

Silence and (nordic) Light. Présences et lumières du Nord dans l'œuvre construite, écrite et dessinée de Louis Kahn

Eve Roy (Université d'Aix-Marseille 1)

Résumé

Les croquis que l'architecte américain Louis Kahn produit lors de ses séjours réguliers en Nouvelle-Écosse ou au Québec dans les années 1930 diffèrent beaucoup de ceux qu'il a réalisés en Méditerranée : tout en nuances et en atténuations, ils reflètent une sensibilité différente par rapport à la lumière et recèlent les germes de futures productions. Basé sur l'étude du recueil de textes *Silence et Lumière*, et sur un rapprochement effectué entre les représentations (textuelles ou iconographiques) et les réalisations de l'architecte, l'auteure tente dans cet article de déceler la présence de similitudes ou d'« archétypes » nordiques dans l'œuvre de Kahn.

Le 20 février 1901, Louis Isidore Kahn naît à Kingisepp¹, sur l'île d'Õsel (aujourd'hui appelée Saaremaa) en Estonie. En 1904, Léopold Kahn, le père de Louis Kahn, émigre aux États-Unis en raison du contexte politique, et y prépare l'arrivée de sa femme et de ses trois enfants, qui le rejoignent en 1906. La famille, installée à Philadelphie (Pennsylvanie), sera naturalisée américaine en 1914. Louis Kahn fait des études artistiques puis architecturales à l'Université de Pennsylvanie, et obtient son diplôme en 1924. Après avoir parcouru l'Europe en 1928-1929, et être notamment allé visiter sa famille en Estonie, il épouse Esther Virginia Israeli en 1930. En compagnie d'un couple d'amis, le Dr Jacob Sherman et son épouse, ils vont entreprendre tous les étés, et ce jusqu'à la naissance de leur fille Sue Ann (1940), des voyages au Canada, au Québec et dans le Maine, la crise économique ne leur permettant pas d'envisager des destinations plus lointaines. C'est à partir des croquis, relativement méconnus, que Kahn a faits lors de ces escapades estivales, que nous souhaitons proposer différentes pistes de réflexion.

Il est important dans un premier temps de rappeler l'importance qu'avaient les croquis et les dessins pour Louis Kahn : c'est en effet grâce à ses talents de dessinateur qu'il obtint différents prix et bourses, et qu'il fut, très jeune, encouragé par William F. Gray² à s'orienter vers des études d'architecture. Outre cet aspect scolaire et méritoire, Louis Kahn aimait réellement dessiner. Il portait toujours sur lui un carnet ou des feuilles de papier, afin de ne pas être pris au dépourvu s'il venait à voir quelque chose

¹ La ville s'appelle maintenant Kuressaare.

² William F. Gray était l'un de ses enseignants au lycée.

dont il voulait garder un souvenir précis. Contrairement à d'autres architectes aux habitudes similaires, comme Le Corbusier, Louis Kahn semble ne pas avoir été adepte de la photographie. Il préférerait dessiner, « croquer », et s'imprégner en quelque sorte de ce qu'il voyait pendant qu'il le couchait sur le papier³.

Il a d'ailleurs souvent évoqué son besoin de suivre la logique constructive de l'édifice dans son dessin, afin de le comprendre, d'en intégrer les étapes et les articulations. Cependant, il ne faudrait pas réduire les dessins et croquis de Louis Kahn à de simples outils de travail, car ces derniers se révèlent souvent être d'excellents exemples d'équilibre de la composition et de choix des couleurs. Majoritairement destinés à un usage privé, les croquis donnaient parfois lieu à des versions réalisées *a posteriori*, en atelier, en vue d'être exposées, voire vendues, entreprise dans laquelle Kahn n'a malheureusement jamais rencontré le succès escompté. Cependant, et afin de mieux circonscrire notre propos, nous préférons à ces versions élaborées des croquis ou des aquarelles réalisés « sur le motif », pour leur spontanéité et les annotations qu'ils comportent parfois, ce qui leur confère une valeur de « témoignage » du vécu de l'artiste et de ses émotions.

Les dessins et aquarelles produits dans le Nord⁴ sont représentatifs de cette production personnelle, intense et faussement anecdotique. Mû par son désir insatiable de tout retenir, Kahn ne conduisait pas lors des excursions et n'hésitait pas à demander à son ami de s'arrêter sur le bord d'une route afin de ne pas manquer une perspective ou une lumière particulières. C'est à partir de ces dessins et aquarelles au caractère spontané, et en nous basant sur des extraits de conférences de Louis Kahn, ainsi que sur certaines de ses constructions, que nous tenterons de déceler d'éventuelles récurrences dans les modes de représentation du Nord, et d'appréhender les archétypes supposés qui parcourent son œuvre.

