

Ralentir enfants! Vers une approche sémiologique de l'analyse de l'espace à travers des dessins d'enfants

Autor(en): **Auchlin, Pascal**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Geographica Helvetica : schweizerische Zeitschrift für Geographie = Swiss journal of geography = revue suisse de géographie = rivista svizzera di geografia**

Band (Jahr): **33 (1978)**

Heft 2

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-55409>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ralentir enfants! Vers une approche sémiologique de l'analyse de l'espace à travers des dessins d'enfants

Admettons, provisoirement du moins, qu'un paysage est un entassement désordonné de couleurs, de matériaux, et de volumes, qu'on pourrait, toujours provisoirement, appeler une masse informe, un chaos. Si le paysage était effectivement cette masse informe, alors nous aurions le droit de dire que l'espace n'est qu'une pure substance. Telle serait par exemple la vision que nous aurions de la lune ou d'une autre planète, c'est-à-dire qu'elle nous paraîtrait chaotique et informée (non-formée).

Ce qui se passe au moment où l'homme habite un espace, le transforme, le représente, et au sens premier le vit n'est pas seulement une série d'actes à sens unique, mais bien plutôt une opération. Et cette opération consiste précisément en ceci que la substance devient forme, que le chaos se dessine pour entrer directement dans le règne de l'art, c'est-à-dire que la substance de la Nature par sa relation avec l'homme se transforme en une forme de la Culture. De sorte que le paysage ne se donne plus désormais comme un fait de nature, mais qu'il s'inscrit dans le champ de la culture, qu'il est un fait signifiant.

Dès lors se pose une nouvelle question: comment rendre compte de ces séries d'opérations dans lesquelles on passe d'une substance à une forme, de la nature à la culture, du chaos au système de signes?

La sémiotique a débordé la linguistique dont elle s'est inspirée, et on peut schématiquement la définir comme la science des systèmes de signes. Ainsi que le propose UMBERTO ECO¹⁾, «la sémiotique n'est pas seulement la science des systèmes de signes reconnus comme tels, mais la science qui étudie tous les phénomènes de culture comme s'ils étaient des systèmes de signes, en se basant sur l'hypothèse qu'en réalité tous les phénomènes de culture sont des systèmes de signes, c'est-à-dire que la culture est essentiellement communication».

C'est ce type de définition qui a permis d'inclure dans l'analyse sémiotique non seulement la langue, ou le cinéma ou les autres systèmes de signes dont le but était la communication, mais encore les autres systèmes de signes, tels que la mode²⁾, ou l'art culinaire³⁾, dont le but n'est évidemment pas de communiquer, mais qui communiquent néanmoins. L'espace parle dit HALL⁴⁾, et même si une maison sert d'abord à habiter, on ne peut pas nier qu'elle informe également sur le statut de l'habitat, ses règles, et les rapports implicites entre les formes de l'habitat et l'idéologie de celui-ci.

Nous pouvons donc désormais admettre que même si l'espace-paysage (signifiant) n'a pas pour but de communiquer, il le fait malgré lui. L'espace-paysage obéit ainsi aux différentes conditions nécessaires à l'application d'une analyse sémiotique.

L'espace est un signifiant, il ressort du champ de la culture et, comme tel, il implique une communication. Il reste cependant maintenant à discuter précisément le statut du signe spatial, et le type de système qui le fonde, de même qu'il faut encore construire des objets sémiotiques, ainsi que des articulations pertinentes. Dans le cas précis qui nous intéresse, celui de paysage ou d'espace géographique il importe d'abord que nous reconnaissons une première différence fondamentale. Il existe au moins deux points de vue sémiotiques en face d'un paysage:

a) le point de vue de celui qui agit sur l'espace, et qui associe un acte d'analyse et un acte de modification. Ce point de vue est donc surtout centré sur les messages spatiaux (architecturaux, urbanistiques, d'aménagement). Dans ce point de vue il s'agit essentiellement de savoir ce que disent les messages spatiaux, et comment ils le disent, mais aussi de savoir comment une modification des messages existants s'intègre ou non et de quel projet elle relève. Il y aurait ici une longue problématique à développer qui dépasse le cadre de cet article. Il s'agirait de montrer que la sémiotique est aussi incluse dans l'architecture ou l'urbanisme, et que cette sémiotique s'appelle plutôt sémiologie, puisque l'architecte dispose d'un langage (la géométrie, le plan, la maquette) qui lui sert à communiquer.

