L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

166 | avril-juin 2003

Malinowski, Faulkner. Culture et cognition. Souvenir et héritage

Quand la culture prend formes

Sophie Houdart

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/19362>

DOI : 10.4000/lhomme.19362

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2003

Pagination : 217-224

ISBN : 2-7132-1805-5

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Sophie Houdart, « Quand la culture prend formes », *L'Homme* [En ligne], 166 | avril-juin 2003, mis en ligne le 08 septembre 2008, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/19362> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.19362>

Quand la culture prend formes

Sophie Houdart

L EST DES COLLABORATIONS qui génèrent d'elles-mêmes de nouveaux champs de recherche. Est de celles-ci celle qui réunit l'architecte italien Renzo Piano et l'ethnologue français Alban Bensa, autour du projet de construction d'un centre culturel dans cette île française décentrée à plus d'un égard : la Nouvelle-Calédonie. Non que la rencontre entre ethnologie et architecture soit totalement nouvelle : depuis un moment déjà, le Laboratoire architecture/anthropologie de l'École d'architecture de Paris-La Villette cherche à « comprendre la diversité des objets architecturaux à la lumière de la diversité des phénomènes sociaux »¹. Mais la démarche inaugurée par Alban Bensa et Renzo Piano est d'un autre ordre, en ce qu'elle *génère* une œuvre architecturale contemporaine qui dit, à sa manière, quelque chose de la culture kanake. Donnant à voir les tenants et les aboutissants de cette collaboration, le livre retrace, par le texte tout autant que par l'image, « l'étrange aventure politique, architecturale et anthropologique » (p. 7) à l'issue de laquelle le Centre culturel Tjibaou voit le jour.

La culture en devenir

En plus d'un sens, l'entreprise architecturale de Renzo Piano et l'entreprise ethnologique d'Alban Bensa sont motivées par une même ambition et cherchent à éviter les mêmes écueils. L'une comme l'autre peuvent se reconnaître dans la citation de Bruno Latour, placée en exergue et véritable mot d'ordre² : « On ne naît pas traditionnel, on choisit de le devenir, en innovant beaucoup. »

1. Christelle Robin, « De l'ethno-architecture aux anthropo-logiques de l'espace », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, 1992, 27-28 : *Architectures et cultures* : 7-14.

2. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique ?*, Paris, La Découverte, 1994 : 103.

À propos d'Alban Bensa, *Ethnologie et architecture : le Centre culturel Tjibaou, Nouméa, Nouvelle-Calédonie*, Paris, Adam Biro, 2000.

Pour Renzo Piano, répondant à une demande issue du gouvernement français dans le droit fil de la politique inaugurée par les accords de Matignon en 1988, il s'agit de célébrer la culture kanake en lui donnant corps dans une construction architecturale contemporaine : l'exotisme qui se contenterait de singer la culture et le modernisme qui en nierait les composantes apparaissent d'emblée comme les deux pièges dans lesquels ne pas tomber ; tout au long du projet, ils servent de balises qui indiquent les limites à ne pas franchir. Le chemin ainsi circonscrit, l'architecte a instinctivement recours à l'ethnologie afin de s'interroger avec elle sur la « culture » à représenter. Nul doute que les deux écueils, transposés dans le champ anthropologique, se réfèrent à la tension essentielle, entre passé et présent, entre histoire et devenir, mais tout autant entre observation et implication ou entre le voir et l'agir, qui rend aussi délicate que passionnante la recherche ethnologique. Appelé à participer au projet du Centre culturel Tjibaou en tant que collaborateur et non à titre de simple consultant, Alban Bensa met à profit l'occasion qui lui est donnée d'exprimer par du bâti ses connaissances et son expérience de la culture kanake pour proposer, nous le verrons, une articulation intelligente et novatrice de ces multiples éléments.