Après une réflexion sur le Silence et la Lumière⁵, deux des concepts les plus importants de la théorie khanienne, nous approfondirons l'une des grandes assertions de Khan, selon laquelle « what will be has always been⁶ », afin, forts de ces éclaircissements théoriques, de poser la question

³ À ce sujet, Paul Cret, qui fut l'un des professeurs de Louis Kahn disait : « [I] est important, par ailleurs, de souligner que pratiquement toutes les études autres que le projet ont de la valeur seulement en tant que préparation, ou complément de celui-ci ; certains, tels que le dessin et la maquette, permettent au créateur de donner une forme concrète à ses idées. » (Paul Cret, cité dans Jan Hochstim, *The paintings and sketches of Louis I. Kahn*, New York, Rizzoli, 1991, p. 31 ; je traduis.)

⁴ Nous entendons ici par Nord l'aire géographique dans laquelle Louis Kahn passait ses vacances entre 1930 et 1940, c'est-à-dire le Canada, le Québec et le Maine.

⁵ En majuscule dans les textes de Louis Kahn.

⁶ « Ce qui sera a toujours été. » ; je traduis.

de l'éventuelle création de paradigmes nordiques dans les représentations, qu'elles soient plastiques, architecturales ou textuelles.

Silence et Lumière

Kahn a développé, dans sa carrière, plusieurs concepts essentiels, sur lesquels il revenait sans cesse au cours de ses conférences. Les deux principaux concepts sont le Silence et la Lumière ; ils ont d'ailleurs donné leur nom au premier recueil de textes de Louis Kahn, publié peu de temps après sa mort, en 1979. Dans ce recueil, on trouve diverses évocations de ce que pouvait être le Silence pour Louis Kahn, dont l'une des plus pertinentes nous a semblé être ce poème, proche du style *haïku* :

[...] l'aura du silence.
Silence,
le murmure sans mot,
sans bruit, du désir d'être, d'exprimer⁷.

Le Silence en architecture provient de l'émotion que crée l'édifice sur son spectateur, de la présence de cette construction dans son environnement. Pour Kahn, les plus belles architectures, comme les plus grands chefs-d'œuvre, génèrent forcément une sensation de profond respect. Pour illustrer ceci, il aimait évoquer les pyramides de Gizeh :

[...] cela est très important surtout si vous pouvez prévoir dans votre travail ce qui durera, ce qui aura un sens d'universalité. Et par universalité, je pense à l'essence même du silence qui est l'universel. Quand vous voyez les pyramides aujourd'hui, ce que vous ressentez, c'est le silence. Quelle qu'ait pu être l'inspiration originale, la motivation à la base de leur construction est tout simplement remarquable : avoir pensé cette forme pour évoquer une espèce de perfection⁸.

Cependant, il ne faudrait pas voir dans cette approche un goût pour le grandiose ou le monumental, car Kahn était capable de ressentir ce profond respect devant la plus humble des constructions, si celle-ci comportait une certaine « honnêteté » dans ses formes et sa structure, et qu'elle répondait de façon pertinente à un besoin ou à un désir humain. En effet, selon Kahn, le Silence correspond à « l'ambiance de l'âme⁹ » : ainsi, dans un édifice bien conçu, le silence se fait et l'âme doit se sentir en paix.

⁷ Louis Kahn, *Silence et Lumière, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974*, Paris, Éditions du Linteau, 1996, [1979], p. 249.

⁸ Louis Kahn, cité dans Patrick Mestelan [éd.], *Louis I. Kahn, Silence and Light, actualité d'une pensée*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000, p. 39.

⁹ Louis Kahn, *Silence et Lumière, op. cit.*, p. 164.

Ce concept de Silence est en général présenté en réponse à celui de Lumière, et Kahn les considère comme interdépendants, comme le montre l'un de ses plus célèbres schémas. Dans certains textes, il décrit même le Silence en fonction de la Lumière, comme lorsqu'il dit : « Le Silence n'est pas très, très calme. C'est quelque chose qu'on peut dire non lumineux, non obscur¹⁰. »

Le concept de Lumière est plus souvent évoqué et explicité que celui de Silence dans les notes et écrits de Louis Kahn. En effet, ce dernier était réellement fasciné par le rôle de la lumière en architecture, comme l'indique cet extrait : « [...] la lumière révélatrice de toutes les présences : par volonté, par loi, on peut dire que la lumière, donatrice de toutes les présences, crée la matière¹¹. »

