

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 10 (2012)

Artikel: "Je pense avec les formes" : intensités sculpturales et contextuelles dans l'œuvre de Frank O. Gehry
Autor: Marchand, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984588>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

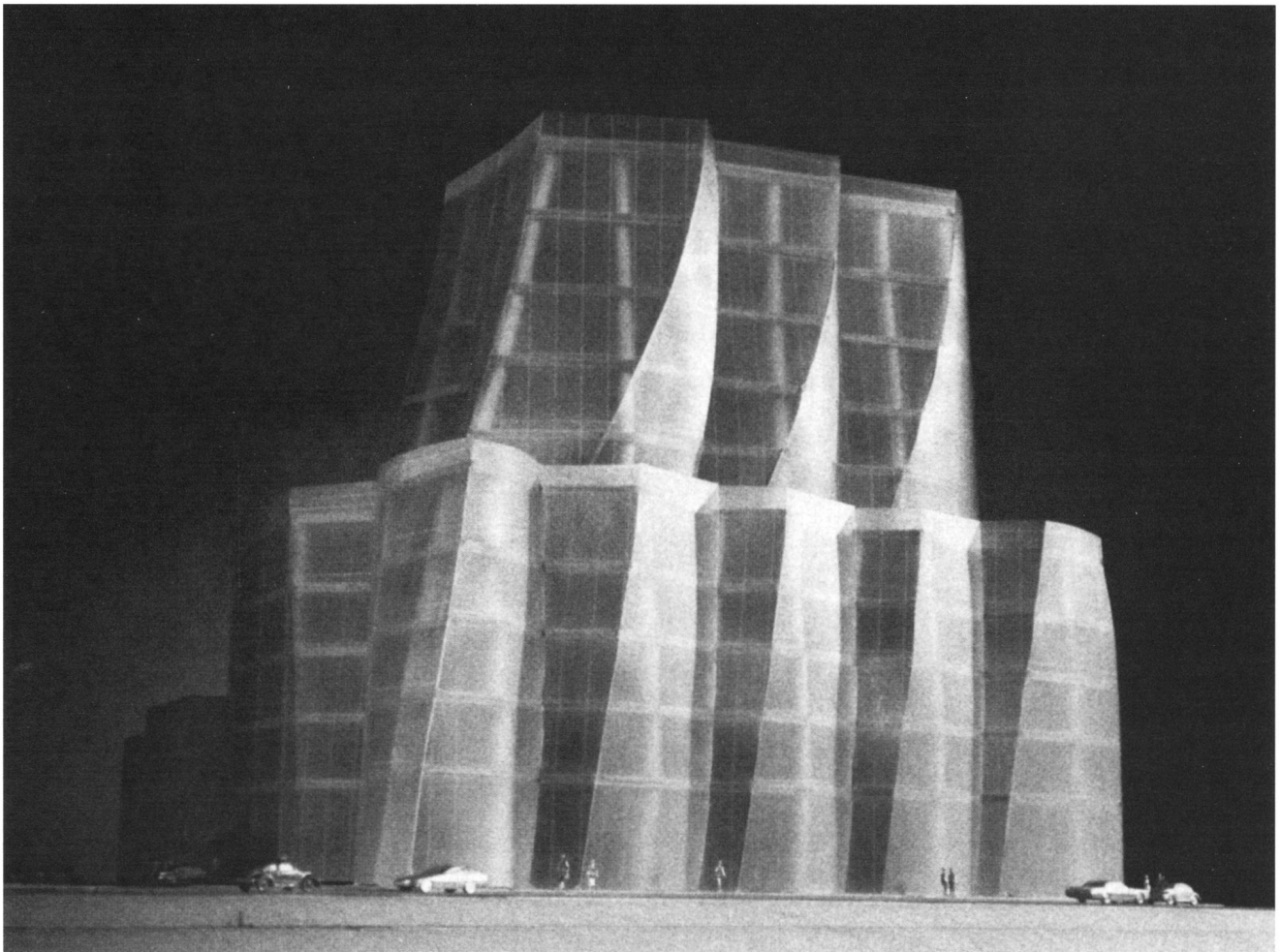
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



« Je pense avec les formes »

Intensités sculpturales et contextuelles dans l'œuvre de Frank O. Gehry¹

Bruno Marchand

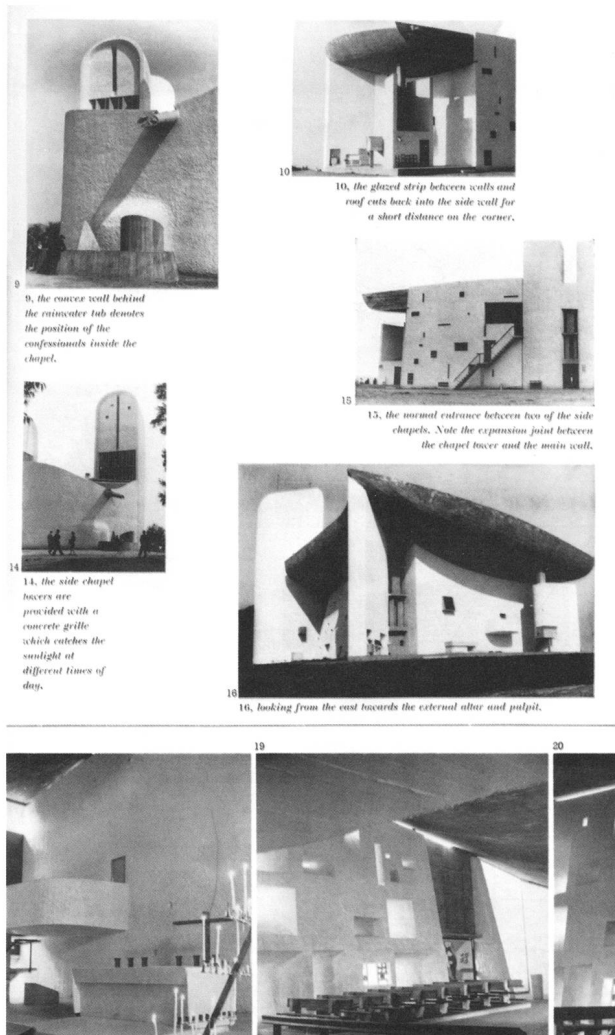
« Il y a un côté sculpture dans l'architecture »² : ces propos d'Alvaro Siza m'avaient servi de fil conducteur lors de ma contribution au précédent numéro de *matières*, à la recherche d'une meilleure compréhension des incidences d'une telle position dans certaines de ses œuvres des années 1970. On le sait, Siza se méfie tout naturellement des excès et tentations de prouesses que peut receler une démarche à dominance artistique. Mais, malgré ces réserves, il finit par admettre une affinité avec des voies d'exploration plastique et sculpturale, qui le rapproche inévitablement d'autres architectes comme Frank O. Gehry avec lequel il reconnaît avoir des liens étroits. Sollicité à s'expliquer sur ce point, Alvaro Siza affirme à propos du musée Guggenheim de Bilbao (1991-1997) que « ce bâtiment ne pouvait être que là [...] Contrairement à certaines interprétations, j'estime que Frank Gehry travaille dans le rapport avec la ville [...] Avec les mêmes systèmes constructifs et formels qu'il a utilisés en Californie, il réussit à conférer à l'œuvre une signification différente, une capacité de rapport juste. Je ne suis pas très éloigné de cette volonté, même si les moyens dont je me dote sont complètement différents »³.

Quel sens peut-on accorder à l'expression « une capacité de rapport juste » ? Qu'est-ce que cela implique en termes de prise en compte du contexte, notamment dans le cas particulier de l'architecture de Frank O. Gehry, communément décrite comme « sculpturale » ? D'une façon plus générale : quels sont les ressorts et les stratégies conceptuelles dont ce dernier se dote pour la création des ses œuvres ?

Echos

« Une capacité de rapport juste » : ces mots font étrangement penser à ceux utilisés par Le Corbusier pour énoncer un principe qui peut être rapporté sans équivoque à la conception de la chapelle de Notre-Dame du Haut à Ronchamp (1950-1955) – « un phénomène de concordance [...] exact comme une mathématique »⁴. Cette concordance, Le Corbusier la voit dans la capacité des formes architecturales et organiques à répondre aux quatre horizons, des formes qui s'ouvrent vers la nature et le paysage et deviennent, par-là même, des signes perceptibles et rayonnants ; des formes encore qu'il qualifiera « de sculpture de

Frank O. Gehry, IAC (2004-2007), New York, vue de la maquette.



nature acoustique, c'est-à-dire projetant au loin l'effet de ses formes et par retour recevant la pression des espaces environnants [...] Par acoustique j'entends consonance harmonique, création de rapports plastiques, mathématiques du détecteur d'émotion et du récepteur d'émotions»⁵.