Afin de faire comprendre la portée du projet d'un centre culturel kanak installé sur les terres blanches de Nouméa, il fallait tout d'abord donner à voir le processus de « Genèse d'une reconnaissance culturelle ». Dans le premier chapitre sont donc décrits les ressorts historiques de l'identité kanake, Alban Bensa suivant pas à pas la matérialisation d'un devenir culturel. L'histoire de la décolonisation, telle qu'envisagée par l'ethnologue, apparaît ainsi dépendante d'initiatives locales tout autant que globales, ayant pour lignes de force des entités politiques qui prennent corps dans des individus (Jean-Marie Tjibaou) comme dans des collectivités (le gouvernement français, l'Agence pour le développement de la culture kanake, ADCK), et ponctuée d'entreprises de redressement ou de réhabilitation (au nombre desquelles le festival *Mélanésie 2000*, en 1975, qui brisait « l'épais silence entourant la colonisation de la Nouvelle-Calédonie », p. 22). Dans ce panorama, Jean-Marie Tjibaou occupe lui-même une place particulière, étant à la fois un acteur politique militant auprès et pour ceux qu'il représente et un collègue ayant, depuis le début de son implication, conçu explicitement la culture kanake comme un devenir, une inscription qui doit autant au passé qu'à l'avenir : « La culture, selon lui, ne pouvait qu'être intégrée au devenir identitaire de son peuple et non pas abandonnée en chemin comme un vieux vêtement démodé » (p. 25).

Le deuxième chapitre décrit les lentes négociations qui caractérisent le « Travail autour d'un projet ». Le choix du site, du nom, de l'architecte, et les premières esquisses comptent parmi les processus qui, à mesures égales, constituent les *fondations* du bâti. Ainsi, le site (la presqu'île de Tina) est dû à un acte de rétrocession, le terrain revenant, après moult détours, à ses propriétaires originaires. Tout en conférant à l'entreprise une dimension politique et symbolique forte, ce site *oriente*, conduit le projet : il fournit une prise écologique qui agira comme une contrainte positive sur le programme, la forme du bâti, son

inscription dans une topographie naturelle. Cette inscription, en retour, permet de réifier l'une des lignes de force de la culture kanake : sa relation au lieu. Le nom du Centre, ensuite, exemplifie les difficultés relationnelles entre l'île et le continent : « Centre culturel Tjibaou » est ainsi préféré à « Centre culturel kanak », les appellations contenant à elles seules des devenirs différents, l'une œcuménique, l'autre ethnique. Connu pour une architecture rendant souvent visibles les rouages de son élaboration, une architecture tout en échafaudage (pensons au Centre Georges-Pompidou)³, Renzo Piano, enfin, semblait tout désigné pour transmuier l'avenir kanak en concrétude architecturale.

Ces éléments étant posés, Alban Bensa passe alors en revue dans les chapitres suivants les étapes de la construction des différents espaces qui constitueront le Centre : l'allée, d'abord, qui, « fidèle à la mémoire de l'allée traditionnelle », représente « l'épine dorsale du projet » et qui, plus que tout autre élément « n'est ainsi qu'un acquiescement aux propositions fortes faites par le site lui-même. Elle invite à venir habiter des lieux qui lui préexistent plutôt qu'à imposer un paysage nouveau » (p. 56). Les cases, le jardin, l'aire coutumière, ensuite, dont la description invite à parcourir le site en son entier. L'itinéraire, cependant, n'a pas la légèreté de la déambulation, et l'auteur ne se complaît nullement dans l'énumération stérile. Chacun des éléments apparaît en effet comme le délicat produit du choix personnel et de la contrainte technique. Ainsi, la case constitue un point stratégique : elle compte parmi les effigies fortes de la culture kanake, de cette culture d'avant les Blancs. Renzo Piano, tout autant préoccupé qu'Alban Bensa de trouver la juste distance, *imagine* une case qui témoigne du passé tout en inscrivant en son cœur l'avenir kanak. Faite de montants d'iroko flexibles, reposant sur des structures lourdes de savants alliages, elle *innove* par son ouverture et sa clarté. Comparé à celui de la case traditionnelle, l'espace ainsi conçu se veut l'expression en même temps que le moteur d'une entrée dans la modernité.