De cette réflexion sur la puissance créatrice de la Lumière est née l'une des idées-forces de Kahn, la pièce, « the room ». En s'appuyant sur des schémas, Kahn résume sa théorie de la pièce dans les termes suivants : « Une pièce n'est pas une pièce si elle n'a pas de lumière naturelle. La lumière naturelle donne l'heure du jour et fait entrer l'atmosphère des saisons¹². »

Cette notion de l'interdépendance de la lumière et de l'architecture est récurrente dans ses textes, tout comme la critique de la lumière artificielle, cette lumière « de la nuit » qui enlève selon lui aux pièces et aux édifices leur intégrité¹³. Le terme « intégrité » est ici employé sciemment, car Louis Kahn, dans certaines de ses affirmations, semble souvent accorder à l'architecture des valeurs humaines, telles l'honnêteté ou l'humilité, par exemple.

La lumière doit contribuer à valoriser ces intentions humaines projetées sur l'architecture : elle a un rôle de « révélateur » de la structure de l'édifice, et en parallèle, cette même structure va permettre à la lumière d'exister dans la construction. Selon Kahn, cacher, masquer la structure d'un édifice conduit à perdre « l'opportunité » de lui offrir une bonne lumière, donc une présence forte¹⁴. Lors de l'élaboration de sa théorie du « Silence and Light », Kahn va synthétiser toutes ses idées sur l'importance de la lumière en architecture et son rôle dans la création et dans la vie de l'édifice, et créer la notion, le concept de « Lumière » avec un sens nouveau.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Patrick Mestelan [éd.], *op. cit.*, p. 36.

¹² Louis Kahn, annotation retranscrite et traduite d'après le schéma *The Room*, s.d.

¹³ Nous nous référons ici à différentes réflexions de Louis Kahn publiées dans l'ouvrage suivant : Richard Saul Wurman et Eugène Feldman [éd.], *The notebooks and drawings of Louis I. Kahn*, Philadelphie, Falcon Press, 1962, [s. p.].

¹⁴ « La structure est créatrice de lumière. Cela signifie que si je cache la structure, j'ai perdu mon opportunité. » (Louis Kahn, cité dans John W. Cook et Heinrich Klotz, *Conversations with architects*, New York, Praeger, 1973, p. 213 ; je traduis.)

Progressivement, lorsque Louis Kahn évoque la lumière, il ne faut pas l'entendre selon le sens commun, mais comme un concept englobant différents aspects tels la puissance créatrice, l'énergie vitale, la force immémoriale et, surtout, il faut l'entendre au sens kahnien, c'est-à-dire la Lumière comme condition *sine qua non* de l'architecture.

Kahn disait « La lumière crée l'œuvre ». Il est intéressant de noter qu'en effet, la majorité de sa production plastique ou architecturale semble issue d'une réflexion sur la lumière. Cette réflexion semble naître au cours de ses années de formation et de voyage, pendant lesquels, si l'on en croit Eugène J. Johnson, Louis Kahn témoigne d'« un intérêt impressionniste pour la lumière et les flous atmosphériques des formes architecturales¹⁵ ». L'attitude de Kahn lors de ses voyages semble corroborer cette affirmation, songeons par exemple à sa visite du temple de Corinthe, durant laquelle il tourne sans cesse autour de l'édifice pour le dessiner selon différentes lumières ; ce qui rappelle le désir des impressionnistes de capter la force immatérielle de la lumière en représentant ce sur quoi elle agit. Notons que cet intérêt pour l'art impressionniste n'a rien de surprenant quand on sait que, durant ses années de formation, Kahn, se sentant « enfermé » dans un enseignement trop traditionaliste, aimait à collectionner des coupures de magazines et des reproductions d'œuvres des avant-gardes européennes. Il semble néanmoins que c'est au cours de ses voyages que Kahn a réalisé l'importance des effets de la couleur, de la lumière, et de l'atmosphère sur la perception du paysage et de l'architecture¹⁶, ce qui l'a conduit à mener des études sur la lumière et sur l'intégration des édifices dans le site naturel.

L'étude des croquis produits par Louis Kahn lors de ses différents voyages est donc révélatrice de cette réflexion sur les liens entre lumière et matérialité. Toutefois, selon la destination, et selon la saison, les lumières ne sont pas les mêmes, ce qui influe obligatoirement sur les représentations. Pour ce qui est de sa production au Canada, Kahn a essentiellement utilisé le crayon, l'encre ou l'aquarelle. Rappelons qu'il fonctionnait par « périodes », pendant lesquelles il avait un *medium* de prédilection. Pendant les premières années de production, entre 1920 et 1930, il dessinait ainsi essentiellement au « crayon de charpentier », technique qu'il a conservée par la suite, mais à laquelle il a ajouté, dans les années 1930, l'aquarelle, puis, dans les années 1950, le pastel¹⁷. La production dessinée et peinte de Kahn peut ainsi être

¹⁵ Eugène J. Johnson, « Sketching abroad », *Drawn from the source, the travel sketches of Louis I. Kahn*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, M.I.T. Press, 1996, p. 40 ; je traduis.

