



Fès et Aix, contact et spectacle ou les conditions culturelles de la forme et de la pratique des espaces publics

Daniel Pinson D. Pinson

► To cite this version:

Daniel Pinson D. Pinson. Fès et Aix, contact et spectacle ou les conditions culturelles de la forme et de la pratique des espaces publics. Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier. L'espace public dans la ville méditerranéenne, Editions de l'Espérou, Vol 1 p.231-245, 1997. halshs-00796238

HAL Id: halshs-00796238

<https://shs.hal.science/halshs-00796238>

Submitted on 2 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FES ET AIX, CONTACT ET SPECTACLE OU LES CONDITIONS CULTURELLES DE LA FORME ET DE LA PRATIQUE DES ESPACES PUBLICS, PAR DANIEL PINSON

(paru dans "L'espace public dans la ville méditerranéenne", Actes du colloque de Montpellier 14-15-16 mars 1996, Éditions de l'Esperou, Montpellier, 1997, Vol 1 p.231-245.)

"L'esprit voit, le langage voit, le corps visite. Il excède toujours son site, par déplacement. Le sujet voit, le corps visite, dépasse son lieu et sort de son rôle ou de sa parole..." (Michel Serres)

Le texte qui suit est un voyage ethno-urbain dans deux villes de l'intérieur, au nord et au sud de la Méditerranée. C'est même une errance ethno-urbaine, errance au cours de laquelle l'auteur lui-même s'est quelquefois perdu, en particulier dans la présentation orale d'une pensée en exploration. Ce vagabondage est d'autant moins assuré qu'il n'a pas la prétention de présenter des résultats aboutis et vérifiés, mais d'explorer les coins et recoins de comportements culturels mis en pratiques dans des espaces qui, eux-aussi, sont fouillés, et pas simplement comme espaces physiques, mais aussi comme élaborations culturelles solidifiées.

Positionnement problématique

Nous éviterons d'utiliser le concept d'espace public, trop flou. Il revêt des sens différents pour différents corps de compétences. Il est espace physique pour les architectes et les urbanistes. Il est espace social pour les sociologues. Il n'y a pas superposition de ces deux réalités : le café est en même temps espace recevant du public et propriété privée, d'où le tenancier peut exclure une clientèle "indésirable". La tour d'une banque est un espace privé dont l'image est publique, dans la mesure où son profil est théoriquement asservi au contrôle de la puissance publique. Au mieux, en se référant à Habermas, peut-on opposer l'espace public à l'espace intime.

Nous tenterons par conséquent d'échapper à ces ambiguïtés en considérant l'espace dans ses limites incertaines entre le domestique et le reste, qui est constitué d'espaces extérieurs gérés par le pouvoir, des espaces fermés recevant des publics, des territoires constitués comme lieux communautaires, plus ou moins pénétrables. En ce sens le concept d'"espace public" contemporain nous paraît à la limite de l'escroquerie. C'est un concept véhiculant les ambiguïtés d'une démocratie qui affirme certains droits, mais dont l'exercice fonctionne souvent sur un mode normatif, celui d'un usage dominant et policé : le passage est fait pour passer et le hall d'attente pour attendre, pas pour dormir. L'espace dit public est donc l'espace d'une société légitime, dominante, mais, inscrit dans une société démocratique, il est aussi utilisé, par les groupes marginaux, comme lieu de mise en évidence de leur exclusion, en même temps que lieu de survie économique. Il a de ce point de vue quelques avantages en regard des lieux d'enfermement du XIX^e.

Notre rejet du concept d'espace public est encore renforcé par le fait qu'en étudiant la culture constitutive de l'espace construit, sédimentation de formes urbaines successives, nous renvoyons à des époques historiques où l'espace, conçu et inscrit dans des systèmes sociaux dominés par le religieux ou l'absolutisme, est nettement connoté par ces systèmes.

Sur un autre plan, celui des conduites dans les espaces non domestiques, nos réflexions vagabondes prétendent poursuivre les pistes dégagées par Edward T. Hall dans *La dimension cachée*, souvent considérées comme des vieilleries naïves, mais dont nous estimons pour notre part qu'elles ouvrent un champ de recherche inépuisable. Non pour figer les différences culturelles en des configurations immuables, mais pour les identifier dans les processus de réélaborations qui résultent de la mondialisation (ou de l'occidentalisation), et pour parvenir à mieux comprendre ces processus.