Les ancêtres peuplent le jardin, organisé en cinq sites botaniques qui conduisent le visiteur du « lieu aquatique des origines mythiques de l'homme » aux « aires de culture vivrière », puis aux « espaces résidentiels » et aux « espaces mortuaires », pour enfin le faire aboutir à « l'aire forestière de la renaissance » (p. 85). Par sa force symbolique, ce tracé invite à prendre d'un seul tenant la mesure de l'histoire, des connaissances locales et des possibles à venir. « Propos ethno-botanique » du jardin, « introduisant à des pans essentiels de la culture kanak », et « message moderniste » des cases ne sont ainsi pas isolés, mais se donnent à voir dans une esthétique globale. Renzo Piano le dit lui-même, pour qui le Centre s'apparente moins à un « monument » qu'à un « assemblage de villages et espaces ouverts arborés, de fonctions et de routes, de pleins et de vides »⁴.

3. Voir Kenneth Frampton, « Renzo Piano : The Architect as Homo Faber », *GA Architect*, 1997, 14 : 8-28.

4. Cf. le site internet officiel de Renzo Piano : www.rpwpf.org

« L'aire coutumière » ou « aire sacrée » est conçue, dès l'origine du projet, comme un espace dans lequel les architectes n'interviendraient pas. Mais, en tant que partie du projet d'ensemble lui-même, il se devait d'être intégré au reste des bâtiments. Les constructeurs locaux, munis de leurs techniques et de leurs matériaux, organisent ainsi un espace qui, dans sa conception, échappe au projet de modernisation tout en y étant parfaitement intégré. Condition *sine qua non* de l'existence même du Centre, en ce qu'il est dévolu aux « maîtres du sol », « gardiens les plus anciens du lieu », il représente aussi à lui seul l'enclavement dans lequel ont été maintenus les Kanaks tout au long de l'ère coloniale.

La visite se poursuit dans les chapitres suivants : le Centre est maintenant édifié ; quel en est son contenu ? Les chapitres intitulés « Les objets de la culture kanak » et « Le contenu du centre Tjibaou – expositions et créations » invitent à une réflexion sur le statut de l'objet que l'on appelle culturel. De la même manière que l'équipe de conception s'interrogeait pour savoir comment une architecture moderne pouvait représenter la culture kanake, elle a dû penser les objets appelés à signer la présence des Kanaks dans le monde moderne. Des expositions universelles et coloniales (qui momifiaient les hommes en même temps que leurs productions dans une sauvagerie de plus ou moins bon aloi) jusqu'aux étalages savants des musées d'ethnographie (qui sont « autant d'écrans à l'émotion esthétique », p.158), l'histoire des objets mélanésiens permet de jeter sur les divers procédés politiques de « mises en culture » un regard pour le moins critique. Dans le champ des compositions objectivantes des cultures, qui ne fondent toujours que de l'identitaire et du collectif, les objets d'art contemporain offrent des possibilités inédites en ce qu'ils ménagent « des passages du local vers l'universel, du "traditionnel collectif" vers l'intuition individuelle » (p. 153). Le Centre n'est donc pas seulement création en lui-même, il autorise également les actes créatifs qui ne se voient plus contraints de montrer la patte blanche de l'identitaire.

Au bout du compte, le Centre apparaît comme une unité polyvalente, parfaitement hybride, profondément consciente de ses points de soutien, de ses murs porteurs. À sa source, ni regard éloigné, donc, qui muséifie la culture ni regard compatissant qui la fige se regardant et se reproduisant à l'identique, mais une proposition : à l'image de cet assemblage architectural aux matériaux et montants souples, la culture est tenue pour un dispositif en perpétuelle construction et reconstruction, un montage mobile, flexible.

