

Frank Lloyd Wright

Révolutionner la maison américaine au XX^e siècle

Un projet pédagogique partagé



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



Musée
d'Orsay



ARCHITECTURE NANCY



Frank Lloyd Wright, Révolutionner la maison américaine au XX^e siècle est une exposition issue d'un projet pédagogique réalisé dans le cadre du séminaire « Au-delà du mythe de Frank Lloyd Wright (1867-1945) : des archives à l'exposition » qui s'est déroulé de 2015 à 2017 au sein du Master *Histoire, Patrimoines, Études européennes*, spécialité *Patrimoines & Archéologie*, suivant le parcours *Patrimoines, Arts & Histoire* de l'Université de Lorraine. Ce projet est mené en association avec le Musée d'Orsay et l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy. Il a été conduit par Gilles Marseille (Université de Lorraine) et Alice Thomine-Berrada (Musée d'Orsay), sous la direction de Daniela Gallo (Université de Lorraine), avec la collaboration de Neil Levine (Harvard University) et Susan Jacobs Lockhart (Frank Lloyd Wright Building Conservancy). Les maquettes ont été conçues sous la direction de Béatrice Laville et Marie-José Canonica (Licence 2), avec l'intervention de Karine Thilleul (Licence 3) (École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy).

Université de Lorraine – Master I et II *Histoire, Patrimoines, Études européennes*, spécialité *Patrimoines & Archéologie*, parcours *Patrimoines, Arts & Histoire*

Année 2015-2016 : Laura CELLIER, Coralie SODIN (maison Charnley, non exposée) ; Isaure DIGARD, Yannick ROYER (maison Winslow) ; Jérémy BERNARD, Lidwine MESTANZA-PFEIFFER (maison Dana, non exposée) ; Noémie FAUX, Amélie NOIRE (maison Willits, non exposée) ; Lucie CREUSAT, Pauline MOHAUPT (maison Martin) ; Jade BERGER, Camille STEINBRUCK (maison Coonley, non exposée) ; Olivier MAZZICHI, Florentine SCHROLL (maison Hollyhock, non exposée) ; Angèle GALLERON, Lola RODRIGUEZ (maison Millard, non exposée) ; Marie-Hélène BELLING, Morgane SCHNEIDER (maison Freeman) ; Alexia BERTIN, Laura LE GAC (maison Storer, non exposée) ; Quentin MASANET, Mathilde ROMARY (maison Ennis, non exposée) ; Benjamin

DUSSLOU, Tristan RICHARD (maison Jacobs I) ; Marine INGELAERE, Rémy TAYLOR (maison Hanna) ; Odile KLEIN, Caroline VINCENT (maison Jacobs II) ; Michaël DISTLER (magasin V.C. Morris, non exposé) ; Marie-Louise FAVRE, Jérôme SIMER (synagogue Beth Shalom, non exposée) ; Lucie OSWALD (Marin County Civic Center, non exposé).

Année 2016-2017 : Louise ENGLER, Noémie PARISOT, Élodie REDT (maison Winslow) ; Yannick ROYER, Rémy TAYLOR (maison Martin) ; Lucas CHANDT, Gaëtan KLEIN (maison Hardy) ; Marie ARBOGAST, Andrey FORÉ, Chloé THOUVENIN (maison Robie) ; Mathieu FACHERIS, Marine FELIZIANI (maison Freeman) ; Angèle GALLERON, Lola RODRIGUEZ (camp d'Ocatilla) ; Nicolas BECHADE, Julie HUMBERT, Marianne MAIRET (Fallingwater) ; Anaïs BECKER, Cindy JOUANNEAU, Audrey LAMBERT (maison Jacobs I) ; Benjamin ABA-PEREA, Isaure DIGARD (maison Hanna) ; Élodie BOCQUET, Richard TRISTAN, Juliette VANTILLARD (maison Jester) ; Thomas CREUSOT, Matthieu JACQUOT (maison Pew) ; Laura CELLIER, Marine INGELAERE (maison Jacobs II) ; Claudia ARTZER, Sarah KHEMISSI, Jérémy KWIDZINSKI (maison Morris) ; Lucie CREUSAT, Pauline MOHAUPT (maison Palmer) ; Michaël DISTLER, Marie-Louise FAVRE, Jérôme SIMER (mémorial Masieri, non exposé).

Année 2017-2018 : Thomas CREUSOT, Mathieu FACHERIS, Marine FELIZIANI, Matthieu JACQUOT (maison Winslow) ; Édouard COLLAS, Jérémy KWIDZINSKI, Juliette VANTILLARD (maison Martin) ; Lara BAUDINET, Lorelei CARRE, Sarah MUNDZ, Pauline SPEYER (maison Hardy) ; Béatrix FERRARI, Lylia ETIENNE, Ophélie SIMONIN, Marie-Laure PIERRE-DIT-MERY (TAITE) (maison Robie) ; Nicolas BECHADE, Julie HUMBERT, Marianne MAIRET (maison Freeman) ; Marine BONNANS, Pauline GÉRARDIN, Antoine GUILLERY, Alexandre LACOUR (Fallingwater) ; Lucas TENACE, Agathe RIVET, Alexandre LEBRUN, Anne ALEXANDRA (maison Jacobs I) ; Claudia ARTZER, Noémie PARISOT, Sarah KHEMISSI (maison Hanna) ; Louise ENGLER, Lucas CHANDT, Gaëtan KLEIN (maison Pew) ; Anaïs BOGNARD-GIFFARD, Daphné DEMANGE, Emma SCHNEEBERGER, Lena TANNIOU (maison Jester) ; Marie ARBOGAST, Audrey FORÉ (maison Jacobs II) ; Olivia FRECHE, Cindy JOUANNEAU, Audrey LAMBERT, Adeline WEINGARTNER (Point Park Civic Center).

École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy

Licence 2 / Année 2016-2017 : Rémi ANDRÉ, Flora CAPITANO, Aurélien CUCHET, Hussameddin HASSAD, Florine MARCHAL, Victor MOUSSY (maison Winslow) ; Sarah BUCKENS, Claire FAVRELIÈRE, Jonas IPARRAGUIRRE, Min Young KIM, Maela LE MESTRIC, Manon MAUDUIT, Luowei QUYANG, Kristian PRELA, Marie TARBY (maison Martin) ; Mathilde BARTHE, Rebecca D'ANDREA, Coraline DEANTONI, Mathilde GRAVIER, Anaïs KAHN, Salomé MEURET, Chloé PERSONENI (maison Hardy) ; Julien BALD, Romane BURLET, Floriane CREACH, Émeline LAJONY, Océane MARRAKCHI, Willy MOUREY, Céline PROVOST, Anthony UNDERWOOD (maison Robie) ; Cloé BARLET, Paul BOILEAU, Lucas BOISSON, Alexis GARNAULT, Lei LEI, Romane TURPIN, Adrien SIMON, Éléonore WOODWARD (maison Freeman) ; Jonas JAWAD, Florian GUILLAUMAT, Kimberley MANGENOT, Margot ROBERT, Valentin ROZET, Maelenn SANFINS, Jérémie TOFANI (camp d'Ocatilla) ; Anaïs BOUGAUD, Chloé BOUR, Kévin FAURE, Thomas HOAREAU, Mathilde LEFASSY, Mathilde PONS, Louis STRACK (Fallingwater, non exposée) ; Juliette BATOGE, Julie CHOISELAT, Laura DOUSSET, Aurélie FRANCOIS, Johanna MANSUY, Florian ROYER, Sarah ZWAHLEN (maison Jacobs I) ; Elie DEGOIS, Malorie DESGRANGE, Camille ROHMER, Jeanne THIRIAT (maison Hanna) ; Clémence BERNIGAUD, Charline CALLULIER, Clotilde CHEVRIAU, Edgar DOLMAIRE, Clara MARQUET, Marie ROUX, Adel TAJRI, Capucine ULSAS (maison Pew) ; Thibaut DARTEVELLE, Paul-Henry DURANSON, Charlotte JUNG, Merwann KRATI, Émile LEFEVRE, Xavier MULLER, Enzo NICOLLE, Salomé VINCIARELLI (maison Jester) ; Coline CARLOT, Audrey CHEMDOL, Pierre GEISSANT, Laure HAEGELIN, Mélody HOARAU, Elisa VARNIER, Mathilde VAURE (maison Jacobs II) ; Margaux ARNOULD, Clémentine BALLAND, Léa DELOY, Jean DUAULT, Justine PARCHANTOUR, Margaux REGALIA, Julie SABEL (maison Morris) ; Gulden BOZYIGIT, Dilara DEMIRCI, Ali ERIK, Lorine GASTALDI, Marwa ICHIBANE, Chadia LASBA, Kaoutar STADUNI, Aurélien WILDERMUTH (maison Palmer) ; Guillaume PIC, Julian BARBIERO, Raphael CAMPANA, Ludmilla MBANG, Hiba EL-GHALI, Yoan LAKTAQUI, Hugo RONCHEAU (Mémorial Masieri, non exposé).

Licence 2 / Année 2017-2018 : Julien ANCHAD, Antoine GUILLEREY, Clothilde PONCELET, Enzo ROY, Gabriella SCHMITT, Rémi URBAN, Ilona WEBER (maison Win-

slow) ; Luca CALIPARI, Lucie DUBOIS, Guillaume DUPRE, Mona GAULIER, Fabien GINEFRI, Erwan MENARD, Édouard MINIER (maison Martin) ; Laryssa GARDFALDO DE MORAIS, Elena GRILLOTTI, Geoffrey HERBAUT, Lorraine KRATZ, Lucie Nichawee MERCIER, Alexandre MOREIRA, Maxance PEREIRA, Mélanie ROBINOT (maison Hardy) ; Ambre BAUNE, Clémence CONNAT, Madeline JALET, Justine MUNTZINGER, Camille PFIRSCH, Émeline REGNAULT, Julie SCHULZ, Maxime WINTERHALTER (maison Robie) ; Alexis GARNAULT, Martin HUTSCHKA, Nicolas KERDUDDO, Theo KIEFFER, Clément REMENANT, Arthur STEINER (maison Freeman) ; Théo CAPELLI, Judith CASPAR, Théo DUSANG, Laurina FLEURY, Chloé FORT, Louise GAUTHIER, Cécile PERRIN (camp d'Ocatilla) ; Aurélie ANASTASI, Morgane BEDEL, Valentin CHARPENTIER, Estelle DESCHAMPS, Fanny MASSENOT, Chloé PERSONENI (Fallingwater) ; Alizée FRANCOIS, Pablo GIOVANNI, Xavier MULLER, Émilie PALMA, Anaïs RIGAU, Florian ROYER, Mary WI-NIARSKI (maison Jacobs I) ; Brice DROUET-FLEURIZELLE, Léo FRANCOIS--SERAFIN, Anaëlle HERY, Élise LIMACHER, Valentin MAIROU, Matéo SERVIA SAAVEDRA, Pauline SUROT, Kenza TAZI (maison Hanna) ; Mathilde ALGRET, Camille BEER, Camille BOUTAINVILLE, Anaïs CHAPPIS, Marine COLDM, Louise LALLEMAND, Chun Kin TAI (maison Pew) ; Juliette BESSET, Clément GUILBERT, Emma MAMET, Mathilde NOBLOT, Claire PIATKOWSKI, Marion RENARD, Clara TOURNIER (maison Jester) ; Salem AIT HAMOU, Lina BATTIKH, Sarah KLEIN, Marie-Aline LAMOUREUX, Fajola META, Kei SALLAKU, Chloé VALANCE (maison Jacobs II) ; Julien DE LUCA-VERLEY, Sébastien ESCORBIAC, Robin HUCK, Loïc LE BLAN, Jeong Yong SONG, David STASICKI, Élisabeth VARNIER, Lucas VINCLAIRE (maison Morris) ; Alizée DELOIRE, Dilara DEMIRCI, Sarah GARCY, Mélanie LORNAGE, Sophie MAGNIN, Margaux MONTEILLET, Cécile MOUTEL (maison Palmer) ; Cécile BREUILLER, Ismail BOUKARKOUR, Alban FIDON, Marwa ICHIBANE, Moïse MASTAKI, Gaëlle MAUCHAUFFÉE, Allan PETIT, Luc SALOMON (espace d'exposition).

