

Hanane Benachir
Université du Québec à Montréal

Vers une architecture géopoétique

Pendant longtemps, une conception fonctionnaliste et puriste a prévalu dans le monde occidental, créant ainsi le dualisme du sensible et de l'intelligible hérité de la philosophie cartésienne et qui se traduit en architecture par l'abolition des liens entre le bâti et l'être humain.

L'approche géopoétique projette pour ce nouveau millénaire le développement d'un rapport sensible et ouvert entre l'homme et la Terre, entre la matière et l'esprit, et ce en considérant la perception active des usagers et leur capacité à rendre visible le sens de leurs conduites et de leurs pensées, et en s'inspirant également des anciennes cultures porteuses de valeurs dictées, non seulement par la nécessité d'adaptation au climat, aux ressources et à la topographie du site, mais aussi par l'effort conscient d'harmoniser les liens entre la culture et la Terre. Champ de recherche et de création, elle est, selon Rachel Bouvet, une approche transdisciplinaire et pragmatique qui analyse les interactions entre l'homme et la Terre en utilisant, d'une part, des outils provenant des disciplines scientifiques, philosophiques et artistiques et d'autre part, les perceptions sensibles humaines. Entre les outils conceptuels et les phénomènes sensibles, se crée une relation à la fois physique et phénoménale avec le lieu à explorer. Il s'agit d'une approche *in situ* qui s'appuie autant sur l'intuition et la sensibilité relevant des pratiques artistiques que sur la logique et la rigueur des connaissances¹.

¹ Rachel Bouvet, citée dans « Géographie et géopoétique », une table

Hanane Benachir, « Vers une architecture géopoétique », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 205 - 220.

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

L'approche géopoétique a pour objectif de sensibiliser les architectes à leur environnement immédiat et d'ouvrir le dialogue entre les différentes manières d'être, entre les différentes cultures du monde, sans privilégier aucune d'entre elles. Elle permettrait aux aménageurs des villes et des territoires de se pencher sur l'expérience de l'habiter, sur l'importance de l'arpentage *in situ* et de la perception située des usagers, et de prendre en considération l'anthropologie de l'espace.

Une approche géopoétique de l'habiter

Loin de s'appuyer sur le subjectivisme individuel des postmodernes et sur la dimension normative de la « machine à habiter » du mouvement moderne, l'habiter géopoétique s'appuie sur une trame vitale pour ne pas se réduire à des fonctions utilitaires à savoir, loger, circuler et travailler; il vise d'abord et surtout à intégrer le respect de l'existence individuelle et collective sur terre afin de fonder un milieu ambiant unifié entre les deux milieux, naturel et construit, sensible et physique, appelé par Berque « l'écoumène² », et réaliser ainsi l'épanouissement de l'être.

De son côté, Kenneth White cherche à attirer notre attention sur la manière dont nous habitons la planète. Dans son ouvrage intitulé *Architecture et géopoétique*, il retient les thèmes de certains philosophes et architectes : l'expérience poétique et pensante de l'être de Heidegger, l'essence de l'habiter et de la « cosmicité » de Bachelard, les « arts et artisanats » de Ruskin, la « production de l'esprit » de Boullée, etc. Inspiré de ces courants de pensée, l'habiter géopoétique est « cette autre

ronde ayant eu lieu dans le cadre des Cafés-géos organisés par le Département de géographie de l'Université Laval, le 17 mai 2005, http://www.cafe-geo.net/article.php?id_article=664.

² Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

manière d'être au monde³ » qui cherche à dépasser la culture de l'utile et à opter pour un rapport au monde « mêlant art de vivre, art de penser et art de se mouvoir⁴ ». Il façonne l'espace dans lequel l'homme projette son être et prolonge ainsi une partie de lui-même de manière toujours renouvelée, dans l'objectif de percevoir l'authenticité des choses et de dépasser la notion d'habitation au « sens de protection, de soins ou de construction⁵ ».