La juste distance

Les deux derniers chapitres finissent la boucle réflexive. Alban Rensa analyse tour à tour les procédés théoriques et techniques de l'architecte (« Renzo Piano et les métamorphoses de la culture kanak ») et de l'ethnologue, puis propose de revenir sur les seconds à la lumière des premiers (« L'ethnologue et l'architecte »). Fort de ces nouvelles perspectives, il dit à nouveau sa préoccupation de trouver en ethnologie la « juste distance ». Dans un article daté de 1995, il la définissait alors

moins comme « le maintien de l'observateur dans une voie moyenne, à mi-chemin de soi et de l'autre, que l'incessant parcours des différentes places que les membres de la société d'accueil vous assignent »⁵. L'entreprise à laquelle il prend part avec Renzo Piano le conduit à expérimenter une nouvelle trame, un nouveau parcours.

Concevant la culture kanake et son histoire comme des « matrices d'autres formes à découvrir », autrement dit explorant « les possibles », Renzo Piano et son équipe en proposent un parmi d'autres. Le Centre est tout autant point d'aboutissement que point de départ. Lui-même produit d'une configuration complexe, il est à comprendre comme l'occasion de générer de nouvelles configurations : « Créer avec elle plutôt que donner à voir ses créations passées » (p. 159) – pas d'architecture table-rase donc, mais une architecture qui se fait témoin de son temps, et qui plus encore, y participe.

L'étude de la pratique architecturale de Renzo Piano et de la conception du monde qui la sous-tend amène Alban Bensa, en dernier ressort, à mener une comparaison sensible des activités créatrices en architecture et en ethnologie. La collaboration offre en effet à l'ethnologue l'occasion unique de voir transmuter son savoir (qui tient tout autant des « impressions, émotions, analyses, anecdotes ») en plans et cotes, en assemblage de matériaux qui pourtant ne doivent rien à la culture kanake (métal, béton, verre) et en une entité existant bel et bien *out there* – comme un livre d'ethnologie à taille humaine dont on saisirait le contenu en le parcourant au sens propre du terme. Au bout du compte, la collaboration est ainsi à envisager comme une chaîne d'inscriptions, « du terrain d'enquête au texte puis du livre à la construction », le long de laquelle l'architecte et l'ethnologue n'apparaissent que comme des « médiateurs », des « compositeurs-interprètes » parmi d'autres. Rien de dégradant, ni pour les professions qu'ils représentent ni pour ce qu'elles produisent, mais la claire conscience que « l'architecte est peintre et sculpteur comme l'ethnologue est toujours potentiellement écrivain. C'est donc autour de leurs capacités créatrices autant que par le dialogue de leurs savoir-faire respectifs que leur rencontre peut se nouer » (p. 180).

Une anthropologie des processus de création

La comparaison entre les pratiques architecturales et ethnologiques ouvre la voie à une véritable anthropologie des processus de création. Alban Bensa posait habilement le problème dès l'introduction, et nous saisissons maintenant toute la portée de sa proposition : « Quand le référent [du projet bâti] n'est pas le corps social en apparence aussi stable et permanent que les formes originales des demeures qu'il occupe mais un peuple en marche, quand le bâtiment produit est absolument unique et non reproductible à l'identique, de quoi l'anthropologue doit-il rendre compte sinon de cet impalpable mouvement qui fait advenir le nouveau et que l'on appelle création ? » (p. 7). En lui-même, le projet architectural auquel Alban Bensa participe, non moins que son résultat, constitue un beau défi, réussi, à la partition facile entre bâti traditionnel qui relèverait d'une