Licence 3 / Année 2016-2017 : Charlotte BROU, Fanny LAUREY, Lucile MAZDYER, Juliette DUDDOT, Léonore PERIZ, Amélie TISSERAND (Point Park Civic Center).

Master 2 / Année 2017-2018 : Jérémie Peltier (Fallingwater).

Cette plaquette accompagne l'exposition accueillie dans la bibliothèque du campus Lettres et sciences humaines de l'Université de Lorraine à Nancy du 1^{er} février au 2 mars 2018. Elle clôt un programme triennal (2015-2018) de partenariat entre l'UL et le musée d'Orsay intitulé « Au-delà du mythe de Frank Lloyd Wright (1867-1959) : des archives à l'exposition », qui s'est d'abord concrétisé dans des séminaires de master I et II dirigés par Alice Thomine-Berrada, conservateur en chef au musée d'Orsay, et Gilles Marseille, maître de conférences à l'UL, auxquels a assisté Neil Levine, Emmet Blakeney Gleason Professor à l'université Harvard. À partir de 2016, nous y avons associé les étudiants de licence 2 de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy, lesquels sont intervenus sous la direction de Béatrice Laville, architecte et maître-assistante associée, et de Marie-José Canonica, architecte et maître-assistante. Est aussi intervenue Karine Thilleul, maître-assistante associée. Pendant les trois années, le contenu scientifique du séminaire a été complété par des conférences de spécialistes français et étrangers qui se sont tenues à Nancy (UL en 2015 et 2017 ; Museum-Aquarium en 2016) et à Paris, au musée d'Orsay (2017) et qui sont disponibles en ligne sur les sites de l'UL et du musée d'Orsay.

Je remercie chaleureusement les trois institutions qui ont soutenu notre projet et, en particulier, à l'UL-Nancy, la direction de l'UFR Sciences humaines et sociales, la direction du département d'histoire de l'art et archéologie, ma collègue Sandrine Huber, responsable de la spécialité Patrimoines et Archéologie du Master Histoire, patrimoines, études européennes, la directrice de la bibliothèque universitaire Lettres, sciences humaines et sociales, le secrétariat de l'UFR SHS et les responsables du ser-

vice audiovisuel ; au musée d'Orsay, les deux présidents qui se sont succédé, Guy Cogeval et Laurence des Cars, la directrice des collections, le service culturel, le secrétariat de la conservation, le service du site internet et le photographe Patrice Schmidt pour ses magnifiques prises de vue des maquettes ; et, à l'ENSAN, Lorenzo Diez, son directeur, et Éric Vion, son directeur pédagogique.

Ce partenariat est né d'une proposition d'Alice Thomine-Berrada, mais c'est la participation fondamentale de Gilles Marseille qui l'a rendu possible. Quant à la richesse du débat, elle n'aurait pas été la même sans Neil Levine, qui nous a honoré de sa présence. Je ne saurais oublier le témoignage de Susan Jacobs Lockhart, qui a vécu dans les maisons Jacobs I & II de F. L. Wright. Enfin, je salue le travail des étudiants de master de l'UL – et en particulier celui des étudiants de cette année 2017-2018 – et des étudiants de l'ENSAN.

À toutes et à tous, un grand MERCI.

Daniela GALLO

Professeur d'histoire de l'art moderne

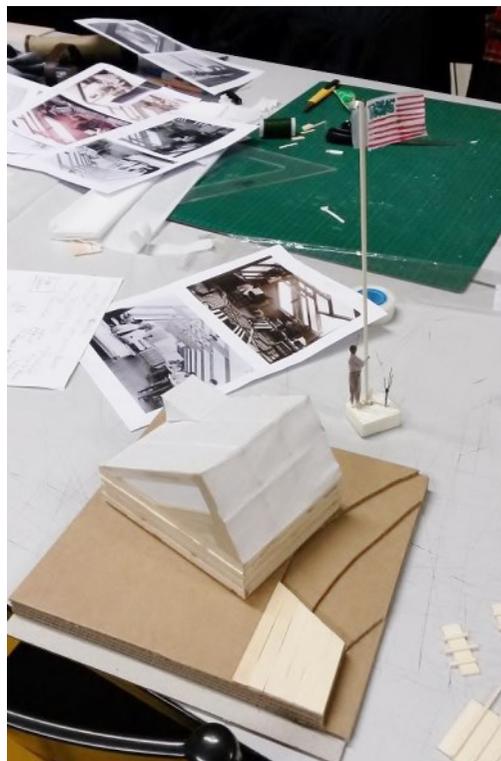
Depuis deux ans, les promotions de Licence 2 de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy ont participé à ce projet pédagogique partagé dans le cadre de l'enseignement magistral *Introduction à l'architecture II*.

Une première rencontre avec les étudiants de l'université avait eu lieu le 8 décembre 2016 à l'Université de Lorraine afin d'échanger et mutualiser les sources documentaires récoltées par les étudiants des deux institutions. Puis, deux temps d'atelier se sont succédés dans notre école autour de la réalisation de maquettes. Le workshop du 3 au 5 janvier 2017, a réuni les 109 étudiants de la promotion 2016-17 ; ils ont réalisés les maquettes de 15 projets de maisons. L'actuelle promotion 2017-18, quant à elle, a vu ses 110 étudiants collaborer activement, dans le cadre de la séance intensive du 29 novembre 2017, à l'amélioration et à la valorisation des maquettes existantes ainsi qu'à la réalisation d'une étude de scénographie.

Le support pédagogique qu'est la maquette a été choisi pour sa dimension *d'interprétation*. La maquette devient un véritable outil pour analyser, décortiquer et comprendre des notions et concepts en jeu dans chaque projet à travers quelques thématiques : relation entre la structure spatiale et le revêtement, relation entre le dedans et le dehors, l'organisation du plan et ses distributions.

Cet exercice a permis aux étudiants de tester des hypothèses sur la conception de l'espace architectural. Il leur a permis également d'apprendre à travailler en groupe avec des moyens « limités ». Nous tenons à féliciter chacun et chacune pour le sérieux et la qualité générale des propositions.

Béatrice LAVILLE, architecte, maître-assistante associée



Workshop, École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy, janvier 2017.



Un apprenti du *Taliesin Fellowship* œuvrant à la fabrication de la maquette de Broadacre City, à Chandler (Arizona), 1935

Models, modernity and the problematic of scale

Neil Levine / Emmet Blakeney Gleason Professor of History of Art and Architecture, Harvard University

“That’s another thing we’ve learned from your Nation,” said Mein Herr, “map-making. But we’ve carried it much further than you. What do you consider the largest map that would really be useful?”

“About six inches to the mile.”

“Only six inches!” exclaimed Mein Herr. “We very soon got to six yards to the mile. Then we tried a hundred yards to the mile. And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!”

“Have you used it much?” I enquired.

“It has never been spread out, yet,” said Mein Herr: “the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does just as well.”

Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded*, 1893

As Lewis Carroll himself might say: suspend logic for a moment and substitute model-making for map-making...

Despite the kinship to drawings as one of the standard means of architectural representation, models have not only had

a very different history but also a much more problematic place in the development of modern architecture. In his polemical indictment of the reductiveness of the modern “engineer’s aesthetic,” which served as the introductory essay to the book forming the catalogue of the Museum of Modern Art’s 1975-76 exhibition of “The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts,” Arthur Drexler singled out the reliance on models, in contradistinction to drawings, as the telltale sign of modernism’s failure to produce a complex and metaphorically rich system of form. Drexler’s purpose in choosing to mount an exhibition of nearly 200 large-scale, lavishly colored, classical drawings representing precisely what modernism had reacted against, in the very precinct where the International Style show had been held less than half a century before, made it clear to the architectural establishment, and especially the schools, that “the hegemony of the model,” as Drexler put it, could no longer go unquestioned and that its apparent assertion of a fictive, three-dimensional “reality” had to be replaced by a return to the more supple and fruitful techniques of drawing.

The making of architectural models is hardly a modern invention. Between the Early Renaissance and the Age of Enlightenment, models were fabricated often and for various reasons. Most were made for the purpose of presentation, either to a client/patron or for a competition. Some, just a part of a building,

were to explain systems of construction or provide a guide to construction. Models were also sometimes used to study a design, as more recently they would be employed by Louis Kahn, Frank Gehry, and Rem Koolhaas. In France, in the nineteenth century, under the influence of the Ecole des Beaux-Arts, a noticeable shift away from the use of models occurred. In my own study of the Ecole, I never came across a requirement for a model in a concours. And in my study of the careers of Henri Labrouste, Félix Duban, and other notable figures, I have never seen a model for any architectural design, built or unbuilt.

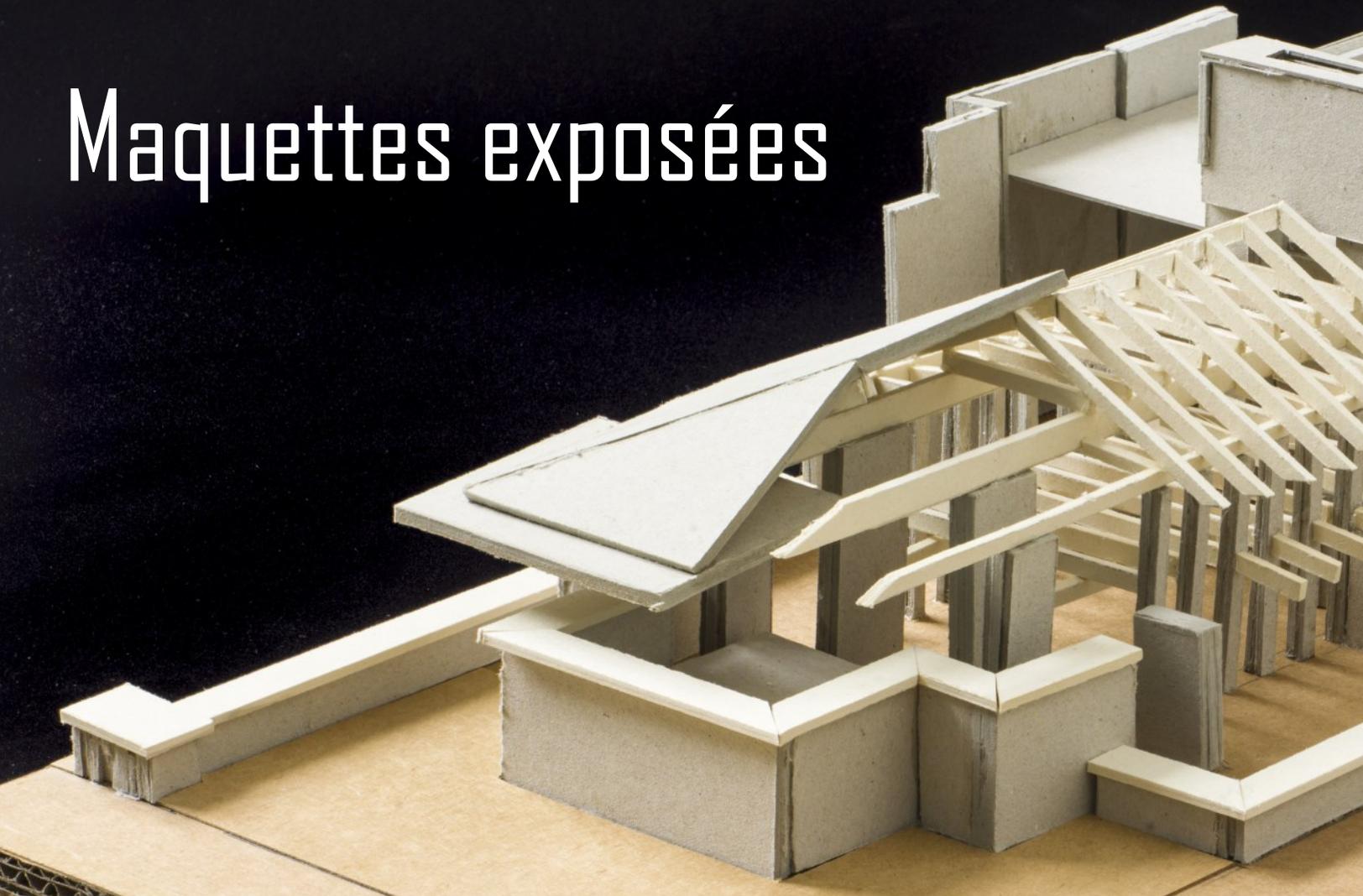
The return of the model in the twentieth century has been significant though, as we have seen, not without its critics. While serving its traditional purposes, model-making has been much employed both in the teaching of design and the relatively new phenomenon of architectural exhibitions, sometimes, as here in Nancy, coincidentally. From the beginning of the twentieth century Frank Lloyd Wright had models made to highlight certain major buildings and projects in solo exhibitions of his work. Some, like the one for the Call Building tower in San Francisco (1912-13) were enormous, more than six feet high. Impressive as it was, one wonders how much could be learned from it as compared to a drawing or, better yet, several drawings including plans, elevations, and sections. The model is monochrome, abstract, and lacking in substantive detail, but was probably thought to be more intelligible to a non-professional audience than conventional architectural renderings. As Drexler remarked, models are “thought to be ‘objective’” and thus provide “the most convenient surrogate for a reality that cannot otherwise be apprehended whole.”