Approches plastiques opposées : la « box » et le « blob »

Curieusement, la réception critique de la chapelle de Ronchamp n'a pas retenu l'aspect relationnel de cette « invite du paysage, événement créatif d'ordre plastique »⁶, insistant plutôt sur la dimension spécifique et sculpturale de l'œuvre, sur la « stupéfiante éruption expressive [...] et [le] rejet des purs schémas cartésiens »⁷ dont fait preuve Le Corbusier à cette occasion. En effet, la publication de cette « splendeur hérétique »⁸ par les revues spécialisées a surpris la plupart des observateurs attentifs de l'architecture du maître qui, n'ayant pas su discerner dans certains projets et réalisations des années 1930 les signes prémoniteurs d'une inflexion affirmée vers une poétique plastique et paysagère, ont cru y voir un changement inattendu et radical par rapport à la recherche puriste corbuséenne et ses « cinq fameux canons ».

Le Corbusier, chapelle de Ronchamp, publié dans l'article de James Stirling, « Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism », The Architectural Review, n° 711, 1956, p. 158.

Parmi ces observateurs, il faut bien entendu citer James Stirling qui, dans un article percutant daté de 1956, confère à Ronchamp un rôle central et catalyseur dans la crise du rationalisme architectural du second après-guerre, notamment en rendant encore plus criant son partage en deux camps distincts, à savoir l'art d'une part, et la technologie de l'autre⁹. En effet, pour Stirling, la comparaison des réalisations récentes de Le Corbusier (Ronchamp, mais aussi l'Unité d'habitation de Marseille, 1945-1952, et les maisons Jaoul, 1951-1955) avec la Lever House (1951-1952) construite par le bureau SOM à New York met en relief deux orientations stylistiques presque opposées d'un même présumé courant moderniste, ancrées dans des contextes fondamentalement différents : l'intérêt manifeste pour la technologie et l'industrialisation du bâtiment de la part des Américains et la poursuite d'une attitude humaniste et fonctionnelle chez les Européens.

Dans cette opposition de styles, Stirling aurait pu tout aussi bien voir l'affirmation de deux approches plastiques distinctes, dont la confrontation est encore de nos jours inspirante¹⁰ : d'une part l'unité de la boîte, la «*box*», illustrée par les lignes pures et orthogonales de la Lever House et, d'une façon générale, par le classicisme industriel de l'œuvre américaine de Mies; d'autre part la vitalité et la complexité spatiales et volumétriques des formes biomorphiques – que j'appellerai ici, d'une façon un peu abusive, le «*blob*»¹¹ – dont on peut considérer que l'un des précurseurs modernes est justement la chapelle de Ronchamp, toujours considérée par Stirling comme «*peut-être l'objet le plus plastique qu'on ait érigé au nom de l'architecture moderne*»¹².

«*Box*» versus «*blob*» : cette mise en regard des deux approches plastiques opposées du projet architectural nous fait penser à la distinction effectuée par Henri Focillon à propos de l'interaction entre «*l'espace et [la] forme en sculpture*», entre ce qu'il appelle l'espace-limite – «*qui modère la propagation des reliefs, l'excès des saillies, le désordre des volumes, qu'il tend à bloquer dans une masse unique*» – et l'espace-milieu qui «*favorise la dispersion des volumes, le jeu des vides, les brusques trouées, [et] accueille, dans le modelé même, des plans multiples, heurtés, qui brisent la lumière*»¹³.

Vers un nouveau baroque ?

Pour Focillon, l'espace interprété comme un milieu se matérialise dans «*l'état baroque de tous les styles*»¹⁴. Baroque est aussi le terme utilisé pour qualifier la liberté plastique et formelle et les effets de lumière de Ronchamp¹⁵; un terme – plus précisément le nouveau baroque – appliqué également à plusieurs reprises dans le second après-guerre pour définir l'émergence d'un nouveau style qui rallierait une série de formes architecturales et d'ingénierie libres et expressives (les ondulations de la Baker House (1947-1948) au MIT d'Alvar Aalto, la spirale du Guggenheim Museum (1943-1956) à New York de Wright, les courbes du David S. Ingalls Hockey Ring (1956-1959) à Yale et du terminal de la TWA (1956-1962) à New York d'Eero Saarinen, les coques, «*gonflées comme des voiles*», de l'Opéra de Sydney (1956-1973) d'Utzon, enfin les structures de Nervi et de Candela, entre autres); un terme, enfin, qui signifie, en architecture, le dépassement de la simple application des préceptes fonctionnalistes.

Il est en effet intéressant de constater que, d'une façon générale, nous assistons durant cette période à une redécouverte critique de l'art et de l'architecture baroque, sous des angles variés. Pour Bruno Zevi, promoteur infatigable de l'organicité architecturale et lecteur attentif de Henri Focillon (qu'il cite dans l'ouvrage *Apprendre à voir l'architecture* et qui

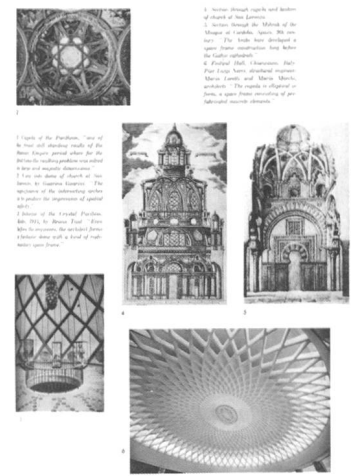
l'a certainement inspiré dans son approche de la prédominance de l'espace intérieur), le baroque est avant tout synonyme de liberté et d'affranchissement des conventions, des règles et des préjugés. Il n'hésite pas à évoquer un baroque moderne qui s'affirma «*lorsque l'architecture organique se dégagait des formules et des schémas fonctionnalistes*»¹⁶. En effet, dans son argumentation, il accorde au baroque une forme d'actualité et en fait un mouvement artistique fondateur des tendances plastiques et organiques de la modernité, identifiant notamment certains thèmes architecturaux communs comme l'abandon de la symétrie et l'interpénétration spatiale de l'intérieur et de l'extérieur.

Ce dernier point avait déjà été évoqué par Sigfried Giedion quelques années auparavant, à propos du mouvement des murs ondulés de la façade de San Carlo alle Quattro Fontane (1634-1641) et de la spirale de la lanterne de Saint Ivo (1642-1665) à Rome de Francesco Borromini. Mais Giedion va cerner l'impact du revival du baroque dans des questions plus spécifiques comme celle de la voûte¹⁷. En effet, il appelle les architectes à faire preuve d'imagination spatiale et formelle¹⁸, de manière à conférer aux œuvres architecturales des qualités spirituelles majeures ; dans ce sens, il n'hésite pas à montrer la voie à suivre – en tissant notamment des liens entre la coupole de l'église San Lorenzo (1668-1687) à Turin de Guarino Guarini et le dôme du Salone Nervi (1950-1952) à Chianciano Terme de Pier Luigi Nervi (avec les architectes Mario Loretto et Mario Marchi) – et à valoriser des œuvres architecturales comme Ronchamp, qui ouvrent une ère nouvelle en mettant en perspective, «*sur des bases nouvelles, la question de l'espace intérieur couvert par une voûte*»¹⁹. A travers ce retour au baroque et à la question de la voûte, Zevi et Giedion se rejoignent sur un point : ils partagent la conviction que l'espace creux (ou la masse intérieure) est le problème essentiel de l'architecture et que les ressources plastiques les plus élaborées doivent participer au modelage de ce que Focillon appelle «le monde intérieur».