L'importance de l'expérience phénoménologique

Le recours à l'expérience phénoménologique de l'espace permet de saisir le paysage, à la fois par les sens et par l'intellect. S'appuyant sur la perception et sur le mouvement, l'expérience géopoétique fait appel au corps, comme médiateur entre le psychique et le naturel, ce corps qui dans notre vie routinière perd ce rôle de médiation, occasionnant par le fait même l'incapacité à construire un sens. Loin d'être une expérience esthétique réduite au seul critère visuel, comme c'est le cas pour l'architecture des mouvements moderne et postmoderne, elle est basée sur la polysensorialité, le mouvement, la déambulation et la saisie d'informations (écrites, graphiques, photographiques, etc.). En effet, quand on regarde un édifice, la perception visuelle prédomine, tandis que son usage implique une perception olfactive, auditive, tactile et visuelle, tout en intégrant le parcours, le temps. Cette perception informée par tous les sens et par l'action s'effectue chez l'utilisateur par la médiation de sa propre culture qui, en majeure partie,

³ Kenneth White, *Le plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

⁴ Nicolas Dupin, « Sur les chemins du vide. Introduction à la littérature du voyage selon Kenneth White », dans Michèle Duclos [éd.], *Le monde ouvert de Kenneth White. Essais et témoignages*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1995, p. 83.

⁵ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 231.

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

constitue une réalité cachée traduisant son existence humaine. L'expérience géopoétique est ainsi une praxis individuelle, au sein d'une structure collective de l'action, basée d'abord sur le corps et dans laquelle, pour reprendre les mots de Rachel Bouvet « l'interaction entre l'environnement et le sujet ne passe pas par la médiation d'un tiers⁶ », c'est-à-dire que la représentation du monde n'est pas un objet visuel statique utopique, préconçu par les habitudes socioculturelles mais d'abord une action qui, à partir d'une situation sensible et affective, met en liaison le corps, la pensée et les traces de l'espace traversé. C'est finalement une expérience *in situ* du corps et de l'esprit qui permet de relier le vécu sensible au mouvement de la pensée.

En ce qui concerne l'architecture, il faut d'abord s'interroger sur la question de l'arpentage, véritable vecteur du processus de création. L'arpentage consiste à aller sur le terrain afin de faire interagir le corps avec les données du contexte réel qui ne peuvent en aucun cas être substituées par une maquette, des cartographies et des relevés topographiques. Il suppose donc la substitution de la conception classique vitruvienne du corps, en tant qu'instrument de mesure géométrique par un corps errant, « un corps en mouvement, un corps à l'œuvre, porteur de perceptions⁷ » par lequel le concepteur vient créer, en harmonie avec ses aspirations, une réalité vécue.

L'expérience du site, reliant un espace, un moment et une aspiration permet l'émergence d'une première image qui bouge que l'architecte Pierre Riboulet appelle « une intuition non vérifiée⁸ », sur laquelle viennent se greffer « l'analyse, la

⁶ Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, p.45.

⁷ Martine Bouchier, « Le corps à l'œuvre », Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin [éd.], *L'architecture au corps*, Bruxelles, Éditions OUSIA, 1997, p. 156.

⁸ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital. Journal de travail*, Paris,

HANANE BENACHIR

sensibilité et l'intelligence⁹ ». Cette image première (mentale) se métamorphosera, selon Deleuze, sous d'innombrables strates du projet (actes d'interprétation provenant de différents champs). Et c'est sur cet ensemble cohérent de strates que vient s'appuyer et se développer le processus de conception. Les deux moments indissociables du processus de projet, la géométrie et l'expression sensible, précise-t-il, sont réunis par un diagramme auquel chaque projet devrait toujours se reporter « pour que quelque chose en sorte¹⁰ ». Les croquis de Riboulet relatifs à l'Hôpital Robert-Debré (1980-88), qu'il a conçu et réalisé à Paris, sont comparables aux cartes géopoétiques par lesquelles le déambulateur vise à saisir les traces de l'espace qu'il désire comprendre. Ils expriment le mouvement corporel et visuel chargé de repérer le sens caché dans le tissu complexe de l'environnement. Cependant, comme le rappelle l'architecte et artiste Martine Bouchier, l'image sur laquelle Riboulet a basé son projet est une image globale fermée qui s'est très vite formée; elle est le « référent » des grandes initiatives du projet empêchant l'ouverture et par conséquent le développement du processus de création. L'interaction continue entre un certain contexte et un acteur se manifeste, selon elle, par « une forme médiane, un diagramme qui devient la base artistique, le fondement philosophique ou le sol physique sur lequel le projet pourra se développer¹¹ », l'interprétation des caractéristiques du contexte entraînant « de nouvelles postures vis à vis du site¹² ».