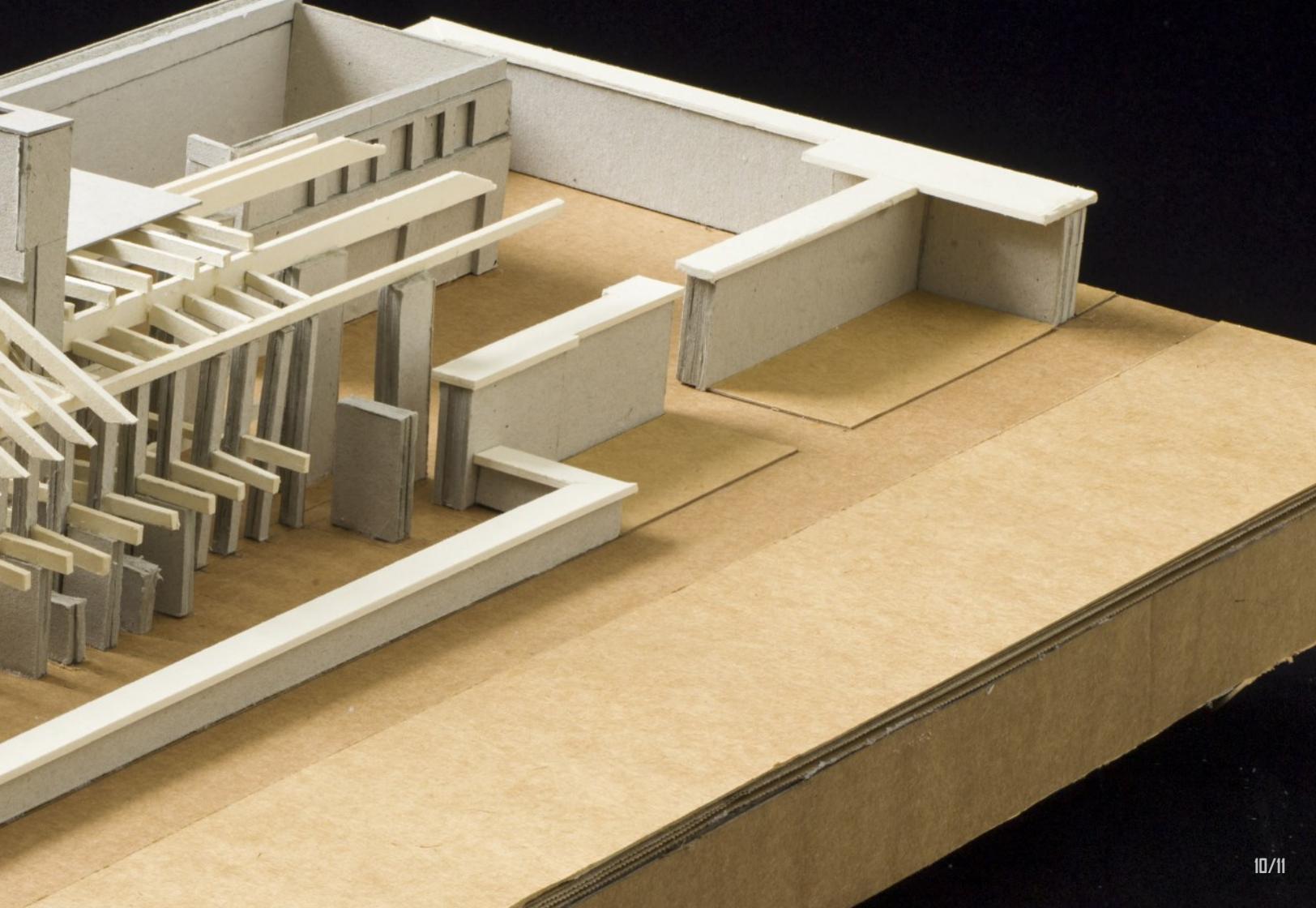
But despite how much the general public may be impressed and however much the student learns in making such models, are they ultimately satisfying in the most profound sense of the word? I would say no and call as witness not only Wright but Mies van der Rohe and Le Corbusier to my defense. While all made models of proposed designs that were not only accepted as “objective” facts but “generated [their] own truth,” as Drexler put it (think Plan Voisin), all three seem to have wanted more and thus indulged in scaling up their representations to create full-scale, one-to-one simulacra. One thinks of Le Corbusier’s *Esprit Nouveau Pavillon* at the 1925 Exposition des Arts Décoratifs, Mies’s Berlin Exhibition House of 1931, and Wright’s prolonged attempt to create a Model Usonian House in the garden of New York’s Museum of Modern Art that ultimately saw fruition in the one he built on Fifth Avenue for the “Sixty Years of Living Architecture” show at the Guggenheim Museum in 1953.

These three examples, among numerous others, certainly reveal the power of scale as a modern design strategy—of a scale not just approaching “reality” but inhabiting reality as Lewis Carroll presciently described it. So, one should ask whether the historical effect matches the cause. Le Corbusier’s exhibition structure has certainly become an icon of modernism, but that has been through the medium of photography rather than architecture. Mies’s and Wright’s model houses, however, remain largely forgotten in the general context of the work, Is this because, as models, they were necessarily impermanent; or, as full-scale models, they confounded the rich, material reality of a real house with a lifeless simulacrum, a mere map of one?



Maquettes exposées





1893

Maison Winslow

River Forest, Illinois



Deux maquettes, échelles 1/50° & 1/100°, 2017

Julien ANCHAO, Rémi ANDRÉ, Flora CAPITANO, Aurélien CUCHET, Antoine GUILLEREY, Hussameddin HASSAD, Florine MARCHAL, Victor MOUSSY, Clothilde PONCELET, Enzo ROY, Gabriella SCHMITT, Rémi URBAN, Ilona WEBER

Une première commande annonciatrice de la carrière de Wright

En 1893, William Herman Winslow, homme d'affaires et père de famille de 37 ans, frappe à la porte du jeune architecte Frank Lloyd Wright fraîchement installé dans ses nouveaux bureaux du Schiller building en plein cœur de Chicago. Les deux hommes se sont rencontrés dans l'agence d'architecture Adler & Sullivan avec qui la *Winslow Brothers Ornamental Ironworks Company* collabore régulièrement. La maison Winslow, première commande importante pour Wright, est d'une architecture si atypique pour l'époque qu'elle provoquera autant d'admiration que de moqueries au sein du quartier où elle se dresse.

Une opposition « de façades »

La façade sur rue impressionne par sa symétrie, renforcée par l'alignement parfait des baies. Le décor moulé qui entoure la porte et les deux fenêtres centrales est régi par le même désir de régularité, qui donne au premier niveau son caractère imposant. En comparaison, le second se présente comme un étroit bandeau se glissant sous la masse de la toiture. À la symétrie de l'ensemble s'ajoute une impression d'horizontalité. La façade arrière présente une composition tout à fait différente : la maison semble s'avancer vers le jardin, par un jeu de volumes harmonieusement agencés. Le salon fait ainsi une saillie en demi-cercle, tandis que la tourelle de l'escalier et la cheminée rompent avec le principe d'horizontalité de la façade avant. Moins austère, d'un style plus pittoresque, la façade arrière dialogue avec son environnement.

La cheminée : colonne vertébrale de la maison et cœur du foyer

L'organisation de la maison, centrée autour de la cheminée, annonce une constante de l'œuvre de Wright. Dès l'entrée, le visiteur découvre l'espace chaleureux entourant le foyer, précédé de quelques marches et délimité par une colonnade ornée de motifs végétaux. La présence de banquettes autour de l'âtre confère à ce lieu une

vocation sociale. Les pièces en enfilade s'articulent autour de ce cœur, qui concourt à la cohérence et à l'unité spatiale de l'ensemble. La cheminée joue aussi le rôle de colonne vertébrale puisqu'elle traverse et organise l'étage, matérialisant le lien vertical entre les salles de réception du rez-de-chaussée et le premier étage à usage privé.

Simplicité de l'ornementation et des matériaux

L'approche de Wright s'articule autour de plusieurs principes. Tout d'abord, l'architecture doit refléter une liaison étroite entre la maison et la nature, à la fois par les matériaux et l'ornementation, à l'image de la porte d'entrée, faite de bois et ornée de motifs végétaux. De plus, Wright prône la simplicité aussi bien des matériaux utilisés – qui sont à l'état brut (bois, plâtre, brique, terre cuite) –, que de l'ornementation, en privilégiant la qualité à la quantité. Par cette décoration sans excès, il se démarque des réalisations architecturales de son époque. Enfin, Wright entend établir un lien entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, en jouant sur les différents matériaux : la cheminée est ainsi faite de briques, tout comme la niveau inférieur de la façade sur rue.

La maison aujourd'hui

Inscrite sur la liste du *National Historic Register Places* en 1970, la maison a été mise en vente en 2013 et achetée par un particulier.



Recherches documentaires & Rédaction : Thomas CREUSOT, Louise ENGLER, Mathieu FACHERIS, Marianne FELIZIANI, Matthieu JACQUOT, Noémie PARISOT, Élodie RÉOT

1903

Maison Martin

Buffalo, New York



Une maquette, échelle 1/200^e, 2017

Sarah BUCKENS, Claire FAVRELIERE, Jonas IPARRAGUIRE, Min Young KIM, Maela LE MESTRIC, Manon MAUDUIT, Luowei OUYANG, Kristian PRELA, Marie TARBY, avec la collaboration de Luca CALIPARI, Lucie DUBOIS, Guillaume DUPRE, Mona GAULIER, Fabien GINEFRI, Erwan MENARD, Édouard MINIER

Une architecture sur mesure

En 1902, Darwin D. Martin, homme d'affaires fortuné de 38 ans, fait appel à Frank Lloyd Wright par l'intermédiaire de son frère, William E. Martin, qui était déjà client de l'architecte.

Le jeune commanditaire désire rassembler sa famille et celle de sa sœur au sein d'un même domaine de 2700 m² à Buffalo (État de New York). Le chantier commence en 1903 et quatre ans plus tard, les ouvriers, artisans et artistes mettent la dernière main à la résidence dont le coût total représente six fois le prix moyen d'une maison de l'époque. Cette réalisation exceptionnelle se révèle être un exemple remarquable de la série des Maisons de la Prairie.

Frank Lloyd Wright et Darwin D. Martin collaborent parallèlement pour la construction du célèbre siège de la Larkin Company (Buffalo, 1903-1906), dont le second est directeur général. Les deux hommes entretiendront une amitié de plus de trente ans.