¹⁶ Notons par exemple qu'à Saint-Marc de Venise, il témoigne plus d'intérêt pour l'effet du soleil sur le marbre que pour les détails, démarche qui rappelle étrangement celle de Ruskin face au même monument (voir *Les pierres de Venise*, Paris, H. Laurens, 1906 [1853]), bien que la lecture des ouvrages de ce dernier ne soit pas attestée dans le cas de Louis Kahn.

¹⁷ Mû par sa curiosité naturelle, Kahn a également essayé d'autres *media* au cours de sa carrière, comme la gravure sur bois, la lithographie ou la peinture à l'huile, techniques qu'il a

assez aisément découpée selon différentes périodes chronologiques, mais aussi en fonction des *media* ou de l'aire géographique concernée. Des sous-ensembles relativement cohérents apparaissent alors.

L'ensemble d'aquarelles et de dessins à l'encre ou au crayon produits au Canada comporte certaines caractéristiques générales, dont l'une des plus importantes semble être qu'ils ont été faits sous une lumière estivale, ce qui les différencie de toute autre production, car les autres voyages que Kahn a effectués, et ayant donné lieu à des représentations, ont toujours eu lieu en hiver. Ainsi, si l'on compare des aquarelles produites par Louis Kahn en Italie en 1929, à celles qu'il a produites au Canada après 1930, les différences sont importantes, notamment au niveau de la palette de couleurs, mais on peut noter que la lumière est presque aussi intense dans les deux cas. Si l'on se base sur cette affirmation de Louis Kahn, selon laquelle « la lumière naturelle confère une ambiance à l'espace par les nuances lumineuses selon l'heure du jour et les saisons de l'année, qu'elle crée lorsqu'elle entre et modifie l'espace¹⁸ », il est possible de se demander si la lumière naturelle nordique comporte des spécificités, et, le cas échéant, comment Kahn les met en avant dans ses représentations.

À l'étude des aquarelles produites au Canada, il apparaît qu'il existe effectivement une lumière particulière dans cet ensemble de représentations, liée, semble-t-il, à l'omniprésence de l'eau dans les paysages qu'il parcourt. Selon un principe courant en peinture, Kahn utilise en effet les reflets sur l'eau pour illuminer ses compositions, leur conférant ainsi vie et animation. Parmi ces aquarelles, il convient de remarquer la place importante de l'eau dans la composition, qui occupe en général presque la moitié de l'espace, l'autre moitié étant réservée au ciel et au paysage, qu'il soit naturel ou construit. Notons qu'à la même époque, il produit des aquarelles similaires dans le Maine et en Nouvelle-Angleterre, ou encore dans le Massachusetts. Les thèmes, les dimensions et les techniques sont similaires, comme s'il englobait le Nord des États-Unis dans une certaine « nordicité ».

Dans les croquis ou aquarelles représentant l'intérieur des terres, Kahn utilise les façades des maisons ou les jeux d'ombres pour symboliser la lumière si particulière qui anime les paysages qu'il parcourt. Une comparaison avec les dessins qu'il produit en Méditerranée montre combien le traitement des ombres est différent ici, en raison de la luminosité, mais aussi peut-être du type de constructions qu'il représente : de simples maisons n'offrent pas autant d'aspérités et de jeux de courbes et contre-courbes que

cependant souvent délaissées assez rapidement, sans doute en raison des contraintes techniques qu'elles imposaient. Voir à ce sujet Jan Hochstim, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁸ Louis Kahn, cité dans Richard Saul Wurman et Eugène Feldman [éd.], *op. cit.*, [s. p.] ; je traduis.

les monuments qu'il a pu voir ailleurs. Cependant, le goût de Kahn pour la simplification des volumes et pour les formes géométriques le pousse à un traitement en aplat rappelant le cubisme, et à des couleurs vives dignes des Fauves, style qui peut être considéré comme l'annonce de ce qu'il produira lors de ses prochains voyages, notamment la série de pastels de 1951.

