

## SPECTACLE ET TOURISME. SÉMIOTIQUE OU HERMÉNEUTIQUE

ALET VALERO

Université Blaise Pascal-Clermont - Ferrand II

Cet article s'inscrit dans la continuité de la réflexion menée depuis quelques années sur les représentations, notamment sur celles des paysages et sur une approche sémiotique ou inter-sémiotique. Le titre initial de ma communication portait en sous-titre : De quelques éléments sémiotiques. Depuis ma proposition, la lecture de certains travaux récents m'a amené à formuler différemment le sous-titre et à proposer « sémiotique ou herméneutique » parce qu'il m'a semblé que ces communications étaient de nature à remettre en question non les fondements théoriques — qui, par ailleurs, restent à établir — d'une « inter-sémiotique », ou d'une « sémiotique générale », mais en raison de l'« effet » qu'elle pourrait avoir sur ses utilisateurs.

Tout récemment, il est troublant de constater comment théoriciens et praticiens de l'espace semblent remettre en question une approche qui tendrait à rationaliser le repérage, la distribution, l'organisation du sens et la généalogie des systèmes au profit d'une valorisation de la découverte, de la surprise, de l'étonnement et du discours qui surgit de la rencontre.

Cette interrogation me paraît d'autant plus nécessaire que l'idée d'une inter-sémiotique semble encore des plus hasardeuses même si une convergence des travaux et des problématiques paraît s'imposer de plus en plus. Je renverrai à ce sujet, aux perspectives évoquées par Georges Molinié lors du colloque « Style et image » en 1993.

Par spectacle et tourisme, j'entends aborder la question de la « mise en spectacle » par cette activité qui, depuis environ un siècle et demi, prend la

dénomination de « tourisme ». Par le sous-titre : « De quelques éléments sémiotiques », je tentais de montrer que cette activité fait sens, sans doute par elle-même d'abord, mais surtout pour ceux qui la pratiquent et dans les sociétés qui lui tiennent lieu de support. Cet aspect demeure mais je n'aborde pas la segmentation.

En reprenant le terme de « tourisme » plutôt que celui de « voyage », par exemple, je souhaite ne pas évacuer une problématique que je n'aborderai pas ici, mais qu'il me semble nécessaire de garder présente car à défaut, on pourrait aboutir à des pratiques de distinction sociale au sens où Pierre Bourdieu (*La distinction*), Didier Urbain (*L'idiote du voyage*) ou Thorsten Veblen (*La classe de loisir*) les ont analysées.

## 1. SPECTACLES ET TOURISME AU XXÈME SIÈCLE

a) Je n'entrerai pas dans une définition du tourisme. Simplement dans un cadre général : le temps libre, l'*otium*. A ce sujet, les limites du terme de « tourisme » m'apparaissent de plus en plus clairement. Pour des raisons qui tiennent précisément à l'évolution des sociétés dites « industrielles », le terme a été imposé par l'usage alors qu'il pourrait bien regrouper de manière plus ou moins transitoire des généalogies de pratiques, de représentations mentales et sensibles dont l'inventaire ne paraît pas terminé.

b) Par spectacle (<*spectaculum*> : ce qui est de l'ordre du regard (*specto* > je regarde), de l'observation et de la contemplation. Que le regard — comme sens visuel — puisse être un des fondements de la « spéculation » ne peut qu'enrichir le lien privilégié entre regard et *otium*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Alain Roger, *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, p. 31 : « [...] la tradition, à laquelle on appartient, bon gré, mal gré, impose cette suprématie du regard, qui n'a pas attendu Sartre pour accéder à la dignité de concept, puisque, de Platon à Husserl, il est l'élément où se meut la « spéculation » philosophique (*eidōs* platonicien, *theoria* aristotélicienne, *intueri* cartésien, etc.). « La Philosophie est née de la Géométrie, c'est-à-dire du sens visuel. Qu'eût-elle été, sortie de l'oreille ? » [A. Michel, *Psychanalyse de la Musique*, P.U.F., 1951, p. 214] Rien ; c'est-à-dire : rien à voir avec la philosophie. Si l'idéalisme est la tentation de l'Occident, c'est parce que l'Occident *regarde*, en dépit d'efforts infructueux, du moins jusqu'à une date récente, pour habiliter les autres claviers sensoriels ». Précisons que pour Alain Roger « la fonction du Regard » ne se limite pas, au sens strict, à l'« organe de la vision, mais [à] un œil métaphorique, lieu, milieu, véhicule et synthèse du schématisme latent », p. 33.

c) Parce que nous sommes dans une problématique en construction, les exemples sortent du cadre strictement hispanique et du XX<sup>ème</sup> siècle. Pourtant ces questions me semblent au cœur même de l'époque de référence. Quant à l'hispanisme, il a résolument ouvert ses frontières, c'est, ici et maintenant, un de ses traits essentiels.

d) Une réflexion sur « tourisme et spectacle » est relativement facile, elle est même pluralisable sur les deux termes (tourismes et spectacles), tant le tourisme semble n'être qu'une entreprise généralisée du spectacle généralisé. En parodiant Guy Debord<sup>1</sup>, sans doute serait-il possible de jouer sur une combinatoire tant les termes de société/tourisme/spectacle semblent se décliner pour dire le futile, l'apparat, le simulacre et le non-sens. Mais nous n'aborderons pas cette voie là. En tout cas pas de cette manière. Notre souci est au contraire la recherche du sens, le repérage des éléments qui le composent, des mécanismes et des systèmes selon lesquels il se déploie en synchronie et en diachronie. Cependant, paradoxalement, au moment où il semblerait que la convergence puisse s'établir, d'autres interrogations surgissent. Nous sommes donc confrontés à la nécessité de poursuivre le relevé des phénomènes susceptibles de rentrer dans le corpus (par exemple ici, le paragraphe 3c sur *La mise en scène extensive de l'espace*<sup>2</sup>) et de poser la question, non de la validité du projet, mais de son utilisation effective.