Un idéal moderne

Frank Lloyd Wright souhaite créer une architecture nouvelle qui se démarque des réalisations de l'époque. Pour cela, il exploite de nouveaux principes dits organiques, c'est-à-dire une architecture s'inspirant d'un organisme vivant. Ici par exemple, la pergola permet une interconnexion entre les différentes parties de l'ensemble et s'apparente à une colonne vertébrale. Dans cette même idée, la cheminée du salon constitue le cœur de la maison, autour duquel s'organisent toutes les pièces.

Wright emploie des matières nobles et traditionnelles, révélant leur simplicité et leur beauté : le bois, la brique dorée romaine ou encore le métal, qu'il associe à un matériau plus moderne, le béton armé. À l'inverse de ses contemporains, Wright défend l'utilisation de la machine en architecture et en design pour standardiser les formes. Les vitraux et le mobilier sont conçus par l'architecte lui-même, selon un dessin géométrique.

Une interaction entre extérieur et intérieur

Les Maisons de la Prairie se caractérisent par leur harmonieuse insertion dans le paysage verdoyant des lotissements périphériques. L'étalement horizontal, accentué par un toit à faibles pentes et aux larges débords, permet d'intégrer la maison au terrain plat qu'elle occupe. Frank Lloyd Wright dispose de larges jardinières sur les murs extérieurs de sorte qu'il est difficile de dire où le jardin prend fin et où la maison commence.

L'architecte cherche par ailleurs à faire entrer la nature à l'intérieur de la maison. Pour cela les espaces sont régis par d'imposants piliers verticaux, qui permettent le percement de longues bandes de fenêtres horizontales facilitant l'entrée de la lumière. Les plantes et le mobilier de bois donnent l'impression d'une « forêt intérieure ».

La maison aujourd'hui

Malgré la destruction d'une partie du complexe en 1949-1950, la maison est classée *National Historic Landmark* en 1986. Elle bénéficie d'un programme de restauration dont la dernière phase vise à rétablir le décor intérieur. Les meubles originaux ainsi que plusieurs verrières restent actuellement conservés au *New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation*, en attendant leur retour dans la demeure.



Recherches documentaires & Rédaction : Édouard COLLAS, Jérémy KWIDZINSKI, Yannick ROYER, Rémy TAYLOR, Juliette VANTILLARD

1905

Maison Hardy

Racine, Wisconsin



Deux maquettes, échelles 1/50° & 1/100°, 2017

Mathilde BARTHE, Rebecca D'ANDREA, Coraline DEANTONI, Mathilde GRAVIER, Anaïs KAHN, Salomé MEURET, Chloé PERSONENI, avec la collaboration de Laryssa GAROFALO DE MORAIS, Elena GRILLOTTI, Geoffrey HERBAUT, Lorraine KRATZ, Lucie Nichawee MERCIER, Alexandre MOREIRA, Maxance PEREIRA, Mélanie ROBINOT

Une Maison de la prairie

C'est en 1905 que Frank Lloyd Wright achève la maison de l'avocat d'origine irlandaise Thomas Paul Hardy, située sur un promontoire escarpé surplombant le lac Michigan à Racine (Wisconsin). La maison Hardy s'inscrit dans le courant des Maisons de la Prairie que Wright initie et développe entre 1900 et 1914. Conçues en fonction de la spécificité du paysage américain dit « de la Prairie », ces maisons se caractérisent par l'utilisation de matériaux naturels, l'emploi d'une silhouette rectiligne et étirée, ainsi qu'une relation étroite entre l'édifice et le paysage. Cela se traduit ici par la structure de bois recouverte de panneaux de staff, l'horizontalité de la façade sur rue, elle-même renforcée par un toit de faible pente ourlé de fenêtres étroites, auxquels répondent la cheminée et le muret encadrant la demeure. La construction couronne parfaitement le sommet du promontoire sur lequel elle est bâtie, donnant alors l'impression de se fondre dans le paysage. Enfin, les entrées indirectes, l'ouverture des espaces intérieurs et l'ornementation *a minima* font également de la maison Hardy une Maison de la Prairie.

Rupture : rejeter la ville et s'ouvrir à la nature

Le rejet de la ville et l'ouverture sur la nature constituent de véritables leitmotifs chez Wright. Ce double principe se matérialise ici par une dichotomie entre la façade horizontale protégeant de l'agitation de la rue et la façade verticale s'ouvrant sur la nature, côté lac. Le dessin des fenêtres concourt à cet effet : celles côté ville sont étroites, disposées en bande et comme cachées sous le toit, tandis que face au lac, deux baies vitrées se superposent sur toute la hauteur de la maison. De même, côté rue, il faut franchir un portillon pour accéder à l'une des portes d'entrée de la maison, tandis que l'accès à la terrasse arrière se fait par une simple baie. Réduction des percements et occultation des entrées, amplification des ouvertures et accès direct à l'extérieur sont deux conceptions

antagonistes réunies pour faire de la maison Hardy un abri intime et ouvert sur le paysage.

Un plan symétrique au service des occupants

Prolongeant les recherches formelles menées dès la maison Winslow (1893), Wright opte pour une composition rigoureusement symétrique. Cela frappe dès l'extérieur par les deux portillons ouvrant chacun sur un jardin identique des deux côtés de la maison. Le plan intérieur est fondé sur un alignement de trois carrés. Un grand carré central est dédié aux parties communes – salon, salle à manger. Il est flanqué de deux autres plus petits, divisés en deux niveaux. Cet empilement d'espaces est exploité par Wright comme rangements et cages d'escalier, créant ainsi une zone de service en annexe des pièces principales. À l'étage, le balcon intérieur accentue la symétrie en formant point de convergence des zones de vie de la maison. La hauteur sous plafond libère un vaste espace ouvert qui favorise la vue sur le lac à travers les baies vitrées. L'étage, plus intime, est consacré au loisir et au repos.

La maison aujourd'hui

En plus d'un siècle, la maison Hardy connaîtra sept propriétaires, les clefs s'échangeant au gré des divorces, des mutations professionnelles et des décès. En 1974, la maison est nommée au *National Register of Historic Places*. Son actuel propriétaire a engagé en 2012 une restauration intérieure et extérieure, rendant à la demeure son apparence originelle.



Recherches documentaires & Rédaction : Lara BAUDINET, Lorelei CARRÉ, Lucas CHANOT, Gaetan KLEIN, Sarah MUNOZ, Pauline SPEYER

1909

Maison Robie

Chicago, Illinois



Deux maquettes, échelles 1/100° & 1/500°, 2017

Julien BALD, Ambre BAUNE, Romane BURLET, Clémence CONNAT, Floriane CREACH, Madeline JALET, Justine MUNTZINGER, Émeline LAJONY, Océane MARRAKCHI, Willy MOUREY, Camille PFIRSCH, Céline PROVOST, Émeline REGNAULT, Julie SCHULZ, Anthony UNDERWOOD, Maxime WINTERHALTER

La maison Robie, conçue et construite entre 1908 et 1911 pour l'homme d'affaires Frederick C. Robie, est considérée comme l'une des pièces maîtresses de l'architecture moderne américaine.

« Un édifice n'est pas qu'un endroit. C'est une façon d'être. » (Frank Lloyd Wright)

La particularité de la demeure est d'être une Maison de la Prairie qui s'insère dans un tissu urbain relativement dense. La contrainte réside dans le terrain, trois fois plus long que large. L'édifice est alors conçu en deux volumes de forme rectangulaire qui semblent glisser l'un contre l'autre. Ce dispositif permet une séparation sociale à l'intérieur de la maison : une partie est réservée à la vie familiale, l'autre aux domestiques et aux pièces utilitaires. Le rez-de-chaussée est consacré aux loisirs, avec de part et d'autre de la cheminée, la salle de billard et la salle de jeux de enfants. La cuisine se trouve au premier étage, tout comme les espaces plus formels de la maison, le salon et la salle à manger. Ces deux pièces sont séparées par la cheminée centrale ouverte qui permet un lien visuel entre les espaces. Les chambres se trouvent au deuxième étage et s'ouvrent sur des balcons formant belvédères.

Commande globale, œuvre totale

Il est habituel pour Frank Lloyd Wright d'inclure la conception du mobilier dans la réalisation de ses maisons. Il incombe alors à l'architecte d'imaginer un univers dont les meubles doivent être l'écho harmonieux de l'esprit sobre et moderne de la demeure. Le mobilier de bois dialogue avec les éléments du plafond dans une esthétique géométrique qui se traduit aussi dans les vitraux. Ceux-ci, bien que colorés, n'occulent ni le regard ni la lumière. Wright dessine également la moquette, dont les motifs renvoient aux grilles de chêne servant à cacher une partie de l'éclairage électrique. Les luminaires sphériques sont récurrents dans les créations de l'architecte. La maison est une œuvre d'art totale, entièrement pensée par son créateur dans ses moindres détails, même s'il est difficile aujourd'hui d'en prendre la mesure puisque le mobilier a été déplacé.

De la maison au patrimoine

La maison Robie contribue à l'influence de Frank Lloyd Wright en Europe. C'est le cas dès la publication du *Portfolio Wasmuth* en 1910-1911 rassemblant cent lithographies, plans et perspectives linéaires, fruits de son travail entre 1890 et 1909. Depuis 1900, Wright diffuse ses théories au moyen d'articles ou de conférences telles les *Kahn Lectures* menées en 1930 à l'université de Princeton qui déboucheront sur une exposition itinérante aux États-Unis et en Europe. La maison Robie sera parmi les projets les plus remarquables par les architectes européens. Elle fournit l'exemple d'espaces ouverts dont s'inspirera la première génération du Mouvement moderne, représentée par Le Corbusier, Walter Gropius et surtout par Ludwig Mies van der Rohe. Celui-ci concrétise les théories de Wright dans le pavillon de l'Allemagne de l'exposition universelle de Barcelone en 1929. Mais malgré sa notoriété, la maison est menacée à deux reprises de démolition, d'abord en 1941, puis de nouveau en 1957. Wright lui-même fait campagne pour sauver le bâtiment. Aujourd'hui, l'édifice est reconnu comme appartenant au patrimoine culturel américain : il est inscrit sur les listes des *National Historic Landmarks* (1963) et du *National Register of Historic Places* (1966), et l'*American Institute of Architects* la classe en 1991 comme l'une des dix réalisations les plus importantes du siècle.

La maison aujourd'hui

L'Université de Chicago, propriétaire de la maison Robie depuis 1963, a transféré sa gestion au *Frank Lloyd Wright Preservation Trust* en janvier 1997. Un vaste chantier de restauration est entrepris en 2002. La demeure est désormais ouverte au public. Toutefois, la plupart des meubles originaux a été transférée au *Smart Museum of Art* de l'Université de Chicago.



Recherches documentaires & Rédaction : Marie ARBOGAST, Lylian ETIENNE, Béatrix FERRARI, Audrey FORÊT, Marie-Laure PIERRE-DIT-MERY (TAITE), Chloé THOUVENIN

1923

Maison Freeman

Los Angeles, Californie



Une maquette, échelle 1/100^e, 2017

Cloé BARLET, Paul BOILEAU, Lucas BOISSON, Alexis GARNAULT, Lei LEI, Romane TURPIN, Adrien SIMON, Éléonore WOODWARD, avec la collaboration de Alexis GARNAULT, Martin HUTSCHKA, Nicolas KERDUDO, Theo KIEFFER, Clément REMENANT, Arthur STEINER

Sur les hauteurs d'Hollywood

Frank Lloyd Wright décide en 1923 d'ouvrir une agence d'architecture à Los Angeles dans l'espoir de relancer sa carrière. En cette même année, il débute la conception des quatre maisons Millard, Freeman, Storer et Ennis, connues chacune sous le nom de leur commanditaire. La maison de Samuel et Harriet Freeman prend place parmi les premiers reliefs au nord de la ville, sur les hauteurs d'Hollywood Boulevard.

Wright cherche par la disposition des volumes à adapter la demeure à la topographie du terrain, suivant en cela l'idée d'une architecture ajustée à son environnement. Il utilise le bloc des chambres comme un socle sur lequel se dresse le salon dont les baies s'ouvrent dans l'axe d'Highland Avenue.