b) le point de vue de celui qui habite l'espace en question, et qui ne répond aux messages spatiaux que par sa pratique. Ce point de vue qui dans le schéma classique de la communication (Emetteur-Messager-Récepteur) est essentiellement une socio-sémiotique puisqu'elle se situe du côté des récepteurs des messages. Et c'est, dans le cadre de cet article, ce second point de vue que nous développerons, tout en n'ignorant pas qu'une réflexion serait également nécessaire au sujet de ces deux points de vue, le rapport des producteurs aux consommateurs d'espace exigeant forcément d'être évalué. Mais ceci serait à mettre au compte d'une philosophie de l'architecture et de l'aménagement. On peut cependant ajouter que si l'espace

est un signifiant il doit forcément être également un signifié social.⁵⁾

Méthode d'analyse des dessins

Les dessins présentés ci-contre sont les réponses de 500 jeunes gens Romands à une question qui leur avait été posée: «Représentez votre commune en l'an 2000». Les enfants ont entre 12 et 15 ans, et les dessins que nous avons choisis pour qu'ils figurent ici ne sont en aucun cas représentatifs de l'ensemble des dessins, puisque parmi tous les dessins une centaine environ auraient mérité d'être analysés.

L'existence des dessins impose le recours à trois instances bien distinctes, qui sont aussi les trois articulations successives permettant de passer de la substance à la forme de la représentation.

Nous pouvons schématiser l'opération générale qui y conduit en trois séries d'actes:

- passage (ou relation) entre la substance de l'espace et sa perception
- passage de sa perception à sa formalisation dans le dessin
- relation entre la substance du contenu et la forme de son expression.

Soit si l'on préfère:

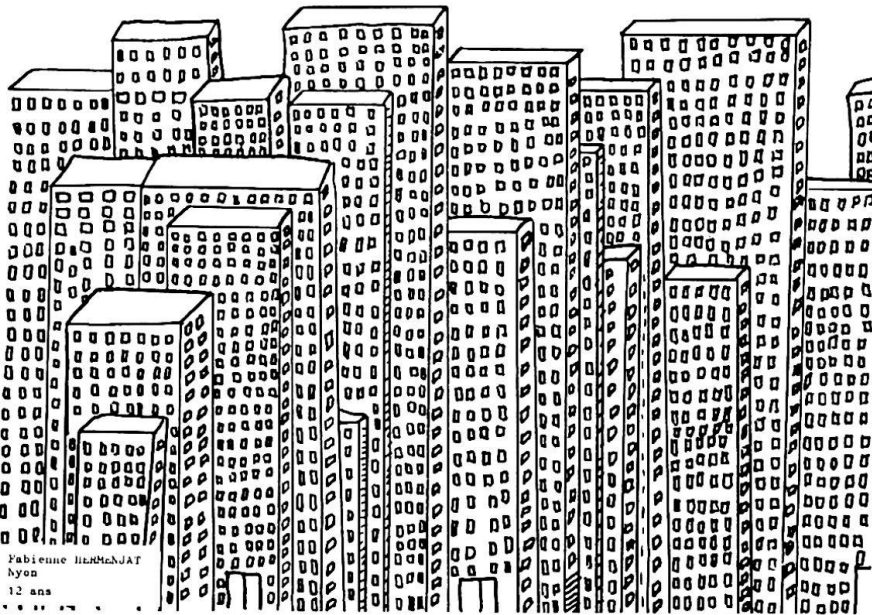
- relation je / l'espace
(Ta / Ce) ou (Te / Ce)
- relation je / l'espace du dessin (représenté)
(Ta / Ca) ou (Te / Ca)
- relation l'espace / l'espace du dessin (représenté)
(Ce / Ca)

J'emprunte à ROMAN JAKOBSON⁶⁾, la terminologie qui va suivre et je l'explicité: Ta et Te sont les protagonistes, les personnes ou les sujets.