Colette Pétonnet a contribué à cet enrichissement dans *Espace, distance et dimension dans une société musulmane* (L'Homme XII, 2, 1972), en se référant explicitement à Hall. Nous lui emprunterons pour ces réflexions sa méthode de l'observation flottante, méthode qui exige une disponibilité totale de tous les canaux perceptifs et consiste à glaner le moindre détail et la moindre bribe de choses entendues, vues, senties dans un espace donné.

Par ailleurs, nous intéressant au rapport entre l'espace construit et les pratiques et les représentations, nous ne limiterons pas l'observation et l'interprétation à ces dernières, pour considérer l'espace seulement comme leur contenant. L'espace est alors un vide envahi par les échanges langagiers et au mieux des engagements de corps humains pris dans des rôles relatifs à l'exercice de ces échanges. C'est une démarche à laquelle se limitent trop souvent les sociologues et les ethnologues (dont Hall et Pétonnet), parce qu'ils ne s'intéressent pas ou ne peuvent pas accéder à l'espace comme construction culturelle. Reprenant la critique d'Antony Giddens, nous attacherons donc la plus grande attention aux "propriétés des cadres d'interaction".

Pour notre part, nous mobiliserons la connaissance historique, urbanistique et architecturale, non pas réduite à une histoire des techniques et des créateurs, comme l'envisage trop souvent les architectes et les historiens de l'architecture et de l'urbanisme, qui réduisent la forme à la forme décrite ou commentée, au plus dans ses différences de formes avec d'autres formes, c'est-à-dire dans la pure tautologie. Nous utiliserons et développerons cette connaissance historique du construit dans la perspective inaugurée par Lévi-Strauss (1952), celle d'une recherche des "corrélations entre les configurations spatiales des groupes et les propriétés formelles qui relèvent des autres aspects de leur vie sociale". Nous conforterons cette approche en ayant recours aux apports de l'anthropologie symétrique, qui considère l'intervention de la société sur son environnement physique comme production d'hybrides, ou pour reprendre un mot de Michel Serres très proche d'une telle problématique, de "quasi-objets".

Nous centrant, dans le thème qui nous occupe, sur le rapport entre espaces visuellement perçus et tactilement appréhendés, nous emprunterons à Michel Serres sa "philosophie des corps mêlés", et si l'ouvrage de Serres est un subtil appel à la reconstitution d'une unité sensorielle éclatée, l'essai du médiologue Régis Debray sur l'histoire de l'image constitue une clef d'intelligibilité pour situer la fonction grandissante du regard et l'apparition de l'écran.

Enfin la mise en relation d'Aix et de Fès est plus de l'ordre du jeu que de la pertinence. Ce n'est surtout pas une comparaison (le nom de chaque ville a trois lettres, l'une deux consonnes, l'autre deux voyelles, leur histoire, leur peuplement, etc.), c'est au plus une mise en parallèle. Nous y cherchons plutôt des effets de décalages, de contrastes : ils fonctionnent dans la synchronie, la diachronie, la géographie, dans la confrontation des corps physiques et des corps humains. Le décalage est ici un artifice qui permet de mettre en scène les différences, il n'hésitera pas à recourir à la caricature pour mettre en relief les contrastes, mais ce temps de l'excès sera ensuite soumis au test de la falsification, au point que les vecteurs de similarité soient enfin retrouvés, faisant apparaître la reconstitution des hybridités méditerranéennes.

Hypothèses, plan d'observation, interprétation et méthode d'exposition

Nous laissant entraîner par la métaphore du corps, et son extension nomade aux objets architecturaux, nous considérerons la présence imbriquée (les "corps mêlés") de corps physiques (de bâtiments et d'autres objets) et de corps humains. Nous nous risquerons ensuite à les rapprocher.

Nous travaillerons sur l'hypothèse suivante, volontairement, mais provisoirement, radicalisée, qui oppose :

- le contact comme culture du sud
- le spectacle comme culture du Nord

Les deux villes de Fès et d'Aix seront considérées comme témoignage de ces deux cultures, la médina illustrant le contact, cependant que la ville classique réalisée en extension et dans le remaniement de certaines places à l'intérieur d'Aix illustrera le spectacle.