Ainsi, tout mouvement suppose une perception et révèle les qualités sensibles et émotives de tout lieu que le corps traverse.

Les Éditions de l'Imprimeur, 1994, p. 19.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Gilles Deleuze, « Le diagramme », *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1984, p. 65.

¹¹ Martine Bouchier, *op. cit.*, p. 149.

¹² *Ibid.*

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

Par l'observation et la méditation lors de la déambulation, la marche déclenche un certain dynamisme de l'esprit et implique donc la présence du concepteur dans l'espace à créer par son corps et son esprit dont « l'activité naturelle [...] », écrit Kenneth White, « consiste en des **“mouvements” heureux** de la faculté d'imagination¹³ ».

Si l'arpentage est préalable à l'élaboration d'une œuvre architecturale, il importe également de s'interroger sur la question du paysage, qui renvoie elle aussi à l'expérience phénoménologique, aussi bien en ce qui concerne le concepteur que l'utilisateur. En effet, le paysage, dont l'architecture est une composante, donne à penser, et ce au moyen de la perception, de l'action et de l'affection de ses occupants. Le paysage est

un objet culturel qui met en scène l'espace et le temps, et la notion de paysage donne une forme, une référence aux perceptions de l'espace. L'expérience du monde passe par le paysage [...]. À ce titre, le paysage permet à l'homme de se retrouver, de renaître et de rêver¹⁴.

Ce thème de l'appropriation perceptive et active de l'espace s'appuie sur le thème de la perception *in situ*, appelée aussi *perception située*, que l'ethnométhodologie (fondée par Harold Garfinkel et Harvey Sacks) a intégrée dans la discipline sociale dans les années 1960 en s'appuyant sur les pratiques ordinaires et locales et sur la teneur sensible et affective des situations afin de s'éloigner de toute interprétation des signes et des textes qui symbolisent les significations des événements.

¹³ Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, B. Grasset, 1987, p. 195.

¹⁴ Pierre Donadieu et Michel Périgord, *Clés pour le paysage*, Paris, Ophrys, 2005, p. 372.

HANANE BENACHIR

Appelée par Marcel Duchamp « perception promenade¹⁵ », la perception *in situ* a été aussi explorée par plusieurs autres démarches, à savoir :

l'expérience des jardins, la démarche du Land Art et la géopoétique initiée par Kenneth White [qui] amorcent et annoncent la possibilité d'un retournement de la pensée du paysage : le mouvement tend à se substituer au point fixe, le social à l'individuel, le plurisensoriel au visuel, l'immersion à la distanciation¹⁶.

En effet, inspirée, entre autres, de la conception japonaise du paysage, la géopoétique introduit la perception active et affective du public comme composante du paysage. Elle substitue ainsi le sentiment d'immersion du sujet percevant à sa mise en retrait grâce à la fusion des dimensions temporelle et sensible du paysage, contrairement à la plupart des théories esthétiques du paysage qui cherchent à négliger cette approche du « paysage en pratique » et considèrent la seule contemplation comme relevant de l'ordre de l'apparence.

Conçu dans les années 60 aux USA et dans les années 70 en Europe, le Land art est aussi un art *in situ* qui met en interaction l'œuvre d'art et son milieu. Il est apparu en réaction à l'économie de marché et aux expositions dans les musées et les galeries pour rompre avec la conception décorative et lui substituer une conception écologique, minimaliste, inspirée des cultures primitives. La préférence chez Kenneth White portera plutôt sur le Land Art de Long (« faire de l'art en marchant ») et

¹⁵ Marcel Duchamp, cité dans Emmanuel Fillot, « Un art de l'assemblage », F. Doriac et K. White [éd.], *Géopoétique et Arts plastiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (PUP), 1999, p. 77.