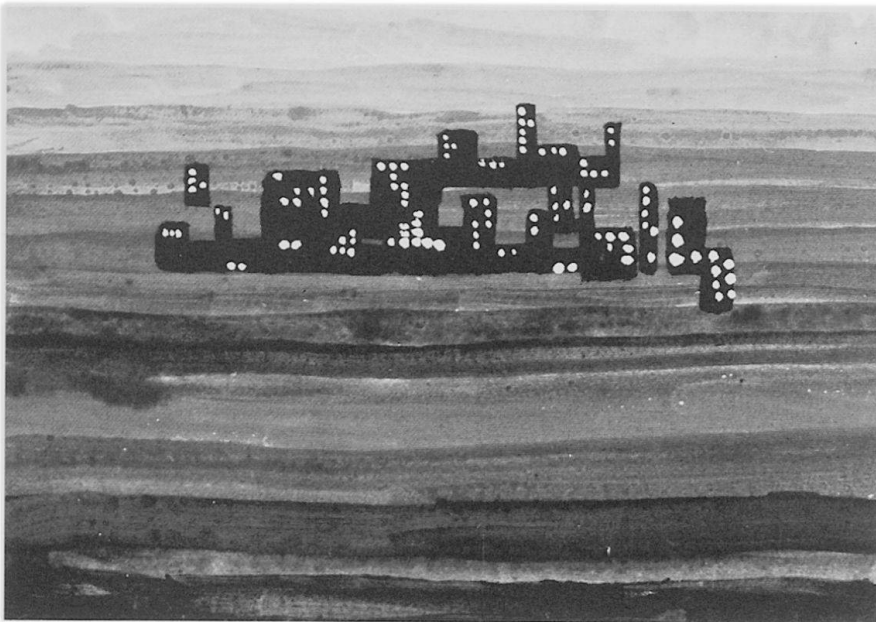
Tableau de lecture:

Ta: protagoniste de l'énonciation. Te: protagoniste de l'énoncé. Ca: procès de l'énonciation. Ce: procès de l'énoncé.

	Figures no:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Ta										
présent(+)/absent(-)		+	+	+	+	+	+	+	+	+
impliqué(+)/non-impliqué(-)		-	-	-	-	+	+	-	-	+
Te										
présent(+)/absent(-)		-	-	-	-	-	+/-	-	-	+
impliqué(+)/non-impliqué(-)		-	-	-	-	-	+/-	-	-	+
acteur(+)/actant(-)		-	-	-	-	-	-	-	-	+
Ce										
public(+)/privé(-)		+	+	+	+	+	+/-	+	+	+
bâti(+)/non-bâti(-)		+	+	+	+	+	+	+	+	+
codes architecturaux seuls(+)/autres codes(-)		+	+	+	-	-	+	-	+	+
Ca										
visuel(+)/non visuel(-)		+	+	+	+	+	+	+	+	+
codes pictographiques seuls(+)/autres codes(-)		+	+	+	-	-	+	-	+	+
réaliste, caricatural(+)/symbolique(-)		+	+	+/-	+	-	-	+	-	+/-
TeCe										
impliqué(+)/non-impliqué(-)		-	-	-	-	+/-	+	-	-	+
présent actif(+)/présent passif(-)		-	-	-	-	-	+/-	-	-	+/-
public omniscient(+)/(-)		+	+	+	+	+	+/-	+	+	+/-
privé omniscient(+)/(-)		-	-	-	-	-	+	-	-	+/-
TaCa										
intentionnel (didactique)(+)/(-)		+	-	+	-	+	+	+	-	+
réflexif(+)/(-)		-	-	-	-	-	+	-	-	+
extérieur(+)/(-)		+	+	+	+	-	-	+	+	-
CeCa										
euphorique(+)/dysphorique(-)		-	o	-	o	-	+	-	o	+/-
esthétique: beau(+)/laid(-)		-	o	-	o	-	+/-	-	o	+
éthique: vrai(+)/faux(-)		-	o	-	o	-	+/-	-	o	+/-
économique: rationnel(+)/irrationnel(-)		+	o	+	+	o	o	+	+	+
TeCe/Ta										
marqué(+)/non-marqué(-)		-	-	-	-	-	+	-	-	+