Nous procéderons dans un premier temps à une rapide description de chacune de ces villes, plus précisément des fragments urbains qui intègrent ces deux modes de relation du corps aux autres corps, qu'ils soient physiques ou humains, puis nous examinerons comment les corps eux-mêmes sont mis en relation dans le cadre d'un rapport au monde et aux objets aujourd'hui modifié.

LES VILLES (corps physiques)

* FES :

Description :

La médina, contrairement à ce qu'en a dit le géographe P. George, n'a pas un "plan désordonné". Ce qualificatif renvoie plus au trouble, au désordre de notre pensée. La caractérisation de la médina comme ville médiévale ne paraît pas plus adéquate. Il est certain que c'est une ville qui "désoriente", et l'on peut voir dans cette stratégie de la désorientation un dispositif spatial qui, de la driba, cette chicane intérieure à la maison, au derb, l'impasse plusieurs fois coudée, tend à rendre l'espace résidentiel inaccessible à l'étranger.

Car c'est bien là ce qui caractérise l'espace extérieur aux maisons. Il est structuré par la rue principale, la rue soukrière, rue commerçante, très étroite (rarement plus de 2m) qui lie les deux portes principales de la ville (fig. 1). Les boutiques bordent systématiquement cette rue, cependant qu'en son milieu, qui est en même temps le centre de la ville, on trouve la grande mosquée Quaraouiyne).

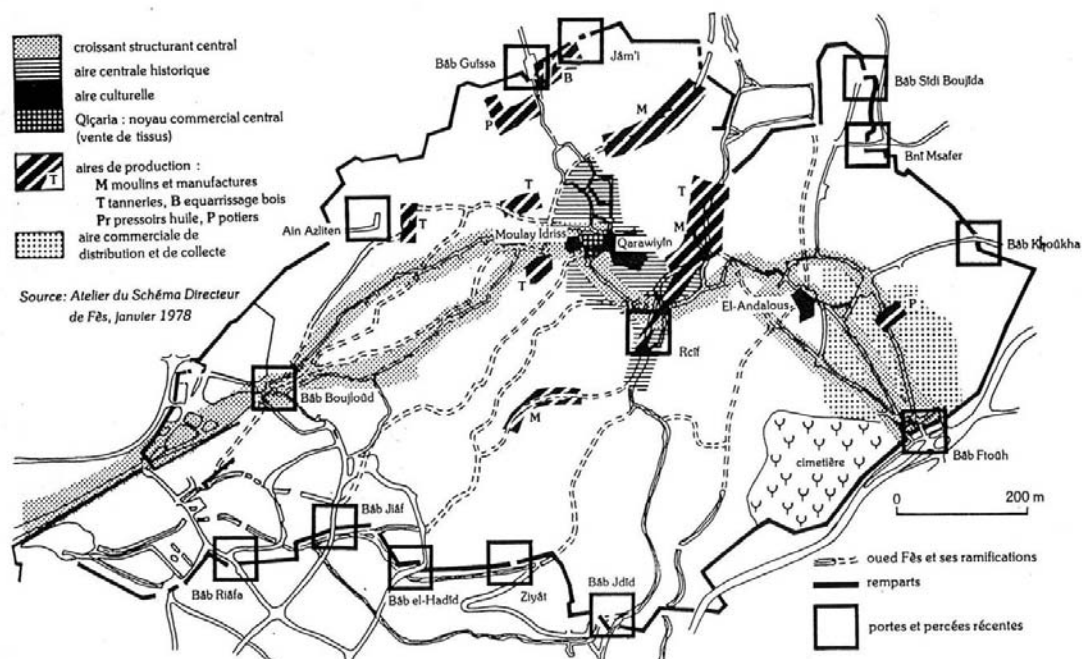


Fig. 1 Les axes structurants de la Médina de Fès (Source : M. Naciri, Urbama, Tours, 1982)

Au delà s'étend un tissu urbain essentiellement résidentiel, principalement desservi par les derbs. Il s'agit plutôt d'impasses privatives, très étroites, sombres et bordées de hauts murs fermés, sur lesquels n'ouvrent que les portes des habitations. Ces portes ne sont pratiquement jamais en vis-à-vis. Derrière ces portes se trouvent les maisons, retournées sur la cour, qui présentent, à l'inverse des derbs, une grande régularité géométrique, une large ouverture sur les pièces intérieures et une somptueuse décoration, sur laquelle jouent les rayons d'une lumière généreuse (fig. 2). Au sommet de la maison, il y a les terrasses systématiquement accessibles de l'intérieur de la maison. Elles s'ouvrent sur un paysage en même temps très vaste et en même temps protégé des regards des maisons voisines.



