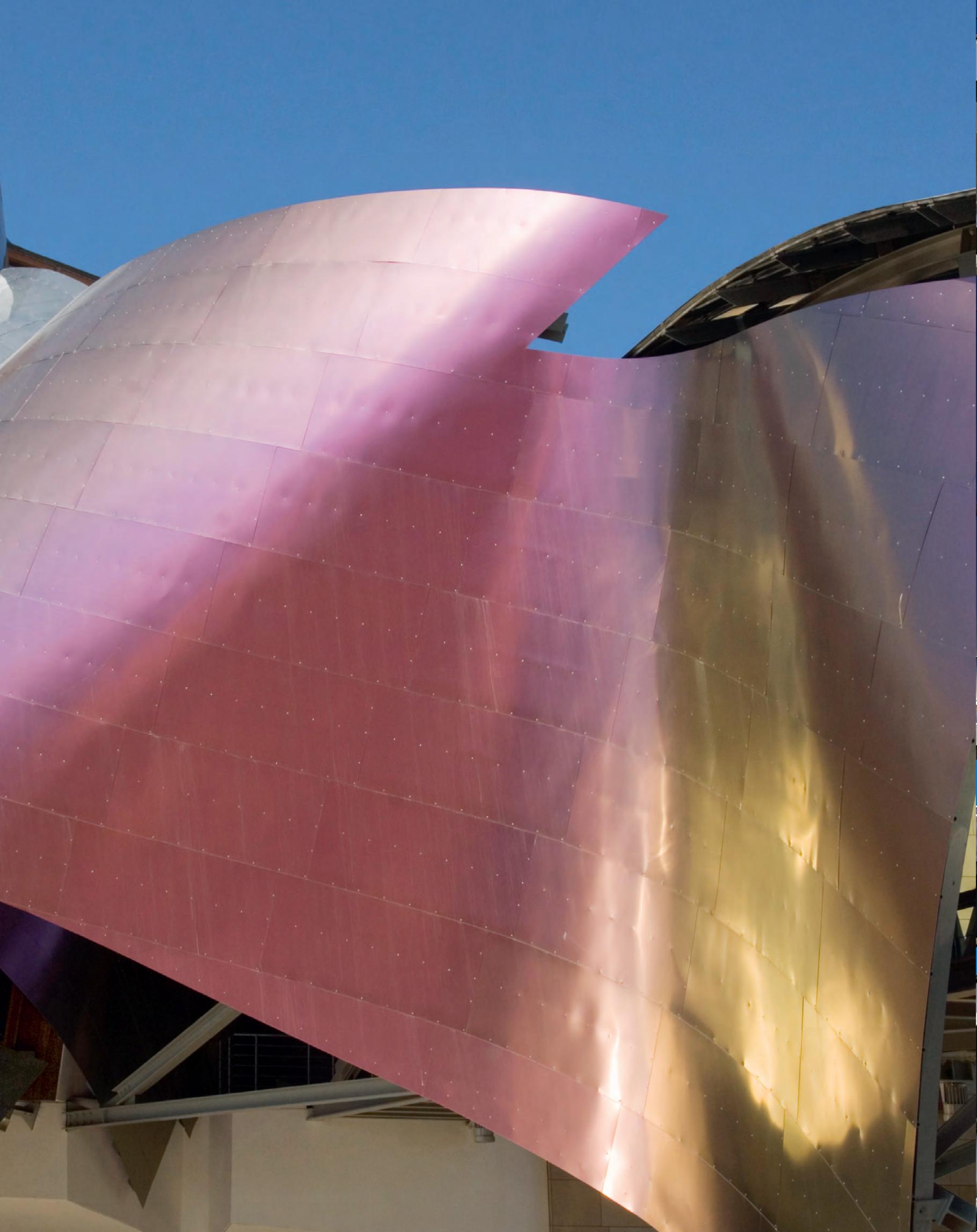


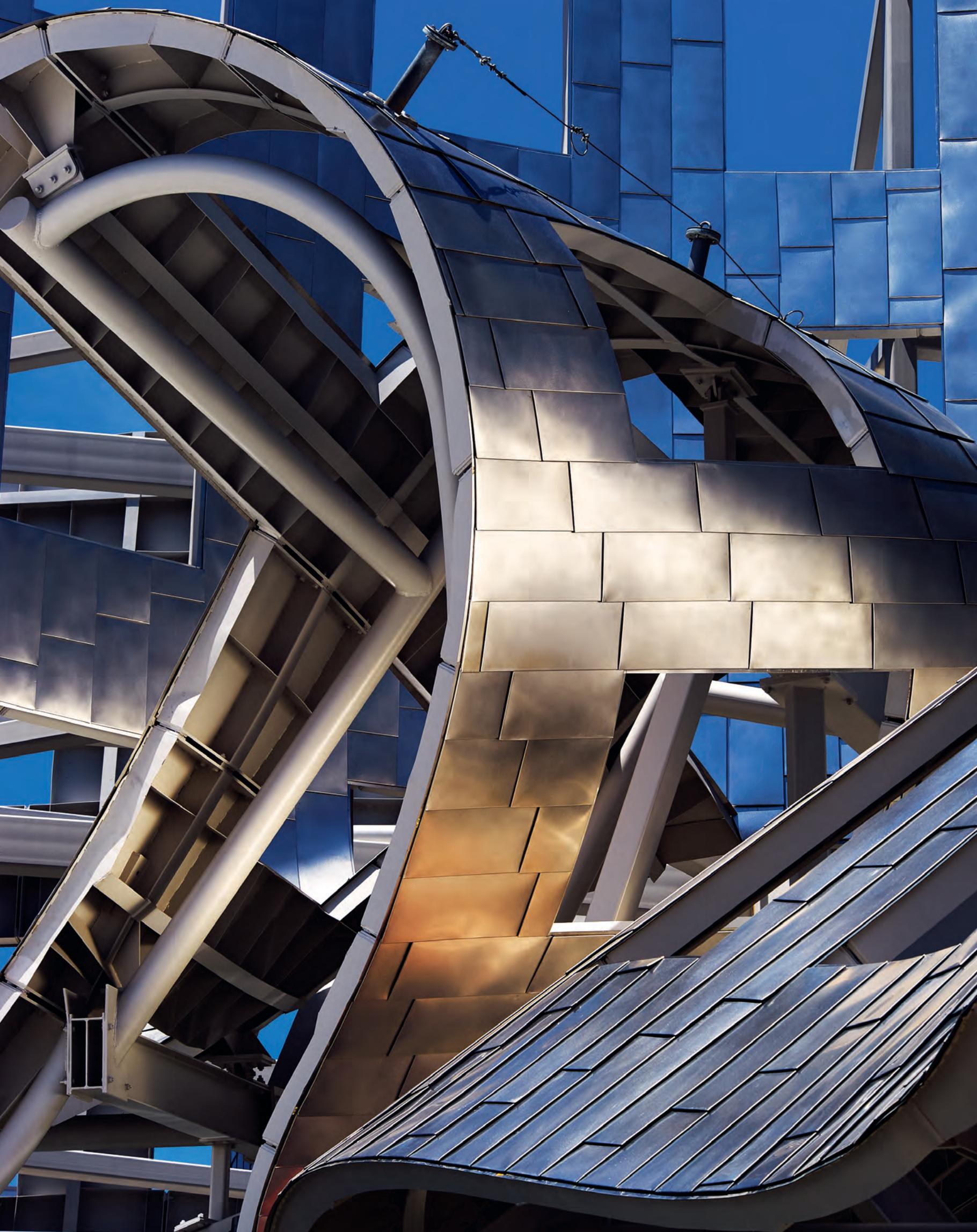
FRANK GEHRY LES CHEFS-D'ŒUVRE

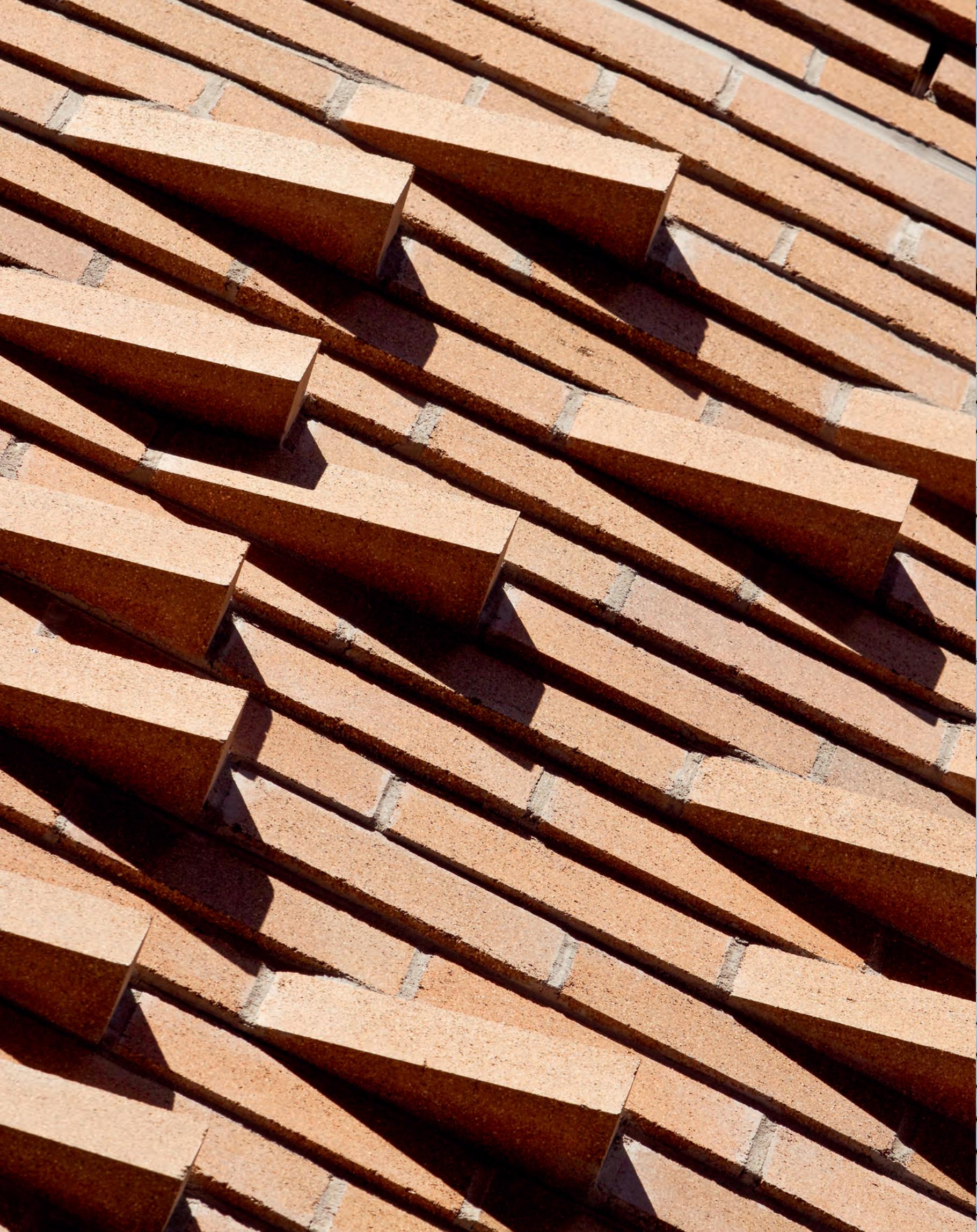
JEAN-LOUIS COHEN

CAHIERS D'ART | Flammarion











Couverture :
la Fondation Luma à Arles, vue générale
4^e de couverture :
les volumes intérieurs du New World Center, Miami Beach
Pages d'ouverture :
vues de détail de la maison Frank et Berta Gehry,
de l'hôtel Marqués de Riscal,
du Lou Ruvo Center for Brain Health,
du Dr Chau Chak Wing Building
et de la Fondation Luma.

JEAN-LOUIS COHEN

**FRANK GEHRY
LES CHEFS-D'ŒUVRE**

10	L'effet Gehry	
20	Immeuble d'appartements Hillcrest	Santa Monica, 1961–1962
28	Atelier et habitation Lou Danziger	Los Angeles, 1964–1965
38	Atelier et habitation Ron Davis	Malibu, 1968–1972
48	Bureaux et ateliers de Gemini GEL	Los Angeles, 1976–1979
60	Maison Frank et Berta Gehry	Santa Monica, 1977–1978
74	Loyola Law School	Los Angeles, 1978–2003
82	Maison d'hôtes Winton	Wayzata, Minnesota, 1982–1987
92	Maison Norton	Venice, 1982–1984
102	California Aerospace Museum	Los Angeles, 1982–1984
110	Ensemble Edgemar	Santa Monica, 1984–1988
120	Bureau de l'agence Chiat/Day	Venice, 1985–1991
128	Restaurant Fish Dance	Kobe, 1986–1987
138	Maison Schnabel	Brentwood, Los Angeles, 1986–1989
148	Vitra Design Museum	Weil am Rhein, 1987–1989
156	Centre américain – Cinémathèque française	Paris, 1988–1994
164	Walt Disney Concert Hall	Los Angeles, 1988–2003
174	Weisman Art Museum	Minneapolis, 1990–1993
182	Musée Guggenheim	Bilbao, 1991–1997
194	Immeuble Nationale–Nederlanden	Prague, 1992–1996

202	Neuer Zollhof	Düsseldorf, 1994–1999
210	Siège de la DZ Bank	Berlin, 1995–2001
218	Experience Music Project	Seattle, 1995–2000
226	Richard B. Fisher Center, Bard College	Annandale-on-Hudson, 1997–2003
236	Ray and Maria Stata Center, MIT	Cambridge, 1998–2004
246	MARTa	Herford, 1998–2005
256	Pavillon Jay Pritzker	Chicago, 1999–2004
264	Biomuseo	Panama, 2000–2014
272	Art Gallery of Ontario	Toronto, 2000–2008
280	Hôtel Marqués de Riscal	Eltziego, 2003–2006
290	Immeuble 8 Spruce Street	New York, 2003–2011
300	New World Center	Miami Beach, 2003–2011