¹⁶ Jean-Paul Thibaud et R. Thomas, « Situer. Dans l'ordinaire de l'action », Pascal Amphoux, Jean-Paul Thibaud et Grégoire Chelkoff [éd.], *Ambiances en débats*, Bernin, À la croisée, 2004, p. 153.

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

Fulton que sur celui de Smithson, de Heizer ou de Oppenheim car les œuvres de ces derniers sont plus technicistes et exhibitionnistes; celles-ci se servent de la terre comme matériau et espace de déplacement et d'exposition, comme œuvre en soi, elles témoignent plutôt d'un retour matériel que d'un retour mental et spirituel à la nature. L'intégration du Land art dans l'architecture est considérée, par ailleurs, chez l'architecte anthropologue Jean-Paul Loubes, comme un moyen de nouer des alliances entre l'architecture et le dehors en offrant aux occupants un espace de « milliers d'hectares » et en engageant « la marque du temps, du climat, des saisons¹⁷ » dans nos habitations contemporaines. Relevant du Land art, la cabane, selon lui, est un art de la construction qui manifeste fortement cette poésie de la terre. Elle est « une manifestation du faire mais aussi de l'être¹⁸ ». L'« immeuble qui pousse » conçu par Édouard François en est un exemple. Ses balcons, en forme de cabane, perchés sur les arbres, permettent de rapprocher les habitants du monde. Placés dans le vide à 6 mètres plus loin de la façade, et supportés par des pilotis qui empruntent la forme des arbres avoisinants, ces balcons-cabanes, exigeant le moins possible de transformation de la nature, procurent aux habitants la sensation d'être en plein milieu de la forêt tout en étant à l'intérieur de leur logement. Ce qui les éloigne de tout sentiment d'enfermement, comme c'est le cas des logements modernes. Contrairement à la vision puriste et utilitaire de l'architecture moderne, les façades de cet édifice se transforment en fonction des saisons et des changements climatiques, à l'instar de la végétation environnante. C'est

¹⁷ Jean-Paul Loubes, « Géopétique et architecture située », Colloque « L'Habiter dans sa poétique première », Cerisy-la-salle, septembre 2006.

¹⁸ Jean Paul Loubes, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », dans Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, Bernard Picon et Marie-Dominique Ribéron-Gayon [éd.], *Cabanes, cabanons et campements. Formes sociales et rapports à la nature en habitat temporaire*, Université de Provence-CNRS, Éditions de Bergier, 2000, p. 95.

HANANE BENACHIR

aussi une architecture *low-tech* empruntant à la cabane la voie minimaliste, et écologique, et ce par l'utilisation de volumes et de techniques simples, de matériaux locaux et économiques offrant une qualité bioclimatique.

Une nouvelle anthropologie de l'espace

L'anthropologie de l'espace, dans le sens que lui donnent les ethno-architectes et les géopoéticiens, est loin de réduire son intérêt à l'architecture codifiée héritée de la Renaissance et qui est toujours en vigueur dans notre civilisation. La « nouvelle anthropologie¹⁹ », comme l'explique l'architecte anthropologue Jean-Paul Loubes, regarde toutes les architectures, *savantes et populaires*, celles de l'Occident et d'ailleurs. Elle lit dans ces architectures, à la fois, leur matériau, leur usage et leur forme, en abandonnant les définitions classiques de l'anthropologie. Ainsi, en s'alliant à l'ethno-anthropologie, l'architecture, comme médiateur entre l'homme, le cosmos, le paysage et le climat, est un lieu de fusion entre le bâti et son contexte (naturel et culturel), entre l'intérieur et l'extérieur. Comme « expérience du lieu », elle sous-entend le rapport entre la terre et le monde, via le voyage, à travers les différents savoir-faire et cultures humaines qui servent non seulement à donner des réponses techniques mais aussi à connaître les mentalités et donc les manières d'être. L'architecture est ainsi conjointement un espace coutumier et un espace inconnu que l'on veut explorer, un lieu et un non lieu, un entre deux : entre le réel vécu et le réel projeté.