## 2. L'HÉRITAGE

La mise en spectacle, au sens d'un objet placé sous le regard, comme élément majeur du tourisme — au sens de l'*otium* — commence bien avant le XX<sup>ème</sup> siècle. Celui-ci ne fait qu'hériter de processus dont certains sont anciens de plusieurs siècles et, de ce fait, sont antérieurs au phénomène du tourisme fixé, en termes de marché<sup>3</sup>, vers 1840 par

---

<sup>1</sup>Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1992. On pourrait parfois ajouter Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992 et *L'Etat séducteur*, 1993.

<sup>2</sup>Dans cet article, les paragraphes n'ont pas le même statut, 2. L'héritage, par exemple, a valeur d'entrée de chapitre ; il pourrait se fractionner en Paysage, Autre, Sujet.

<sup>3</sup>« On » lie l'apparition du « marché touristique » ou encore du « tourisme de masse » à Thomas Cook, en particulier au train qu'il affréta entre Leicester et Loughborough. Les raisons de ce voyage sont souvent laissées dans l'ombre, or il eut lieu à l'occasion d'un Congrès Antialcoolique. Comme Georges Borrow, représentant de la Société Biblique, Thomas Cook était d'abord missionnaire et

Thomas Cook. Sur la problématique spectacle/tourisme, trois axes nous paraissent à privilégier : les paysages, l'Autre, le sujet. Dans le cadre de cette communication nous n'aborderons que le premier aspect en raison même de la richesse des voies qui s'ouvrent à la réflexion dans diverses disciplines. Bien entendu, cet intérêt concerne les rapports verbal/non verbal.

### 3. LA « SPECTACULARISATION » DES PAYSAGES

Même si cette dérivation respecte les structures de la langue, ce néologisme « spectacularisation » est déjà impropre, « spectaclarisation » aurait été plus exact<sup>1</sup>. L'opposition (*spectacle* vs *spectaculaire*) permet tout de même de mettre en évidence quelques mécanismes qui ne seront abordés ici qu'à titre d'illustrations. La surdétermination relève d'un effet induit dont les causes peuvent être la banalisation (gommage des différences) et la compétition (cliché, caricature). Ces deux catégories (banalisation/compétition) étant elles-mêmes prises dans un réseau de causes qui pourraient être précisées pour chaque cas. Les combinaisons possibles sont, sans doute, très élevées, celles effectivement en œuvre dépendent de circonstances conjoncturelles.

#### A) ART ET ESPACE

La transformation du paysage en « spectacle » ne commençant pas avec ce siècle, elle se trouve engagée dans une évolution d'une complexité extraordinaire. Poser la question du regard sur le paysage au XX<sup>ème</sup> siècle revient à s'interroger sur une grande partie de l'art et de son rapport à l'espace. Alberto Pérez-Gómez souligne cet intérêt persistant<sup>2</sup> :

---

vendeur de bibles. Le « voyage » était investi, semble-t-il, d'une fonction ludico-thérapeutique. Par ailleurs, les voyages en groupes étaient pratiqués par les associations et les clubs y compris ouvriers. Voir par exemple Alain Corbin, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Aubier, 1995, p. 29.

<sup>1</sup> Le suffixe diminutif *-ulus*, est renforcé par l'infixe *-c-* ; *espectaculu*, semble déjà être un dérivé (*aures* > *auricula*). L'ensemble de ces évolutions serait à reprendre.

<sup>2</sup> Alberto Pérez-Gómez, « L'espace de l'architecture : la signification en tant que présence et représentation », dans *Le sens du lieu : topos, logos, aisthêsis*, édité par Michel Mangematin, Philippe Nys et Chris Younès, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 154. De même on pourra lire de Michel Collot, « Voir et dire » dans *Lire l'espace*, sous la direction de Jacques Poirier et de Jean-Jacques Wunenburger, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 253.

## Spectacle et tourisme. Sémiotique ou herméneutique

Au cours des deux derniers siècles, tous les arts, y compris les lettres, la musique, la sculpture, la peinture et, plus récemment, le cinéma et autres « hybrides », semblent se préoccuper explicitement d'espace, de *chôra*, matériel et construit tout autant que qualitatif et métaphorique.

Dans une perspective qui nous est familière, Marie-Rose Corredor-Guinard souligne<sup>1</sup> à quel point la littérature, et en particulier celle de voyage, nous empêche de voir les paysages avec un regard neuf car il existe des liens étroits et complexes entre un savoir livresque antérieur au paysage réel et une curiosité qui rend le voyageur apte à « voir » ce qui est devant ses yeux. Alain Roger a suggéré la notion d'*artialisation* pour expliquer le phénomène<sup>2</sup> :

Il n'y a pas de beauté naturelle ou, plus exactement, la nature ne devient belle à nos yeux que par la médiation de l'art. Notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique. Mais il faut distinguer deux possibilités. Ou bien l'art intervient directement sur le socle naturel, le code artistique s'inscrit effectivement, matériellement, *in situ*. C'est, par exemple, l'art millénaire des jardins, ou, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, celui des paysagistes. Ou bien l'art opère indirectement, par la production de modèles, picturaux, littéraires, etc. Un relais est alors requis, celui du regard, individuel ou collectif, qui doit s'imprégner de ces modèles. L'art n'intervient plus *in situ*, mais *in visu*.