« What will be has always been »

Comme nous venons de le voir, l'un des thèmes de prédilection de Kahn dans sa production plastique est l'environnement naturel. Qu'il s'agisse de scènes côtières, comme dans ses aquarelles peintes en Nouvelle-Écosse, de forêts du Massachusetts, de villages perchés en Italie, la nature joue un rôle important dans la sensibilité que l'architecte développe au fil des années. Il réalise en observant la nature que l'atmosphère, les composantes « archaïques » ainsi que les conditions météorologiques d'un lieu sont autant, voire plus importantes pour un architecte que la superficie du terrain ou le budget prévisionnel.

Au fil des années Louis Kahn va assimiler toutes ces constatations et créer une notion – « Nature » – , qui n'est pas forcément celle du sens commun, et qui va s'ajouter aux autres notions khaniennes, telles que « Ordre », « Silence » et « Lumière ». Il utilise fréquemment cette notion lors de conférences et on la retrouve également dans ses carnets dont est extrait le passage suivant :

La Nature ne sait pas combien un coucher de soleil est beau.
La Nature est faite d'existence inconsciente.
Tout ce qui vit a une existence consciente.
La Règle est consciente. La Loi est inconsciente¹⁹.

Malgré un sens quelque peu obscur, cette réflexion montre combien Kahn tentait de comprendre le fonctionnement de la Nature afin de pouvoir s'en inspirer. L'une des idées majeures qu'il a retirées de cette observation des différents espaces naturels qu'il a visités, est que la nature « montre » toujours comment une chose a été réalisée. Toute articulation, toute étape d'évolution, est inscrite dans la structure même et dans l'apparence d'un arbre ou d'un rocher par exemple. C'est à partir de ce constat qu'il a d'ailleurs fait fusionner les notions de « nature » au sens d'environnement naturel, et de « nature » au sens de caractéristiques intrinsèques d'un élément. Dans ses constructions, Kahn a tenté de toujours respecter les grands principes qu'il avait observés dans la nature, et de les appliquer à

¹⁹ *Ibid.* ; je traduis.

l'architecture : c'est pourquoi les techniques de construction sont toujours compréhensibles, et les éléments d'articulation lisibles dans ses édifices. La simple observation de l'un de ses chefs-d'œuvre, le Kimbell Art Museum à Fort Worth (Texas), témoigne de ce souci de vérité, de clarté dans l'assemblage des matériaux et des parties. Louis Kahn parvient à nous faire sentir les forces à l'œuvre dans la construction. Les jeux de lumière et de matériaux (ici le béton et le travertin) soulignent les lignes directrices de l'édifice et en permettent une lecture spontanée. Cet exemple peut être considéré comme l'illustration d'une des remarques issues de ses carnets : « Je crois qu'en architecture, comme dans tout art, l'artiste conserve instinctivement les marques qui révèlent comment une chose a été faite²⁰. »

En parallèle de ses réflexions sur la Nature, et probablement en lien direct avec celles-ci, Kahn a développé une théorie des « commencements », au travers de laquelle il tente de comprendre comment sont nées les grandes « Institutions » humaines, sans doute pour tenter de contrer les dérives de l'architecture et de la ville qu'il observait quotidiennement. Les germes de cette théorisation, mûrie et exposée vers la fin de sa carrière, étaient probablement déjà présents en lui dès les premières années de pratique. Même si nous ne disposons que de peu de textes datant des vingt premières années de la carrière de Kahn, ses croquis et dessins témoignent déjà de centres d'intérêt qu'il étudiera de manière plus approfondie par la suite, le premier d'entre eux étant la rue. La rue était pour Kahn la première des Institutions humaines. Voici ce qu'il en disait :

On parle de la rue comme d'un lieu de rencontres, comme d'une salle de réunion – sauf qu'il n'y pas de toit. Par corollaire, une salle de réunion est comme une rue couverte d'un toit. Les murs d'une salle de réunion sont assimilables aux façades des maisons des rues, et les rues sont déterminées par les maisons de la ville. Aujourd'hui, les rues sont dépourvues de liens avec les maisons qui les bordent ; il n'y a plus de rues, il n'y a que des avenues, mornes et impersonnelles.

Pour redonner vie à la rue, il faut qu'elle soit animée par le va-et-vient des habitants, par les échanges qu'ils ont entre eux. Rendez vos plans concis et distribuez convenablement les maisons aux abords des rues, redonnez-leur un aspect humain²¹.

Dans ce texte, au travers d'affirmations et de l'utilisation de l'impératif, il semble exhorter les architectes à penser à nouveau en fonction de l'homme, car malgré les changements incessants de la société, l'homme

²⁰ *Ibid.* ; je traduis.