Comme l'écrit l'anthropologue David Croft, « contrairement au schéma dominant dans les sociétés occidentales, la responsabilité morale loin d'être circonscrite à l'homme inclut d'autres espèces jusqu'au paysage²⁰ ». Cette

¹⁹ Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, B. Grasset, 1982, p. 65.

²⁰ David Croft cité dans, J. Wines et P. Jodidio, *L'architecture verte*,

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

idée de l'éthique environnementale et existentielle existe encore dans les régions que la mondialisation n'a pas pu atteindre. En effet, les anciennes civilisations de l'Extrême-Orient, celles de la Chine et du Japon, loin de l'influence de l'économie de marché, se basent sur la philosophie du taoïsme et du bouddhisme zen. Ces philosophies enseignent l'harmonie de la nature (versus harmonie des proportions géométriques) et contestent le conformisme et les conventions morales et sociales. Loin de considérer le paysage dans une pure perspective de contemplation, le zen vise plutôt une fusion de l'être avec la nature plutôt que l'idée de sa conquête. Il conçoit l'univers comme un ensemble formé de parties interdépendantes, ce qui se traduit en architecture par la relation entre l'intérieur et l'extérieur, entre les édifices et leur site. Ainsi, dans la maison japonaise traditionnelle,

les murs étaient conçus [comme] des « membranes » séparant les deux domaines tout en garantissant l'échange. Tout comme l'intérieur évoquait le jardin, l'extérieur évoquait un salon, une « pièce à vivre ». L'architecture permettait de converser avec la nature. L'habitat traditionnel était un microcosme qui rassemblait toutes les expériences positives de vie et de communion avec le paysage. L'espace enclos avec ses jardins reposait sur l'idée que l'habitant pouvait rester en un endroit, voyager en esprit à travers le monde²¹.

Une conception en tous points contraire à la conception occidentale, dans laquelle les murs servent souvent à définir les limites de l'espace intérieur en créant un contraste entre le « dedans » et le « dehors », annulant du même coup la possibilité d'une « biocosmopoétique²² ».

Köln, B. Taschen, 2000, p. 37.

²¹ J. Wines et P. Jodidio, *op. cit.*, p. 57.

²² Kenneth White, *Le poète cosmographe*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1987, p. 25.

HANANE BENACHIR

Les civilisations aborigènes sont, quant à elles, riches d'enseignement écologique car elles possèdent un potentiel d'évolution en ce qui concerne l'habitat humain en totale harmonie avec son environnement (naturel, physique, social, psychologique, etc.) et proposent des idées, des comportements et des solutions techniques simples. L'étude de ces civilisations aiderait les concepteurs à repenser notre rapport au monde. Toutefois, la référence à ces formes de civilisations aborigènes ne constitue aucunement un retour nostalgique à une architecture primitive, fermée sur elle-même et coupée du monde. Comme le rappelle Jean-Paul Loubes « si elles ne disent pas toujours l'homme individuel, c'est parce que celui-ci exprimait à travers la culture du groupe, ses croyances et ses règles²³ », mettant ainsi en évidence le rapport au monde perçu, vécu (conscient et inconscient) et projeté.

Les tenants de l'approche géopoétique ont compris le côté exceptionnel de ces cultures que les sociétés dominantes qualifient de « primitives ». Il ne s'agit pas de combattre le développement technologique ni de retourner à une architecture primitive inadaptée aux problèmes complexes contemporains mais de développer en architecture le « redevenir terre de la terre – ce qui ne signifie nullement “un retour en arrière”, car le redevenir n'est pas un revenir, mais le mouvement même du devenir qui invente, renouvelle et échange sans cesse ses termes, ses étapes, ses moments²⁴ ».

Certaines architectures contemporaines tendent à épouser cette nouvelle approche anthropologique de l'espace, qui n'est pas sans point commun avec l'approche géopoétique. La maison sur la dune, conçue par Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton, en est un exemple. En effet, en intégrant l'acier

²³ Jean-Paul Loubes, « Lacabane, figure géopoétique de l'architecture », *op. cit.*, p. 93.

²⁴ Georges Amar, « Laboratoire de géopoétique appliquée », F. Doriac et K. White [éd.], *op. cit.*, p. 151.