308	Fondation Louis Vuitton	Paris, 2004–2014
320	Lou Ruvo Center for Brain Health	Las Vegas, 2005–2010
328	Dr Chau Chak Wing Building, UTS	Sydney, 2009–2014
338	Dwight D. Eisenhower Memorial	Washington, 2009–2020
348	Maison Frank et Berta Gehry	Santa Monica, 2010–2018
360	Salle Pierre Boulez	Berlin, 2011–2017
368	Fondation Luma	Arles, 2007–2021
380	Aperçu biographique	
382	Bibliographie	
383	Crédits des illustrations	



Frank Gehry, janvier 2020

L'effet Gehry

Les architectes marquants ont toujours attiré les sarcasmes et suscité l'incompréhension. Frank Gehry n'échappe pas à cette règle et l'arbitraire apparent des formes qu'il a imaginées lui a valu bien des piques, de sa maison révolutionnaire à Los Angeles à son musée saisissant à Bilbao. Ses prises de position publiques contre la production contemporaine n'ont rien arrangé. La plus choquante fut son affirmation que l'architecture contemporaine était à 98 % de la m..., soulignée par un doigt d'honneur levé en 2014 devant un public espagnol. Loin d'être nouvelle, cette posture critique avait été la sienne depuis l'apparition de ses premières œuvres dans le Los Angeles conservateur et commercial des années 1960.

Après les ruptures introduites par les fondateurs de l'architecture moderne que furent Frank Lloyd Wright, Le Corbusier et Mies van der Rohe, peu de nouvelles transgressions avaient alors transformé de façon comparable la manière de penser et de bâtir. Les ressources offertes par les matériaux industriels comme l'acier, le béton armé et le verre semblaient bien cernées, les usages établis et les esthétiques fixées. Avec le Team X et les bâtiments de Louis Kahn et Robert Venturi, des alternatives exploraient les registres nouveaux de la complexité, de l'urbanité et de l'historicisme, en opposition aux figures modernes que la production de masse avait assimilées au point d'en diluer la virulence initiale dans une monotonie sinistre. C'est alors qu'apparurent en Californie du Sud, où le langage le plus caractéristique était jusque-là celui qu'avaient élaboré Richard Neutra et ses contemporains, des espaces et des formes surprenants.