²¹ Louis Kahn, cité dans Romaldo Giurgola, Jaimini Mehta, *Louis I. Kahn*, Zurich, Artemis, 1975, p. 109.

est toujours l'utilisateur de l'architecture, et il a tendance à être oublié au profit de données matérielles ou chiffrées.

C'est toujours en se basant sur l'homme et ses besoins que Kahn a développé une forte réflexion sur la maison. Même s'il ne la classe pas ouvertement dans les « Institutions », Kahn consacre, comme beaucoup d'architectes, une grande part de ses recherches à tenter de comprendre quels sont les composants essentiels d'une maison, ou, en termes khaniens, ce qu'est « l'Ordre » maison. Rappelons que selon Kahn, l'Ordre correspond à une définition générale d'un objet, et répond à la question « quoi » ou « que », dans notre cas « qu'est-ce qu'une maison ? ». Cet Ordre apparaît comme la réponse à la Nature de l'habitat, qui répond à la question « pourquoi », dans notre cas, « pourquoi conçoit-on une maison ? ». Ce que l'architecte propose à son client sera un projet de maison, répondant à la question liée cette fois à une situation précise : « comment construire une maison ici ? ».

Même si Louis Kahn n'a pas écrit spécifiquement sur la maison, et n'a réalisé que peu de maisons individuelles dans sa carrière, ce sujet était manifestement important à ses yeux, car il apparaît régulièrement dans ses textes. Comme il est de coutume dans l'œuvre de Kahn, c'est souvent les exemples qui semblent les plus anecdotiques qui peuvent contenir le sens le plus fort. J'en veux pour preuve cette réflexion sur l'Ordre de la maison, qu'il énonce apparemment sans y prêter plus d'attention, au sujet de la maison de l'architecte Luis Barragan²², qu'il venait de rencontrer à Mexico : « Sa maison n'est pas seulement une maison, c'est la maison. Chacun peut s'y sentir chez soi. Le matériau en est traditionnel, le caractère éternel²³. »

Ces caractères traditionnels et éternels qui fascinent tant Kahn dans la maison de Barragan sont pour lui la preuve que si l'artiste répond à ce que Kahn nomme l'« inspiration d'origine²⁴ », il peut faire naître une création correspondant à l'Ordre et digne de devenir une « Institution²⁵ ». Cette idée de l'artiste comme vecteur, ou « accoucheur » de choses qui existent déjà de façon potentielle, doit être reliée à l'une des formules les plus célèbres de Louis Kahn, selon laquelle « ce qui sera a toujours été ». Selon Kahn, donc, lorsque l'artiste crée un concept, un édifice ou une œuvre plastique, il

²² Luis Barragan (1902-1988), architecte mexicain, a beaucoup voyagé en Europe et s'inspire, après des débuts marqués par le style International, de l'architecture méditerranéenne et régionale pour construire dans son pays natal.

²³ Louis Kahn, *Silence et lumière*, op. cit., p. 223.

²⁴ « Mais on peut dire que de la lumière au silence, du silence à la lumière, il doit y avoir une sorte de seuil ambiant, et quand on le réalise, quand on en a l'intuition, c'est l'*Inspiration*. » (Louis Kahn, *Silence et lumière*, op. cit., p. 165, Kahn souligne.)

²⁵ À ce sujet, voir Luca Rivalta, *Louis I. Kahn, la construction poétique de l'espace*, Paris, Le Moniteur, 2003, p. 197-198.

n'invente pas, mais ne fait qu'exprimer un des aspects de ce qui existe, et a toujours existé, autour de lui. Cela doit être compris en parallèle des réflexions de Kahn sur les caractères essentiels de toute « bonne » architecture : l'archaïsme, qui veut que les formes les plus anciennes sont souvent les plus pures et les plus fonctionnelles, et l'universalité, principe selon lequel une architecture simple et compréhensible touchera plus de monde. Ces qualités sont les garantes d'une architecture présente et puissante²⁶, comme celle que Kahn fixe dans ses carnets au cours de ses excursions.

Des paradigmes nordiques ?

Comme nous venons de le constater, lors de ses voyages, Louis Kahn a progressivement élaboré les principales théories qui l'ont par la suite rendu célèbre. Les dessins réalisés au Canada pendant les années 1930, tout comme ceux des périodes ultérieures, recèlent les prémisses de certaines idées de l'architecte, sans qu'il soit pour autant possible de prouver qu'ils sont à l'origine d'une quelconque théorie. Cependant, au vu de leur singularité et de l'ensemble relativement cohérent qu'ils constituent dans l'œuvre plastique de Louis Kahn, il est possible de se demander s'ils ne nous transmettent pas plutôt une approche, une vision de la nordicité.