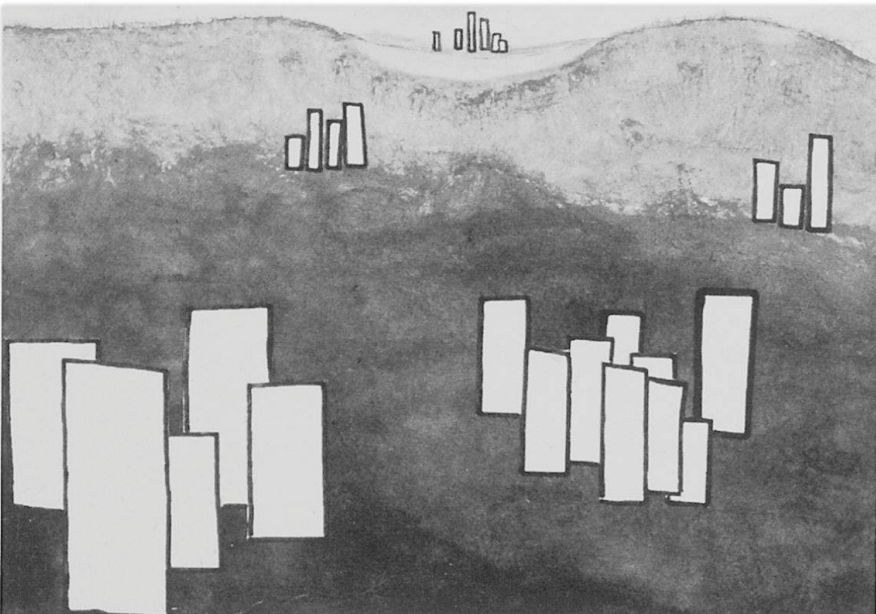


Dessin 1:
Avenue ZX, Numéro 58 762,
Appartement 9758.



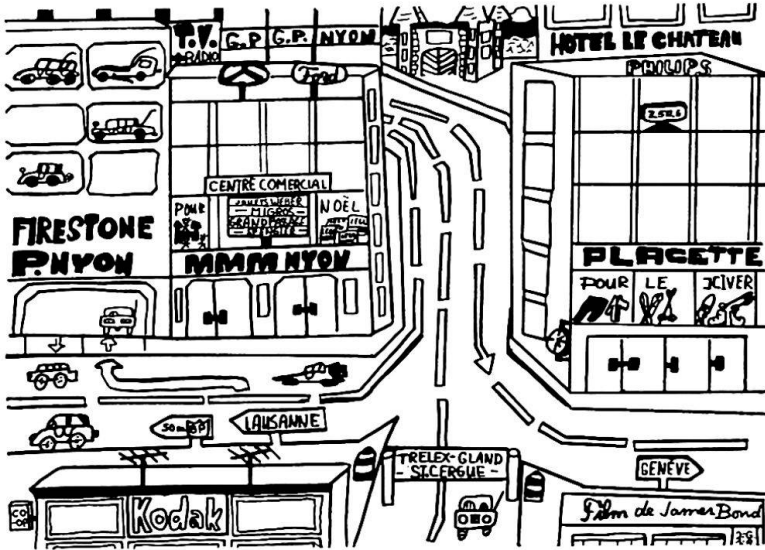
Cescol, envoi collectif, Colombier,
14 ans

Dessin 2:
Les villes de nos urbanistes ne
prouvent-elles pas qu'il existe une
relation entre le dessin architec-
tural et le mode de vie? Comment
faire ici pour vivre autrement?



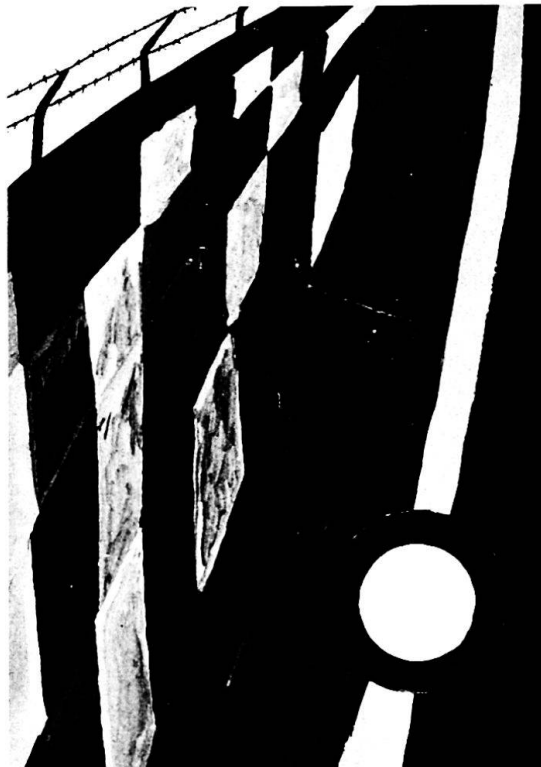
Cescol, envoi collectif, Colombier,
14 ans

Dessin 3:
Si tous les lieux sont semblables
qu'en est-t-il des hommes?
(question de Sandra, 9 ans, à son
père).