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

ondulé (et son jeu de lumière), cette architecture témoigne de la contemporanéité de ses matériaux et des nouvelles expériences au moyen desquels l'homme d'aujourd'hui les façonne et y projette une autre manière d'habiter. Aussi, préserve-t-elle la végétation, l'eau, la lumière et tous les autres éléments terrestres et atmosphériques appartenant au site, en les considérant comme des composantes physiques (au même titre que les matériaux conventionnels) et sensibles de la construction. Il s'agit, autrement dit, d'une « architecture située » qui établit avec le site des relations polysensorielles et qui est ouverte au monde; toutes les composantes du site, incluant les arbres, le jeu d'ombre et de lumière mis en jeu, ont été intégrés en amont dans le projet de manière à assurer la continuité entre la forêt de pins et l'intérieur de l'édifice dont la façade vitrée est orientée sur l'océan et le cosmos et ce, en évoquant l'idée originelle de la cabane, dans un monde présent et à venir, car la cabane selon Jean-Paul Loubes « a ceci de particulier, qu'en elle demeure réduite la distance entre l'homme- habitant et le monde. Elle est par là même une *figure géopoétique*²⁵ ».

L'exemple du centre culturel Tjibaou

Le dernier exemple sur lequel nous nous pencherons est celui du centre culturel Tjibaou, qui présente plusieurs aspects intéressants dans le cadre d'une approche géopoétique de l'architecture. Grâce à la médiation de l'anthropologue-ethnologue Bensa, l'architecte Renzo Piano a pu intégrer dans la conception du centre culturel Tjibaou le rapport sensible à la terre privilégiée dans l'ancienne civilisation kanak, où les hommes y avaient laissé des traces, et ce en évitant de s'appuyer sur des théories ou des modèles préétablis. Loin d'être enfermé dans le régionalisme, cet édifice a échappé à la vision passéiste du post modernisme. En effet, les expériences de Bensa sur le site, où se mêlent émotions, anecdotes, analyses, impressions, etc., ont permis à Renzo Piano de réaliser une œuvre dotée

²⁵ Jean Paul Loubes, *op. cit.*

HANANE BENACHIR

de formes ouvertes à l'altérité culturelle indépendamment de tout usage fonctionnel ou traditionnel, résultant de nombreux voyages durant sept années.

Imprégné de ce lieu préexistant, Renzo Piano a évité de raser le terrain et de combler la lagune, afin de préserver dans ce projet la présence durable, d'une part des végétaux plantés par les anciens océaniens au bord de la mer ou sur les flancs des collines, et d'autre part des terres surélevées qui supportaient des cases végétales (habitats kanak), des pierres du seuil et du foyer. Par ailleurs, tout en tenant compte du mode de perception et de vie des Kanak qui « est en étroite relation avec la nature et non pas avec les éléments construits²⁶ », il a conçu une entrée latérale et non frontale, car les Kanak craignent les espaces découverts démunis de tout abri des regards d'autrui. Le visiteur y accède après avoir emprunté un chemin sinueux, au milieu de la forêt, tout en contournant le bâtiment longé sur l'allée principale. Cette allée, qui autrefois était centrale et en plein air, Renzo l'a transformée en une galerie couverte, en une rue intérieure qui relie des édifices circulaires, conçus en bois de bambou d'une hauteur comparable à celle des pins colonnaires, à l'image des cases kanak d'autrefois. Dans cette trame architecturale, sont inscrits plusieurs modules verts, à l'image des patios méditerranéens ou des micro-jardins japonais (non réduits au seul rôle climatique, à savoir, l'évacuation de l'air chaud et vicié), qui témoignent de l'ouverture du Centre culturel Tjibaou aux autres cultures du monde et d'« une réorganisation des forces vitales, [d'] une nouvelle orientation de la culture²⁷ » kanak.

Bien qu'elles soient dotées d'ouvertures (clapets) réglables

²⁶ Pierre Combarnous, « Architecture globalisée. Vers une altermondialisation? », mémoire de DEA, IEP, Pouvoir, action publique, territoire, Bordeaux 4, 2004, f. 32.