Fig. 2 Maison dans la Médina de Fez

Culture et perception/conception de l'espace :

Nous avons ici une forte opposition entre l'intérieur, qui, dans la représentation de l'espace propre à la culture maghrébine et plus largement arabe, est sacré, beau, géométrique, ordonné, et l'extérieur qui est au contraire diabolisé, hostile, laid, indifférent, chaotique, désordonné. On sait le lien qui existe entre l'importance donnée à l'intérieur et le caractère sacré de la famille. De sa fécondité dépendra l'avenir de la lignée. Un ensemble de rituels, dont la persistance est notoire, structure le passage de l'intérieur sacré à l'extérieur diabolisé.

Mais de surcroît, l'opposition socio-symbolique sacré/diabolisé est redoublé par un traitement de l'espace qui organise dans l'espace ce contraste. La cour appartient à la géométrie, l'extérieur au chaos, la lumière envahit le patio, elle pénètre difficilement dans le derb, inégalement couvert de Sabbat. On peut y voir la traduction d'une représentation du monde propre aux cultures méditerranéennes et qui n'est pas sans devoir à la philosophie grecque, qu'elle soit matérialiste (Héraclite) ou idéaliste (Platon). Le secret du monde, c'est-à-dire sa vérité, n'est pas dans l'apparence des choses, qui n'est qu'illusion, il est dans leur essence, cet univers de la géométrie qui permet l'explication de la structure des choses et du monde.

L'arabesque est peut-être motivée, plus que par l'interdit de représenter la créature de Dieu, par cette quête d'une beauté intérieure située dans la science des nombres, dans les rapports dimensionnels que dévoile la géométrie, dans cette métaphysique qui ouvre les portes de la connaissance. Cette conception vaut pour la nature comme elle vaut pour les relations sociales et les qualités affectées aux espaces architecturaux.

Le beau est associé au sacré de la maison, l'absence de beau, traduite par le chaos, exprime l'extérieur. Seule la mosquée, espace de la Ouma des Musulmans retrouve les attributs de la géométrie. Les remarques ici développées pourraient s'étendre aux tenues vestimentaires de l'intérieur et de l'extérieur, du dehors et du dedans.

* AIX :

Description :

Ce qui retiendra notre attention dans l'espace aixois, celui d'un centre largement piétonnisé aujourd'hui, ce sont les aménagements de l'époque classique. C'est le célèbre cours Mirabeau, certes, mais aussi les élargissements et créations de places dans le noyau médiéval près de Saint-Sauveur (fig. 3). L'architecte Pavillon y construit la Mairie et la Halle aux grains, dont la façade est mise en valeur par deux places de dimensions modestes, mais donnant le recul suffisant pour appréhender totalement et frontalement ces deux bâtiments. Mais un autre type d'initiatives retiendra particulièrement notre attention : la mise en place, en différents endroits de la ville ancienne, d'obélisques et plus souvent de colonnes arrachées aux vestiges romains qui parsemaient la ville (fig. 4).



Fig. 4.1 Fontaine des Augustins



4.2 Cours Mirabeau



4.3 Place de la Mairie

Généralement associées à des fontaines, ces colonnes et obélisques nous intéressent avant tout comme repères, placés au centre de la ville, sur la place de la mairie (à l'image de la fontaine qui marque la place des Quatre Dauphins, centre du nouveau quartier Mazarin), mais aussi à ses portes (Place des Augustins, des Prêcheurs...). Dans "Ordonnances", l'architecte Fernand Pouillon en a donné de remarquables relevés. Ils résument le travail véritablement scénique opéré à cette époque sur l'espace urbain des rues et des places.