Le *Textile Block*, un système esthétique et économique

Pour réaliser la commande du couple Freeman, Wright ne souhaite pas utiliser de parpaings conventionnels. Comme pour les maisons Millard, Storer et Ennis, l'architecte emploie des blocs de béton préfabriqués, coulés dans des moules cubiques, appelés *Textile Blocks*. Les murs sont ainsi élevés sans mortier en reliant les blocs de béton entre eux grâce à une armature d'acier. Wright qualifie cette méthode d'assemblage de « construction textile ».

Ce procédé réduit le temps et le coût de construction de la maison. L'ajout de motifs donne aux blocs une esthétique particulière, évoquant les temples mayas. Leur perforation permet à l'air de circuler et crée un jeu de lumière à l'intérieur de la maison. Les blocs à l'apparence de pierre sont complétés par le verre, le bois et l'acier. Conçus pour le climat chaud de la Californie et ses tremblements de terre réguliers, les *Textile Blocks* ont cependant le défaut de s'éroder sous l'effet des pluies acides.

Une maison dans tous ses états

La maison achevée en 1925 connaît des modifications dès 1928. Les Freeman demandent à Rudolf Schindler, un ancien collaborateur de Wright devenu alors un célèbre architecte, d'ajouter des éléments de mobilier et de remplacer ceux qu'ils n'apprécient pas. Au début des années 1930, le couple se sépare mais cohabite dans la maison. Schindler aménage donc de nouvelles pièces, dont une seconde cuisine pour M. Freeman. La maison est ensuite modifiée par quatre architectes successifs, dont Lloyd Wright – le fils de Frank –, et un ancien apprenti de Wright, le fameux John Lautner.

La maison aujourd'hui

La maison est inscrite sur la liste des *National Historic Landmarks* en 1971. Samuel et Harriet Freeman décèdent respectivement en 1982 et 1986. Cette dernière avait légué la maison en 1984 à l'*University of Southern California School of Architecture*, qui y accueille ses hôtes et y organise des colloques. Mais rapidement, l'humidité s'infiltrant par les interstices des *Textile Blocks* et les dégâts dus au tremblement de terre de 1994 rendent la maison inhabitable. La structure est renforcée entre 1999 et 2005 et, depuis, les travaux de restauration se poursuivent.



Recherches documentaires & Rédaction : Nicolas BECHADE, Mathieu FACHERIS, Marine FELIZIANI, Julie HUMBERT, Marianne MAIRET

1929

Camp d'Ocatilla

Chandler, Arizona



Quatre maquettes, échelles 1/200° & 1/33°, 2017

Jonas JAWAD, Florian GUILLAUMAT, Kimberley MANGENOT, Margot ROBERT, Valentin ROZET, Maelenn SANFINS, Jérémie TOFANI, avec la collaboration de Théo CAPELLI, Judith CASPAR, Théo DUSANG, Laurina FLEURY, Chloé FORT, Louise GAUTHIER, Cécile PERRIN

Un oasis au milieu du désert

Le camp d'Ocatilla, construit en janvier 1929 sous le soleil de l'Arizona, est l'une des initiatives les plus singulières de la carrière de Frank Lloyd Wright. Ce lieu de résidence et de travail éphémère est conçu pour l'architecte lui-même et son équipe tenus d'honorer une commande à près de 3 000 kilomètres de leurs bureaux du Wisconsin.

Wright découvre Phoenix et l'Arizona en 1928 lorsqu'un architecte local le consulte pour un chantier au nord de la ville. Il rencontre alors le promoteur Alexander J. Chandler, qui lui confie la conception d'un complexe hôtelier dit *San Marcos-in-the-Desert*, en un site aride et isolé.

Six ans après l'achèvement de l'Hôtel Imperial de Tokyo, Wright retrouve un programme qu'il connaît bien. Cette commande est d'autant plus importante pour lui qu'il sort d'une longue série de drames et d'échecs tant professionnels que personnels. L'assassinat de sa compagne en 1914, les désillusions de sa période californienne, l'incendie accidentel de sa résidence de Taliesin en 1925, ses difficultés financières des années 1926-1928 : tout concourt à affaiblir l'architecte devenu soixantenaire.

Un idéal de vie communautaire

Avec Ocatilla, Wright renoue avec un mode de vie qui lui est cher depuis son enfance : vivre à l'écart du monde, parmi son clan. C'est ainsi qu'il avait été élevé en pleine nature, sur les terres d'Hillside (Spring Green, Wisconsin) par sa famille maternelle, fidèle à la religion unitarienne et passionnée de méthodes pédagogiques nouvelles.

En 1897, après seulement quatre ans de carrière, Wright poursuivait cet esprit d'indépendance en renonçant à ses bureaux du centre de Chicago au profit d'une extension de sa maison personnelle d'Oak Park. Là, pendant plus de dix ans, il a réinventé la maison du Middle West, entouré de dessinateurs, peintres et sculpteurs.

De retour d'Europe en 1911, après une brutale rupture avec sa première vie, l'architecte reproduit à nouveau cet idéal en revenant à Hillside où il construit une résidence qu'il baptise *Taliesin*. C'est en

ce lieu qu'au terme du chaos personnel des années 1914-1928, il imagine créer une communauté pédagogique qui se concrétisera en 1932 sous le nom *Taliesin Fellowship*.

L'imaginaire du camp de pionniers américains

La commande d'Alexander J. Chandler fournit à Wright l'occasion d'imaginer ce projet de vie en commun en un paysage et sous un climat qui ne lui sont pas familiers. Cet homme du Middle West, connu pour ses Maisons de la *Prairie*, doit ici composer avec l'aridité et les teintes ocres du désert. Pour cela, il prend possession d'une petite butte isolée, qu'il ceint d'une palissade pour se protéger des animaux sauvages, et y bâtit une poignée d'édicules de bois et de toile.

La microsociété wrightienne s'avère très organisée. Au sud prend place la résidence personnelle de l'architecte et de sa compagne, jouxtant celle d'éventuels invités. Au nord, les dortoirs et communs des employés communiquent avec la grande salle de dessin et les bureaux. Le centre est, comme à l'accoutumée chez Wright, dédié au foyer, ici un feu de camp près duquel se dresse un prototype de maçonnerie conçu pour l'hôtel en cours de conception.

La silhouette des cellules, leurs matériaux rudimentaires et le rouge vif de certains pans de toile s'accordent au paysage. Le nom Ocatilla lui-même est un hommage au lieu puisqu'il dérive d'Ocotillo, un cactus aux fleurs rouges.

Le site aujourd'hui

Le camp subit un incendie partiel dès juin 1929. Il est définitivement abandonné à l'automne quand Alexander J. Chandler, ruiné après le krach boursier d'octobre, annule sa commande. Frank Lloyd Wright revient près de Phoenix dès 1937, quand il décide de construire une résidence permanente appelée *Taliesin West*, à Scottsdale, une vingtaine de kilomètres plus au nord.

Recherches documentaires & Rédaction : Angèle GALLERON, Gilles MARSEILLE & Lola RODRIGUEZ



1935

Fallingwater

Mill Run, Pennsylvanie



Deux maquettes, échelles 1/100^e & 1/500^e, 2017

Jérémy PELTIER, auteur de la maquette ci-dessus (échelle 1/100^e), fruit de 150 heures de travail entrepris à titre personnel.

Aurélia ANASTASI, Morgane BEDEL, Valentin CHARPENTIER, Estelle DESCHAMPS, Fanny MASSENOT, Chloé PERSONENI

Le symbole du renouveau

Lorsqu'il élabore les plans de *Fallingwater* en 1935, Frank Lloyd Wright est célèbre mais nombreux sont ceux qui estiment qu'il appartient au passé. La période des Maisons de la Prairie est loin désormais et, depuis le milieu des années 1920, la carrière de l'architecte est émaillée d'échecs et de projets avortés. Dans ce contexte, *Fallingwater* marque un nouveau départ. Wright réalise cette maison de week-end et de vacances pour Edgar J. Kaufmann, propriétaire du principal grand magasin de Pittsburgh (Pennsylvanie). Le site, à quelque 70 km de la ville, est en pleine forêt et traversé par une petite rivière appelée *Bear Run*. Sur ce vaste terrain, Frank Lloyd Wright fait le choix audacieux d'implanter la maison sur la cascade, ce qui intrigue puis séduit la famille Kaufmann. La taille assez modeste de la demeure impose la construction d'une annexe, à l'arrière, pour héberger des invités. L'ensemble fut un investissement substantiel pour le commanditaire du fait des nombreuses innovations techniques nécessaires à sa réalisation.

Une impressionnante technicité

La conception de *Fallingwater* est un tour de force technique. L'édifice est essentiellement réalisé en béton armé, pierre et verre. La principale caractéristique de la villa réside dans les nombreux porte-à-faux qui viennent se greffer au noyau central. Ce dispositif architectural consiste à projeter dans le vide, sans soutien intermédiaire, les auvents ou les planchers des différents niveaux s'achevant en terrasse. La maison semble être en équilibre au-dessus de la cascade. Cette intégration au contexte naturel est renforcée par l'usage de la pierre provenant des abords de la rivière en parement des murs porteurs. Wright associe donc des éléments contemporains à des matériaux locaux et traditionnels, qu'il laisse bruts. Dans le même esprit, il se limite à l'emploi de deux couleurs :

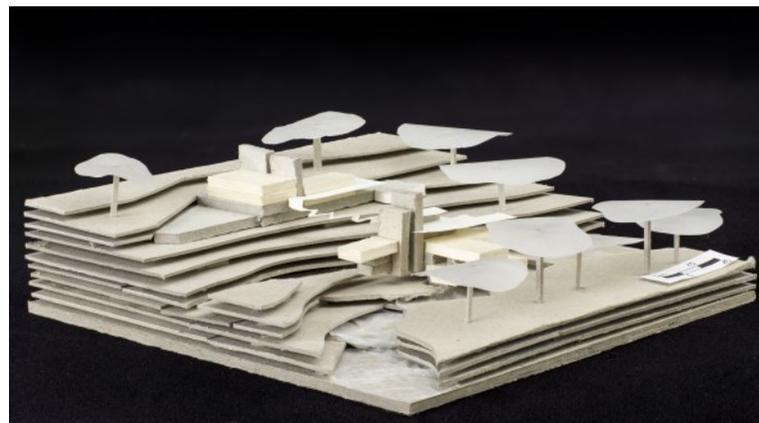
l'ocre clair venant couvrir le béton et le rouge Cherokee habillant les menuiseries en acier.

Une expérience sensorielle

Wright souhaitait que la famille Kaufmann vive en harmonie avec la rivière. Avant même de voir la maison, le fracas de la cascade est perceptible depuis le sentier forestier. Parvenu jusqu'au grand espace de séjour, on découvre une trappe de verre donnant accès à un escalier qui descend jusqu'au ruisseau. Cette ouverture laisse entendre le murmure de l'eau, particulièrement au moment de la fonte des neiges au début du printemps. Les senteurs des bois se mêlent à ce ruissellement continu pour faire entrer la nature dans la maison. L'expérience sensorielle est amplifiée par le décroissement des espaces intérieurs comportant de larges baies vitrées. Le visiteur est inconsciemment guidé par deux lignes directrices : l'une allant de l'entrée vers la terrasse ouest, l'autre reliant la cheminée à la trappe de verre. Toutes deux créent une unité avec le paysage et ménagent des perspectives vers l'extérieur.

La maison aujourd'hui

En 1963, Edgar J. Kaufmann Jr., fils du commanditaire, fait don de *Fallingwater* à la *Western Pennsylvania Conservancy*. La maison est ouverte au public dès l'année suivante et inscrite sur la liste des *National Historic Landmarks* en 1974.