Avec la maison qu'il construisit pour sa famille à Santa Monica en 1978, Frank Gehry apparut aux yeux de la presse comme un « subversif » qui non seulement avait « déchiré » l'édifice en donnant l'impression de l'avoir fait exploser, mais avait, du même geste, réduit à néant « le livre de l'architecture¹ ». Cet édifice fondateur fut loin d'être le premier à être salué par les critiques, la production de son auteur ayant attiré depuis presque vingt ans l'attention du public de Los Angeles. Quelques années plus tôt, il avait confié à une journaliste de la presse nationale, qui faisait mine de le découvrir : « Je veux être ouvert. Il n'y a aucune règle, rien de juste ou de faux. Je ne sais pas distinguer le beau du laid². »

Cette revendication de laideur venait en commentaire de bâtiments qui tranchaient avec les bungalows voisins en exposant leur structure porteuse en bois, en utilisant pour leur enveloppe des matériaux prosaïques, sinon vulgaires, bannis de l'architecture résidentielle, comme le grillage et la tôle ondulée, et en explorant le potentiel d'une géométrie allergique à l'angle droit. Le courage de rompre avec les codes dominants, en donnant un sens nouveau à la notion de maison, exprimait le sentiment de révolte d'un architecte formé dans l'orthodoxie moderne enseignée à l'University of Southern California (USC) et parti à la recherche d'une expression originale. Ce sentiment avait été nourri par la familiarité de Gehry avec la scène artistique de Los Angeles et l'empathie qu'il éprouvait pour des artistes travaillant avec des déchets – comme Robert Rauschenberg –, pour ceux mettant en scène la déconstruction des bâtiments – comme Gordon Matta-Clark –, tout autant que pour des minimalistes comme Larry Bell.

Cette remise à plat des idées reçues à propos de la maison fut suivie par bien d'autres révolutions, bâties ou non. Aucun des programmes traités par Gehry ne sortit indemne de son intervention, dont le principe passait invariablement par la mise en cause des habitudes et des formes figées par le temps. Au moment même où il achevait sa maison scandaleuse, il réalisait le Santa Monica Place, centre commercial urbain dans lequel il réussit le tour de force de créer une architecture parvenant à prendre le dessus sur la vulgarité des boutiques qui l'occupaient, dont il ne reste malheureusement plus que

1 Sally Koris, « Renegade Gehry Has Torn Up His House – and the Book of Architecture », *People Magazine*, 5 mars 1979, p. 78.

2 Frank Gehry, cité par Janet Nairn, « Frank Gehry: The Search for a 'No-Rules' Architecture », *Architectural Record*, vol. 159, n° 7, juin 1976, p. 95.

des vestiges. Mais les compromis inévitables induits par des projets marchands de ce type l'ayant lassé, c'est dans la sphère de l'enseignement et de la culture qu'il poursuivit son entreprise iconoclaste.

Abordant ces domaines, il ne tourna pas pour autant le dos à cette autre composante de sa formation initiale qu'avait été le temps passé dans la seconde moitié des années 1950 au sein de l'agence de Victor Gruen. Étudiant les centres commerciaux géants dont elle avait défini le canon, Gehry se familiarisa avec une méthode de travail fondée sur l'interaction avec de nombreux spécialistes, des ingénieurs aux graphistes, en passant par les acousticiens et les paysagistes. Il y découvrit l'importance de l'éclairage artificiel et y acquit le sens du détail. Surtout, il apprit à créer les effets les plus frappants avec les matériaux les plus économiques. Les rencontres faites chez Gruen déterminèrent la pratique de Gehry pendant longtemps, avant tout au travers de l'amitié forgée avec son collègue et condisciple de l'USC C. Gregory Walsh, qui fut son associé pendant trois décennies.

C'est d'abord dans la sphère de la musique que Gehry eut l'occasion d'inventer des solutions nouvelles. Concevant initialement des pavillons destinés aux concerts en plein air, il repensa le légendaire Hollywood Bowl, pour lequel il conçut successivement plusieurs solutions utilisant des matériaux inhabituels – tubes de carton et sphères de plastique. Associé à l'acousticien Christopher Jaffe, il réalisa des abris métalliques légers dans le Maryland et à Concord, en Californie. C'est grâce à ces galops d'essai qu'il fut en mesure d'aborder des programmes plus monumentaux, comme le Walt Disney Concert Hall, dont la conception et la réalisation l'occupèrent pendant une quinzaine d'années. Amateur de musique et d'autant plus attentif à l'espace sonore qu'il cultivait l'amitié de chefs d'orchestre tels Michael Tilson Thomas, Esa-Pekka Salonen ou Pierre Boulez, il ne figea nullement sa démarche dans un principe unique et répété par la suite, mais sut trouver une configuration originale pour chaque situation rencontrée.

Cette démarche fondée sur une sorte de table rase, refusant l'enfermement dans les précédents et les attentes des maîtres d'ouvrage, est celle qu'il poursuivit dans un des grands domaines de sa production, celle des lieux d'enseignement et de recherche. Avec le campus de la Loyola Law School à Los Angeles, il prit le contrepied des ensembles universitaires de l'après-guerre qu'il avait fréquentés en imaginant une sorte de village didactique, dont chaque composant fut défini au terme d'interminables réunions avec les enseignants, les administrateurs et les étudiants. Cette écoute fine n'aboutit nullement à la reconduction des conditions courantes, *a priori* les plus rassurantes, mais conduisit à imaginer de nouvelles configurations, comme ce sera le cas bien plus tard avec le Stata Center pour le MIT, bien plus compact et dans lequel la dialectique entre les bureaux et les laboratoires singuliers est mise en scène dans une sorte de citadelle scientifique dont la base est poreuse.

Dans aucun de ces projets l'attention aux pratiques d'enseignement et de recherche n'est limitée par l'expression bureaucratique des programmes. Elle se fonde sur une interaction directe avec les constructeurs et les utilisateurs, qui révèle l'importance déterminante de l'empathie, sans laquelle Gehry est paralysé. Les projets à ses yeux ratés sont ceux que des relations conflictuelles avec les partenaires auront contaminés. Inversement, quand des relations amicales, voire affectueuses se nouent, elles s'inscrivent dans la durée et conduisent à de véritables chaînes de projets surdéterminés par une loyauté réciproque. Outre le cercle des anciens de l'agence Gruen, Gehry entretint des amitiés durables avec des figures aussi diverses que le promoteur philanthrope James Rouse, l'homme d'affaires collectionneur Frederick Weisman, l'assureur et mécène Peter Lewis, le directeur du Los Angeles Philharmonic Ernest Fleischmann,

forgeant aussi des liens avec l'éminence grise de l'architecture new-yorkaise que fut longtemps Philip Johnson et avec l'historien de l'art Irving Lavin.

Une loyauté solide marqua par exemple sa relation avec Thomas Krens, directeur du musée Solomon R. Guggenheim de New York et instigateur d'un réseau mondial de succursales de l'institution mère. Celle de Bilbao, qui fit tant pour la renommée planétaire de Gehry, n'était cependant nullement sa première incursion dans le champ de l'art. Dès les années 1960, avec ses scénographies pour le Los Angeles County Museum of Art, puis avec les ateliers et le show-room de Gemini GEL à Los Angeles, il avait exploré de multiples figures spatiales et mis en œuvre des matériaux prosaïques, destinés à migrer vers des édifices permanents. En parallèle, l'étude de magasins comme ceux de Joseph Magnin lui avait permis de maîtriser les nuances de l'éclairage naturel et artificiel et de réfléchir à des principes de placement des objets dans l'espace, qui purent être transposés de l'univers de la marchandise à celui de l'art.