A l'évidence, on ne peut s'empêcher d'y voir l'imitation du plan de Sixte-Quint, qui, par les repères que constituent les obélisques et colonnes antiques s'attache à lier les 7 églises de Rome et à construire, par le parcours indiqué au pèlerin grâce à ces repères et les axes perspectifs qu'ils ouvrent, l'unité de la ville sainte. Bien entendu cette nouvelle vision de la ville ne peut être comprise sans la révolution que constitue la représentation perspective.

Culture et perception/conception de l'espace :

Avec la technique perspective née à la Renaissance, l'apparence n'est plus une illusion. Si les hommes de la Renaissance sont curieux de la science grecque, ils parviennent, avec la perspective, à la maîtrise de l'apparence. Les Grecs n'avaient pas su y apporter une réponse. Le secret caché derrière l'apparence, le fameux mythe de la caverne de Platon, la donnant comme illusion, et se définissant comme vérité divine est contredit par l'homme savant de la

Renaissance qui fait le lien entre l'apparence et la géométrie. L'homme de la Renaissance, en fixant sur un plan l'apparence du monde, montre aussi sa maîtrise du monde : il est capable d'arrêter le temps et de réduire l'espace à une image plane, d'en faire un espace limité donc maîtrisable. En maîtrisant l'apparence, c'est-à-dire sa virtualité, il se donne aussi les moyens d'agir sur le monde. C'est bien ce à quoi vont servir les plans.

Or pour représenter, il faut construire une technique. Il ne suffit pas de voir il faut viser et tracer des lignes de construction fictives, liant l'appareil de visée (l'œil et l'obélisque) et l'objet représenté, ce cône perspectif qui naît de l'œil et se retourne symétriquement dans le point de fuite (fig. 5). Avec la perspective, on peut représenter ainsi techniquement n'importe quel objet, la ville ou un sujet quelconque, comme la femme à demi-nue de la célèbre gravure de Dürer. Le sujet, placé derrière l'écran, devient objet de représentation. Le sujet peut être objectivé par une technique, devenir une représentation plane. L'écran est, avec le viseur (en l'occurrence, sur la gravure de Dürer, un petit obélisque), le moyen de cette technique d'objectivation.

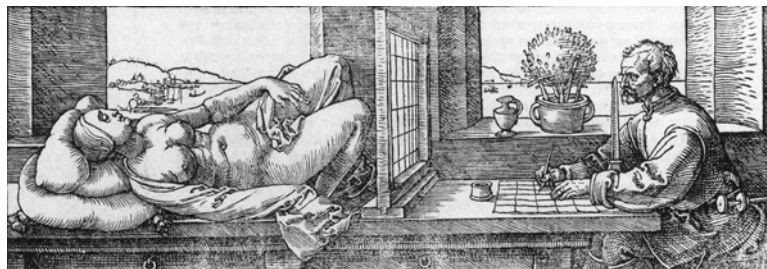


Fig. 5 La perspective selon A. Dürer (1525)

La visée est le moyen par lequel on met en place les choses de l'espace sur l'espace de représentation, le plan. Et pour viser, il faut prendre du recul, reconstituer avec ce recul et par une vue frontale ou perspective, l'intégralité de l'objet que l'on veut représenter, ne pas l'avoir par bribes, par fragments, mais en pieds, la vue idéale étant celle que l'on a du ciel, cet espace seulement accessible à l'aigle ou depuis la montagne - le point de vue -, symboles de puissance, et à Dieu. "Vue à vol d'oiseau" que la perspective peut restituer, donnant ainsi à l'œil, aidé de l'artifice perspectif, une appréhension totale que seul le temps du parcours, celui du corps en mouvement, permet de construire. La perspective arrête le temps, domine l'espace. Par cette technique, l'homme de la renaissance fait la démonstration que l'apparence n'est pas strictement l'illusion désignée par Platon.