Cette thèse pose d'abord le problème de la fonction de l'art. Le mécanisme d'*artialisation* est-il exclusif de l'art ou l'art est-il le domaine où le mécanisme s'y manifeste le plus clairement ? Dans le passage cité, tiré d'un article de 1994, A. Roger parle de « la production de modèles, picturaux, littéraires, etc. ». Nous prenons la notion d'*artialisation* dans

---

<sup>1</sup> Marie-Rose Corredor-Guinard, « Literatura y difusión de los modelos de paisaje mediterráneo », *Paisaje mediterráneo*, Electa, Milan, 1992, p. 199 : « Pero pocas veces [...] ante sus ojos ».

<sup>2</sup> Alain Roger, « Le génie du lieu », *Le sens du lieu : topos, logos, aisthêsis*, sous la direction de Michel Mangematin, Philippe Nys et Chris Younès, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 100. A. Roger a synthétisé à cette occasion une position devenue presque classique depuis *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, 1978. Plus loin dans l'article, à propos du Mont Fuji, il cite des « générations de peintres, éminents ou obscurs, mais qu'importe, puisque tous participent à cette gloire du Fuji, et puisque le Fuji, c'est eux ! ». Nous en déduisons qu'il s'agit du regard artistique que chacun peut, à des degrés divers, posséder.

une perspective ample qui dépasse le champ de l'esthétique et rend compte de la construction de schèmes. Citant des travaux de l'époque, A. Roger soulignait en 1978, la fonction d'anticipation de l'art (« témoin de la société future », « miroir qui avance »), ou encore celle de l'artiste : « L'artiste n'augure pas l'avenir, il l'inaugure »<sup>1</sup>.

L'opération artistique est une « socio-transcendentalisation » des objets. A. Roger fait intervenir un processus esthétique mais il ne semble pas exclure d'autres « -isation » qui pourraient être des modalités de la schématisation. Ce processus que Roger attribue au regard artistique existe, peut-être, d'une autre manière dans une autre relation, par exemple, dans le regard médical. Lorsqu'il mettait en évidence une généalogie des comportements, Alain Corbin<sup>2</sup> citait l'*Histoire de la mélancolie* de Robert Burton, 1621, puis *L'histoire du bain froid*, 1701 et 1702, de John Floyer, puis les travaux de Richard Russell (*A dissertation on the Use of the Seawater...*, 1769) pour montrer l'influence du discours médical dans le choix de la villégiature. A. Corbin insistait sur l'herméneutique des littoraux comme fondatrice de nouvelles pratiques comme la balnéation. A la manière d'A. Roger, nous pourrions dire « La mer ce furent eux ». Tout récemment<sup>3</sup> Ph. Nys évoque d'ailleurs le lien qu'Hippocrate établissait entre les vents, les eaux et les lieux et il souligne que « ce texte marque un tournant à l'intérieur de la pensée occidentale et [qu'] il comporte une dimension herméneutique universelle »<sup>4</sup>. Il s'agit, en effet, d'une herméneutique menée dans une perspective non pas sacrée mais à vocation rationaliste et laïque que nous définirions aujourd'hui comme médicale et scientifique.

Mais cette question de la relation de l'art à l'espace demeure épineuse. Dans une approche herméneutique et phénoménologique de l'art des jardins, Ph. Nys s'appuie sur deux trilogies de concepts<sup>5</sup> : « La première concerne le sens du mot "art", la deuxième, celui de "jardin", dans l'expression "art des jardins" ».

---

<sup>1</sup> Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, 1978, p. 26.

<sup>2</sup> Alain Corbin, *Le territoire du vide*, Aubier, 1988, p. 72-81.

<sup>3</sup> Philippe Nys, « A propos d'un traité d'Hippocrate », *Le sens du lieu : topos, logos, aisthèsis*, sous la direction de Michel Mangematin, Philippe Nys et Chris Younès, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 386.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>5</sup> Philippe Nys, « L'art des jardins », *Lire l'espace*, sous la direction de Jacques Poirier et de Jean-Jacques Wunenburger, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 290.

La première trilogie distingue tout d'abord la *technè* qui fait que le jardin *in situ* sera de plus en plus considéré comme le résultat d'une technique et « d'un espace à remplir de fonctions ». Vient ensuite l'*ouvrage de l'art* avec le sens d'« ouvrages d'art d'ingénieurs ». Dans ce cas, les jardins « ont schématisé et artialisé [au sens que donnent A. Roger et Ch. Lalo] le rapport au dehors de la ville, au paysage non-urbain, mais aussi aux paysages urbains de la grande ville » (les squares intra-muros, les ceintures vertes, les parcs de loisirs). Enfin, Ph. Nys distingue le jardin *in situ* comme œuvre d'art « produit équivalent aux arts majeurs comme la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique et le théâtre ».

La deuxième trilogie concerne les représentations. 1. Les icônes (peinture, gravure, photographie) et les plans ou dessins techniques destinés à la fabrication de l'*in situ*. 2. Les représentations liées au discours. D'une part les textes littéraires (poétiques ou romanesques) et d'autre part les textes programmatiques, projets ou critiques. 3. « Le point le plus délicat », le lieu lui-même, la chose, comme représentation : « nous revenons ainsi au jardin *in situ*, comme lieu source ou lieu d'arrivée des représentations se donnant comme totalité organisatrice et auto-représentation »<sup>1</sup>. Si les deux premiers peuvent donner lieu à une sémiotique, il n'en va peut être pas de même du troisième.

Mais nous reviendrons sur ce point ultérieurement. En effet, l'approche d'A. Roger nous permet d'une part, de mieux cerner l'opposition *artialisation* vs stéréotype ; d'autre part, l'anecdote du Mont Fuji<sup>2</sup> nous fournit, indirectement, l'occasion de considérer une sorte de mise en scène extensive de l'espace.