Son exclusion du concours pour la conception du Museum of Contemporary Art de Los Angeles inspira à Gehry un profond sentiment d'injustice, que le vif succès rencontré par l'aménagement temporaire d'un garage, devenu par la suite permanent, modéra quelque peu. Grâce à une indétermination qui n'était pas pour autant synonyme de neutralité, le Temporary devint vite un outil adapté aux manifestations les plus diverses, comme Gehry en fit lui-même la démonstration en 1983 avec le ballet de Lucinda Childs *Available Light*, dont il imagina le décor de plates-formes et de parois en maille d'acier. Contenue dans une enveloppe préexistante, cette *Kunsthalle* californienne ne permettait guère à Gehry d'explorer le potentiel sculptural du programme muséal, ce qu'il commença à faire au même moment avec l'Aerospace Museum, fragmenté en volumes introduisant dans un contexte banal une sorte de fanfare géométrique.

Traversant l'Atlantique pour la première fois, Gehry trouva dans le programme modeste du Vitra Design Museum de Weil am Rhein l'occasion d'une transition marquante dans son langage architectural, affirmant à l'extérieur les escaliers hélicoïdaux disposés autour de galeries baignées d'une douce lumière naturelle. Avec cet édifice, la démarche encore centripète de l'Aerospace Museum, en quelque sorte ramassé autour de ses galeries, s'inversa. Le développement des projets passa désormais, comme pour les maisons étudiées après 1978, par l'isolement des composantes du programme – galeries, auditoriums, bureaux et circulation –, dont l'assemblage ne devenait définitif qu'au terme de l'examen d'un nombre parfois considérable de variantes étudiées parallèlement en maquette et par l'accumulation des croquis conceptuels de Gehry.

Alors que les murs blancs et les toitures de zinc de Vitra s'inscrivaient sans réticence dans le paysage architectural du Sud de l'Allemagne et de la Suisse toute proche, les musées conçus par Gehry à partir de la décennie suivante, comme le Weisman Art Museum et le Guggenheim de Bilbao, sont drapés dans des peaux métalliques, dans des voiles de briques, comme le MARTa, ou dans un millefeuille de béton et de verre, comme à la Fondation Louis Vuitton. La liberté de leur composition n'est pas seulement le fruit du processus d'agglomération des éléments du programme. Elle est rendue possible par des structures porteuses en acier en général invisibles ou exhibées très partiellement. En cela, Gehry s'est libéré de la démarche rationaliste inspirée par les théories du XIX^e siècle, qui avait été dominante jusque-là dans l'architecture moderne. Cette liberté avait été conquise par Gehry avec les systèmes pragmatiques des magasins de Gruen, puis au fil des projets construits en Californie du Sud avec les ossatures en bois légères de l'Ouest américain – le *balloon frame*, mode de construction ainsi nommé à cause de sa légèreté, dont il a su exploiter tout le potentiel, avant d'appliquer cette stratégie à d'autres matériaux.

Ce pragmatisme structural, ou plutôt cette indifférence vis-à-vis des effets générés par la structure, a fini par être mis en cause dans certains des projets plus récents. Pour en rester à la sphère des musées, le Biomuseo de Panama, ouvert aux brises marines, ne fait aucun mystère de sa structure métallique, d'autant qu'elle suggère une analogie avec les forêts s'étendant des tropiques à l'équateur. Les ossatures de béton armé du Dr Chau Chak Wing Building et celles de la Fondation Luma sont apparentes, traversant diagonalement les espaces intérieurs. Même dans ces situations, la forme des édifices n'est nullement déterminée mécaniquement par le parti pris constructif, l'engagement de Gehry dans l'exploration des techniques nouvelles se centrant sur d'autres enjeux. Il s'attache notamment à l'utilisation innovante de matériaux comme le verre, moulé pour former des surfaces courbes ou vrillées, et au perfectionnement des revêtements métalliques minces. Dans les deux cas, l'expérimentation est conduite en grandeur réelle, avec des prototypes reproduisant des fragments du bâtiment à venir, et en étroite collaboration avec les fournisseurs et les entreprises.

C'est précisément l'ambition d'une maîtrise complète de ces techniques, de leur dessin à leur estimation financière, qui conduisit Gehry, en dépit de ses réticences initiales, à devenir un pionnier incontesté de la numérisation de la pratique architecturale, dès lors qu'il comprit qu'il pouvait conserver sinon accentuer sa touche personnelle sur les projets. Il fut, dès la fin des années 1980, un des premiers professionnels à utiliser l'ordinateur non plus pour la gestion, le calcul des structures ou le dessin des fonds de perspective, mais bien pour définir des formes aux courbures complexes qui étaient calculables et pouvaient être évaluées financièrement sans que les entreprises n'en fassent par peur de l'inconnu des évaluations astronomiques. La numérisation des maquettes permit d'en explorer toutes les dimensions, afin de réorienter facilement les projets, comme le montrèrent la longue gestation de la maison inaboutie pour Peter Lewis, puis le musée de Bilbao qui fut la première vitrine de cette nouvelle forme de pratique. Pour ce fondu d'aéronautique qu'avait été Gehry dans sa jeunesse, il est ironique que le choix du logiciel se soit porté sur CATIA, mis au point par Dassault pour dessiner et produire des avions.

L'agence de Playa Vista devint rapidement un laboratoire de la conception et de la fabrication assistées par ordinateur, au point qu'elle finit par créer une filiale *ad hoc* très rentable, Gehry Technologies. Cette métamorphose avait tout pour surprendre, tant Gehry avait été jusque-là considéré comme un artiste technophobe presque égaré chez les architectes. Il est vrai que son rapport à l'art et aux artistes, tel qu'il s'est constitué au cours du temps, est aussi intense que complexe. Il s'est tout d'abord formé autour de sa proximité quotidienne et amicale avec les créateurs de Los Angeles et de New York, dont il a collectionné les œuvres, puis à l'occasion des expositions du LACMA. Certains artistes sont aussi devenus des clients, ce qui a mené à des expériences heureuses, comme la maison et l'atelier de Ron Davis et les projets pour Chuck Arnoldi, et parfois à des échecs, comme la maison non réalisée pour Ed Ruscha.

Avec Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, qui engagèrent Gehry à participer à leur spectacle *Il Corso del Coltello* à la Biennale de Venise en 1985, le jeu fut plus complexe. C'est grâce à eux qu'il obtint la commande du musée Vitra et c'est en collaboration avec eux qu'il édifia les bureaux de l'agence Chiat/Day dans une autre Venise – la Venise de Californie –, recyclant une paire de jumelles utilisées auparavant pour un projet inabouti destiné à la ville éponyme. La contribution commune de Gehry et Richard Serra à un concours organisé en 1981 à New York pour des duos architectes-artistes reste aussi un moment important dans cette chronique, entre autres parce qu'elle mit l'architecte sur la voie de ses recherches sur les poissons et leurs écailles.

Plus encore que dans les commandes, la sociabilité ou la collaboration, c'est dans l'ordre même des œuvres que l'empreinte de l'art se grave. Gehry n'a eu de cesse en effet de chercher dans ses projets l'équivalent de certains effets picturaux ou sculpturaux. Il a trouvé dans les natures mortes de Giorgio Morandi les modes d'assemblage des objets utilisés pour la maison Lewis ou l'Experience Music Project de Seattle. Les places désertes de Giorgio de Chirico sont devenues, selon la modalité du « plagiat par anticipation » chère à Pierre Bayard³, la source des espaces communs de Loyola Law School. Du côté des sculpteurs, il a eu la révélation que les capuchons de pierre des pleurants de Claus Sluter annonçaient le contour sinueux et le jeu d'ombres de la « tête de cheval » insérée dans la DZ Bank berlinoise et que les plis de la sainte Thérèse représentée dans son extase par Bernin préfiguraient ceux du 8 Spruce Street à New York.