²⁷ Kenneth White, *Le plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, op. cit., p. 40.

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

en fonction de la température extérieure et de l'intensité du vent, les cases ne sont pas réduites à un simple médium écologique démunie des dimensions culturelle et symbolique au profit des exigences normatives d'un programme prédéterminé. En effet la captation de l'air entre leur double façade n'est pas conçue uniquement dans le but de créer une ventilation naturelle. « Avec ce système d'air », explique Renzo, « les cases émettent un bruit particulier, un son presque une “voix”. C'est celui des villages kanak, de leurs forêts, ou si vous préférez, d'un port de mer par une journée de vent²⁸ ». Elles ne sont plus un espace traditionnel, mais un « espace mental », « un souvenir ouvert sur un rêve d'avenir²⁹ ».

Par cette expérience sensible et physique, les concepteurs ont pu intégrer le rapport identitaire des kanak dans une symbolique dynamique commune, en mettant en évidence la beauté d'une terre chargée de souvenirs et de rêves, celle de la Nouvelle Calédonie. À l'opposé, l'Opéra de Sydney, qui s'appuie sur la métaphore d'un bateau à voile ou d'un coquillage, émane d'un imaginaire individuel et apparaît comme une œuvre acculturée. Cette « expérience immédiate du monde » kanak a permis de créer une autre manière de vivre, une « esthétique existentielle³⁰ » libérée d'une image ethnique ou patrimoniale, ayant le mérite de réconcilier les ethnies installées sur cette terre et de débloquent psychologiquement les sociétés marginales non reconnues de la part des sociétés dominantes du monde occidental.

Cependant, l'intégration dans cette construction d'une technologie *high-tech*, énergivore et polluante, importée de l'Occident (importation d'éléments architecturaux, comme par exemple les charpentes et les pièces moulées des façades préfabriquées à la métropole et la non utilisation de la main

²⁸ Renzo Piano, *Carnet de Travail*, Paris, Seuil, 1997, p. 178.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Kenneth White, *Le poète cosmographe*, *op. cit.*, p. 16.

HANANE BENACHIR

d'œuvre locale) témoigne de la prédominance des techniques constructives occidentales sur celles puisées dans les ressources du site. Ce qui a empêché le projet de se doter d'une technologie simple, naturelle et poétique, comme le *low-tech* de la maison sur la dune, conçue par Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton.

Le modèle occidental universel a sacrifié le bien-être sensoriel et affectif et le consensus culturel de l'espace architectural et urbain. Dépourvu de sa teneur affective et spirituelle pour ne constituer qu'un cadre physique et esthétique, il a renoncé à l'être humain comme être sensible et consciencieux pour ne considérer que l'être de l'apparaître manipulé par une utopie non réalisable. L'intégration de l'approche géopoétique dans l'architecture contemporaine est prometteuse d'un consensus universel, et ce par son engagement planétaire en faveur de l'environnement, d'une culture partagée et du bien être psychosocial. Libérée ainsi de toute règle et concept imposant des conditions traditionnelles ou une vision mécaniste, utilitaire et idéologique, cette approche s'inspire autant des cultures primitives que des anciennes civilisations orientales.

Pour conclure, le rapport d'une certaine culture à la nature par les sens, la pensée et l'action confère à l'espace le sens qu'en éprouvent ses habitants par la manière qu'ils ont de le construire, sur le plan local et global. L'architecture en géopoétique n'est ni une « machine à habiter » (conforme à la politique de la table rase et du zoning), ni une « machine de vision », dominée par la technique, la raison instrumentale et le geste spectaculaire. Elle ne se réduit pas non plus à une expérience esthétique de l'espace architectural mais s'élargit à l'expérience sensible et méditative de l'habiter, restituant ainsi les liens entre l'être et l'espace, entre l'homme et le monde. Elle se veut, enfin, une invention renouvelée de « l'être-là sur terre » en tenant compte des gestes créatifs, des valeurs existentielles et des pratiques sociales qui existaient déjà

VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

auparavant, mais qui n'avaient pas été jusqu'à présent révélés et reconnues car elles rejetaient l'idée même de contrôle humain sur son environnement.