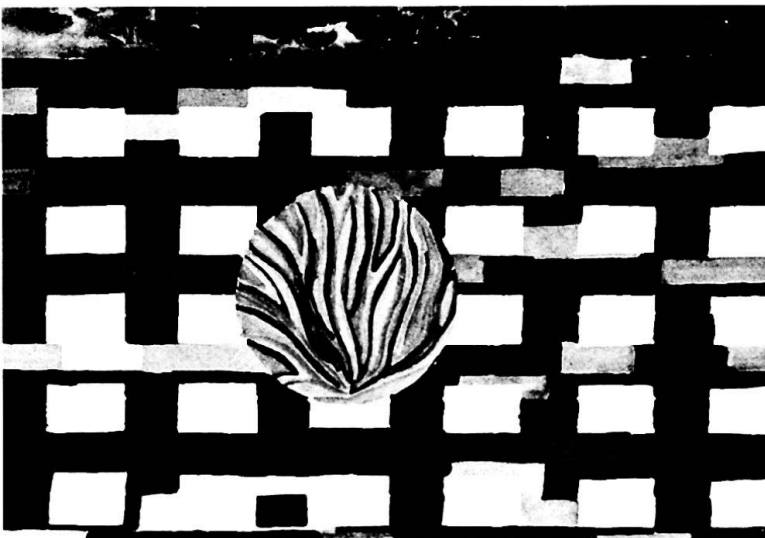
Mathias Thurer, Nyon, 10 ans

Dessin 4:
 Pour passer de la production à la consommation, le plus vite possible, sans perdre son temps, la ville s'est transformée. Slogans, marques et symboles, mais aussi sens uniques, flèches, tel serait l'itinéraire balisé de nos existences.



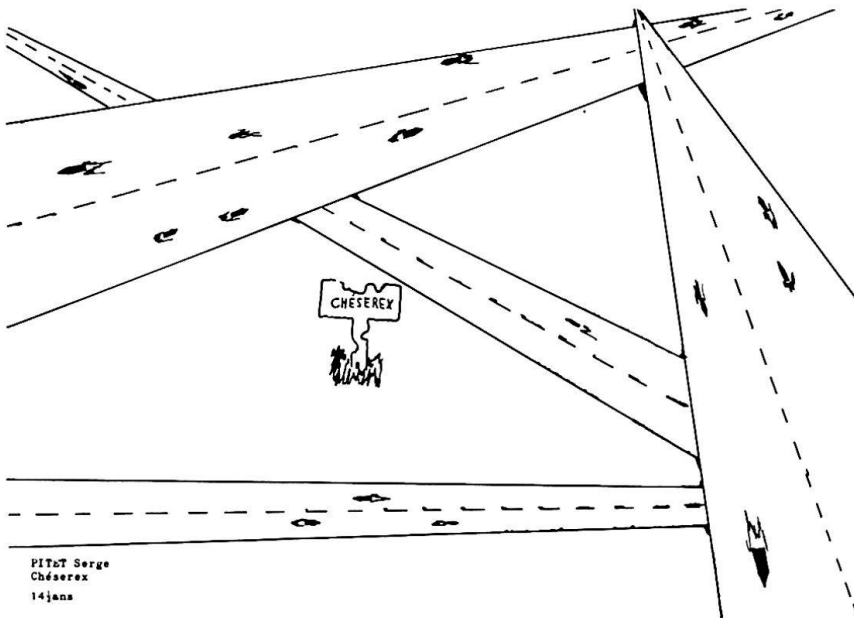
Cescol, envoi collectif, Colombier, 14 ans

Dessin 5:
 Ici le signal ne suffit plus, on lui ajoute un mur, puis un fil de fer barbelé. «An 2000: Accès interdit!»