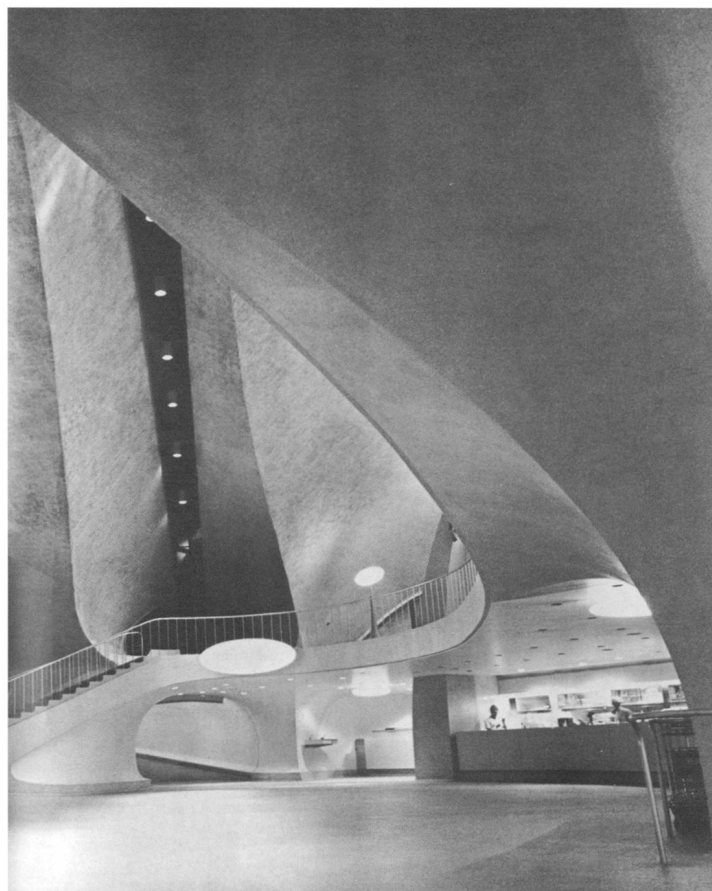
La réception de la part des architectes et des critiques est curieusement plus contrastée. Certains, comme André Bloc, aspirent à ce que les architectes «*s'évadent de l'esprit de Mies van der Rohe*» et reprennent leur liberté expressive²⁰, alors que Michel Ragon, enthousiaste, affirme qu'une «*tendance baroque et romantique se fait actuellement jour*»²¹. Saarinen reconnaît volontiers sa recherche d'un espace «non statique», d'inspiration baroque, à propos de la TWA. D'autres, comme Oscar Niemeyer, célèbrent la fin de «la tyrannie de la ligne droite» et de la prédominance du fonctionnalisme et de la technique, se souvenant que, déjà dans les années 1940, il «*ne comprenait ni acceptait l'imposition systématique de la ligne droite, des formes rigides, de la fuite devant l'imagination, alors que le béton armé pouvait tout offrir [...] La forme libre et la courbe généreuse – tellement liée à notre architecture coloniale – m'attiraient irrésistiblement*»²².

Cet engouement pour des nouvelles expressions et une forme de liberté retrouvée (inspirée même du baroque colonial portugais), fortement relayé par la presse spécialisée, n'est pourtant pas partagé par tous, surtout si on doit y percevoir l'émergence d'un nouveau mouvement stylistique. En effet, Guy Habasque, chroniqueur de la revue *L'Œil*, dans une large enquête menée sur le sujet²³, met en cause la prétendue suprématie de l'imagination formelle (un clin d'œil à Giedion ?) et fait l'hypothèse que la reconnaissance un peu hâtive d'un nouveau style baroque repose sur une série d'équivoques qu'il faut avant tout éclaircir.

Le traitement des avis des architectes sollicités à répondre à la question : «L'architecture actuelle s'oriente-t-elle vers un nouveau baroque?» lui permet en effet de relever, avec acuité, certains écueils du débat, comme l'impossibilité d'accorder une définition précise



La coupole de l'église San Lorenzo (1668-1687) à Turin de Guarino Guarini comparée, entre autres, au dôme du Salone Nervi (1950-1952) à Chianciano Terme de Pier Luigi Nervi (avec les architectes Mario Loretto et Mario Marchi) par Sigfried Giedion dans l'article «The state of contemporary architecture. II. The need for imagination», *Architectural Record*, n° 207, 1954, p. 187.



Eero Saarinen, l'intérieur de la TWA, publié dans la revue L'Œil, n° 99, mars 1963, p. 33.

et unique de l'architecture baroque («une catégorie artistique qui a revêtu des formes extrêmement diverses selon les lieux, les époques et les hommes qui l'illustrèrent»)24, l'incapacité à déterminer de façon catégorique que les formes expressives et plastiques sont moins fonctionnelles que l'architecture dite «de la ligne droite» et, enfin, la difficulté à comparer des contextes sociaux et culturels aussi différents.

Au fond, la conclusion de cette enquête – «les formes actuelles ne sauraient être valablement qualifiées de "baroques"»25 – n'est pas surprenante. Elle est avant tout le reflet des positions déjà dominantes dans l'entre-deux-guerres: l'aversion récurrente de la part des architectes envers le mot «style» et la croyance renouvelée dans le progrès technique et dans le perfectionnement des matériaux qui, inévitablement, «repoussent de plus en plus loin la limite des anciennes contraintes matérielles permettant aujourd'hui des audaces formelles qui eussent été auparavant impossibles»26.

Cette continuité des idéaux de la modernité ne fait pourtant qu'occulter les mutations (mais aussi les secousses) qu'encourt l'architecture durant cette période, soumise au «libre cours des fantaisies individuelles» et au mélange des genres induit par l'apparente transgression des limites entre les disciplines artistiques. A ce propos Habasque se demande «si la critique ne procède pas en l'occurrence à une sorte de transfert esthétique et ne cherche pas à définir la tendance actuelle par simple analogie avec l'évolution qu'elle a cru discerner (à tort ou à raison, peu importe) dans les arts plastiques»27.

Pour sa part, Françoise Choay affirme sans ambages que «*l'architecture devient sculpture (de Le Corbusier à Niemeyer) et [que] les sculptures habitables s'avèrent un poncif des récentes expositions d'arts plastiques. Mais la gratuité met en cause l'existence même d'une architecture et finalement cet art, sous sa mutation poétique, se trouve constamment dans une situation limite, marginale sur le point d'être absorbée par d'autres disciplines*»²⁸.

Architecture et sculpture, «architecture-sculpture»

On peut ainsi constater que le rapprochement entre l'architecture et la sculpture prend une autre amplitude dans le contexte de crise du second après-guerre, provoquant même la crainte d'une perte d'identité disciplinaire. Cette vision de l'architecte procédant à un modelage des formes à la façon d'un sculpteur n'est certes pas nouvelle. Focillon y fait déjà référence dans les années 1930, affirmant à ce propos que «*le constructeur enveloppe, non le vide, mais un certain séjour des formes, et, travaillant sur l'espace, il le modèle, du dehors et du dedans, comme un sculpteur*»²⁹. Pratiquement au même moment, le sculpteur Henry Moore ressent aussi le besoin de clarifier les points de convergence et de divergence des deux disciplines tout en reconnaissant que le fondement utilitaire et fonctionnel de l'architecture limite sa liberté et sa capacité expressives³⁰, un argument repris dès lors de façon récurrente par tous ceux qui insistent plutôt sur les différences entre l'architecture et les arts plastiques³¹.

Mais deux ou trois décennies plus tard, l'univers de la sculpture semble s'immiscer de façon affirmée dans les recherches plastiques de certains architectes, au même titre que des sculpteurs, à leur tour, tournent leur regard vers l'architecture, s'orientant vers ce qu'on va appeler indistinctement l'«architecture-sculpture» ou la «sculpture-architecture»³². André Bloc, fondateur de la revue *Art d'aujourd'hui* (renommée *Aujourd'hui* à partir de 1954) va publier plusieurs numéros spéciaux sur ce rapprochement des deux arts, qu'il tend à légitimer en convoquant à la fois l'architecture «naturelle» et vernaculaire, sans architectes (avec une attention particulière à l'architecture troglodyte) et l'œuvre de Hermann Finsterlin et Frederick Kiesler³³.

L'«architecture-sculpture» se place sous l'égide de la recherche et de l'innovation, attribuant à l'artiste la responsabilité de s'orienter vers des sentiers expérimentaux où les expressions plastiques et spatiales sont prédominantes, à l'échelle de la ville ou à celle, plus confinée, de l'objet. Dans cette optique, la génération d'une synthèse entre l'architecture et la sculpture demeure une préoccupation centrale, malgré certaines réserves trop aisément dissipées, comme en témoigne la «sculpture-habitable» d'André Bloc qui, selon ses termes, «*ne prétend pas aux conditions de l'habitat réel [...] mais pourrait y prétendre et [...] de toute manière y tend*»³⁴.