Recherches documentaires & Rédaction : Nicolas BECHADE, Marine BONNANS, Pauline GÉRARDIN, Antoine GUILLERY, Julie HUMBERT, Alexandre LACOUR, Marianne MAIRET

1936

Maison Jacobs I

Madison, Wisconsin



Deux maquettes, échelles 1/200° & 1/50°, 2017

Juliette BATOGE, Julie CHOISELAT, Laura DOUSSET, Aurélie FRANCOIS, Johanna MANSUY, Florian ROYER, Sarah ZWAHLEN, avec la collaboration de Alizée FRANCOIS, Pablo GIOVANNI, Xavier MULLER, Émilie PALMA, Anaïs RIGAUX, Florian ROYER, Mary WINIARSKI

Les Jacobs, une famille issue de la classe moyenne américaine

La maison Jacobs I est dessinée en 1936 pour Herbert Jacobs (33 ans), journaliste au *Capital Times* de Madison (Wisconsin), son épouse Katherine (24 ans) et leur fille Susan (2 ans). Cette famille de classe moyenne est arrivée depuis peu à Madison, non loin de Milwaukee où a grandi Herbert. Le couple loue un appartement exigu en attendant de pouvoir disposer d'un logement plus confortable. Idéalement, les Jacobs souhaiteraient faire construire leur propre maison. Cependant, le minime apport dont ils disposent grâce à un héritage ainsi que le faible salaire d'Herbert compromettent fortement la réalisation de leur projet immobilier.

Frank Lloyd Wright, familier de Madison où il a passé sa jeunesse, aurait été recommandé aux époux par Harold Wescott, cousin de Katherine et artiste ayant fréquenté le célèbre architecte. Et ce, alors même qu'il était perçu à cette époque, par Herbert et Katherine, comme « l'architecte des millionnaires ». Wright accepte la proposition du couple malgré leur budget limité. En contrepartie, les Jacobs consentent à ce que la maison fasse office de laboratoire d'expérimentation architecturale, débouchant sur la conception d'un nouveau modèle : la maison usonienne.

Les maisons usoniennes, un nouveau modèle

Frank Lloyd Wright nomme la première maison Jacobs *Usonia One*. Elle ouvre une série comptant plusieurs dizaines de réalisations. Le terme *Usonia* est censé dériver de l'acronyme USONA (United States of North America) inventé par à la toute fin du XIX^e siècle. Wright montre ainsi que ses créations sont l'expression d'une architecture propre au mode de vie américain.

Les maisons usoniennes s'inscrivent dans le contexte de la Grande Dépression des années 1930. Destinées à la classe moyenne, elles usent d'une grammaire propre qui vise à réduire les coûts au maximum. Des matériaux bruts et simples à monter – en atelier ou sur

place – sont utilisés afin de minimiser la main d’œuvre : bois, béton, brique, papier et verre.

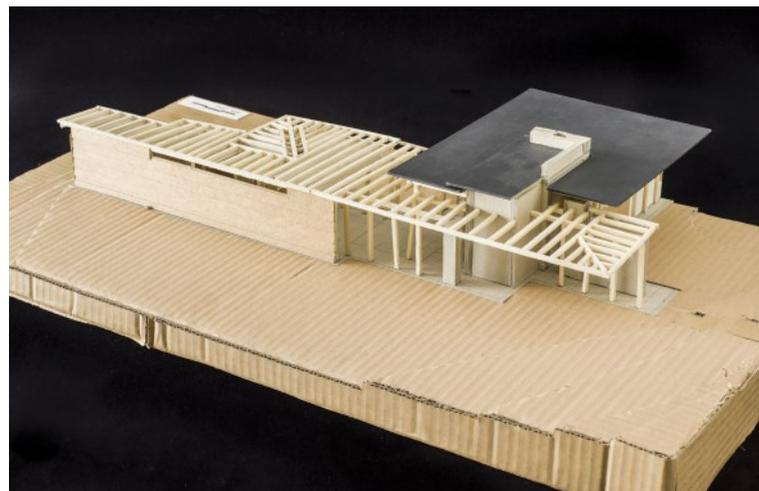
Ici, le garage fermé est remplacé par un simple auvent abritant la voiture, une pièce de vie unique remplace la traditionnelle enfilade salon-salle à manger. Le toit plat permet d’éviter de recourir à une charpente complexe. Il n’y a ni sous-sol ni fondations profondes et le chauffage se fait par le sol. Enfin, la cuisine se trouve à proximité de la salle de bains pour simplifier la plomberie. Ce souci d’économie ne prive par Wright d’adapter chaque réalisation à ses clients et à leur terrain.

Une maison en harmonie avec la nature ?

La première maison Jacobs s’inscrit dans une recherche d’harmonie avec le paysage et la nature environnante. Frank Lloyd Wright a régulièrement exprimé son rejet des grandes villes et de la vie urbaine. Ici, il dessine une maison dont la façade sur rue est totalement fermée, à l’exception de petites fenêtres en claire-voie placées en hauteur. Le plan comporte deux ailes à angle droit, l’une comprenant la pièce de séjour et l’autre les chambres. La maison est conçue dans un rapport de continuité avec le jardin sur lequel elle s’ouvre complètement grâce à de grandes baies vitrées. À l’extérieur, Wright conjugue une terrasse et un jardin s’étendant jusqu’aux limites du terrain en suivant le plan de la maison. Situé en contrebas de la rue, le jardin reste invisible des passants ; on y accède par quelques marches de pierre.

La maison aujourd’hui

La première maison Jacobs, actuellement inscrite au *National Historic Landmark* (1974) et sur le *National Register of Historic Places* (2003), est toujours habitée. Les actuels propriétaires – les huitièmes – en sont devenus acquéreurs en 1982.



Recherches documentaires & Rédaction : Anaïs BECKER, Cindy JOUANNEAU, Audrey LAMBERT, Alexandre LEBRUN, Agathe RIVET, Lucas TENACE

Wright's use of space and light influenced my whole life

Susan Jacobs Lockhart / Frank Lloyd Wright Building Conservancy

My remembrances of the first Jacobs house are those of a young child experiencing modern architecture for the first time. Can you imagine a three-year-old, who has lived only in apartments, suddenly finding herself in a new house and garden to play in? The garden, as big as the house, with no fences, could be run into and out, through full height glass doors both from the bedrooms and living room. The 20-foot living room was also a playroom. I used a kitchen cupboard to play "sick in bed" with a friend. The house plan was very open with few internal doors. Mother could see my sister and me from anywhere, inside and out.

So modern was the house for a traditional American sub-division that it drew crowds of people, knocking at the door, paying 50 cents per person, to tour with my mother. I jumped on the beds as they entered the bedrooms. I was thrilled to be the center of attention. Some visiting architects knelt on the concrete floor on their hands and knees to check the radiant heat. In the hot summers we wrapped ourselves in damp sheets and lay on the cool concrete floor.

When the house was finished, Wright, his wife and 20 apprentices were invited to dinner. I was frightened, but stayed with my father as they entered, carrying homemade wine, branches of colorful berries, and wood for the fireplace. Later many of them became my friends when we were invited to Taliesin for parties.

* * * * *

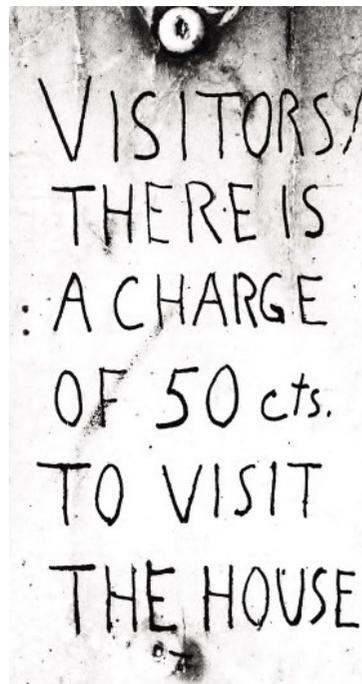
When I was eight my parents decided that my younger sister, Elizabeth, and I should do more in our free time than just play in neighbors' houses and the street. Wright had encouraged them, five years before, to go to the country, and buy more land. They bought an old farm and house to live in until Wright designed a new house for the farm site. In the interim, we children experienced a new and happy country life, complete with a horse, cows, pigs, sheep, and baby chickens. I walked to a one-room schoolhouse half a mile away. In summers I drove horses for a neighbor's hay wagon, nursed orphaned baby lambs, and learned, along with my father, a city boy, to milk cows. We grew a big garden and preserved all our own food.

The house Wright finally designed was felt by my parents to be too big and expensive. He changed the design completely in 1943 to a half circle with a two-story glass facade, east-facing plan, protected by an earth berm from the north winds, and encircling a sunken garden. This new plan was the first of Wright's circular passive solar designs. Wright came to the site, striding across the field, waving his cane. I can still see him stopping at the crest of the rise and marking the center of the sunken garden from which the whole design would radiate — "like a music conductor" I

whispered to my mother. Shortly after, he loaned us his bulldozer and a workman to dig the sunken garden. During construction, my mother was clerk-of-the-works every day — no contractor. My father took stone up to the platforms for the stonemason before going to his day-job. I was assigned to many small tasks, one being shoveling crushed rock into big footings for the stonewalls. I loved learning about construction through watching and participating. We moved into the house before the glass or concrete floors were finished, excited by sitting in front of the big fireplace and camping under the stars. When we first moved in our Easter mornings were celebrated with an egg hunt. The little “stick-outs” of the horizontal stones made perfect hiding places, as did the foliage in the pool. When I entered high school, my directions for hiding places were written in French, which I was studying at the time.

Living in a house where the second floor is all bedrooms on a balcony, 4 feet from the glass window-wall—nature is always in and around you, we could peek over the railing and listen to guests at the party below after we were sent to bed. We cut our own Christmas trees, which rose up beyond the railing of the balcony. Inside the house there was a half circle pool 18 inches deep for water plants—the other half of the circle was outside, deep enough to be used as a plunge pool. We had family generations of gold fish and small frogs who lived in the water plants, and sometimes in the stonewalls.

The house was magical, both in the daytime, when the sun traveled from sunrise to sunset across the front of the house, and in the nighttime, providing a panorama of stars and moon. My high



"It drew crowds of people, knocking at the door, paying 50 cents per person, to tour with my mother."

school friends always wanted to have their parties at our house—we filled the sunken garden with dining tables under the stars. It was a perfect place for this kind of activity. The only disappointment with the sunken garden was that in winter, when we tried to make a skating rink, the ice always melted too soon because of the solar warmth.

One thing I learned about passive solar was that in winter, especially, you had to turn up the furnace thermostat well before the sun went down to keep an even temperature. I did my homework sitting on a stone hob that is part of the fireplace.

* * * * *

After completing my college training in art and a year at the Accademia di Belle Arti di Roma, I married and was asked to become a member of the Wright communities at the two Taliesins, in Wisconsin and Arizona. During more than 40 years living at the Taliesins I was a pianist, dancer, and taught the class on Abstraction to architectural students. In the 1980's I began designing architectural glass as well as decorative wood service plates. Following this I developed decorative stoneware place setting for the acclaimed Edith Heath in Sausalito, California. My artwork has always been inspired by forms from nature and Wright's decorative geometries. My husband and I designed and built a small cottage and glass studio at Taliesin West within the grammar and according to the principles of Wright's architecture. Living my life solely in Frank Lloyd Wright's architecture has made me especially sensitive to architectural space, light, and the significance of site.





Katherine, Elizabeth, Herbert, Bill et Susan Jacobs dans la seconde maison Jacobs, vers 1948-9.

1937

Maison Hanna

Stanford, Californie



Deux maquettes, échelles 1/100° & 1/500°, 2017

Elie DEGOIS, Malorie DESGRANGE, Brice DROUET-FLEURIZELLE, Léo FRANCOIS--SERAFIN, Anaëlle HERY, Élise LIMACHER, Valentin MAIROT, Camille ROHMER, Matéo SERVIA SAAVEDRA, Pauline SUROT, Kenza TAZI, Jeanne THIRIAT

Genèse d'une maison-prototype

La maison Hanna est réalisée en 1935-1937 pour Paul et Jean Hanna, un couple d'enseignants de l'Université de Stanford spécialistes de l'enfance. Il s'agit de la première maison réalisée par Frank Lloyd Wright dans la région de San Francisco (Californie). Le couple fait appel au célèbre architecte car il souhaite une réalisation originale et s'insérant dans la nature. Ce sont là les principes des maisons dites usoniennes, construites avec des matériaux peu coûteux mais naturels et caractéristiques de la région.