LES CORPS (humains et objets)

* FES :

Alors que les derbs sont presque déserts, parfois emplis d'enfants qui jouent, la rue soukrière connaît des moments d'intense commerce, précisément lorsque ses boutiques sont ouvertes. L'entassement des corps humains est alors à son comble. Ces corps et les corps physiques sont en étroit contact, contacts d'autant plus proches que la voie est peu large (fig. 6). La rue reçoit les flux serrés d'hommes en djellaba qui déambulent corps contre corps, qui se trouvent mêlés à d'autres corps physiques (voire animaux) : les produits sur les étals et qui les débordent généreusement. Les échanges, le commerce, se font eux-mêmes dans le corps à corps, corps humain contre corps humain lorsque, par la parole et le geste, somme de bruits et de mouvements, on marche, corps humain contre corps physique lorsque l'on goûte une datte ou une orange avant de l'acheter, lorsque l'on reçoit les effluves des odeurs de produits frais,

des épices et des parfums, soigneusement distingués dans les séquences du parcours soukier, lorsque l'on effleure les robes suspendues ou lorsque l'on palpe la trame d'un tissu.

Corps, culture, perception/conception

Si, dans la rue soukrière, les corps humains sont serrés, ce n'est pas seulement circonstanciel (Fès aujourd'hui, suroccupée de migrants, ruraux pour la plupart d'entre eux), c'est aussi profondément culturel et la relation aux corps physiques comme au corps humains nous renvoient à des fonctionnements perceptifs particuliers, qui engagent de manière spécifique l'être et le paraître. L'espace restitué par l'oeil est une dimension de l'apparence des choses au même titre que celles qui sont restituées par les autres sens. Il ne les résume pas, et les organes de perception des autres aspects sensibles ne sont pas des voies moins fiables, pour l'accès à l'essence cachée derrière les manifestations multiples de l'apparence. Le contact, ou du moins la proximité, restent alors essentielles, pour annihiler l'effet négatif de la distance, qui donne le privilège perceptif, en tout cas chez l'homme, à la vision sur les autres sens (auditif, tactile, olfactif et gustatif).



Fig. 6 Le corps à corps du souk : corps physiques et corps humains (Photos de J.-Y Caouissin et de l'auteur)

Le toucher occupe ici une place stratégique et s'exprime dans un ensemble de gestes qui mettent en contact les corps (Fig. 6). Il résulte cependant d'une autre conception de l'enveloppe charnelle qui permet de dissocier la tactilité de la sensualité. A ce sujet, Edward T. Hall a formulé des observations fort perspicaces concernant la conception qu'ont les Arabes de la "zone privée" : "Dans le monde occidental, on définit la personne comme un individu à l'intérieur d'une peau et même les vêtements sont en général considérés comme inviolables. Pour pouvoir les toucher, l'étranger devra en demander la permission. Cette règle est valable en certaines régions de France où le simple fait de toucher une personne au cours d'une discussion était autrefois légalement considéré comme une attaque. Chez l'Arabe, la localisation de la personne par rapport au corps est très différente. La personne existe quelque part au fond du corps. Mais le moi n'est pourtant pas complètement caché puisqu'une insulte peut l'atteindre très aisément. Il est à l'abri du contact corporel mais non pas des mots."

Cette dissociation est cependant insuffisante pour parvenir à la maîtrise du rapport crucial entre les sexes. Toutes les sociétés se sont efforcées de les gérer par des règles et des rituels complexes et la séparation des sexes dans l'espace extérieur de la ville arabe est l'une de ces règles, qui constitue, comme l'a bien montré Rabia Bekkar, un enjeu essentiel et disputé de l'espace urbain au Maghreb.

Changement de décor...

*AIX :

Les corps humains et physiques sont mis à "bonne" distance. La place donne de la place aux corps, les entoure en général d'un espace qui, parce qu'il a été conçu aussi à cet effet, est plus ample sur la "cour à carrosses" (le cours Mirabeau), que dans les dégagements réalisés à l'intérieur du tissu médiéval. L'effet perspectif fonctionne à plein : l'espace, rectiligne, sans coude, présente une profondeur qui permet de "voir venir", le point de fuite devient un objet de plus en plus précis, la silhouette devient un corps en pied, puis en buste que l'on finit par pouvoir dé-visager. Jusqu'ici, seul l'œil a, dans cet espace du cours, fonctionné. Dans l'acte du croisement, même l'effleurement sera évité et seul l'indice d'un parfum viendra (peut-être) apporter une touche complémentaire à la perception de la personne croisée. La parure est bien entendu essentielle dans cette mise en scène publique, qui n'est pas sans faire écho aux rites de parade qui structuraient au XVIII^e la vie des nobles, en intérieur comme en extérieur.