Plusieurs œuvres intéressantes ont été désignées comme appartenant à une telle tendance : on pense à l'intensité plastique des projets de ponts en béton armé à longue portée (1948) de Paolo Soleri, au rayonnement sculptural de l'église catholique en béton armé à Hérémece (1963-1971) du Zurichois Walter Förderer³⁵ ou encore à la villa «A Rajada» (1959-1961) des architectes genevois Frei et Hunziker, associés pour l'occasion au sculpteur Henri Presset³⁶, une villa dont l'aspect primitif et préhistorique fait curieusement dire à Bruno Zevi qu'elle illustre un sorte de «degré zéro» de l'architecture, dans le sillage des théories de Roland Barthes³⁷. Mais il faut se rendre à l'évidence : même de qualité ces objets n'ont pas suffi à constituer un véritable mouvement qui, s'il avait eu lieu, se serait avéré



Paolo Soleri, projet de pont en béton armé à longue portée (1948) publié dans *L'Œil*, n° 99, mars 1963, p. 27.

à la fois percutant par sa radicalité et fragile par la gratuité de certaines des propositions, qualifiées à juste titre «de pur formalisme»³⁸. En effet, et en dépit des arguments avancés par André Bloc sur l'importance de l'aspect expérimental, et d'après lui fécond, de ces approches plastiques, il faut reconnaître que, dans l'ensemble, cette virtuosité formelle n'a pas cherché «à développer des problématiques qui permettraient de dépasser l'insistance d'une obsession»³⁹.

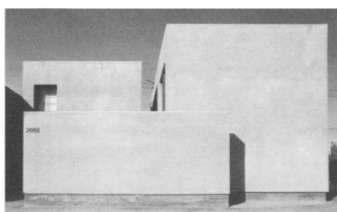
Back to Gehry

Baroque, radicalisation de l'architecture à la sculpture: si je m'attarde longuement sur ces questions et sur les débats qu'elles ont suscités dans les années 1950 et 1960, c'est parce qu'elles ressurgissent quelques décennies plus tard à propos de Frank O. Gehry. Non seulement il est qualifié lui-même d'architecte «néo-baroque» mais son œuvre est souvent analysée sous l'angle de l'esthétique baroque. A titre d'exemple, la plasticité du musée Guggenheim de Bilbao, souvent comparée à celle de la chapelle de Ronchamp, est considérée comme étant essentiellement dynamique et sculpturale⁴⁰ et lui aurait ainsi permis de développer «un nouveau vocabulaire baroque»⁴¹ alors que ses formes ondulantes recouvertes de titane sont, de façon inédite, mises en diapason avec les draperies des statues baroques⁴².

Certes, il est ironique de constater qu'au moment même où le débat s'installait en Europe sur l'émergence (ou non) d'un nouveau baroque, Gehry construisait à Los Angeles son œuvre la plus cubiste et minimaliste, l'atelier et résidence Danzinger (1964-1965), dont l'enveloppe simple et élégante avait séduit Reyner Banham⁴³. Mais reconnaissons d'emblée que cette réalisation, empreinte de retenue, demeure exceptionnelle dans une carrière qui va rapidement s'orienter vers des recherches formelles plus complexes.

En effet, Gehry lui-même nous distille des indices quant à son affinité précoce avec une certaine architecture expressive, perceptible déjà lors de la phase initiale de sa carrière, intimement liée au contexte américain en général⁴⁴, et en particulier à l'ambiance de Los Angeles⁴⁵ où il s'installe en 1962 pour commencer sa pratique. Durant cette période – dont l'un des événements essentiels est la construction de sa propre maison (1977-1978) à Santa Monica –, il s'inspire à la fois d'un vernaculaire local, de certaines œuvres de Schindler et des multiples relations qu'il entretient avec le monde artistique et qui l'amènent à utiliser et expérimenter des matériaux ordinaires, d'origine industrielle, tels que la tôle ondulée, le contreplaqué ou l'acier galvanisé.

Pour justifier son affinité «naturelle» avec une approche plastique du projet, Gehry nous renvoie, d'autre part, à certaines réalisations emblématiques déjà citées dans cet article : il se rappelle encore avec une certaine émotion avoir assisté, à l'âge de seize ans, à une conférence d'Aalto à l'université de Toronto, où il a vu pour la première fois la chaise Paimio (1931) qui l'a profondément marqué, et avoir, plus tard, visité Ronchamp qu'il a finalement «compris» *in situ*⁴⁶; il se réfère avec franchise à l'Opéra de Utzon, parlant de «l'effet Sydney» qui l'a orienté dans la quête du caractère architectural du musée Guggenheim à Bilbao; il reconnaît avoir une manière de travailler «très intuitive et très expérimentale»⁴⁷ et il n'a jamais occulté sa fascination personnelle pour d'autres champs artistiques que l'architecture: dans un entretien en 1987, il avoue vivre systématiquement «une pulsion purement sculpturale» dès les premières esquisses du projet⁴⁸.



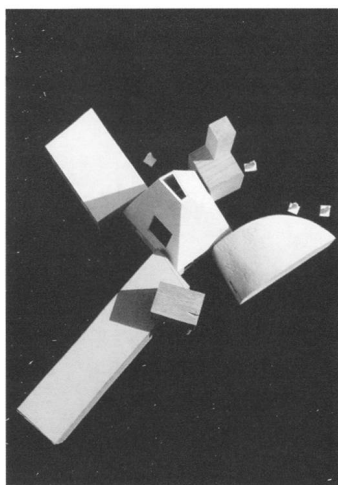
Frank O. Gehry, atelier et résidence Danzinger (1964-1965), Hollywood, Californie, vue depuis la rue.

Malgré ces preuves attestées d'une recherche personnelle d'ordre artistique (tissant des liens notamment avec le nouveau baroque et la sculpture), on peut légitimement se demander si ces qualifications et références nous permettent véritablement de comprendre l'architecture de Gehry et de répondre aux diverses questions que nous nous sommes ici posées. Pour ce faire, il est certainement plus judicieux d'emprunter d'autres voies d'investigation : de nous confronter à son affirmation catégorique que «dans n'importe lequel de mes projets, vous trouverez des formes allusives à des œuvres d'art»⁴⁹ et, par-là, d'essayer de cerner et d'analyser certains ressorts et certaines stratégies, conceptuelles et formelles, qu'il applique et partage avec d'autres arts plastiques.

Ces stratégies sont multiples et souvent récurrentes, appliquées dans plusieurs des projets ou réalisations de l'œuvre de Gehry. Je me limiterai ici à examiner trois d'entre elles, qui me sont suggérées par la lecture d'un bâtiment récent, terminé en 2007 et implanté dans le quartier de Chelsea à New York : le *InterActiveCorp Headquarters* (IAC). Celui-ci n'a pas fait l'objet d'une considération singulière de la part des critiques⁵⁰ ; pourtant il est particulièrement intéressant, situé à mi-chemin entre l'espace-milieu et l'espace-limite pour reprendre les qualifications de Focillon. En effet, son volume découle en grande partie du gabarit légal défini par les règlements de la zone ; l'effort plastique s'est essentiellement porté sur le traitement de la façade fragmentée en baies entièrement recouvertes de plaques de verre courbes, incrustées d'un dosage fin de pigments en céramique : un modelé caractérisé par une ondulation fragmentée de l'enveloppe, contenue dans une masse unique et qui génère une grande force plastique mise en tension par de multiples vibrations de lumière.



Frank O. Gehry, IAC (2004-2007),
New York, vue extérieure nocturne.



Frank O. Gehry, pavillon pour invités de la famille Winton (1982-1987), Wayzata, Minnesota, photo de la maquette: des volumes éclatés et dynamisés par des forces centrifuges.