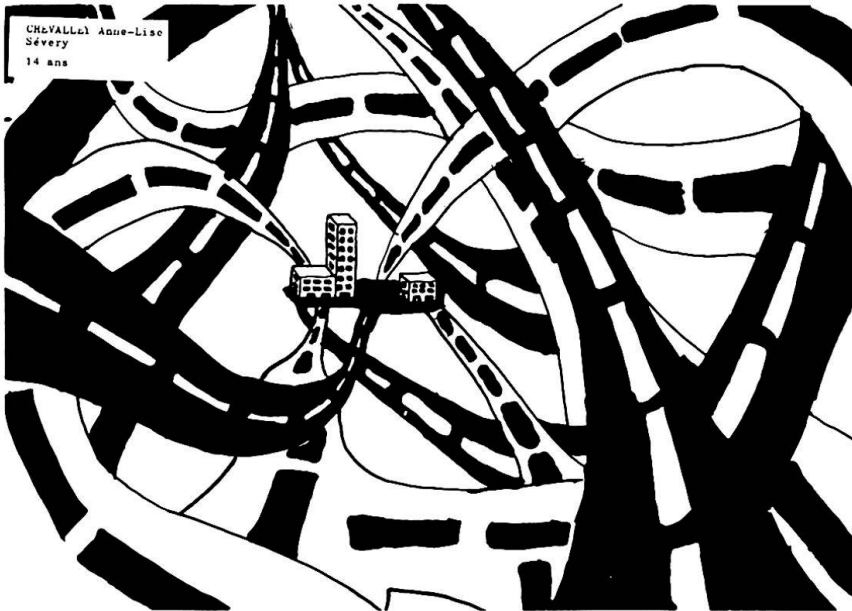
Cescol, envoi collectif, Colombier, 14 ans

Dessin 6:
 Le mur étouffe-t-il la vie, ou la vie renverse-t-elle le mur?



PITOT Serge
Cheserex
14 ans

Dessin 7:
Cheserex en 1978 était un gentil petit village, aujourd'hui pris entre les autoroutes où s'enfuient des véhicules aux formes de fusées, il ne lui reste que son panneau d'entrée.



CHEVALLE Anne-Lise
Sévery
14 ans

Dessin 8:
Les cathédrales du 20ème siècle sont les autoroutes. Même la pesanteur et la géométrie sont mises en défaut.



Jean-Carlo Ugolini, Nyon, 14 ans

Dessin 9:
Le seul dessin où figurent des hommes. Apprendre à lire l'espace, pour savoir y trouver sa place. Ici la critique.

Ta est le protagoniste de l'énonciation, la personne qui dessine, le sujet parlant. Ce sujet parlant peut être impliqué (+) / non impliqué (-), mais il peut être aussi euphorique (+) / dysphorique (-) dans sa relation avec Ce.

Te désigne les protagonistes de l'énoncé, les personnes qui sont dans un rapport direct et réel avec l'espace. Ce sont à la fois les usagers (habitants) Te1, et les constructeurs (Te2). L'ensemble des Te1 et des Te2 peut être présents (+) / absents (-) et si présents ils peuvent être marqués comme corps, eux-mêmes, c'est-à-dire comme acteurs (+) / ou comme signes (flèches, signaux, enseignes) (-).

Ils sont donc soit acteurs (+), soit actants (-).

Ce: est le procès de l'énoncé, l'espace réel. Il peut être privé (+) / public (-), ainsi que bâti (+) / non-bâti (-), et quelles que soient les différentes désignations de Ce, le procès de l'énoncé renvoie toujours à l'existant. C'est le procès de l'ici/maintenant.

Ca caractérise le procès de l'énonciation, c'est-à-dire le mode de représentation. Dans le cas des dessins elle est forcément visuelle (+) par opposition à écrite (-), parlée (-), théâtralisée(-), etc... Dans l'ordre des représentations visuelles il reste cependant à caractériser le mode interne de la représentation, qu'on peut qualifier de choix stylistiques, et qui sont des choix visant les codes pictographiques. Parmi ces choix une représentation peut-être: caricaturale, symbolique, réaliste, impressionniste.

Il reste encore à définir les rapports entre les protagonistes et les procès, ou entre les procès. Ainsi:

TeCe désigne le rapport entre l'énoncé et ses protagonistes, entre le je (ou les ils) et l'espace, dans l'ici/maintenant. Ce rapport peut être: impliqué (+) / non impliqué (-) extérieur omniscient/intérieur omniscient, spectateur passif/acteur.

TaCa caractérise les rapports entre le je du dessin et l'objet représenté. Les traits distinctifs du rapport entre le dessin et sa fabrication sont à définir ainsi: «je vous montre quelque chose», alors nous sommes en présence d'une intention didactique, «je me montre», alors nous sommes en présence d'une réflexion, ou encore «je montre», au sens je reproduits, et le rapport TaCa est extérieur.

CeCa définit les rapports entre le réel et le fictif, entre l'espace et sa représentation. Ce rapport ne met plus seulement enjeu l'affectivité ou l'implication de la perception, mais l'ensemble des critères du jugé. Ce rapport peut être soit euphorique (+), soit dysphorique (-), avec comme subdivisions: esthétique: beau (+) / laid (-), éthique: vrai (+) / faux (-), et économique: rationnel (+) / irrationnel (-).