## B) ARTIALISATION VS STÉRÉOTYPE

A. Roger voit dans le processus artistique trois moments : un arrachement au socle naturel et un retour pour l'*artialisation*. Entre les deux existerait un relais, le Regard transcendantal, lieu de la

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>2</sup> Dans « Le génie du lieu », *Le sens du lieu : topos, logos, aisthêsis...*, A. Roger raconte que se trouvant à Tokyo à l'occasion d'un colloque sur le paysage, on lui soumit le dilemme suivant : « Très Honorable Collègue, nous aimerions connaître votre avis sur le destin du Fuji. Il est malade, il se fissure, il se délite. Faut-il laisser faire la nature, ou devons-nous intervenir, notre technologie nous le permet ? Qu'en pensez-vous, très honorable philosophe ? Ce que j'en pense ? Le Mont Fuji ... 3800 mètres... [...] non le Fuji n'est plus un être naturel, mais la création millénaire de ces mille génies de la culture japonaise [...] oui le Fuji est un monument à sauvegarder et donc à restaurer au même titre que Versailles et Venise [...] » p. 100.

schématisation moyenne<sup>1</sup>. La mode ne procéderait qu'à un double mouvement (ou à trois qui reviendraient à deux) :

le schème est directement plaqué sur la nature, comme pour plus de sûreté. On n'a plus trois, mais deux moments, qu'on serait même tenté de réduire à une seule opération, l'application d'un modèle (dont on verra pourtant qu'elle n'est jamais improvisée, mais suppose toujours la conception préalable d'un schème).

Dans ce dernier cas, nous aurions, comme pour l'*artialisation*, un triple mouvement : arrachement à l'objet, relais par le Regard transcendantal, puis retour sur l'objet. Mais cette fois le schème serait de l'ordre de l'« application du modèle ». Il n'offrirait plus la possibilité de dire le multiple avec l'unique, il aurait comme fonction de *contraindre* le multiple sous l'unique, par la reproduction plus ou moins fidèle. Dans le cas de la mode, le mannequin qui servirait de médiation transcendantale, aurait pour fonction de « captiver les regards d'une saison » afin de permettre une exploitation du désir d'imitation. Cette exploitation pouvant être sociale ou marchande. Dans le cas du « paysage touristique », on retrouve la double dénaturation du processus d'*artialisation* : une première schématisation de la nature, puis un retour qui rappelle celui de l'*artialisation*. Mais le mouvement de retour peut s'accompagner d'une surdétermination au sens d'une intensification des éléments du schème. Deux réactions :

1. Cette emphase semble aller de soi<sup>2</sup>, elle est même perçue comme nécessaire car « éclairante », ainsi Jean-Claude Wieber écrit-il :

Les transformations du réel par les peintres sont alors instructives pour les géographes. Puisque le monde ne peut être totalement saisi par une démarche de comptable minutieux, n'est-il pas important *de mettre en évidence les traits les plus forts*, en les magnifiant ? Ce que le lent et nécessaire inventaire scientifique ne peut pas complètement dire, il revient à la fulgurance de l'œuvre d'art de le montrer.

---

<sup>1</sup> Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, 1978, p. 40.

<sup>2</sup> Jean-Claude Wieber, « Regards de peintres et de géographes », *Lire l'espace...*, p. 175. Nous ajoutons les italiques.

La surdétermination permet ici une meilleure définition (au sens presque photographique) et elle est de nature à faciliter le repérage et l'identification. D'où l'utilisation que pourront en faire les mécanismes marchands ou idéologiques.

2. Elle peut être perçue comme excessive : un paysage castillan pour représenter l'Espagne. Cette surdétermination facilite les glissements métonymiques (déjà en œuvre dans l'exemple précédent), les « maquillages » divers<sup>1</sup>, la déformation dans laquelle peuvent prendre place toutes les figures que nous trouvons dans les créations artistiques (la moquerie, la farce, la satire, le grotesque, l'*esperpento*...).

Par ailleurs, au-delà des réactions, la question porte évidemment sur la « mise en évidence des traits les plus forts ». Que faut-il entendre par « traits les plus forts » ? Est-on dans l'esthétique ou dans le sens ? Mais aussi, que faut-il entendre par « mise en évidence » ? Dit métaphoriquement, il semblerait qu'il soit nécessaire de « tenir » ou de « forcer » le trait, de bien identifier par l'accentuation ou la répétition. De là, sans doute, l'idée du cliché, du stéréotype, du simulacre ou du masque. Il me semble qu'Alain Roger se réfère à ce stade lorsqu'il écrit<sup>2</sup> :

Il faudrait d'ailleurs s'interroger sur le sens véritable (et caché) du pittoresque ; car, si l'on sent que tel paysage pourrait tenter, ou serait digne d'intéresser le peintre, c'est que ce dernier est déjà là, invisible et présent, dans le regard du spectateur.

Il repère ici un stade de la propagation du schème. S'il y a reconnaissance du « pittoresque », du « peignable », c'est que ce qui est vu peut être repris sous le schème. Il y a donc une double identification : celle du schème, celle de ce qui est en adéquation avec lui. Cette reconnaissance du motif à peindre manifeste que nous sommes déjà dans un processus de répétition et d'ampliation. Faut-il dégager deux temps de ce processus ? Saisie de manière précoce, cette reconnaissance est encore une source de plaisir. En terme de distinction (Bourdieu, Veblen, Urbain), cette étape serait socialement valorisante (artiste, voyageur, élites). La dégradation serait le fait d'une répétition excessive fondatrice d'un écart à

---

<sup>1</sup> Voir dans A. Roger la notion de maquillage comme portrait maquillé et de portrait comme maquillage libre, *Ibidem*, p. 66.