Fragmentations

La première de ces stratégies, la fragmentation, est certainement un enjeu majeur pour les artistes modernes et contemporains, dans le sillage des travaux de Cézanne et des cubistes en particulier, qui ont ouvert la voie à de nouvelles expérimentations artistiques, perceptives et cognitives. Pour légitimer l'attention qu'il accorde à un tel principe, Frank O. Gehry se réfère, comme on le verra, au monde de l'art ; mais dans ses écrits, il l'envisage avant tout comme la recherche d'un sens originel de l'architecture : *« Il m'est apparu un jour que le bâtiment le plus simple auquel on puisse parvenir, c'est un bâtiment d'une seule pièce : des fondations, des murs, un toit [...] Dès que j'en ai pris conscience, j'ai essayé partout où je le pouvais de créer autant de bâtiments d'une pièce que possible et ensuite de les placer les uns auprès des autres. Et de tenter de tirer de chacun l'expression la plus achevée. »*⁵¹

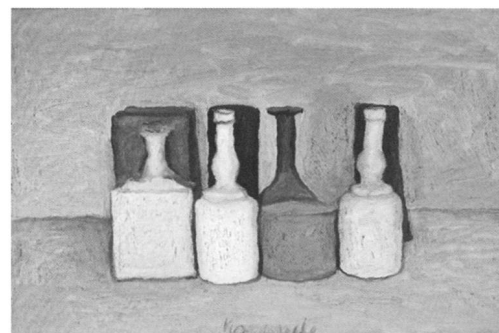
Même s'il semble que ce soit lors d'une conférence de Philip Johnson qu'il ait eu la révélation que le bâtiment d'une pièce est *« l'œuvre architecturale suprême »*⁵², on ne peut s'empêcher de penser à la cabane primitive de Laugier (ou de Milizia, Gehry décrivant plutôt un espace délimité par des murs) et, parallèlement, à la notion de « pièce » énoncée par Louis I. Kahn. Mais pour Gehry, et c'est significatif, il ne s'agit ni d'un quelconque retour un peu mystique au « commencement de l'architecture », ni de manifester un intérêt particulier pour l'expression tectonique et la relation structure-lumière, mais bien plutôt d'un clin d'œil aux conditions du travail artistique.

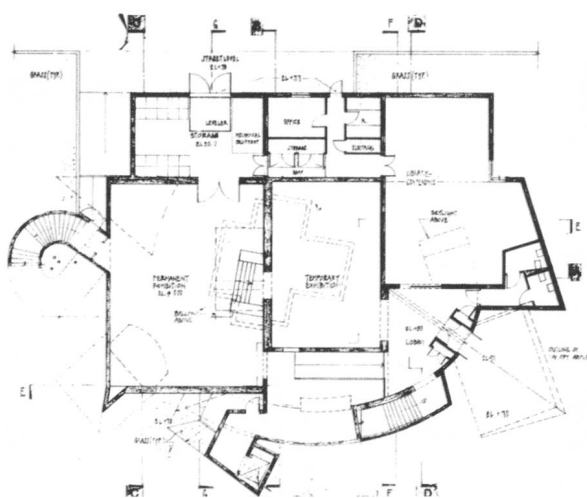
Ce principe de fragmentation est nettement visible dans la Loyola University Law School à Los Angeles (1978-) et, de façon plus marquante encore, dans le pavillon pour invités de la famille Winton (1982-1987), construit à proximité d'une maison « miesienne » réalisée par Philip Johnson dans les années 1950, dans une ample propriété boisée du Minnesota. Dissociant le programme en parties distinctes, Gehry attribue à chacune des pièces une forme prismatique propre. L'ensemble est ainsi constitué de plusieurs petits bâtiments discontinus d'une seule pièce, avec des formes distinctes, recouverts de matériaux différenciés, et qui s'interconnectent autour d'un prisme pyramidal irrégulier central.

Son inspiration artistique, maintes fois évoquée, provient des séries de natures mortes effectuées par Giorgio Morandi⁵³. En effet, selon les angles de vue et la position des ouvertures, l'ensemble apparaît comme une sculpture constituée de fragments hétéroclites et hermétiques, concentrés au milieu d'une « toile naturelle ». Cette perception est néanmoins contraire à la lecture formelle que nous pouvons effectuer à partir d'une photo de maquette, prise à la verticale et sur un fond noir : dans celle-ci, les volumes semblent au contraire rayonner et léviter dans l'espace, dans un éclatement déterminé par des lignes de force

Frank O. Gehry, pavillon pour invités de la famille Winton (1982-1987), Wayzata, Minnesota, vue extérieure: des volumes compacts et hermétiques donnent le sentiment d'une œuvre sculpturale.

Giorgio Morandi, Nature morte (Natura morta), 1956, Museo Morandi, Bologne.





Frank O. Gehry, Vitra Design Museum (1987-1989), Weil am Rhein, vue intérieure du travail plastique accordé à l'angle.

qui disposent les volumes dans un faisceau rayonnant à partir d'un centre. La dynamique centrifuge qui ressort de cette image se rapproche davantage des tensions recherchées par les avant-gardes soviétiques et nous fait inévitablement penser aux lignes obliques de certaines toiles suprématistes de Malevitch ou des *prouns* d'El Lissitzky.

Curieusement, c'est un principe un peu semblable, établissant des relations entre un centre et des événements périphériques, qui préside à la conception d'une autre réalisation qui, a priori, semble dénuée de point commun avec le pavillon Winton : le Vitra design museum (1987-1989) édifié à Weil am Rhein et considéré par plusieurs critiques comme un tournant important dans l'œuvre de Gehry⁵⁴. Dans cet ouvrage, le centre est marqué par une figure emblématique, une croix inclinée en saillie qui conduit la lumière naturelle zénithale vers l'intérieur de l'édifice. Faisant écho à cette position centrale, toute une série d'événements plastiques et dynamiques sont disposés en limite (notamment les volumes courbes accueillant les circulations), avec une intensité plastique particulière accordée aux angles qui se creusent de façon sculpturale et dramatique pour laisser entrer la lumière : des tensions contenues maintenant dans une forme unitaire hiérarchisée et qui se traduisent par des espaces fluides, dans une dynamique spatiale faite de tensions, contractions et dilatations.

Répétitions et empilements

Mais abordons encore une fois l'œuvre de Giorgio Morandi. Ses natures mortes des années 1920 et 1930 mettaient en scène des objets variés, de forme et de taille différentes ; dans les décennies suivantes, leur représentation va s'orienter vers des figures compactes, constituées de bouteilles soit d'une même hauteur, soit identiques et positionnées de façon très rapprochée. Dans cette évolution, la fragmentation s'agrément progressivement de la notion de répétition, chacun des objets donnant le sentiment qu'il dérive en priorité du tout auquel il appartient.

Le traitement des façades de l'IAC témoigne d'une même sensibilité : dans chaque pan de façade, Gehry prône l'utilisation consciente et maîtrisée de la répétition selon la conviction, affirmée déjà dans les années 1970 par les Smithson, «*qu'une baie bien proportionnée acquiert, lorsqu'elle est répétée, une qualité magique*»⁵⁵. Mais dans ce cas particulier, la répétition n'induit pas forcément l'effacement de la singularité des unités au profit de



Frank O. Gehry, IAC (2004-2007), New York, vue extérieure.

l'uniformité de l'ensemble, notamment à cause des rythmes différents appliqués aux unités qui constituent les deux corps de bâtiments superposés.

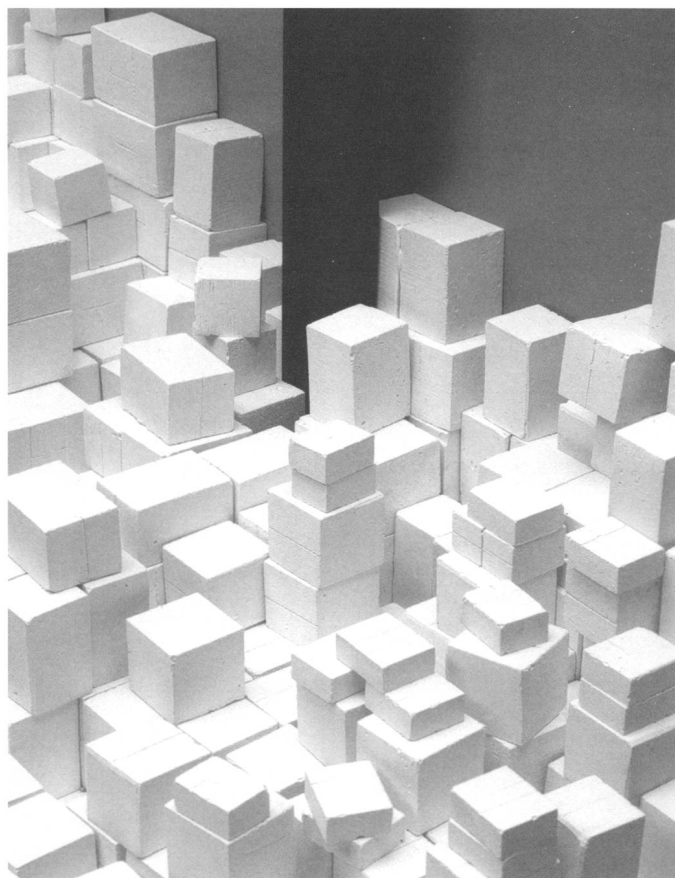
Dans l'œuvre de Gehry, la fragmentation et la répétition vont souvent de pair avec un autre moyen plastique, l'empilement. En effet, à l'IAC, les superpositions des étages sont marquées par un retrait effectué à partir du sixième étage (dû au respect des règles du zoning), qui sous-divise l'élancement du volume en deux parties ayant chacune approximativement la même hauteur. Le sentiment qui s'en dégage est celui de l'empilement de deux solides distincts ayant de fortes similitudes formelles et stylistiques.