Les commanditaires travaillent en étroite liaison avec Wright et l'équipe du *Taliesin Fellowship* pour la conception des plans, puis pour leur évolution au cours des décennies qui suivent. La maison subit en effet plusieurs modifications. En 1950, trois nouvelles pièces sont ajoutées. Sept ans plus tard, l'espace des chambres est totalement repensé suite au départ des enfants du couple. Enfin en 1961, une annexe et deux bassins sont ajoutés dans le jardin.

Un plan inspiré des ruches d'abeilles

La maison, implantée sur un terrain légèrement pentu au sud de l'université, se déploie de plain-pied en un réseau de pièces communiquant largement entre elles. Le salon et la salle-à-manger s'articulent autour de la cheminée derrière laquelle se loge la cuisine. L'aile adjacente abrite une vaste salle de jeux et l'enfilade des chambres.

La spécificité architecturale du projet réside dans la trame hexagonale de son plan, qui s'inspire des ruches d'abeilles. Cette forme apparaît à la fois dans la disposition des murs et cloisons, le pavement des sols intérieurs et extérieurs et le dessin du mobilier. Wright rompt ainsi avec les compositions orthogonales des précédentes maisons usoniennes. Il ouvre de nouvelles perspectives visuelles au cœur du foyer et vers le paysage, et il dynamise les circulations d'une pièce à l'autre. Cette singularité explique par ailleurs le nom donné à la demeure : « Honeycomb », l'alvéole de miel.

Une maison chaleureuse et évolutive

Le couple Hanna trouve en Frank Lloyd Wright l'architecte idéal pour accorder leur demeure à leur mode de vie. Le choix de matériaux naturels et bruts, comme la brique rouge et le bois, confère aux pièces de séjour une atmosphère chaleureuse, propice aux jeux des enfants et aux réceptions plus mondaines. La qualité des espaces intérieurs encourage les deux professeurs à y organiser des réunions et conférences avec leurs collègues.

L'emploi d'une trame hexagonale facilite l'extension de l'édifice par l'ajout de modules supplémentaires. Ce principe, conforme à la pensée organique de Wright, permet aux commanditaires d'envisager en 1950 une extension à l'arrière de la maison comprenant un atelier et un logement autonome pour leurs invités. De même, la trame du plan permet de redéfinir aisément la taille, la forme et la fonction des pièces. C'est ainsi qu'en 1957, les quatre chambres initiales mutent pour accueillir une grande bibliothèque, une salle de télévision et une nouvelle suite parentale.

La maison aujourd'hui

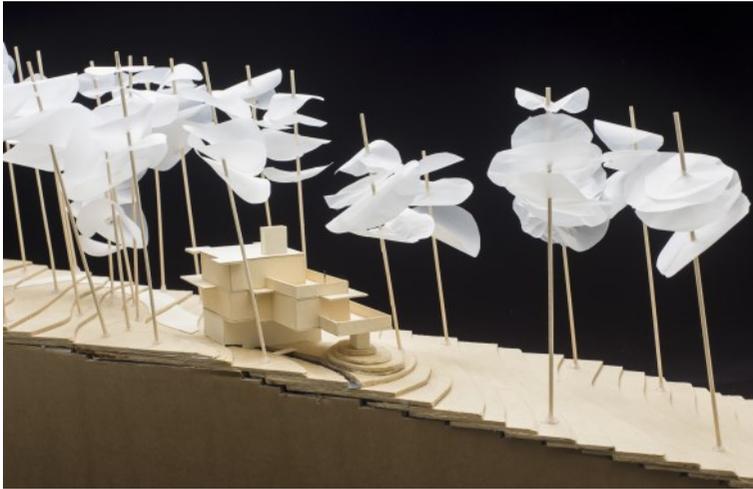
Léguée en 1975 à l'Université de Stanford, inscrite trois ans plus tard sur la liste du *National Register of Historic Places*, la maison conserve sa fonction pédagogique puisque des séminaires et des réunions y sont régulièrement organisés.



1938

Maison Pew

Shorewood Hills, Wisconsin



Deux maquettes, échelles 1/100^e & 1/50^e, 2017

Clémence BERNIGAUD, Charline CALLULIER, Clotilde CHEVRIAU, Edgar DOLMAIRE, Clara MARQUET, Marie ROUX, Adel TAJRI, Capucine ULSAS, avec la collaboration de Mathilde ALGRET, Camille BEER, Camille BOU-CLAINVILLE, Anaïs CHAPPIS, Marine COLOM, Louise LALLEMAND, Chun Kin TAI

La *Fallingwater* du pauvre ?

Conçue à partir de 1936 pour John et Ruth Pew et achevée en 1940, la maison est implantée en bordure du lac Mendota près de Madison (Wisconsin), une ville où Frank Lloyd Wright a passé une partie de sa jeunesse. Cette réalisation qui appartient à la série des maisons usoniennes fut adaptée au budget modeste du couple ainsi qu'au terrain accidenté, traversé par un ruisseau. Érigée cinq années après *Fallingwater*, la maison Pew s'inspire de sa célèbre aînée, principalement pour son intégration à la nature. Placée en diagonale sur sa parcelle, elle s'apparente à un pont franchissant le petit ravin, à l'image de *Fallingwater* construite au-dessus d'une cascade. Wesley Peters, gendre de Wright, surnommait la maison Pew « *Fallingwater* du pauvre » ; l'architecte répondait avec malice que *Fallingwater* était « la maison Pew du riche ».

L'harmonie entre nature et architecture

La maison entretient un lien symbiotique avec son environnement. Son insertion doit beaucoup à son plan mais aussi à ses matériaux souvent issus du site et rassemblés par l'équipe de Wright. L'utilisation du bois de cyprès et de la pierre calcaire donne l'impression que la demeure prend racine dans le sol. L'architecte joue avec le milieu arboré : ainsi un arbre traverse la structure du balcon. Côté rue, la façade semble repliée sur elle-même tandis que le volume de la maison s'élance vers le lac. Selon les propos de l'architecte, la maison Pew est « la seule maison de Madison qui reconnaît la beauté du lac Mendota ». Il est très difficile de photographier cette réalisation de Wright tant elle ne fait qu'un avec le biotope naturel.

L'aboutissement de la philosophie architecturale de Wright

L'organisation spatiale interne de la maison Pew fait corps avec son environnement naturel, illustrant ainsi parfaitement la philosophie de

Wright. Comme c'est souvent le cas dans ses réalisations, la cheminée est conçue comme le cœur de la maison autour duquel s'organisent les différents espaces de l'étage principal. L'absence de cloisons permet l'ouverture des pièces les unes sur les autres et respecte ainsi la vision organique chère à Wright. La lumière naturelle pénètre grâce à de larges fenêtres horizontales ouvrant des vues sur le lac. La nature s'invite à l'intérieur par l'emploi de la pierre et du bois. Ce dernier revêt les surfaces, du plafond au plancher, et sert à la fabrication des meubles conçus par Wright à la demande du couple. Les trois propriétaires successifs ont respecté scrupuleusement l'harmonie organique et naturelle de la maison et ont donc permis la conservation de son aspect d'origine.

La maison aujourd'hui

La maison est actuellement en vente.



Recherches documentaires & Rédaction : Lucas CHANOT, Thomas CREUSOT, Louise ENGLER, Matthieu JACQUOT, Gaëtan KLEIN

1938

Maison Jester

Projet pour Palos Verdes, Californie



Deux maquettes, échelles 1/100° & 1/50°, 2017

Thibaut DARTEVELLE, Paul-Henry DURANSON, Charlotte JUNG, Merwann KRATI, Émile LEFEVRE, Xavier MULLER, Enzo NICOLLE, Salomé VINCIARELLI, avec la collaboration de Juliette BESSET, Clément GUILBERT, Emma MAMET, Mathilde NOBLOT, Claire PIATKOWSKI, Marion RENARD, Clara TOURNIER

Une première tentative de plan circulaire

Tandis qu'il met en œuvre en 1937 son premier plan fondé sur l'hexagone pour la demeure du couple Hanna (Stanford, Californie), Frank Lloyd Wright souhaite explorer l'idée d'une maison de plan circulaire. Le cercle évoque pour lui la créativité, la perfection et l'harmonie. L'année suivante, un créateur de costumes d'Hollywood, Ralph Jester, lui commande une demeure surplombant l'océan Pacifique au sud-ouest de Los Angeles. Suivant les principes de l'architecture organique, Wright adapte les courbes de la maison au terrain escarpé. L'édifice se compose d'une série de pièces cylindriques, certaines isolées comme le grand séjour, et d'autres formant des grappes comme la salle à manger et sa cuisine ou la chambre et sa salle de bains. Ces espaces clos sont reliés entre eux par une cour couverte menant à la grande piscine conçue pour déborder dans le ravin. Cependant Ralph Jester refuse ce projet en raison de son coût élevé.

Un type de plan au succès relatif

Wright prolonge son intérêt pour le plan circulaire jusqu'à son décès en 1959, tant pour des projets résidentiels que publics. L'architecte soumet le plan de la maison Jester à une dizaine de clients, sans succès. D'autres propositions demeurent sans suite comme le premier projet de la maison Morris en 1945, qui évoque une tour de quatre niveaux à flanc de falaise. De même pour la maison de l'écrivain Arthur Miller et de l'actrice Marilyn Monroe en 1957, où Wright imagine un grand cercle central dont partent deux ailes.

Néanmoins, plusieurs plans circulaires sont réalisés. Ainsi, la maison Sol Friedman (Pleasantville, New-York, 1948) se compose de deux cercles entrecroisés. Le plus petit accueille les salles d'eau et la chambre d'amis, le plus grand les espaces de séjour ; tous deux sont surmontés d'un toit en forme de champignon. À Phoenix (Arizona), la maison David Wright, construite en 1952 pour l'un des fils de

l'architecte, annonce par son plan et la forme de sa rampe le célèbre musée Solomon R. Guggenheim (New-York, 1943-1959). Ce dernier incarnera aux yeux du public l'aboutissement des recherches de Wright sur le plan circulaire.

Autour de Taliesin, l'héritage de Frank Lloyd Wright

Frank Lloyd Wright s'est toujours montré très soucieux de la diffusion et de la mise en application de ses théories architecturales. Pour cela, il fonde en 1932 le *Taliesin Fellowship*, une communauté pédagogique où de futurs architectes venaient suivre l'enseignement du maître, tout en travaillant pour lui. L'institution, bientôt répartie en deux sites (Spring Green, Wisconsin et Scottsdale, Arizona) est complétée en 1940 par la *Frank Lloyd Wright Foundation*. Celle-ci œuvre à perpétuer l'héritage de l'architecte au-delà de sa mort en 1959. Une troisième organisation, le *Taliesin associated architects*, réunit les disciples souhaitant concrétiser des projets inachevés ou non réalisés de leur mentor. Plusieurs maisons de plan circulaire verront ainsi une traduction concrète.

Dans cet esprit, l'archiviste de la *Frank Lloyd Wright Foundation*, Bruce Brooks Pfeiffer, fait construire sa résidence en 1971, en contrebas de Taliesin West, en reprenant les plans de la maison Jester. De même, John Rattenbury construit en 1993 à Hawaï le pavillon d'accueil du Golf King Kamehameha qui s'appuie sur le projet imaginé 46 ans auparavant pour le couple Miller-Monroe.



Recherches documentaires & Rédaction : Anaïs BOGNARD-GIFFARD, Daphné DEMANGE, Emma SCHNEEBERGER, Lena TANNIOU

1944

Maison Jacobs II

Madison, Wisconsin



Deux maquettes, 1/100° & 1/50°, 2017

Coline CARLOT, Audrey CHEMOUL, Pierre GEISSANT, Laure HAEGELIN, Mélody HOARAU, Elisa VARNIER, Mathilde VAURE, avec la collaboration de Salem AIT HAMOU, Lina BATTIKH, Sarah KLEIN, Marie-Aline LAMOU-REUX, Fajola META, Kei SALLAKU, Chloé VALANCE

L'harmonie usonienne

Pour mener une vie plus proche de la nature, Herbert et Katherine Jacobs décident en 1942 d'entreprendre la construction d'une nouvelle maison, plus éloignée du centre de Madison (Wisconsin) que leur première demeure dessinée par Frank Lloyd Wright six ans auparavant. L'architecte, à nouveau sollicité, prend en compte les moyens financiers relativement modestes de la famille, selon une contrainte intégrée aux principes de conception des maisons dites usoniennes. Dans ce contexte, il prône l'utilisation de matériaux bruts et locaux, comme la pierre calcaire pour la structure, et le bois pour la charpente et la menuiserie. Malgré leur budget limité, les Jacobs disposeront d'un vaste séjour ouvrant sur leur jardin et surmonté d'une ample mezzanine abritant cinq chambres.