<sup>2</sup> Alain Roger, *Nus et paysages...*, p. 126.

la fois esthétique et social. Esthétique car l'objet est dénaturé par le schème au point qu'il n'est plus identifiable. Social car l'esthétique est un élément majeur des pratiques de distinction. Pour certains tel paysage serait encore « spectaculisé » alors que pour d'autres il serait déjà « spectacularisé ».

Ce processus de surdétermination permet, là encore, une exploitation. Comme dans le cas de la mode, elle peut être marchande ou sociale (pratiques de distinction, « quartiers de noblesse culturelle », idéologie au sens large), les deux pouvant se combiner et se recomposer dans un troisième signifiant selon le système connotatif. Par exemple le tableau ci-dessous met en évidence quelques « applications » :

— paysage, œuvre d'art (PœA);

1. autonomie de l'œuvre, contemplation esthétique. Espace vierge, non-lieu, espace inconnu, inexploré, espace en voie d'*artialisation*. Marquage social : groupe socioculturel défini, artiste, X, chercheur, cadre supérieur, profession libérale.

2. marché de l'art, valeur marchande fluctuant selon les mécanismes particuliers de l'offre et de la demande, etc. Voyageurs à thème, « routards », professions libérales.

3. « valeur » sociale et/ou esthétique : « patrimoine », conservatoires ou musées, parcs, sites, aménagement, politique municipale, régionale, nationale, transnationale, d'un parti, d'un groupe de pression, etc.

— paysage-identité (P.I.); puis utilisation selon deux objectifs :

1. mercantiles : publicité de vente, parcellisation (vente de foncier vs «hotellisation» individuelle ou collective) ;

2. idéologiques : publicité d'image, politique municipale, régionale, nationale, transnationale, d'un parti, d'un groupe de pression, etc.

Sur cette base, des combinaisons sont possibles, par exemple, P.I.1 de PœA1 : ce serait le cas d'un organisme (agence de voyage) faisant la promotion d'espace vierge (l'Amazonie, le désert, la Sibérie) à destination de clients aventuriers ; autre exemple : P.I.2 de PœA1 : ce serait le cas d'une municipalité utilisant les réseaux personnels pour sélectionner ses résidents au nom de la protection de ces mêmes espaces vierges. Etc. Ce tableau type pourrait être complété par des groupes cibles en reprenant les

critères de P. Bourdieu<sup>1</sup>. Nous avons donné quelques exemples pour les deux premiers cas.

### C) MISE EN SCÈNE EXTENSIVE DE L'ESPACE

L'anecdote d'A. Roger révèle qu'implicitement l'espace devient monument. Nous voudrions revenir, par étapes, sur ce processus. Les recherches pluridisciplinaires sur l'espace ont mis en évidence une étonnante continuité du lien *topos-muthos* ou du lien *topos-logos*. Sur la longue durée, cette relation a conduit à une organisation particulière de certains espaces en vue de la production de sens. Il n'est pas possible de faire ici le recensement de ces travaux tant est grande leur richesse et leur variété. Nous ne soulignerons donc que quelques aspects souvent tirés, d'ailleurs, d'actes de colloques renvoyant à des bibliographies conséquentes.

#### 1. Éden et jardins

*Paisaje mediterráneo*<sup>2</sup> est une de ces publications qui réunissait trois régions européennes (Andalousie, Languedoc-Roussillon, Vénétie) à l'occasion de l'Expo 92 à Séville. Autre façon de pratiquer l'inter-sémiotique. Linda Mavian y montre comment, en Grèce, la mythologie imposait parfois ses représentations à l'histoire et à la géographie<sup>3</sup>. L'organisation pour le regard est déjà présente. Au Moyen Age le mythe du Paradis perdu a pour corollaire le mythe du Paradis terrestre dont l'art des jardins réunit les principes, les techniques et l'herméneutique. Antonella Pietrogrande ébauche une généalogie qui s'étend des *horti monumentaux* de la dernière République de l'Époque Impériale aux *horti conclusi*, jardins monastiques du Moyen Age ou à leur extension mondaine, le jardin courtisan. Certains principes règlent à la fois l'agencement de l'espace des jardins et les textes littéraires :

---

<sup>1</sup> P. Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, 1979, p. 62.

<sup>2</sup> *Paisaje mediterráneo*, Electa, Milan, 1992.

<sup>3</sup> « El papel de la mitología en la percepción de la naturaleza y en la organización de sus recursos. Lugares míticos o ilustres », *Ibidem*, p. 41 : « A la importancia adquirida por algunos lugares elegidos como sede de santuarios famosos, el mito, que tan fuertemente impregnó la ordenación territorial en el mundo griego, añade a su vez una explicación propia, en sus formas específicas, que van más allá de las consideraciones de carácter histórico o de la naturaleza geográfica real ».

El alto valor simbólico del jardín claustral como jardín de Dios, está estrechamente vinculado a los cánones retóricos del *locus amoenus* de los que se apodera la literatura de la Edad Media<sup>1</sup>.

Dans un traité largement diffusé et traduit au XIV<sup>ème</sup> et au XV<sup>ème</sup> siècle, le bolonais Piero de Crescenzi fixe dès 1305 des normes dont l'influence, selon les spécialistes, est encore perceptible au XVI<sup>ème</sup> siècle. Pour lui « les espèces végétales cessent d'être de simples éléments cultivés pour se transformer en éléments d'une scène destinée à être admirée ». Le Quattrocento redécouvre le jardin gréco-romain. Dans les gravures anonymes de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Venise, 1499), les plants de buis adoptent la forme de géants, de dragons et de paons : « Se trata de un amplio muestrario de figuras, fruto de una contaminación entre naturaleza, escultura y arquitectura »<sup>2</sup>. Pendant toute la période, le séjour dans les villas permet la jouissance du spectacle recomposé du Paradis terrestre<sup>3</sup>. Au début du XVI<sup>ème</sup> siècle, Pietro Bembo décrit dans les *Asolani*, 1502-1504, un jardin idéal, théâtre des dialogues amoureux où l'espace du jardin ne s'organise plus autour d'un centre mais selon les nouvelles règles de la perspective du jardin de la Renaissance.