L'empilement est un thème particulier qui tisse des liens entre une pensée constructive (du geste archaïque d'empiler des pierres à « l'art de bâtir [...] en posant soigneusement deux briques l'une sur l'autre » de Mies) et le domaine de l'art (poser « une chose sur l'autre »)⁵⁶. Pourtant Gehry s'en sert généralement sans nulle référence à la construction : dans la maison Schnabel (1986-1989), à Los Angeles, le bâtiment qui accueille le séjour cruciforme à double hauteur est modelé par un empilement de volumes prismatiques dont le supérieur opère un léger glissement en porte-à-faux, créant un léger sentiment d'équilibre instable. Par ce ressort, il imprime une relation hiérarchique entre les différents volumes constitutifs de la maison et, à l'intérieur d'un dispositif caractérisé par une multitude de formes et de perceptions possibles, il suggère (à nouveau) l'idée d'un centre.



Frank O. Gehry, maison Schnabel (1986-1989), Californie, vue extérieure de l'empilement des volumes dans le corps central de l'ensemble.

Dans des projets plus complexes, Gehry évite au contraire « tout effet de composition relationnelle »⁵⁷ en déjouant toute focalisation sur des points particuliers de l'agencement des volumes : dans ces cas, on assiste soit à l'empilement varié d'un même module de façade – comme au Turtle Creek Development (1985-1986) à Dallas, Texas – soit à la

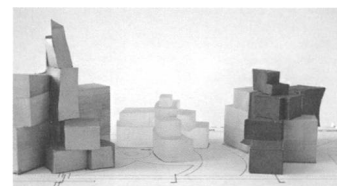


superposition d'éléments de manière apparemment désordonnée, sans logique apparente, tout comme dans les maquettes programmatiques de l'ensemble Der Neue Zollhof (1994-1999) à Düsseldorf. On peut établir des analogies entre cette manière de faire et certaines pièces d'Anthony Caro (*Pierced Block*, 1995/1997) ou alors, à une autre échelle, avec des œuvres récentes de Rachel Whiteread, dont notamment l'installation intitulée *Enbankment* (2005), une véritable mise en scène du geste d'empiler, poussée presque au paroxysme et figurée par des milliers de boîtes blanches, «entassées» les unes sur les autres dans la Turbine Hall de la Modern Tate à Londres.

Torsions

Les baies de façade qui, par la répétition de leurs formes redressées et courbes, scandent les deux parties superposées du volume de l'IAC, créent des mouvements continus et fluides qui amènent Gehry à évoquer la métaphore du monde maritime et du jeu de voiles tendues par le vent. Cette plastique repose en partie sur un principe de torsion généré par des forces opposées, convexes et concaves, agissant dans des plans parallèles et créant le sentiment d'un mouvement ascensionnel.

La torsion (*to twist*)⁵⁸ – sous différentes formes, spirale, elliptique – est un principe couramment adopté par Richard Serra pour conférer une dynamique particulière à ses œuvres.



De gauche à droite :

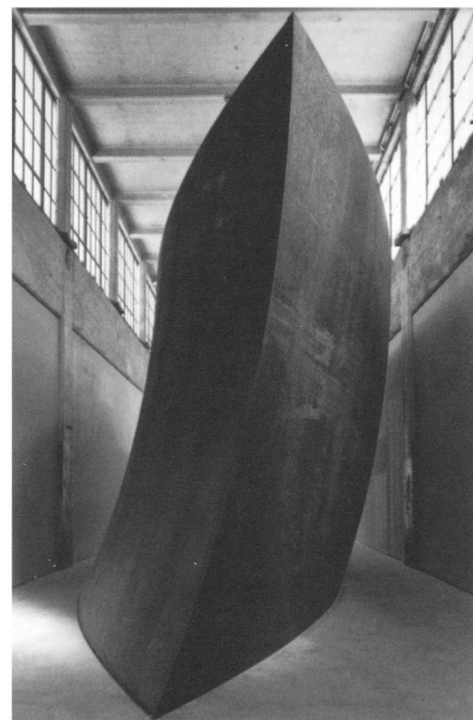
Rachel Whiteread, *Enbankment* (2005), essais dans l'atelier de Rachel Whiteread, photo de mai 2005, extrait de Rachel Whiteread, *Enbankment*, Tate Publishing, Londres, 2005, p. 18.

Frank O. Gehry, ensemble Der Neue Zollhof (1994-1999), Düsseldorf, vue des maquettes programmatiques.

Dans la structure verticale *Vortex* (2002), de grandes plaques courbes en acier sont tenues entre elles uniquement par quelques points de contact ; leur configuration dérive ainsi du principe «en appui» qui préside à l'élaboration, en 1969, de *One Ton Prop (House of Cards)* où «seule la force de gravité relie physiquement entre elles les différentes composantes»⁵⁹. Mais le sentiment troublant d'équilibre instable qui en résulte s'accompagne ici d'une subtile sensation de rythme et de mobilité induite par un double mouvement rotatif, horizontal et vers le haut, des plaques.

Dans *Union of the Torus and the Sphere* (2001), Serra façonne une forme compacte tout en mouvement qui, par sa présence physique et ses grandes dimensions, donne le sentiment d'encombrer l'espace où elle est positionnée. L'émotion qui se dégage de la vision de cette pièce est pourtant complexe et contradictoire : en effet, l'encombrement et la lourdeur contrastent avec la grâce et la fragilité de la torsion ascensionnelle de la pièce, cet «état de mouvement arrêté» dont la perception, notamment à travers le dessin du profil et des bords, présente «un sentiment de présence, un temps isolé»⁶⁰.

Si, pour Serra, «les notions de poids, de gravité, de masse et d'équilibre»⁶¹ sont essentielles, il n'en va pas de même pour Gehry. Les maquettes d'étude de l'IAC en témoignent : la recherche d'une dynamique des façades à partir de formes courbes, convexes et concaves, n'a pas impliqué l'adoption d'un langage architectural unique ou d'un matériau spécifique. Certes, le choix final du verre incrusté de points de céramique, un peu laiteux, confère à ce bâtiment des qualités de masse et d'opacité. Mais cet effet, certainement souhaité, ne découle pas d'un intérêt particulier pour la tectonique... En tant que point de ralliement entre l'artiste et l'architecte, la torsion est à considérer avant tout comme une règle formelle, dont ils essaient, avec des moyens différents, d'exploiter le potentiel esthétique.



Richard Serra, *Vortex* (2002) et *Union of the Torus and the Sphere* (2001).

Velléités formelles, contexte, jeu

Répétitions, empilements, torsions : l'une des particularités des stratégies que nous venons d'analyser est le fait qu'elles appartiennent, même sous des formes distinctes, conjointement aux domaines de l'art et de l'architecture. Il est certain que Gehry puise une partie de ses ressources plastiques dans l'observation des œuvres d'art, oscillant entre les disciplines et se recentrant, en dernière instance, sur le champ architectural (ce qui lui permet d'affirmer sans ambages qu'il est avant tout un architecte traditionnel)⁶². Dès lors, on peut s'interroger et revenir sur la question du contexte du projet : interfère-t-il dans ce mouvement de va et vient ?

A l'opposé d'une attitude purement formaliste, Gehry évoque souvent son intérêt pour le contexte, qu'il considère comme une donnée préliminaire et fondamentale du processus de projet⁶³ ; il accorde au même titre une grande attention à l'interprétation du programme – se targuant même d'être « *le dernier fonctionnaliste* »⁶⁴ – rapidement matérialisé dans des maquettes colorées générant des volumétries (s'agit-il déjà d'un jeu formel ?) qui sont confrontées aux lieux, en termes d'échelle et d'impact visuel.