Corps, culture, perception/conception

La perspective, technique par laquelle on peut représenter sur un plan n'importe quel objet, la ville ou un sujet quelconque, est aussi une culture de l'espace, construction technique, certes, mais aussi construction culturelle, par laquelle la perception visuelle supprime toutes les autres formes de perception des corps. Le sujet, comme la femme à demi-nue de la célèbre gravure de Dürer, placé derrière l'écran, devient objet de représentation. La puissance de cette technique, c'est qu'elle est capable de restituer l'apparence exacte d'un objet, tout en laissant intact (c'est-à-dire sans contact) cet objet.

C'est le règne ouvert de la peinture. Par la perspective et la peinture, les arts plastiques, "arts de la main", se hissent ainsi à la hauteur des "arts de l'esprit" : *ut pictura poesis* est le code esthétique édicté par Le Brun. En reconstruisant une échelle des arts, la culture occidentale a séparé les sens triviaux, animaux, des sens nobles. La vue rejoint la parole et l'oreille, instrument des arts de l'intelligence, la poésie et la musique, que l'antiquité mettait au dessus des arts techniques. C'est le triomphe de l'œil et de l'écran qui annonce la vidéosphère. Tandis que la statuaire immobilise, pétrifie, les corps représentés en volume, la peinture va en faire des images, à la fois vivantes et inaccessibles. Le nu est la grande affaire de la peinture, atteignant son sommet au XIX^e avec Boucher. La beauté, en particulier celle qui se confond avec le péché, la beauté charnelle, peut être dissociée de la réalité, être objet de plaisir comme représentation d'une belle chose, et, mieux encore, comme belle représentation d'un sujet/objet.



Fig. 7 : Le Repos de Diane par François Boucher (1742) et Gaspard de Gueidan par Hyacinthe Rigaud (1734)

Le corps, le nu de la peinture, mais aussi le corps couvert qui évolue dans la ville, devient alors essentiellement, comme objet de représentation, une chose à voir, éloignée des champs de perception tactile, éventuellement olfactive et auditive. Le corps est désincarné : il n'a plus de chaleur, le parfum dissipe ses odeurs, le vêtement est une "technique de consommation" (A. Leroi-Gourhan) qui le travestit en tout instant plus qu'il ne le protège, qui cultive les jeux de l'apparence, dans la tradition ouverte par le noble qui se fait représenter en berger (cf. le portrait du Marquis Gaspard de Gueidan, président de la cour des comptes d'Aix, au Musée Granet) (Fig. 7)

Par ce processus la culture occidentale a intégré la culture visuelle de la mise à distance : elle fonctionne désormais au quotidien, dans la rue et sur l'affiche. Quoique puisse souffrir notre illusoire prétention de démocrates libérés, elle est aussi un mode de régulation du rapport des sexes, pour le meilleur et pour le pire (« 36.15 », le Minitel « rose »...). Cependant, en dépit de cette tactilité perdue, refoulée, c'est aussi la liberté du corps qui se construit. Si la distance met le corps humain (féminin) en spectacle, elle crée en même temps l'écran fictif qui le rend appropriable dans sa seule apparence, rendant ainsi possible la présence des deux sexes dans l'espace extérieur. C'est, sans doute en partie, la conquête d'une liberté de soi, pour soi et vis-à-vis des autres. On pourrait ainsi interpréter la construction du regard comme un rite moderne de maîtrise des passions, par l'esthétisation distanciée du plaisir.

Ainsi cesse le contact : le corps est isolé, il est mis en scène dans un espace qui lui sert de cadre (comme la statue équestre sur la place). La distance permet de le voir dans son intégralité, d'en dresser un portrait en pied, préférable au buste. Le corps se fixe, immobile, arrêté, il pose "pour l'éternité", opération par laquelle l'apparence peut ne plus être simplement furtive apparition, mais arrêt du temps, donc maîtrise du temps. Un écran fictif (comme le cadre quadrillé de Dürer) s'interpose entre l'objet et le spectateur, qui, comme le peintre, devient sujet et s'approprie artificiellement le corps chosifié pour en faire l'objet de son regard détaché et le sujet de son tableau imaginaire. La culture du regard à distance, qui sait s'approprier la représentation de la belle chose et elle seule, nous a appris la retenue, cet écran fictif, qui nous retient du contact. Car l'emprise du regard s'est aussi accompagné de celle de l'écran qu'il soit fictif ou réel : l'objet est mis hors de portée par la vitrine, qui interdit de toucher les objets exposés dans la boutique.