À l'image de l'artiste égaré s'est ajoutée celle d'un architecte concevant ses bâtiments comme des machines célibataires indifférentes, si ce n'est hostiles à leur contexte. Il est vrai que Gehry s'est plu à introduire des dissonances dans les villes où il a construit, refusant tout mimétisme quant aux matériaux ou au dessin des édifices. Dans le même temps, il a pris soin d'observer finement leurs terrains d'assiette et de déterminer tant leurs accès que les accents monumentaux potentiels, de sorte à améliorer la fluidité et la diversité du paysage urbain. Aucun projet n'a ainsi été conçu sans que soit produite au moins une grande maquette permettant d'en mesurer l'impact visuel à plusieurs îlots de distance. Souvent, plusieurs maquettes d'échelle différente, dont l'immensité semble, dans certains cas, presque absurde, jalonnent l'agence et permettent par le regard quotidien porté sur elles une sorte de maturation lente du projet, aboutissant en fin de compte à une solution inventive.

Gehry entendait pendant ses années d'études se former au design urbain, mais finit par s'inscrire dans un programme de planification abstraite, et sa sensibilité et sa capacité à penser l'espace des villes lui auront été données dans un cadre professionnel par Gruen. Entre 1960 et 1980, il conçut plusieurs études urbaines pour Los Angeles et quelques autres villes américaines, ne réalisant que deux ensembles d'habitation dans le comté d'Orange, aujourd'hui parfaitement conservés au demeurant. Son projet plus ambitieux pour le centre de Santa Monica fut bloqué par les puissantes associations d'habitants et se réduisit au centre commercial Santa Monica Place, très subtilement raccordé aux voies environnantes, à la différence de beaucoup de programmes comparables. Habile à concevoir des ensembles pittoresques, comme pour Loyola Law School ou le centre commercial Edgemar, Gehry s'attache à trouver lorsqu'il en a l'occasion l'emplacement juste pour son intervention, puis l'orientation pertinente et enfin la configuration des superstructures la plus lisible dans le paysage urbain. Ses bâtiments se trouvent ainsi chargés de créer de la centralité là où elle est inexistante, accompagnés qu'ils sont d'une aura qu'ils communiquent à leurs voisins.

Qu'en est-il de la problématique architecturale de Gehry telle que l'informent ces trois champs de l'art, de la technique et de l'urbain ? Bien des étiquettes lui ont été collées depuis que le rayonnement de son œuvre a dépassé les frontières de Los Angeles, dont aucune n'a jamais réussi à le qualifier vraiment. Présent lors des deux manifestations les plus marquantes de sa génération, il y était également déplacé. En 1980, son installation pour la *Strada novissima* créée à la Biennale de Venise par Paolo Portoghesi, qui reste le premier manifeste du postmodernisme, refusait tous les jeux historicistes dans lesquels se complaisaient ses voisins, pour rendre compte le plus simplement du monde de la spatialité des Corderies de l'Arsenal. Huit ans plus tard, il figurait parmi les sept architectes placés sous l'enseigne du « déconstructivisme » dans une exposition

3 Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

mémorable du Museum of Modern Art de New York, mais seule la ressemblance de l'ossature en bois dépassant de la maquette pour la maison Familian avec un dispositif scénique de Lioubov Popova pouvait justifier cette inclusion.

Tour à tour qualifié d'anarchiste, de *pop artist*, de postmoderne et de déconstructiviste, critiqué pour le « narcissisme » de ses édifices, Gehry a suivi sa propre voie, absorbant parfois à la marge les thèmes du moment, mais puisant plutôt ses ressources poétiques dans ses œuvres antérieures selon un principe autoréférentiel. Le déploiement des maquettes sur les tables et les étagères de l'atelier de Playa Vista cristallise ce principe selon lequel une grande partie de l'œuvre antérieure reste présente quotidiennement aux yeux de celles et ceux qui le prolongent. Une double migration est ainsi possible, un type de bâtiment étant élaboré en coprésence avec ses prédécesseurs, tandis qu'une forme précise peut migrer d'une maquette à une autre, sans égard pour son programme initial ou son échelle. Pour n'en donner qu'un seul exemple, le volume en forme de tête de cheval placé au centre du bâtiment de la DZ Bank, inséré *in extremis* dans la maquette pendant la charrette du concours, provient de celle qui figurait sur plusieurs versions de la maison Lewis.

En dépit de la fécondité de ce répertoire de plusieurs centaines de projets, dont les différentes étapes sont préservées par les maquettes et leurs photographies, auxquelles s'ajoutent les croquis que Gehry a continué à dessiner alors même que l'agence entrait complètement dans l'ère numérique, des formes inédites n'ont cessé d'apparaître sur les écrans et sur les tables. Loin de la facilité complaisante de tant d'architectes vieillissants, Gehry a su préserver une incertitude, voire une candeur le conduisant à engager chaque projet comme s'il partait d'une feuille blanche et à hésiter à en conclure l'étude⁴. Jalonnées dans certains cas par des centaines de maquettes d'étude en bois ou en carton, ces explorations sont conduites avec l'équipe de l'agence, dans une conversation ouverte et parfois difficile à interrompre pour passer à l'acte. À défaut d'être « patiente », comme le revendiquait Le Corbusier, sa recherche est toujours inquiète et quelque peu agitée.

Ce nouveau livre ajouté à la collection des ouvrages consacrés à la production de Gehry depuis les années 1980 ne remplacera pas plus les ouvrages rendant compte de chacun de ses projets, bâtis ou non, que les monographies d'édifices et les volumes du catalogue raisonné dont la publication a commencé en 2020. Il entend proposer un autre regard d'ensemble sur l'œuvre réalisée, en se limitant à ses principaux jalons – une quarantaine de bâtiments choisis parmi les quelque 180 édifiés dans le monde pendant six décennies.

Il peut sembler paradoxal d'apposer le label de « chef-d'œuvre » aux éléments de cet ensemble, tant il a de connotations académiques et commémoratives, surtout si l'on pense au choix délibéré fait dès ses débuts par Gehry de se situer en dehors des cadres institutionnels et professionnels. Un retour aux origines du terme permet de lui rendre son sens premier. En ouvrant le *Livre des métiers* rédigé par le prévôt de Paris Étienne Boileau à la fin du XIII^e siècle, on y lira qu'un chef-d'œuvre n'est autre que l'« ouvrage capital » que devait faire un apprenti pour être reçu maître dans son métier⁵. Si l'on retient cette définition, les bâtiments figurant dans ces pages ne doivent pas être considérés comme des manifestations éclatantes de l'inventivité de Gehry, ce qu'ils sont sans conteste. Ils rendraient plutôt compte de ses tentatives inquiètes pour se voir reconnaître comme un architecte différent, libéré des clichés et des codes d'un métier en fin de compte conservateur, dont il a refusé l'exercice confortable.

4 Sur le vieillissement des auteurs, voir Edward Said, *Du style tardif: musique et littérature à contre-courant* [2006], Arles, Actes Sud, 2012.

5 *Règlements sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIII^e siècle et connus sous le nom du Livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, G.-B. Depping, 1837, p. 216.

Les chefs-d'œuvre



Vue de l'angle depuis Highland Avenue

Immeuble d'appartements Hillcrest

Santa Monica, 1961–1962





Vue frontale depuis Highland Avenue



La cour ouverte et les escaliers extérieurs

Quand il a été achevé, les gens ont pensé que nous avons transformé un immeuble existant.

FG, dans Peter Arnell, Ted Bickford, *Frank Gehry, Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1985, p. 20.

Les conditions économiques sur le marché immobilier local, qui était très compétitif, semblaient empêcher la création d'appartements vivables, et cet immeuble a montré combien cette perception était mythique. Chaque appartement a une vue et une cheminée. Isolé phoniquement des autres appartements, il jouit d'un espace extérieur privé. [...] L'immeuble est conçu en harmonie avec les formes architecturales traditionnelles du quartier.

AIA Honor Awards Program, *Descriptive Data*, 1963, p. 2, Gehry Partners.

1961-1962

Immeuble d'appartements Hillcrest

2807 Highland Avenue, Santa Monica, 1961-1962

Après la maison Steeves, réalisée en 1959 à Bel Air, Frank Gehry, de retour d'une année passée à Paris, construit avec son associé C. Gregory Walsh un petit immeuble d'appartements situé sur un terrain en pente du quartier d'Ocean Park, dans le Sud de Santa Monica. Ce quartier de bungalows bâtis au début du xx^e siècle était alors en pleine transformation et ces constructions en bois étaient remplacées les unes après les autres par de volumineux immeubles locatifs sans qualités, localement dénommés *dingbats*.