Il existe encore une dernière relation entre les protagonistes et les procès, que JAKOBSON appelle le mode, et qui peut se donner comme le rapport TeCe/Ta, c'est-à-dire comme la qualification de la relation entre le procès de l'énoncé et ses protagonistes par rapport au protagoniste de l'énonciation. «Ce rapport permet d'évaluer l'idée qu'a le protagoniste Ta du caractère de

la relation entre l'action et son auteur ou son but.»⁷⁾ Il reste maintenant à placer toutes ces informations dans un tableau.

Interprétation: A. les protagonistes

Il n'est bien sûr pas possible de proposer un modèle général d'interprétation, modèle qui reprendrait toutes les informations contenues dans le tableau. Nous nous limiterons donc à l'observation des tendances majoritaires, du moins les plus significatives. Les deux axes que nous interrogerons seront celui des protagonistes (qu'est-ce que l'homme dans ces espaces, quels sont ses «faire», et comment est-t-il vu?) et celui des procès: (quels messages l'espace propose-t-il par son «design»?) Les hommes ne sont représentés que dans un seul dessin (Fig. 9), où ils se trouvent d'ailleurs au premier plan, de sorte qu'ils apparaissent comme spectateurs du spectacle qu'ils regardent.

Un autre dessin (Fig. 6) parle aussi de l'homme en le mettant en scène, bien qu'on doive faire remarquer que le symbole rond et coloré peut aussi être lu comme une cellule de vie, un cœur, un soleil, ou un principe actif. Quelle que soit l'interprétation donnée à ce symbole il figure une énergie animée, au premier plan et en scène.

Dans les deux dessins (6 et 9), l'homme se trouve placé en face du procès, et dans le procès de l'énoncé spatial: un mur au dessin 6, un espace complexe au dessin 9, de sorte que les protagonistes sont impliqués et actifs, leur rapport à l'espace est dynamique, il est en cours. Le temps de l'objet représenté pourrait donc être le participe présent, et, pour confirmer cette dynamique ou cette euphorie, on trouve le soleil, absent dans les autres dessins.

Tel n'est pas le statut des autres dessins, où l'homme ne figure jamais comme corps ni comme dynamique (acteurs), mais comme traces, signes, ou signaux. Ce sont des actants. Ainsi les dessins 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, supposent bien évidemment des destinataires à leurs objets. L'urbanisme du dessin 1 ne se conçoit pas sans habitants, la publicité du dessin 4 implique des consommateurs, les signaux également, aux dessins 4 et 5, ne sauraient se passer d'un usager. Il en est de même pour les routes des dessins 7 et 8. L'homme apparaît donc ici comme un groupe collectif d'actants, un public, indiqué par ses traces, ses usages spécifiques et normalisés, ses parcours imposés. Son rapport à l'espace est unilatéral, l'homme subit son espace, bien plus il lui obéit. L'espace est le champ des obéissances et des contraintes. L'homme se donne donc à lire comme un collectif par opposition à individuel, comme actant par opposition à actif, et curieusement comme non-impliqué. La seule implication lisible est celle d'un processus de consommation. Ce processus est partiel ou spécifique puisque chaque fonction est isolée des autres. Mais il est aussi réitératif ainsi que le montre

l'urbanisme normalisé du dessin 1, ou directif comme le montrent les flèches du dessin 4. Ce processus peut aussi s'affirmer comme monosémique (un seul sens), et unidirectionnel. Son sens est unique mais il est aussi imposé, ainsi qu'en témoigne le dessin 5. Le signal d'interdiction générale (de circuler) est doublé d'un mur, lequel est encore doublé de fils de fer barbelés. Dans l'ensemble de ces dessins l'homme apparaît complètement réduit à ses seuls comportements, à ses usages. Il est «faire» mais non «agir». Il subit l'espace. Tous les dessins, hormis le 6 et le 9, ne montrent l'homme que par son absence et sa réduction à des savoir-faire spécifiques, eux-mêmes intentionnellement réduits à des comportements imposés. Ce sont donc bel et bien des devoir-faire plutôt que des savoir-vivre, un ensemble de privations spécifiques sur les comportements.