## 2. Promenades, salons et villégiatures

A partir du XVI<sup>ème</sup> siècle également, diverses pratiques instituent des lieux qui vont acquérir une fonction particulière plus ou moins liée à la représentation et à la mise en scène de moments de la vie sociale. Par exemple la villégiature, la promenade ou, plus tard, le salon. Alain Montandon montre comment du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle la promenade a été un moment fondamental de la vie sociale ; on se promène dans des lieux privilégiés, des espaces socialisés, où la nature joue un rôle d'ornement. Le promeneur jouit de l'espace dans sa limitation :

Son activité lectrice du monde découvre un espace de signes. Elle est fondatrice d'une sémiologie. Lire le monde et ses signes. Cueillir, butiner, herboriser, ramasser les cailloux, les objets, les

---

<sup>1</sup> Antonella Pietrogrande, « *El jardín imaginado* », *Ibidem*, p. 74.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>3</sup> *Ligeia, Dossiers sur l'art*, « Les paysages et la ville », n°19-20, oct. 96-juin 97, p. 66.

plantes, attendre la trouvaille (comme André Breton au marché aux puces) sont ses activités et ses objets privilégiés<sup>1</sup>.

A. Montandon présente le Cours la Reine créé en 1616, redessiné plus tard par Le Nôtre comme un espace de civilité qui est « d'abord un espace théâtral » où les femmes se promènent souvent masquées. A propos des salons à l'époque classique, Emmanuel Bury hésite entre espace social et espace privé. Il est le lieu de l'*otium* en marge du *negotium* de la ville (activité marchande et économique) et de celui de la cour (activité politique). C'est un lieu codifié qui privilégie le bon usage et le naturel de la langue où la douceur de la parole féminine apporte un contrepoint à la rudesse du soldat. Les grands genres officiels ont leur place à la Cour (histoire et droit), à l'Hôtel de Bourgogne (tragédie), à l'Académie et dans les cabinets savants. Dans les salons « se sont développés les genres littéraires du loisir, le roman et la poésie »<sup>2</sup>. Lieu essentiel de la promotion sociale, l'impétrant doit y être présenté comme à la cour. L'homme de lettres y trouve « un espace intermédiaire entre le savoir, la création littéraire et le public ». Le luxe, le goût de la fête, le jeu modèrent les tensions sociales et les femmes jouent, dans cette fonction, un rôle décisif en diffusant « un modèle de civilité qui ne cesse de s'étendre à l'époque moderne ». Au XVIII<sup>ème</sup> siècle le théâtre de Goldoni reflète la codification des comportements auxquels les personnages sont assujettis. Il s'agit avant tout du « rite social que constituent les vacances à la campagne qui couvre de ridicule ceux qui ne s'y conforment pas. [...] Pour les vacanciers goldoniens, le souci le plus important est de paraître et avant tout d'avoir des vêtements à la dernière mode »<sup>3</sup>.

Cette codification se retrouve dans toutes les stations thermales et balnéaires dès leur apparition sur l'ensemble de l'Europe. L'Espagne n'y échappe pas parfois dans des sites que l'on ne soupçonne plus aujourd'hui. Le 31 juillet 1839, George Borrow arrive à Sanlúcar de Barrameda et livre un des premiers témoignages sur la balnéation en Espagne<sup>4</sup>. Si on compare avec l'évolution des pratiques établie par Alain Corbin<sup>5</sup>, on constate que la Péninsule n'a pas réellement de retard si ce n'est en ce qui

---

<sup>1</sup> Alain Montandon, « Des promenades », *Les espaces de la civilité*, sous la direction d'Alain Montandon, Editions InterUniversitaires, 1995, p. 55.

<sup>2</sup> Emmanuel Bury, « Les salons à l'époque classique », *Ibidem*, p. 31.

<sup>3</sup> Juliane Cohen-Tanugi, « Villégiatures italiennes », *Ibidem*, p. 110.

<sup>4</sup> George Borrow, *La Bible en Espagne*, Phébus, p. 360.

<sup>5</sup> Alain Corbin, *Le territoire du vide...*

concerne le nombre de sites. J'avais évoqué ces aspects dans ma thèse<sup>1</sup> à propos de divers sites et je n'y reviendrai pas. En substance on s'aperçoit que certains lieux, notamment les villégiatures, sont investis d'une fonction à la fois sociale et sémiotique. Le séjour dans ces lieux est codifié de manière relativement stricte selon une topographie et un emploi du temps dont le respect fonctionne un peu à la façon d'un « langage ». Dans ce sens chacun est spectateur de l'autre et son comportement est porteur d'une signification.