Ce n'est, semble-t-il, qu'à partir de ce moment du processus du projet qu'il revient à une représentation abstraite par le biais de croquis développant des variations formelles, des croquis qui sont à leur tour un support pour le façonnage de nouvelles maquettes et pour l'utilisation du fameux logiciel Catia. Or ces esquisses sont presque toujours schématiques, se limitant aux formes essentielles du projet et faisant pour la plupart abstraction du contexte qui, lui, n'est figuré et « mesuré » que par les maquettes programmatiques. Il faut donc convenir que, dans l'architecture de Gehry, le rapport avec le contexte demeure difficile à cerner, ceci d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé non plus de comprendre son processus de conception, où nous semblent toujours demeurer des zones d'ombre, malgré les efforts d'éclaircissement de Beatriz Colomina dans une interview publiée dans la revue espagnole *el croquis*⁶⁵.

Mais c'est peut-être dans un point de vue développé par Le Corbusier qu'on peut trouver une esquisse de réponse, quand ce dernier s'étend sur la signification de l'acte de jouer, fondateur d'après lui de la règle « *surgie avec l'heure de la création* » et qui est la clef, la raison d'exister de l'artiste⁶⁶. Dans un exposé tenu à Rome en octobre 1936, il affirmait : « *La notion de jeu impliquait donc le fait d'une intervention personnelle illimitée, puisque le jeu doit se jouer par toute personne mise en présence de l'objet. Cette notion de "jeu" affirmait l'existence du créateur du jeu, de celui qui avait fixé la règle qui, par conséquent avait inscrit dans cet objet une intention formelle et discernable.* » Et Le Corbusier de poursuivre : « *"Formelle et discernable" peuvent étendre leur signification à tout ce que crée l'instinct, à tout ce que peut saisir et enserrer l'impulsif.* »⁶⁷

Si on adopte ce point de vue, la « *capacité de rapport juste* » à laquelle se référait Siza dans la citation du début de cet article se différencie nettement du principe de « contamination » que Gehry adopte à travers l'établissement d'une série de correspondances, en plan et en volume, entre le projet architectural et certains éléments constitutifs du lieu où il s'implante⁶⁸. Cette « *capacité de rapport juste* », ce rapport au contexte proviendrait ainsi, dans le cas de Gehry, essentiellement d'un jeu formel instinctif et peut-être un peu arbitraire, de sa capacité innée d'à la fois sentir et « *penser avec les formes* ».

Notes

- 1 *I Think in Shapes not Words*: titre d'un film sur Henry Moore tourné à l'occasion d'une exposition à l'air libre de l'œuvre de l'artiste à la Tate Gallery à Londres (BBC Archives, producteur John Gibson, le 27 août 1968).
- 2 «Au-delà des formes. Entretien avec Alvaro Siza», *Techniques & Architecture*, n° 439, 1998, p. 35.
- 3 *Ibidem*, p. 38.
- 4 Le Corbusier, «L'espace indigne», numéro hors série «Art» de *L'Architecture d'aujourd'hui*, novembre-décembre, 1946, p. 9.
- 5 Le Corbusier, préface à l'ouvrage d'Antoine Fasani, *Éléments de peinture murale*, Bordas, Paris, 1950, p. 2.
- 6 Le Corbusier, «L'espace indigne», *op. cit.*, p. 13.
- 7 Bruno Zevi, «L'architecture dans le monde actuel», *Revue d'esthétique*, tome XV, juillet-décembre 1962, pp. 264-265.
- 8 Terme employé par Bruno Zevi faisant peut-être référence à l'échange tenu entre Giulio Carlo Argan et Ernesto Nathan Rogers à propos du reportage enthousiaste que ce dernier a effectué dans la revue *Casabella*, n° 207, 1955, reportage intitulé «Il metodo di Le Corbusier e la forme della "Chapelle de Ronchamp"». Dans cet échange, Argan met en avant le fait que, lors de ses projets d'œuvres religieuses, Le Corbusier manifeste une vision primitive et mythique du sacré. Voir à ce sujet Giulio Carlo Argan «L'Eglise de Ronchamp (Le Corbusier)» (1956), in Giulio Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, Les Editions de la Passion, s.l., 1993, pp. 183-188.
- 9 James Stirling, «Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism», *The Architectural Review*, n° 711, 1956, pp. 155-161.
- 10 Philip Ursprung, «Blur, Monolith, Blob, Box. Atmospheres of ArchiSculpture», in Markus Brüderlin (éd.), *ArchiSculpture. Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day*, Fondation Beyeler, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2004, pp. 42-47.
- 11 Dans le sens où le terme «blob», désignant dans le langage courant une forme architecturale organique molle et sinueuse, s'applique, dans son acception d'origine, à des morphologies complexes issues de l'utilisation de logiciels et de nouvelles technologies de numérisation.
- 12 James Stirling, «Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism», *op. cit.*, p. 155.
- 13 Henry Focillon, *La vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943, p. 38.
- 14 *Ibidem*, p. 39.
- 15 Ernesto N. Rogers, «Il metodo di Le Corbusier e la forme della "Chapelle de Ronchamp"», *op. cit.*, pp. 2-6.
- 16 Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture* (1948), Les Editions de Minuit, Paris, 1959, p. 72.
- 17 Sigfried Giedion, *Architecture et vie collective* (1956), Editions Denoël-Gonthier, Paris, 1980, pp. 182-203.
- 18 Voir Sigfried Giedion, «The state of contemporary architecture. II. The need for imagination», *Architectural Record*, n° 207, 1954, pp. 186-191. Ce point a été particulièrement développé dans le chapitre «Sur le besoin d'imagination» de l'ouvrage *Architecture et vie collective* (1956), *op. cit.*, pp. 155-182.
- 19 Sigfried Giedion, «Le Corbusier's church: A new era?», *Art news*, n° 54, 1955, p. 60.
- 20 André Bloc cité dans Guy Habasque, «L'architecture actuelle s'oriente-t-elle vers un nouveau baroque?», *L'Œil*, n° 99, 1963, p. 80.
- 21 Michel Ragon cité dans Guy Habasque, «L'architecture actuelle s'oriente-t-elle vers un nouveau baroque?», *op. cit.*, p. 25.
- 22 Oscar Niemeyer, «Les formes plastiques en architecture», *Architecture Formes Fonctions*, n° 12, 1965/1966, pp. 9 et 12.
- 23 Guy Habasque, «L'architecture actuelle s'oriente-t-elle vers un nouveau baroque?», *op. cit.*, pp. 24-36 et 80-82.
- 24 *Ibidem*, p. 29.
- 25 *Ibidem*, p. 82.
- 26 *Ibidem*, p. 80.
- 27 *Ibidem*, p. 26.
- 28 Françoise Choay, «L'industrie et le bâtiment», *Revue d'esthétique*, tome XV, juillet-décembre 1962, p. 287.
- 29 Henry Focillon, *La vie des formes*, *op. cit.*, p. 35.
- 30 Henry Moore, «The difference between Sculpture & Architecture», notes pour *The Sculptor Speaks*, 1937, archives HMF, publié dans *Henry Moore: Writings and Conversations*, textes édités par Alain Wilkinson, Lund Humphries, Aldershot, 2002, pp. 242-243.
- 31 Parmi lesquels on peut citer les architectes Annette Gigon et Mike Guyer qui affirment: «*Tout d'abord, on doit reconnaître que l'art et l'architecture sont deux disciplines distinctes, avec leurs propre lois et leur propre gamme de possibilités. L'art est libre, indépendant, et peut être beaucoup plus radical. Par opposition, l'architecture n'est pas indépendante. Nous produisons quelque chose qui est basé sur une demande et nous sommes aussi dépendants de cette demande que des moyens ou des décisions du client.*» (Gigon & Guyer, *el croquis*, n° 102, 2000, p. 15). Quant au sculpteur Richard Serra, il s'exclame: «*Je ne vois aucune possibilité pour l'architecture d'être une œuvre d'art. J'ai toujours pensé que l'art était non fonctionnel et inutile. L'architecture répond à des besoins qui sont spécifiquement*

fonctionnels et utiles. *L'architecture comme œuvre d'art est donc une contradiction dans les termes.*» (Richard Serra, «Un muséophile opiniâtre», in Richard Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, s.l., 1990, p. 181).