Parmi cet ensemble de croquis, les aquarelles ont particulièrement retenu notre attention. Kahn, à la manière d'un paysagiste, savait utiliser cette technique complexe en pleine nature et tirer parti de ses spécificités. C'est d'ailleurs probablement en raison des contraintes techniques de l'aquarelle qu'est née cette très intéressante géométrisation des formes, cette réduction, à la manière d'un Paul Cézanne ou d'un Paul Klee, des formes en volumes imbriqués. Il semble également que Kahn ait été influencé par John Marin²⁷, notamment dans la façon d'occuper l'espace, et dans sa pratique d'une aquarelle très « mouillée », créant une fusion des couleurs²⁸.

Cependant, il n'est pas possible d'affirmer que ces traits techniques et stylistiques sont directement liés à ses séjours dans le Nord, car ils sont déjà présents dans les aquarelles réalisées en Italie en 1929. Mais peut-on alors réellement parler de paradigmes nordiques dans l'œuvre plastique de Louis Kahn ?

²⁶ Les pyramides de Gizeh sont, aux yeux de Kahn, l'un des meilleurs exemples d'universalité. Voir à ce sujet Patrick Mestelan [éd.], *op. cit.*, p. 39.

²⁷ John Marin, peintre américain, (1870-1953).

²⁸ Il est d'ailleurs intéressant de noter que certains commentaires de Seldon Reich au sujet des aquarelles de Marin pourraient s'appliquer à celles de Kahn. Voir à ce sujet Seldon Reich, *John Marin, 1870-1953*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1970, p. 10.

Au fil de sa carrière, Kahn a utilisé toutes sortes de *media*, mais a toujours représenté quatre thèmes principaux : il s'agit essentiellement de paysages naturels, avec une prédilection pour les montagnes et les fronts de mer ; de sujets architecturaux, urbains ou ruraux, intérieurs et extérieurs, utilisés ou en ruine ; plus rarement, de portraits ; et de dessins graphiques ou natures mortes.

Les dessins de voyages des années 1930 abordent tous ces thèmes, et sont pour la plupart réalisés à l'aquarelle ou à la plume. Par ailleurs, ils sont caractérisés par un traitement bidimensionnel qui peut parfois les faire paraître « naïfs », mais il convient de noter que cette absence de profondeur est aussi liée aux *media* utilisés.

Cependant, ces caractéristiques ne semblent en rien démontrer une quelconque réflexion de la part de Kahn sur d'éventuels paradigmes nordiques. Dans ses carnets et sur ses croquis, les notes sont seulement destinées à se souvenir des couleurs, mais il n'est fait nulle mention d'une volonté d'utilisation ultérieure. D'ailleurs, Kahn n'a jamais été amené à construire au Canada ou dans les pays baltes, ce qui fait qu'il n'a jamais, à notre connaissance, fait d'étude précise sur les sites naturels, le climat, ou les invariants architecturaux rattachés à ces cultures.

Il faut néanmoins garder en mémoire le contexte dans lequel Kahn entreprenait ces voyages : il s'agissait de vacances en couples, et, même s'il ne pouvait s'empêcher de dessiner tout ce qui lui plaisait, peut-être cherchait-il simplement à se détendre ? Cette production, contrairement à celle qu'il effectue lors de ses voyages d'étude, est d'ailleurs restée en possession de sa famille après sa mort, ce qui semble corroborer la dimension personnelle et intimiste que Kahn lui accordait. Cela pourrait être la première caractéristique du Nord vu par Kahn : un lieu de repos et d'intimité. Une intimité qui lui permet, par exemple, de peindre un nu, fait extrêmement rare dans ses créations²⁹.

En outre, exception faite du contexte familial dans lequel ces voyages sont entrepris, et en dépit des difficultés économiques rencontrées, les lieux choisis se prêtent parfaitement à la recherche de quiétude qui semble animer l'architecte. Selon Jan Hochstim, Kahn y découvre même « une beauté considérable [...] dans les humbles décors de la Nouvelle-Angleterre et du Canada, desquels il extrait habilement le caractère et l'ambiance américains³⁰ ».

²⁹ Il s'agit d'une tempera sur papier, intitulée *Nu dans l'encadrement d'une porte* et réalisée à Halifax (Nouvelle-Écosse) en 1937.

³⁰ Jan Hochstim, *op. cit.*, p. 29.