Certains chercheurs ont étendu une approche de ce type à des sites particuliers. Philippe Gresset parle de l'« architectonographie » du hameau Boileau dans le XVI<sup>ème</sup> arrondissement. On pourrait de la même manière évoquer les jardins botaniques, les cités jardins, mais aussi les projets d'urbanisme touristique réalisés ou non. Ainsi le projet de cité climatique à Alicante déposé par Sánchez Santana<sup>2</sup> dès 1889, puis repris et transformé par Parreño Ballesteros en cité de loisirs. De même le quartier de Santa Cruz à Séville rénové par le Commissaire Royal au Tourisme entre 1919 et 1922 ; S'Agaró sur la Costa Brava dont la construction commence vers 1920 sous l'impulsion de la famille Ensesa de Gérone mais qui suit un véritable projet esthétique à partir de 1930 ; le village espagnol construit à l'occasion de l'exposition de Barcelone de 1929 ; le projet d'aménagement de la plage de San Juan à Alicante sous l'impulsion de Indalecio Prieto qui défendait également le projet *Playas del Jarama* au sud de Madrid ; il appuyait, à la même époque (1932), les initiatives des architectes et urbanistes du GATEPAC qui, directement inspirés par Le Corbusier, voulaient organiser une région-cité (*región-ciudad*), la *Ciutat de Repòs* au sud de Barcelone. Il serait possible de continuer la liste jusqu'à nos jours. Pour la plupart, ces projets restent à étudier autrement qu'en termes d'adduction d'eau et de voies carrossables. L'espace s'y organise selon un programme bien défini autour d'objectifs sociaux, hygiénistes et esthétiques. L'aménagement de l'espace inclut chaque fois la présence d'un spectateur. Il faut noter cependant qu'il s'agit dans tous les cas d'espaces clos dont la généalogie remonte à l'*hortus conclusus*. Or il existe une autre façon d'organiser la mise en spectacle des lieux dans des espaces ouverts.

---

<sup>1</sup> Alet Valéro, *Orient, plages et châteaux. Représentations, pratiques et initiatives touristiques en Espagne entre 1830 et 1928*, Université de Clermont-Ferrand, 1998. A paraître.

<sup>2</sup> José Fernando Vera Rebollo, *Turismo y urbanización en el litoral alicantino*, Instituto de Estudios Juan Gil Albert, 1987, p. 50.

### 3. Le guide et le circuit touristiques

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, le récit de voyage est concurrencé par le guide touristique. Celui-ci est caractérisé par un repérage systématique des espaces à l'usage des voyageurs, par la multiplication des détails pratiques et par la diffusion d'itinéraires déclarés dignes d'intérêt. De manière très précise, dès la publication des premières éditions, le voyageur sait où il doit se rendre, ce qu'il doit admirer et la façon dont il doit préparer son regard. A cela s'ajoute l'introduction du mouvement et du changement de perspective.

Je rappellerai en effet une rupture majeure qui intervient dans le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle et dont les effets traversent le XX<sup>ème</sup> dans son entier. Nous assistons au dépassement ou à la rupture de la perspective. Pierre Francastel<sup>1</sup> repère une évolution dès 1870 et de Degas à Léger (jusqu'en 1925), il retrace les étapes de la destruction de l'espace plastique mis en place par la Renaissance. Il s'ensuit une remise en cause de l'espace cubique, une nouvelle scénographie de l'homme dans l'univers et l'introduction du mouvement. On peut en suivre l'amorce dans l'œuvre de Paul Cézanne<sup>2</sup>, dès 1885-86. Cette image-mouvement constituera l'essence même du cinéma comme l'a remarquablement montré G. Deleuze. A partir de là, les limites entre les différents modes de représentation tels que Ph. Nys les a présentés deviennent perméables, invitant ainsi à l'approche inter-sémiotique suggérée dans l'introduction. Mais nous n'évoquerons pas cet aspect mais une sorte de refus que nous enregistrons au sein même des spécialistes du paysage.

---

<sup>1</sup> Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, p. 210 : « Le Manet du Fifre, par exemple, qui recherche un système de constructions biaisées de l'espace [...] ; mais le Manet de l'Olympia ou de la Plage n'est que l'initiateur immédiat d'un Degas qui spéculé sur les espaces biaisés de la scène théâtrale découverte de points de vue inédits. »

<sup>2</sup> Denis Coutagne, « Le jas de Bouffan, Château-Noir et Bibémus », *Dossier de l'art*, n° 25, sept.-oct. 1995, p. 25. Voir aussi Liliane Brion-Guerry, « La difficile recherche d'un nouvel espace », *Ibidem*, p. 66-77, en particulier p. 73, La mobilité du spectateur pour retrouver une spatialité autre. Voir aussi A. Valéro, « Chemin de fer et tourisme : l'exemple de Norte Principal, 1877-1930 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Histoire contemporaine, 1991, Casa de Velázquez, Madrid, 1992.

#### 4. INFLATION DE CODES ET PERTE DE SENS

La détermination des paysages telle que nous l'avons ébauchée tout au long de cette communication, amène à les identifier, c'est-à-dire à les représenter au moyen des éléments discriminants qui les composent. D'une certaine manière, certains spécialistes sont tentés de pratiquer sur les paysages ce que la linguistique a pu opérer sur le langage. Lorsque Jacques Dewitte, par exemple, évoque la singularité des lieux qui s'oppose « à la spatialité d'un espace homogène et isotrope, dénué de propriétés, où tous les emplacements se valent et sont interchangeables »<sup>1</sup>, il raisonne en terme d'unités minimales organisées de telle sorte que la permutation (« interchangeables ») soit la méthode de mise en valeur de leurs propriétés. Mais s'il défend l'idée d'une typologie, il se garde de lui « donner le statut d'un « système » ou d'une « grammaire » permettant d'engendrer tous les lieux possibles »<sup>2</sup>. Ce qui rendrait la typologie possible et nécessaire — et par contre coup, le « système » ou la « grammaire » impossibles — tient « à ce que [les lieux] ont une figure, un visage reconnaissable et nommable, grâce à un « patrimoine toponymique » qui s'est constitué au fil des siècles, comprenant tout autant des termes désignant le type que des vocables qui nomment la singularité ». L'analyse de J. Dewitte paraît ici un peu hâtive. Il semble mêler dans une même analyse la morphologie, le lexique et la sémantique. Mais Jacques Dewitte met bien l'accent sur le danger de « perte du monde » ou de « perte du sens ». Il montre très bien comment elle aboutit à une uniformisation croissante dans laquelle « tous les lieux et toutes les villes tendent à se ressembler » et « à l'intérieur d'un lieu, d'une ville donnée, les bâtiments se ressemblent dans l'uniformité et la laideur, c'est-à-dire *ne se distinguent plus* selon leur destination, leur finalité, leur identité ».