La forme au service de l'adaptation à l'environnement

La forme singulière de la maison explique son surnom « Solar Hemicycle ». Cette innovation architecturale ne relève pas d'une simple recherche d'originalité esthétique, elle est le résultat d'une adaptation de l'édifice au milieu dans lequel il s'insère. En effet, ce dessin semi-circulaire participe activement à la bioclimatisation de la maison, soumise aux hivers rigoureux et aux étés très chauds du Wisconsin. Au cours de la saison froide, la surface vitrée exposée plein sud permet un ensoleillement et une conservation de la chaleur tout au long de la journée. En revanche, pendant l'été, le débordement de l'avant-toit et l'orientation des baies vitrées empêchent les rayons du soleil d'atteindre l'intérieur de l'édifice lors des heures de forte chaleur, ce qui permet ainsi de garder la maison fraîche.

Pour vivre heureux, vivons cachés

La conception de la maison comme refuge pour la cellule familiale est chère à Wright et se retrouve dans beaucoup de ses réalisations. L'implantation de la maison Jacobs II est conçue de manière à l'iso-

ler de la rue et à la protéger de la vue des passants. On accède à l'habitation par une ouverture creusée dans le talus contre lequel elle s'adosse. Cette levée de terre, créée artificiellement lors de la construction, protège la façade nord, qui est la plus exposée aux vents froids. Le jardin bénéficie lui aussi de l'abri que lui offrent l'orientation et la forme de la maison. Pendant la construction, Wright a assuré à son client qu'il pourrait allumer sa pipe dans son jardin sans se préoccuper du vent.

La maison aujourd'hui

La maison Jacobs II a été classée *National Historic Landmark* en 2003 et ouvre régulièrement ses portes aux visiteurs.



1947

Point Park Civic Center

Projet pour Pittsburgh, Pennsylvanie



Deux maquettes, échelles 1/5000° & 1/800°, 2017

Charlotte BROU, Fanny LAUREY, Lucile MAZOYER, Juliette OUDOT, Léonore PERIZ, Amélie TISSERAND

Ces deux maquettes sont le fruit d'un travail de plusieurs mois de ce groupe d'étudiantes de Licence 3 de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy, sous la conduite de Karine Thilleul.

Elles ont été intégrées à l'exposition comme contrepoint urbain aux projets d'habitats individuels présentés par ailleurs.

Une commande pour « sauver » Pittsburgh

En 1930, Pittsburgh, une ville industrielle de Pennsylvanie, souhaite relancer son économie. Les autorités locales choisissent pour cela d'aménager l'extrémité ouest du centre-ville où convergent les rivières Allegheny et Monongahela. Un comité de personnalités influentes, dont l'homme d'affaires Edgar J. Kaufmann, le futur commanditaire de *Fallingwater*, est créé pour piloter le projet.

Parmi la dizaine de propositions d'aménagement présentées en 1945 pour cette revitalisation, celle des architectes Griswold-Stotz-McNeil-Richardson recueille les suffrages. Les quatre hommes suggèrent de créer un parc célébrant l'histoire de la ville et servant au développement commercial de celle-ci. Cependant, Edgar J. Kaufmann prend contact avec Frank Lloyd Wright qui propose en 1947 deux projets ambitieux, adaptés à la forme triangulaire du site (seul le premier projet est présenté dans cette exposition).

Un lieu de rassemblement pour la collectivité

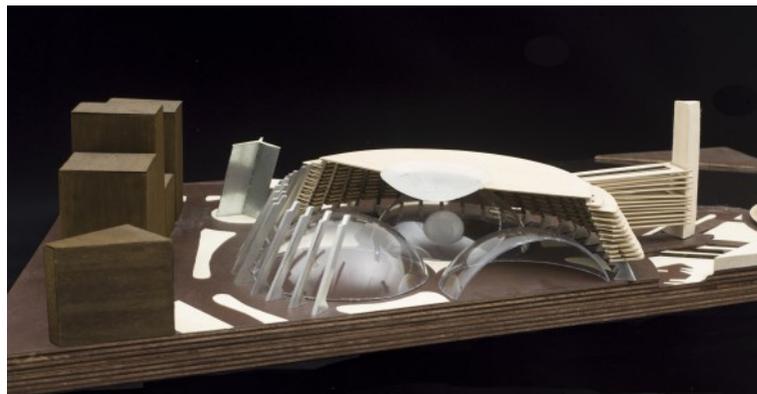
Wright conçoit un centre public et culturel semblable à une mégastructure formant interface entre le centre-ville et la périphérie. Il souhaite que l'équipement contribue à la mixité sociale et au rassemblement des citoyens. Deux entités sont prévues pour susciter les rencontres. À l'extrémité du terrain, un bâtiment circulaire s'avancant vers la rivière abrite un aquarium et deux piscines, dont les fonctions aquatiques dialoguent avec les deux cours d'eau. Le centre civique voisin, forme hybride entre une ziggourat et un amphithéâtre romain, s'apparente à une spirale haute de 76 mètres et d'un diamètre de plus de 300 mètres. Il rassemble un centre des congrès, une salle d'exposition, un opéra, un cinéma, un planétarium et un stade. Ces entités sont liées par des rues bordées de commerces et de restaurants. En complément de ces lieux de divertissement, l'architecte prévoit des bâtiments pour des bureaux gouvernementaux afin de rassembler dans ce quartier toute la société.

L'automobile au cœur du projet

Wright a pour ambition de résoudre les difficultés de circulation et de stationnement que connaît la ville de Pittsburgh en intégrant l'automobile au cœur de son projet. Il imagine de nouveaux ponts et un échangeur routier reliant les rues existantes au centre civique. Ces installations sur trois niveaux isolent la circulation commerciale (en partie basse) de la circulation des voitures et de celle des piétons (en partie haute). La multiplicité des voies séparant les flux n'empêche pas l'interaction entre passants et automobilistes. En effet, le trafic routier est guidé vers diverses zones de stationnement à l'intérieur du centre civique ou en liaison avec l'aquarium. La plus importante est une large rampe s'enroulant autour de la structure du centre civique sur plus de sept kilomètres. Au total, l'ensemble du complexe peut recevoir plusieurs milliers de véhicules.

Le site aujourd'hui

Jugé trop vaste, trop coûteux et quelque peu utopique, le projet est rejeté. Cependant, il illustre la capacité de Frank Lloyd Wright à œuvrer à l'échelle urbaine avec des projets de grande ampleur rassemblant la communauté et associant espaces multifonctionnels et automobile. Cet aspect de l'œuvre du maître de Taliesin a parfois été négligé. Depuis 1979, la pointe de Pittsburgh accueille le *Point State Park*.



Université de Lorraine

Christine Bocéréan, directrice de l'UFR Sciences humaines et sociales

Sandrine Huber, professeur d'archéologie classique, responsable de la spécialité *Patrimoines et Archéologie* du Master *Histoire, Patrimoines, Études européennes*

Daniela Gallo, professeur d'histoire de l'art moderne et coresponsable du parcours *Patrimoines, Arts, Histoire* (Nancy) du master *Histoire, Patrimoines, Études européennes*

Gilles Marseille, maître de conférences d'histoire de l'art contemporain

Samuel Provost et Frédéric Tixier, respectivement ancien directeur et directeur du département d'histoire de l'art et archéologie

Sylvie Vaudois, responsable administrative UFR Sciences humaines et sociales

Frédérique Péguiron, directrice de la bibliothèque universitaire de Lettres, Sciences humaines et sociales (Nancy)

Mélanie Ricatte & Julie Boyer, secrétariat UFR Sciences humaines et sociales

Service PAO & Service Reprographie

Tristan Geschlecht, service de la logistique

Musée d'Orsay

Laurence des Cars, présidente de l'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie

Sylvie Patry, directrice de la conservation et des collections du musée d'Orsay

Alice Thomine-Berrada, conservateur en chef, en charge des collections d'architecture et de la coordination des activités scientifiques

Luc Bouniol-Laffont, directeur du service culturel du musée d'Orsay

Scarlett Reliquet, responsable de la programmation, des cours, colloques, et conférences

Françoise Le Coz, responsable du secteur Internet et multimédia

Fabrice Troupenat, secteur Internet et multimédia

Patrice Schmidt, responsable du service photographie

École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy

Lorenzo Diez, directeur

Éric Vion, directeur pédagogique

Béatrice Laville, maître-assistante associée

Marie-José Canonica, maître-assistante

Karine Thilleul, maître-assistante associée

Avec l'aide des enseignants :

Pierre Becker, Virginie Derveaux, Barbara Fischer, Dimitri Grzanka, Laurent Kowalski, Jérémy Peltier, Julian Pierre, Maryline Piquemil, Anne Schéou, Christian Vincent

Avec le soutien des Départements : Études, Documentation, Infrastructure, Ressources, Valorisation

Avec l'aide de l'Atelier de création numérique

Graphisme : Gilles Marseille (Université de Lorraine)

Photographies des maquettes : Patrice Schmidt (musée d'Orsay)

Photographies p. 5 & 9, Gilles Marseille ; p. 6, The Frank Lloyd Wright Foundation Archives (The Museum of Modern Art / Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York) ; p. 29 & 30-31, Permission by Susan Jacobs Lockhart ; 4^e de couverture, Frank Lloyd Wright à Taliesin le 16 août 1938, Associated Press, Tous droits réservés

Merci à Solenn Augé, David Cardinal, Philippe Casset, Françoise Fur, Marine Ingelaere, Clémentine Lemire, Nathalie Mengelle, Jean-Marie Petitdemange, Dorothee Sellam, Ek Song, Elodie Tamburrini, Gino Guillaume, Iris Vuong et aux étudiants ayant participé au montage de l'exposition

Nos remerciements particuliers à Emma Schneeberger

Cette exposition a reçu le soutien financier de l'UFR Sciences humaines et sociales de l'Université de Lorraine.

Le musée d'Orsay rend accessible en ligne le travail issu de ce séminaire, ainsi que les conférences qui ont été organisées dans ce contexte (<http://www.musee-orsay.fr/fr/espace-professionnels/professionnels/chercheurs/frank-lloyd-wright.html>)

En 2015, le Musée d'Orsay et l'Université de Lorraine se sont associés pour œuvrer à la meilleure connaissance en France de l'architecte américain Frank Lloyd Wright (1867-1959). Celui-ci fut l'un des premiers à avoir proposé une alternative moderne à l'architecture historiciste du XIX^e siècle. Avant Le Corbusier et Ludwig Mies van der Rohe, il imagina une nouvelle façon de concevoir l'espace, ouverte et libre, en rapport étroit avec la nature environnante et la diversité des paysages américains.

En 2016, le projet s'est enrichi de la collaboration de l'École nationale supérieure d'architecture de Nancy qui offrit la possibilité d'appréhender de façon spatiale les principes novateurs de Wright grâce à la conception de maquettes. La thématique retenue fut celle des maisons – une typologie familière à tous et qui fut au centre de la réflexion architecturale des XIX^e et XX^e siècles.

Cette exposition est l'aboutissement de l'étroite collaboration entre étudiants en Histoire de l'art et élèves-architectes. Les maquettes réalisées en 2017 par les étudiants de l'école d'architecture sont ici accompagnées de textes documentaires rédigés par les étudiants de l'Université de Lorraine et présentées suivant une scénographie conçue par les trois institutions impliquées.

Un projet pédagogique partagé, fondé sur l'échange et le croisement des savoirs.