5. Alban Bensa, « De la relation ethnographique : à la recherche de la juste distance », *Enquête*, 1995, 1 : 131-140.

« spécificité culturelle », et bâti moderne ou contemporain qui relèverait, quant à lui, comme il est coutume de le noter, du domaine de « l'utopie »⁶. On l'aura compris : le Centre Tjibaou n'est pas un contre modèle culturel ou identitaire, il procède profondément du *mouvement* historique et social dans lequel s'est développée la culture kanake ; mais il le prolonge tout aussi bien, lui offrant les marges de liberté nécessaires à son plein accomplissement et à sa pleine participation aux mouvements qui animent le reste du monde : « Avec ses mots qui sont des choses (arcs, parois, sols, marches, etc.), le Centre Tjibaou invente une écriture qui donne à voir et à comprendre la présence kanak moderne » (p. 45). Cette nouvelle inscription dans la contemporanéité est bel et bien le fruit d'un acte de création, mais un acte de création *collectif* qui apparaît finalement davantage comme un dispositif technique, politique, social, extrêmement complexe, que comme un acte démiurgique « impalpable » : *processus* de création, parfaitement tangible, qui repose sur des forces plurielles et exogènes – et qui, pour une large part, constitue une entreprise hasardeuse.

Le livre d'Alban Bensa répond en partie à l'article programmatique de Michel Callon qui, parlant d'architecture justement, invitait à abandonner « le point de vue d'une création localisée, assignable à quelques individus et tout entière logée dans des compétences cognitives » et à se poser « la question bien concrète des modalités de cette conception collective et du processus par lequel elle se développe »⁷. La notion de création à laquelle recourt Alban Bensa désigne un acte de production unique, non reproductible à l'identique : acte *circonstanciel*, en un sens. La création apparaît ainsi dans deux cadres : d'une part, nous l'avons dit, pour souligner la spécificité de cette production architecturale contemporaine au regard du bâti ancien et traditionnel ; d'autre part, pour l'étendre, en une boucle réflexive, à l'écriture anthropologique. Ce faisant, la notion de création a pour effet de soulager les productions (architecturales, anthropologiques, culturelles) d'un réductionnisme qui consiste à n'y voir que des produits, objets finis, en obliérant les mécanismes dont elles sont issues.

Ainsi, de la même manière que Renzo Piano est préoccupé de donner sens au processus de construction même du bâti en rendant « hommage au travail ouvrier (visibilité des armatures et des pièces d'assemblage, frugalité des matières) et même au chantier (bâtiments en apparence non finis, évocation de l'échafaudage) », le livre d'Alban Bensa montre, dans son organisation, les matériaux de construction, les spécificités du « terrain », les dispositifs d'agencements qui ont servi à son élaboration. La construction de la culture kanake, la construction du Centre culturel (les conditions de l'écriture matérielle de cette culture) et la construction du livre (les conditions de l'écriture ethnologique) sont constamment tenues ensemble, suivies dans leur progression, et se renvoyant les unes aux autres.

6. Voir, par exemple, l'ouvrage de Françoise Choay, *La Règle et la méthode : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Le Seuil, 1996 [1^{ère} éd. 1980].

7. Michel Callon, « Le travail de la conception en architecture », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, 1996, 37 : *Situations* : 27.

Pour finir, ce ne serait pas rendre justice au travail entrepris par Alban Bensa d'arrêter là les commentaires. Tout comme Renzo Piano a dû trouver une voie pour *inscrire* la culture kanake dans une construction architecturale, Alban Bensa tient jusqu'au bout la position théorique qu'il déploie à force de mots par un souci rare de l'objet livre lui-même. Le support, ainsi, n'est pas seulement textuel : il est également visuel. Ce livre est un beau livre. À plus d'un égard. C'est un grand livre, l'un de ceux auxquels on peine toujours à trouver une place dans sa bibliothèque (livre d'art ? monographie ? livre théorique ?). Richement autant que diversement illustré, il est en lui-même objet esthétique. À la question de savoir comment donner forme à une culture en devenir, fait écho une autre question : sous quel livre donner forme à une épistémologie et à une ethnologie des processus ?

MOTS CLÉS/KEYWORDS : ethno-architecture – architecture contemporaine/*contemporary architecture* – Kanaks – Nouvelle-Calédonie/*New Caledonia*.