Une autre spécificité de ces aquarelles peut être vue dans la palette de couleurs employée, avec notamment des bleus et des jaunes intenses que l'on ne retrouve que rarement dans le reste de sa production. Les rouges en revanche, à part quelques exemples isolés, sont inexistantes, contrairement à ce que Kahn a pu produire en Méditerranée. Il semble de manière générale, comme nous l'évoquions plus haut, que la palette des bleus et des verts soit utilisée pour le Nord et celle des rouges pour le Sud, avec un travail sur les nuances pour le Nord, et sur les contrastes pour le Sud. Ces réflexions sont bien sûr à nuancer en raison des couleurs naturelles des paysages visités, mais aussi de l'impossibilité de « classer » ainsi toute la production de Kahn. Retenons malgré tout qu'il se dégage de l'ensemble des croquis nordiques une sensation de calme et d'innocence qui contraste très fortement avec la force, voire la violence de sa production picturale ultérieure. Mais cela découle peut-être tout simplement du fait que Kahn était encore jeune et relativement inexpérimenté à cette époque, et sûrement, malgré une tendance à se distinguer, encore très imprégné d'une culture scolaire. Ces quelques caractéristiques sont-elles alors celles d'une production liée au Nord ou à la jeunesse ?

Si l'on tente à présent de déceler d'éventuels paradigmes ou héritages de sa découverte du Nord dans ses constructions, il semble difficile de ne pas tomber dans des rapprochements arbitraires. Comme tout architecte, Kahn fait appel à l'ensemble de ses expériences personnelles lorsqu'il conçoit un projet. Les formes archaïques et universelles qui l'ont fasciné au fil de ses voyages ont forcément une incidence sur ses constructions. Mais, comme il l'a expliqué au cours d'interviews³¹, il n'était pas homme à copier. Nombreuses sont les productions de Kahn dont les valeurs ou couleurs peuvent évoquer l'expérience de franchise et de simplicité que Kahn a connue dans le Nord, mais on ne saurait dire qu'elles découlent uniquement de cette expérience précise. Rappelons qu'ils sont, selon Kahn, la simple mise au monde de principes universels préexistants assemblés et montrés par l'architecte au reste de la population, aux « yeux qui ne voient pas » pour reprendre une expression de Le Corbusier. Lorsqu'on observe le Salk Institute, pourtant réalisé à La Jolla (Californie), on est immédiatement frappé par les nuances de la lumière sur le béton brut. Certes, les couchers de soleil peuvent produire des effets éblouissants, et l'on a souvent comparé le chemin d'eau qui traverse l'esplanade à celui d'un jardin andalou, mais la première sensation est celle d'une douceur, d'un travail de la nuance. Les formes sont nettes, mais le béton permet une subtilité de l'effet qui évoque plus la palette de couleurs nordique de Kahn. Cette subtilité se retrouve également à l'Assemblée nationale de Dhakka (Bangladesh), où le béton confère une fois encore à l'édifice sa présence et des nuances de couleurs

³¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de John W. Cook et Heinrich Klotz, *op. cit.*

froides. Enfin, dans les maquettes en trois dimensions récemment publiées par Kent Larson³², on peut déceler, notamment dans le projet de synagogue Hurva à Israël, certaines réminiscences des jeux de couleurs, et de l'imbrication de formes géométriques que Kahn a pu découvrir lors de ses escapades canadiennes. Il serait également possible, dans tous ces exemples, de rappeler que Ösel, l'île dont Kahn est originaire, est célèbre pour ses carrières de Dolomite, une pierre grise et tendre avec laquelle la majeure partie des villes est construite. Ne serait-il pas tentant de voir dans l'amour de Kahn pour le béton brut et les matériaux aux couleurs claires (comme le travertin) un héritage de ses premières émotions visuelles ?

La vie de Louis Kahn a été rythmée par les voyages. Quelle que soit la destination, il revenait toujours chargé d'émotions, d'idées, et de concepts à développer ultérieurement. Ses séjours en Nouvelle-Écosse et dans le nord des États-Unis sont à l'origine d'une sensibilité particulière chez Kahn, d'un travail certes moins impressionnant que celui qu'il a pu produire en Méditerranée, mais auquel il consacrait le plus clair de son temps. Il aimait cette lumière douce, ces villages paisibles, ces petits ports, sans doute pour ce qu'ils comportaient d'humain, de non « exceptionnel », et d'immuable.

Au cours d'une décennie entière donc, entre 1930 et 1940, alors que la crise économique ne lui permettait pas de construire, Kahn a ressenti et compris que la plus humble et la plus anodine des architectures peut être une pure émanation de l'Ordre, et que c'est par l'observation des formes ancestrales que l'architecture contemporaine peut conserver son sens de l'humain, et donc traverser les siècles.

³² Kent Larson, *Louis I. Kahn, unbuilt masterworks*, New York, The Monacelli Press, 2000.