L'opération fut montée par le promoteur Wesley Bilson, avec la participation financière de la mère et du beau-père de Gehry et de plusieurs ingénieurs.

Superposés à un garage semi-enterré, les six appartements sont organisés symétriquement sur deux étages et accessibles par une allée conduisant à une cour ouverte plantée où sont situés les escaliers en plein air.

Sur un soubassement en parpaings de béton laissés apparents, en écho aux solutions des néobrutalistes européens, la structure enduite à l'extérieur utilise l'ossature de bois courante dans tout l'Ouest américain. La solution imaginée pour la toiture marque une différence par rapport aux immeubles qui poussent comme des champignons dans le secteur. Le toit plat est caché sur les deux façades latérales par des pans inclinés couverts de bardeaux de bois que viennent perforer les cheminées qui donnent à l'immeuble sa silhouette originale.

L'articulation entre le toit anguleux et le mur latéral qui s'y raccorde par un chevron est à la fois géométrique et chromatique – le gris du bois tranchant avec le blanc de l'enduit. Elle évoque certaines figures des motels implantés au cours des années 1950 le long des boulevards de Los Angeles. Le langage rassurant du toit et des balcons en bois, venant comme une sorte de filet de camouflage entourer le volume orthogonal, dont seules se détachent les cuisines en léger porte-à-faux, est un stratagème qui, selon les souvenirs de Gehry, déplut à la critique Esther McCoy, alors engagée dans la redécouverte des premiers modernes de Los Angeles, à commencer par Rudolf Schindler, pour qui Gehry avait beaucoup d'affection. Elle ne perçut nullement l'ironie joueuse du projet, dans lequel le maire de Santa Monica, Thomas M. McCarthy, crut voir quant à lui « un exemple exceptionnel de ce que le système de la libre entreprise peut réaliser dans ce champ d'activité, quand l'aménagement de nos quartiers est confié à des promoteurs privés éclairés et à des architectes qui acceptent le défi des constructions modernes¹ ».

Les solutions intérieures révèlent combien Gehry et Walsh étaient alors passionnés par le Japon. Ils insèrent dans les ingénieux dispositifs de leurs appartements plusieurs éléments provenant de l'archipel. Des portes coulissantes sont placées entre le séjour et la chambre, et une poutre en bois à claire-voie, inspirée du *ranma* nippon, surplombe le passage de la salle à manger au séjour. Au fil des années, cette première œuvre raffinée abritera entre autres Gehry lui-même, son psychanalyste Milton Wexler et l'artiste Judy Chicago.

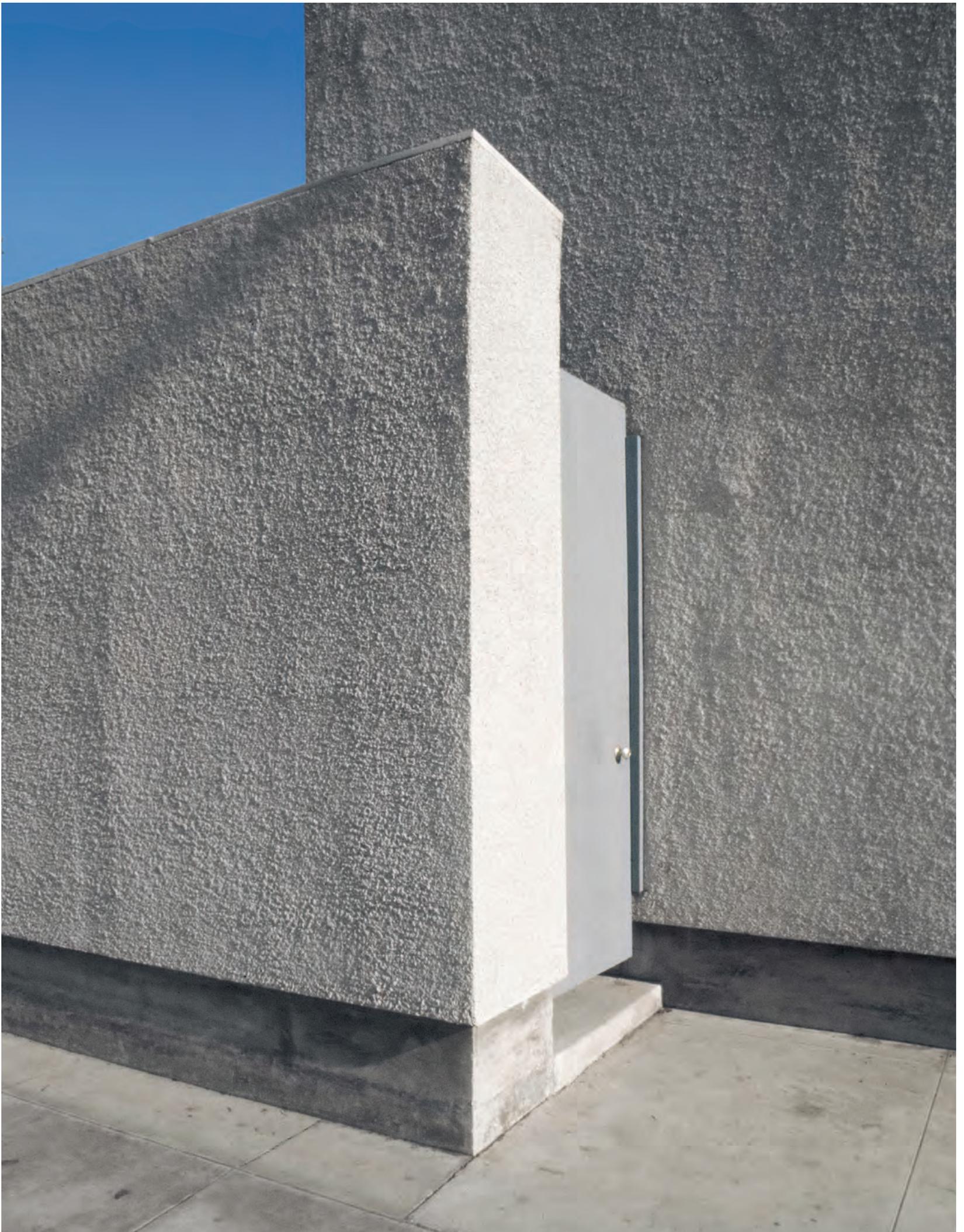
1 Thomas M. McCarthy, lettre à Frank Gehry, 26 octobre 1962, Getty Research Institute (plus loin GRI).



L'intérieur d'un appartement



Le séjour d'un appartement; au fond, la salle à manger



Une porte d'entrée sur Melrose Avenue

Atelier et habitation Lou Danziger

Los Angeles, 1964-1965

1964-1965

L'atelier Danziger devait être recouvert de plâtre, mais je voulais une texture brute, rugueuse. Je regardais beaucoup [Louis] Kahn, et je regardais aussi [Le] Corb[usier]. Indépendamment de mes idées, j'aimais les enduits rugueux. Aucun bâtiment ne les utilisait. Ils étaient connus sous le nom de <mélange pour les tunnels> et ne se trouvaient que sous les autoroutes.

FG, dans Mildred Friedman, dir., *Gehry Talks: Architecture + Process*, New York, Rizzoli, 1999, p. 46-47.



Un angle sur Melrose Avenue

Atelier et habitation Lou Danziger

7001 Melrose Avenue et Sycamore Avenue, Los Angeles, 1964–1965

Dans son livre légendaire de 1971 *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Reyner Banham ignore pratiquement toute la production contemporaine, mais prend soin de présenter l'édifice cubique que Gehry a réalisé sur Melrose Avenue, sans doute le premier à être remarqué par ses confrères et par les artistes de Los Angeles, à cause de sa géométrie et de ses surfaces rugueuses. Dans ce quartier où beaucoup d'imprimeurs étaient implantés, le graphiste Lou Danziger, très actif pour le Los Angeles County Museum of Art, comptait installer à la fois son atelier et son habitation.