DES CONCLUSIONS

SPECTACLES ET CONTACTS PARTAGES, A FÈS ET A AIX

Notre conclusion, après avoir résumé de manière caricaturale le rapport du corps à corps, de ce côté et de l'autre, en les définissant comme culture du contact (Fès) et du spectacle (Aix), réintroduira les continuités qui rapprochent, au delà d'écarts encore réels, les deux cultures méditerranéennes.

Ici, au Nord, l'espace extérieur est appréhendé comme un tableau mis à distance, et qui nécessite des reculs. Il fait du "regard à distance" la modalité relationnelle des citadins et la modalité d'appréhension de la ville dans sa globalité.

Là bas, au Sud, la ville est un espace des proximités discontinues et éphémères, un espace du corps à corps, un espace du chaos, un espace qui reste masculin. Il n'appelle pas la qualité. Celle-ci se trouve à l'intérieur des bâtiments, dans la cour de la maison ou dans celle de la mosquée, lieux d'hospitalité.

Mais là-bas, à Fès, la ville européenne (dessinée par H. Prost, construite entre les deux grandes guerres) permet de reproduire la distance qui donne l'occasion de mettre en scène un

corps, difficile à garder dans l'enceinte de l'habit ou de l'habitation traditionnelle, ouverte au monde par l'image télévisuelle.

Cependant qu'ici, les marchés provençaux, en fréquence et en étendue autrement intenses que plus au nord, ramènent des marchands d'ici et de là-bas, avec l'insistance des odeurs, l'exubérance des étalages et des étaleurs, leur invitation à toucher, à goûter, à palper...

Tandis que le tagger acrobatique vous donne, par dessus les toits, la démonstration de son corps agile (à défaut de la manifester au grand jour), en décorant d'un tag indéchiffrable, le pignon d'une belle façade classée. Ce jeune corps indiscipliné a transgressé la norme esthétique et patrimoniale instituée sous l'emprise insatiable du regard, pour y substituer un signe insolite qui, exploitant le champ du regard, affirme aussi, dans sa recherche d'autres émotions, le risque qu'a pris son corps, engagé dans l'espace urbain.

Bien d'autres rapprochements pourraient être établis qui, loin de détruire notre hypothèse de départ, ne feraient que la nuancer. Car quelque chose s'est bien passé entre la Renaissance et les Lumières, qui a redistribué notre économie des cinq sens. A ce propos il est difficile d'éviter Michel Serres et ses remarques sur la pantoufle de vair de Cendrillon, ce conte de Charles Perrault : "Or le prince ne découvre pas, au sens ordinaire, la pauvresse, il ne dévoile pas Cendrillon sous les haillons ou la parure du bal, laissant voir par place son corps adorable : les haillons expriment à merveille déjà la nudité ocellée. Non, le prince découvre sa reine, assise quasi nue au milieu des cendres, en recouvrant son pied de la pantoufle de vair. La reconnaissance s'opère au toucher, non à vue, par la stéréospécificité de ce qui s'adapte. La pantoufle vient exactement en contact, sans excès ni lacune, à la plus juste pointure. La peau précède le regard dans l'acte de connaissance, le vair l'emporte sur le verre, s'agit-il d'un conte de fées ou d'une lettre sur les aveugles? ou d'un mot d'amour vrai à la caresse reconnaissante?".

Cette subtile interprétation fait écho à des évolutions actuelles et nous laisse à penser que la perte du tactile est probablement aussi une perte de sens dont l'Occident ne s'est pas tout à fait remis et dont il cherche à retrouver une expression nouvelle.

Principaux ouvrages et articles cités

Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris : Gallimard.

Giddens, Anthony (1984), *La Constitution de la société*, Paris : PUF.

Hall, Edward T. (1978), *La dimension cachée*, Paris : Seuil.

Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris : Plon.

Pétonnet, Colette (1972), « Distance et dimension dans une société musulmane », *Revue L'Homme*, XII, 2.

Serres, Michel (1985), *Les cinq sens*, Paris : Grasset.