32 Sur ce point particulier et d'une façon générale sur l'utilisation de formes sculpturales en architecture à partir des années 1960, voir Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Editions du Moniteur, Paris, 2001, chap. V: «Formes libres et tentations sculpturales», pp. 115-136. Sur cette question en Suisse romande, voir Antoine Baudin, «Un architecte aux confins de la "synthèse des arts". Regards sur un contexte oublié», in Martine Jaquet, *Des Alpes à la mer. L'architecture d'André Gaillard*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2005, pp. 71-82.

33 *Aujourd'hui*, n° 53, 1966. Dans un même registre, voir le numéro spécial «Architectures fantastiques» de *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102, 1962, et le numéro sur les recherches architecturales de *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 115, 1964.

34 «André Bloc. Recherche d'expressions architecturales. Commentaires de Roger Bordier», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 115, 1964, p. 95.

35 Sur cette réalisation, voir *Förderer. Architecture-sculpture*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1975.

36 A propos de cette villa, voir Pierre Joly, «Villa "A Rajada" à Gland, Suisse. Robert Frei, Christian Hunziker architectes avec la collaboration du sculpteur Henri Passet», *Aujourd'hui*, n° 34, 1961, p. 76-81.

37 Bruno Zevi, *Sterzate architettoniche: conflitti e polemiche degli anni settanta-novanta*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992, p. 137.

38 André Bloc, «Formalisme?» texte de juin 1952 paru dans le numéro double de la revue *Aujourd'hui*, n° 59-60, 1967, consacré à André Bloc, p. 30: «La gratuité de certaines formules est souvent qualifiée de pur formalisme. Ce n'est pas cependant toujours le cas. Pour ce qui nous concerne, nous admettons fort bien que des expériences soient tentées. Même si elles ne sont pas toujours probantes, elles sont l'occasion d'observations fécondes et nous aurions mauvaise grâce à contester le bien-fondé de certaines réalisations où la plastique se libère des considérations de logique pure.»

39 Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, op. cit., p. 124.

40 Voir à ce sujet L'Atelier d'Esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Coll. Le point philosophique, De boeck, 2002, notamment le chapitre 5: «Le déconstructivisme ou l'architecture aux limites», pp. 281-294.

41 Mildred Friedman, «Architecture in Motion», in J. Fiona Ragheb (ed.), *Frank Gehry, architect*, Guggenheim Museum, New York, 2001, p. 293.

42 Irving Lavin, «Going for baroque. Frank Gehry and the post-drapery fold», *el croquis*, n° 117, 2003, pp. 40-47.

43 Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Penguin, Londres, 1971, p. 198.

44 Voir à ce sujet Mirko Zardini (a cura di), *Frank O. Gehry: America come contesto*, Lotus Quaderni, n° 20, 1994.

45 Voir à ce sujet Kurt W. Foster, «Along the Boardwalk of Imagination: Frank Gehry's Buildings in Los Angeles», in Mirko Zardini (a cura di), *Frank O. Gehry: America come contesto*, op. cit., pp. 8-37.

46 Milfred Friedman (ed.), *Gehry talks: architecture + process*, Rizzoli International, New York, 1999, p. 43.

47 «La vie comme elle vient, conversation avec Frank Gehry», propos recueillis par David Leclerc, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 286, 1993, pp. 86-91.

48 Olivier Boissière, «L'art et Frank Gehry», in *Les cahiers du CCI*, n° 3, Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 22.

49 *Ibidem*, p. 22.

50 Parmi les quelques publications sur cet immeuble, on peut citer l'article de Reinhold Martin, «The Crystal World. Frank Gehry's IAC», *Harvard Design Magazine*, n° 27, 2007/2008, et les commentaires de Gehry lui-même parus dans Barbara Isenberg, *Conversations with Frank Gehry*, Alfred A. Knopf, New York, 2009, pp. 216-224.

51 Olivier Boissière, «L'art et Frank Gehry», op. cit., p. 22.

52 Frank O. Gehry, «L'hameçon, la ligne et la signature» (1991), in Michel Denès, *Form follows fiction. Ecrits d'architecture fin de siècle*, Les éditions de la Villette, Paris, 1996, p. 334.

53 Voir, entre autres, Olivier Boissière, «L'art et Frank Gehry», op. cit., p. 22. Selon Gehry, son intérêt pour les séries de petites bouteilles de Morandi et pour l'art en général le rapproche d'Aldo Rossi: «Moi je joue avec mes poissons et Rossi avec ses cafetières.»

54 C'est le point de vue de Rafael Moneo lors de son analyse de l'œuvre de Gehry transcrite dans l'ouvrage: Rafael Moneo, *Theoretical anxiety and design strategies. In the work of eight contemporary architects*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2004, pp. 253-305.

55 Alison et Peter Smithson, *Without rhetoric*, Latimer New Dimensions, Londres, 1973, p. 42.

56 Je m'inspire ici de l'expression de Donald Judd qui affirme que l'ordre auquel il aspire est celui de la continuité et du geste de poser «une chose après l'autre»

– phrase que j’adapte en poser «une chose sur l’autre». (Donald Judd, «Specific Objects», *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, p. 82, cité dans Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Editions Macula, 1997, Paris, p. 253).

57 Se référant au travail des minimalistes, Rosalind Krauss estime que la pure et simple répétition leur permet «d’éviter tout effet de composition relationnelle», ce qui revient notamment à annuler l’idée d’instaurer un centre dans les stratégies conceptuelles (Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, op. cit., p. 258).

58 Richard Serra, «Untitled (Verb List)», in Gregoire Müller, *The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies*, Praeger Publishers, New York, 1972, p. 94.

59 Alfred Pacquement, *Richard Serra*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 16.

60 Richard Serra, «Play it Again, Sam», in Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, op. cit., p. 15.

61 Alfred Pacquement, *Monumenta 2008 Richard Serra: Promenade Grand Palais*, Editions du Centre

Georges Pompidou, Paris, 2008, p. 23.

62 Olivier Boissière, *Gehry, Site, Tigerman: trois portraits de l’artiste en architecte*, Editions du Moniteur, Paris, 1981, p. 25.

63 Beatriz Colomina, «A conversation with Frank Gehry. (I) The design process», *el croquis*, n° 117, 2003, numéro sur Frank Gehry 1996/2003, p. 7.

64 Olivier Boissière, «L’art et Frank Gehry», op. cit., p. 22.

65 Beatriz Colomina, «A conversation with Frank Gehry. (I) The design process», op. cit.

66 Le Corbusier, manuscrit pour le *Fond du sac*, 1^{er} novembre 1952 : «Le jeu. Quand mon client me remplit la tête de ses petits besoins j’accepte jusqu’à un certain point où je dis non, impossible ! Car c’est alors hors de la règle de mon jeu, du jeu en question, le jeu de cette maison, de cette combinaison dont la règle a surgi avec l’heure de la création, s’est développée, affirmée, devenue maîtresse. Tout à l’intérieur de la règle ! Rien hors de la règle. Sinon je n’ai plus de raison d’exister. Là est la clef. Raison d’exister = jouer, jouer le jeu.»

67 Le Corbusier, «Les tendances de l’architecture rationaliste en

rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture», *L’architecture vivante*, 1937, p. 6.

68 Certes des exceptions existent comme la correspondance de la hauteur du bâtiment de l’Auditorium Disney à Los Angeles avec celle des bâtiments environnants, ou alors la prise en compte des règlements urbains dans le cas du IAC. A ce sujet, Jean-Louis Cohen a fait une brillante démonstration de la dimension urbaine et contextuelle des projets de Gehry dans son article «Frankly Urban : Gehry from Billboards to Bilbao», in J. Fiona Ragheb (éd.), *Frank Gehry, architect*, op. cit., pp. 323-336. Mais relevons néanmoins que l’article se termine par l’affirmation de l’aspect expérimental et intuitif de cette façon de faire : «Sans mépris et sans toutefois se soumettre aux échelles et aux textures existantes, la relation de Gehry à la ville se développe plus par expérimentation. Cette relation est basée sur l’observation de ce qu’il appelle le «langage du corps» spécifique à chaque ville. Dès qu’elle est saisie, parfois intuitivement, l’architecture de la ville trouve sa place dans la vision de Gehry. C’est autant dans la qualité intérieure de ses bâtiments que dans cette vibration quasi charnelle de l’air les séparant du contexte environnant que réside sa sensibilité urbaine.»