Les premières études de Gehry et Walsh associent ces deux composantes dans un volume unique, qu'ils ne tardent pas à rediviser en deux entités. Le bruit de la circulation les conduit à imaginer des boîtes opaques fermées côté avenue, sur laquelle seule la cuisine ouvre une fenêtre. Toutes les autres pièces font face à des murs, ou sont orientées vers le ciel. Les architectes expliquent : « Les environs, sales, bruyants et ouverts à tous, imposaient que le bâtiment soit complètement introverti et protégé de la rue. La solution fut de le penser comme une forteresse, en retrait par rapport à la rue, avec la partie résidentielle enfermée derrière un mur très haut¹. »

À l'intérieur de l'atelier, dans lequel la chambre noire forme une boîte dans la boîte, les murs sont enduits de plâtre, tandis que la structure en bois du plafond, les câbles électriques et les ventilations sont laissés apparents, à l'image des lofts de SoHo que Gehry fréquente depuis peu, lors de ses séjours fréquents à New York. Il s'attache aussi à éviter l'éclairage uniforme typique de ce type de programmes qu'auraient apporté des verrières uniquement orientées au nord : « J'ai mêlé la lumière venant de l'arrière et celle de la verrière, de façon qu'elle ne soit pas envahissante, mais qu'elle se fonde avec elle au-dessus du niveau des yeux². »

Le paysage urbain de Los Angeles devient une inspiration plus complexe que dans le cas de l'immeuble Hillcrest et des projets qui l'ont suivi. Le mélange de béton utilisé couramment pour les tunnels habille une structure en bois qui est celle des *dumb boxes*, ces bâtiments monotones alignés de long des voies de la ville, auxquelles Gehry avait rendu hommage l'année précédente en construisant non loin de là les locaux de l'entreprise Faith Plating. Quant à l'écriture extérieure des volumes, elle évoque celle de l'ensemble Horatio Court West qu'Irving Gill avait construit en 1915 à Santa Monica, et qu'Esther McCoy avait exhumé cinq ans plus tôt dans ses *Five California Architects*. Reyner Banham pourra ainsi écrire : « Ce qui est important et frappant, c'est non seulement la manière avec laquelle cette enveloppe élégante et simple réaffirme la validité de la boîte enduite comme architecture propre à Los Angeles, mais qu'elle le fait d'une façon qui tient la route dans un cadre international. Le cycle engagé par Schindler est relancé avec adresse et autorité³. »

David Hockney, qui résidait au même moment à Los Angeles, ne s'y trompa pas. Sa *Picture of Melrose Avenue in an Ornate Gold Frame* de 1965 figure un parallélépipède gris qu'il est difficile de ne pas rapprocher des cubes de Danziger.

1 AIA Honor Awards Program, Descriptive Data, 1970, GRI.

2 Frank Gehry, cité dans Rosemarie Haag Bletter, dir., *The Architecture of Frank Gehry*, New York, Rizzoli, 1986, p. 185.

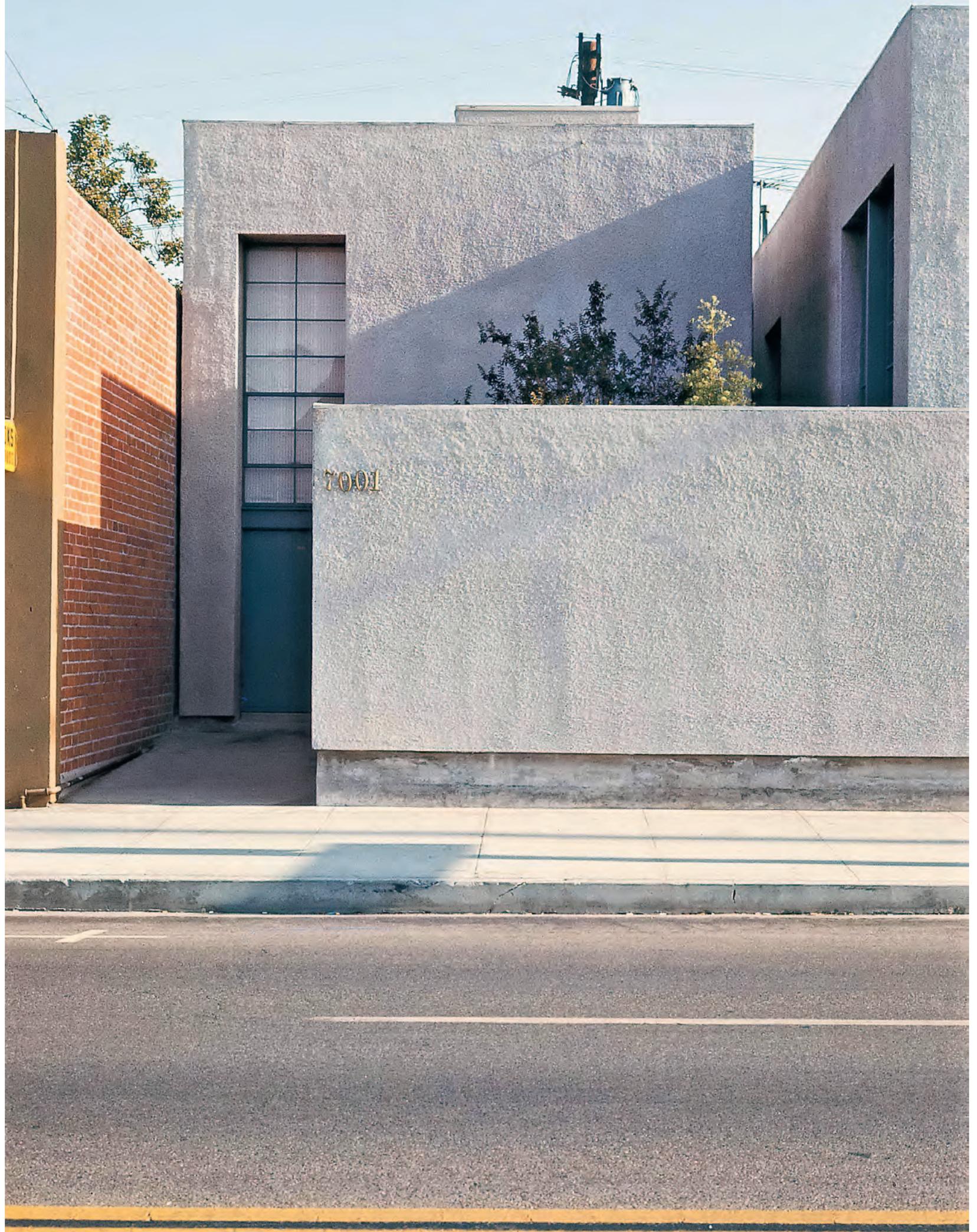
3 Peter Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 198.