Nous serions là dans un procès d'atomisation des éléments formels discriminants et de combinatoires mécaniques. Un peu comme si, rapportée à l'approche d'A. Roger, l'élaboration des schèmes se faisait avec des segments géo-morphologiques courts, étendus à l'ensemble des formes artialisables (lieux, paysages, sites, bâtiments, etc.). Le tout aboutissant à des éléments informes et anonymes<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Jacques Dewitte, « Visage des choses, visages des lieux », *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 235.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>3</sup> Faut-il rappeler la position de R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, « Les trois césures médiologiques de l'humanité — écriture, imprimerie, audiovisuel — découpent dans le

D'autre part<sup>1</sup>, le repérage dû à l'identification s'interpose comme un masque entre le sujet et le lieu. Réduit à un « ensemble de formes identifiables, à un code », le réel est mis d'avance en perspective et coupe le sujet de toute ouverture à une expérience véritable. Confronté à une approche programmée par le projet technique ou les mécanismes économiques, le sujet ne perçoit que les éléments de la grille qui informent le réel.

Curieusement J. Dewitte réintroduit la nécessité de considérer les lieux non du point de vue d'une géo-morphologie cantonnée dans une combinatoire étroite mais comme un ensemble pourvu de sens dont la singularité tient, entre autres choses (éidétique et aistésique), à sa composante linguistique, esthétique, mythique qu'il convient de considérer en synchronie et en diachronie.

## 5. UNE NOUVELLE HERMÉNEUTIQUE

Nous retrouvons là, en partie, la position de Ph. Nys dans le troisième sens qu'il donne à l'*in situ*. Il ne s'agit pas de poser l'*in situ* comme représentation liée aux icônes ni comme représentation liée au discours, mais de le poser comme « le lieu lui-même, la chose, comme représentation ». Ph. Nys en appelle à une phénoménologie et à une herméneutique contemporaine « qui revienne à la chose même et au monde qu'elle ouvre »<sup>2</sup>. Cette nouvelle manière donne accès à une expérience sensible des lieux « qu'il s'agisse du jardin devenu historique, du parc public et, plus fondamentalement, des nouveaux jardins comme ouvrage d'art ou œuvre d'art dans le développement des villes et le rapport aux paysages ». Reprenant la position sur l'herméneutique développée par H.-G. Gadamer, dans *Vérité et Méthode* (1960), il l'élargit à une herméneutique non textuelle<sup>3</sup>. Le texte n'est pas fondateur d'une interprétation, mais le jardin *in situ* n'est pas le monde naturel. Il se produit une rupture à la manière d'une expérience émotionnelle. Pour

---

temps des images trois continents distincts : l'idole, l'art, le visuel. Chacun a ses lois. Leur confusion est cause de tristesses inutiles » ?

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 256-257.

<sup>2</sup> Philippe Nys, « L'art des jardins », *Lire l'espace*, sous la direction de Jacques Poirier et de Jean-Jacques Wunenburger, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 305.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 309.

illustrer cette expérience *in situ*, il propose deux interprétations principales<sup>1</sup> :

[...] d'abord celle du « spectateur » qui entre dans la composition spatiale, visuelle, sonore, « plastique » totale qu'est potentiellement ou réellement un jardin. Que l'on pense à Versailles, par exemple, particulièrement au moment des grandes eaux. Le moment où celles-ci sont mises en mouvement fait plus que changer les perceptions ou modifier de manière seconde le sens du jardin, c'est toute la mise en scène des végétaux, des statues, des fontaines qui change, elles sont comme mises en mouvement, c'est le rapport à l'ensemble du lieu qui devient autre. Un jardin *in situ* se met en jeu c'est-à-dire en mouvement, par le mouvement d'un corps sentant et se déplaçant, l'ensemble du lieu s'apparaît à lui-même comme un tel corps et fait apparaître les éléments composant l'œuvre plastique comme composée de ces éléments qui apparaissent pour autrui et s'apparaissent pour eux-mêmes, moment dont l'émerveillement du spectateur peut être le témoin et le discours élogieux la trace ou le souvenir, mais non le fondement premier ou dernier, au même titre que l'œuvre *in situ* elle-même.

## CONCLUSION ?

Il n'y a pas de conclusion à cette communication dans la mesure où notre opinion n'est pas encore faite. Une inter-sémiotique dans le sens d'une recherche pluridisciplinaire d'un code analytique permettant d'aborder l'étude de corpus verbaux/non verbaux semble encore nécessaire. De nombreux travaux existent déjà et, à en juger par les colloques, l'intérêt demeure. Que cette inter-sémiotique puisse être infléchie dans le sens de l'herméneutique ou d'une inter-herméneutique (interméneutique ?) n'est pas à exclure. L'herméneutique mono-disciplinaire ou pluri-disciplinaire est déjà une pratique ancienne, il faudrait simplement en préciser les objectifs.

Ce qui m'apparaît nouveau, en l'espèce, est que la question se pose en ces termes. Jusqu'ici le besoin de rationalité ne semblait effrayé par aucun système aussi abscons fût-il. Or, cette herméneutique de l'*in situ* semble faire la part belle à l'émotion et à l'*aisthêsis*. N'est-ce pas une invitation à un nouveau voyage ?

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 310.