Vue générale depuis Sycamore Avenue



Vue frontale depuis Melrose Avenue



Vue partielle depuis Melrose Avenue



L'intérieur de l'atelier avec le cube du laboratoire photographique



Crédits des illustrations

Couverture: Adrian Deweerdt/Fondation Luma – p.1: Tim Street-Porter/OTTO – p.2: Thomas Mayer – p.3: Matthew Carbone – p.4: Andrew Worssam – P.5: Atelier Vincent Hecht – p.10: Amanda Demme – p.20: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.22-23: droits réservés – p.24: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.27 ht Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.27 bas: droits réservés – p.28 à 33 ht: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.33 bas: Michael Moran/OTTO – p.34: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.35: Michael Moran/OTTO – p.36 à 38: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.40-41: Marvin Rand – p.42 à 53: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.55: droits réservés – p.56-57: Jean-Louis Cohen – p.58-59: Patrick Corrigan – p.60: Jean-Louis Cohen – p.62-63: Timothy Hursley – p.64 à 71: Tim Street-Porter/OTTO – p.72-73: droits réservés – p.74: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers. Photo: Tim Street-Porter/OTTO – p.76-77: Michael Moran/OTTO – p.78 ht: Michael Moran/OTTO – p.78 bas: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.81: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers. Photo: Tim Street-Porter/OTTO – p.82 à 85: University of St. Thomas/Mike Ekern – p.86: droits réservés – p.89: droits réservés – p.90-91: Grant Mudford – p.92: Michael Moran/OTTO – p.94-95: droits réservés – p.96: Timothy Hursley – p.99: Timothy Hursley – p.100: Michael Moran/OTTO – p.101: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.102: Jean-Louis Cohen – p.104-105: Michael Moran/OTTO – p.106: Timothy Hursley – p.109: Timothy Hursley – p.110: Jean-Louis Cohen – p.112-113: Tom Bonner – p.114: Photo12/Alamy/ Peter Cook – p.117: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.118-119: Jean-Louis Cohen – p.120: Grant Mudford – p.122-123: Jean-Louis Cohen – p.124: Grant Mudford – p.127: Grant Mudford – p.128 à 132: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers – p.135 à 137: droits réservés – p.138: Grant Mudford – p.140-141: Tim Street-Porter/OTTO – p.142: Grant Mudford – p.145: Grant Mudford – p.146-147: Timothy Hursley – p.148 à 155: Vitra Design Museum. Photo: Norbert Miguletz – p.156: Frank O. Gehry. Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.66), Frank Gehry Papers. Photo: Scott Francis/OTTO – p.158-159: Jean-Louis Cohen – p.161: Collection Artedia/ Bridgeman Images – p.162: Emilio Colaiezzi/agefotostock – p.164 à 167: Tim Street-Porter/OTTO – p.168: droits réservés – p.171: Courtesy of the Los Angeles Philharmonic Archives. Photo: Federico Zignani – p.172-173: droits réservés – p.174: Don Wong – p.176: Jim Ericson – p.178: Clément Guillaume/La Collection – p.179: Weisman Art Museum/ Rik Sferra – p.181: Don Wong – p.182: Photo12/Alamy/David Burton – p.184-185: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Photo: Erika Barahone Ede – p.186: Tim Graham/Getty Images – p.188-189: View Pictures/Universal Images Group via Getty Images/Richard Serra, Snake, 1994-1997, Adagp, Paris, 2021 – p.191: Photo12/Alamy/John Gaffen – p.192-193: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Photo: Erika Barahone Ede – p.194: Rom/imageBROKER/Shutterstock – p.196-197: Photo12/Alamy/Igor Stevanovic – p.198: droits réservés – p.201: Photo12/Alamy/EmmePi Stock Images – p.202: akg-images/Bildarchiv Monheim – p.204-205: Photo12/Alamy/mauritus images GmbH – p.206: Photo12/Alamy/Juergen Held/travelstock44 – p.209: Thomas Mayer – p.210: Roland Halbe – p.212-213: Thomas Mayer – p.214-215: Photo12/Alamy/Agencja Fotograficzna Caro – p.217: Thomas Mayer – p.218: Timothy Hursley – p.220-221: B.O’Kane/Alamy Stock Photo – p.222: Timothy Hursley – p.225: Timothy Hursley – p.226 à 235: Peter Aaron/OTTO – p.236 à 240: Roland Halbe – p.241: droits réservés – p.243 à 245: Roland Halbe – p.246: droits réservés – p.248 à 253 ht: Thomas Mayer – p.253 bas: Tourismus NRW e.V. (A1) – p.254-255: Thomas Mayer – p.256: Jon Arnold Images/hemis.fr – p.258 à 263: Patrick Pyszka/Chicago DCASE – p.264 à 271: Victoria Murillo/Istmophoto.com – p.272: Art Gallery of Ontario – p.274-275: Photo12/Alamy/Radharc Images – p.276 à 279: Art Gallery of Ontario – p.280: Thomas Mayer – p.282-283: Photo12/Alamy/ Juan Carlos Munoz – p.284 à 289: Thomas Mayer – p.290 à 299: DBOX – p.300: Emilio Collavino – p.302-303: Photography by Depuhl – p.304: Claudia Uribe – p.307: Iwan Baan – p.308 à 319: Iwan Baan – p.320 à 327: Matthew Carbone – p.328 à 330: Iwan Baan – p.331: droits réservés – p.332 à 335: Iwan Baan – p.336-337: Andrew Worssam – p.338 à 342: Image reproduite avec l’aimable autorisation de la Eisenhower Memorial Commission; Conception commémorative par Gehry Partners, LLP; Tapisserie de Tomas Osinski; Sculpture de Sergey Eylanbekov – p.345: Alan Karchmer/OTTO – p.346-347: Image reproduite avec l’aimable autorisation de la Eisenhower Memorial Commission; Conception commémorative par Gehry Partners, LLP; Tapisserie de Tomas Osinski; Sculpture de Sergey Eylanbekov – p.348 à 359: Jason Schmidt – p.360 à 367: Roland Halbe – p.368: Adrian Deweerdt/Fondation Luma – p.370-371: Iwan Baan – p.372 à 375: Adrian Deweerdt/Fondation Luma – p.377 à 378: Iwan Baan – 4ème de couverture: Claudia Uribe

Remerciements

L'auteur exprime sa gratitude envers celles et ceux qui ont permis l'élaboration de cet ouvrage, à commencer par Frank et Berta Gehry : Meaghan Lloyd, Joyce Shin et Megan Meulemans. L'équipe du Getty Research Institute, où les archives de la période initiale de l'œuvre de Frank Gehry sont conservées, sous la conduite de Maristella Casciato, a permis la consultation de documents indispensables à la compréhension des œuvres. Il salue les propriétaires et les usagers qui lui ont non seulement donné accès aux bâtiments, mais ont aussi rendu compte de leur genèse et de leur usage, et n'oublie pas sa dette envers les anciens membres de l'agence à Santa Monica, Venice et Playa Vista, dont les souvenirs restent irremplaçables.

Cahiers d'Art et Staffan Ahrenberg tiennent à remercier chaleureusement Frank Gehry et Meaghan Lloyd pour leur aide précieuse, Jean-Louis Cohen pour la précision et la clarté de ses textes, Rik Bas Backer et José Albergaria du studio Change is good pour l'élégance et le dynamisme de la maquette, ainsi que Julie Rouart et les équipes de Flammarion pour leur savoir-faire.

L'auteur

Jean-Louis Cohen est historien, critique et commissaire d'expositions ; son activité prolifique porte sur l'architecture et la culture urbaine. Il occupe la chaire Sheldon H. Solow à l'Institute of Fine Arts de la New York University. Outre les quelque quarante ouvrages dont il est l'auteur, il a conçu de nombreuses expositions au Museum of Modern Art, au Centre canadien d'architecture, au Centre Georges-Pompidou, à la Cité de l'architecture et du patrimoine, et au MAXXI. Les éditions Cahiers d'Art ont publié en 2020 le premier des huit volumes de son catalogue raisonné des dessins de Frank Gehry.

Cahiers d'Art, Paris

Éditeur
Staffan Ahrenberg

Direction éditoriale
Séverine Schulte

Flammarion, Paris

Directrice éditoriale
Julie Rouart

Éditrice
Marion Doublet,
assistée de Dorine Morgado
et Marie-Lou Étienne

Responsable de l'administration éditoriale
Delphine Montagne

Iconographes
Marie Audet, Sandrine Fournié

Relecture des textes
Violaine Nicaud et Clémentine Bougrat

Fabrication
Corinne Trovarelli

Conception graphique
Change is good, Paris,
assisté par Antoine Mozziconacci

Photogravure
Fotimprim, Paris

© Flammarion, Paris, 2021
N° d'édition : L.01EBUN000841
ISBN Flammarion : 9782080249852

© Cahiers d'Art, Paris, 2021
14, rue du Dragon, 75006 Paris
cahiersdart.com
ISBN Cahiers d'Art : 9782851173225

© Frank Gehry pour son œuvre

Dépôt légal : novembre 2021
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en juillet 2021 sur les presses d'Indice,
Barcelone, Espagne.