L'homme, du moins tel qu'il est vu, aurait totalement intériorisé la monosémie dans un double sens unique: comme consommateur passif, et comme réduction de ses actes à des faire spécifiques et comportementaux. Pire même il aurait totalement accepté son absence. Il ne lui reste donc plus qu'à «jouir de son aliénation», selon le propos d'Attali⁸).

Il existe encore une dernière particularité de l'homme tel qu'il se voit ici: le statut du protagoniste de l'énonciation. Nous avons dit déjà que dans les 7 dessins où il ne figure pas, c'est-à-dire dans tous sauf dans le 6 et le 9, le protagoniste était non-impliqué. On doit cependant préciser la nature de son point de vue. Dans la majorité des cas, l'observateur est extérieur et de plus il est omniscient, hors du dessin, hors de l'espace, plus loin et au-dessus. Peut-on manquer de faire un rapprochement de ce statut avec le statut actuel de la science? La science n'a-t-elle jamais cherché, au nom d'une idéologie positiviste par exemple, à se réfugier-le mot sonne faux-derrière les limites précises de son savoir? Et tout se passe alors comme si un tel savoir se coupait volontairement des pratiques et d'un pouvoir. De ce type de refus la sémiologie participe aussi, en particulier lorsqu'elle ne ferait qu'une analyse des systèmes sans celle des pratiques, refus qui pourrait en fin de compte condamner les discours scientifiques à n'être que des «gadgets». Mais tel n'était pas notre propos ici, et nous ne l'avons soulevé que par l'analogie existante entre le statut de la science et le statut des observateurs dans les dessins.

Interprétation: B. les procès

Ainsi que nous l'avons dit plus haut il existe deux types de procès, celui de l'énoncé, qui concerne l'espace, et celui de l'énonciation, qui sa rapporte à la manière dont l'espace est représenté, c'est-à-dire au dessin.

L'analyse du procès de l'énoncé laisse apparaître également certaines lignes générales. Ainsi s'agit-il toujours d'un spectacle de l'espace public (opposé à privé), vu

de dehors, faisant toujours référence à des objets et à un bâti. Le monde dont il est question peut-il être regroupé sous une même appellation?

Ainsi nous voyons l'urbanisme (de banlieue?) au dessin 1, l'électricité au dessin 2, la ville au dessin 4, la signalisation au dessin 5, et les routes aux dessins 7 et 8. C'est le monde des infra-structures, le monde des équipements collectifs, pour lequel nous luttons aujourd'hui, et qui semble réalisé en l'an 2000. Prophètes ou démons les enfants nous désignent ce que nous construisons tel qu'il sera une fois que nous aurons terminé notre œuvre. Qu'on lise BAUDRILLARD⁹), ou LEFEBVRE¹⁰), tout ce qui figure dans les dessins sera confirmé.

L'espace n'est plus qu'un lieu vide de rencontre entre des objets et des publics, dans un rapport de consommation et d'obligation à la consommation. L'Etat se charge, par une infra-structure coûteuse et lourde, de l'exercice de ce mode de vie, l'urbanisme a permis de créer un tissu d'équipements collectifs. Les besoins minimaux ont été soigneusement évalués, et il existe une machine capable d'une planification globale. Le public, le collectif vient de produire son décor. L'espace tel qu'il se donne dans tous les dessins, y compris ceux qui ne figurent pas ici et hormis de rares exceptions dont nous parlerons, n'est plus qu'une structure vide, un décor, dans lequel les objets publics ont été arrangés par des protagonistes absents (les «-istes» de l'Etat ou les promoteurs), pour la plus grande joie des protagonistes consommateurs (les usagers), réitératifs et interchangeables. Cet espace est obligatoirement perçu comme dysphorique. A l'opposé de cet espace-public, il existe un espace privé. Le dessin 3 l'a caché, les autres ne le montrent pas. Cet espace privé, dont on ne sait pourquoi espérer mieux, ne se donne pas en spectacle, excepté dans les dessins 6 et 9. Dans ces deux cas le privé (je) est figuré sans objet bâti. Il est corps ou symbole, mais il est hors des murs, en face d'eux, préfigurant la lutte ou la critique.

Quant au procès de l'énonciation on peut affirmer qu'il a lieu selon trois types de discours:

- a) le discours caricatural: «Je vous montre quelque chose». Ce discours est obligatoirement didactique, et il amplifie pour montrer son sujet.
(dessins 1, 3, 5, 7)
- b) le discours réflexif: «Je me montre».
(dessins 6, 9)
- c) le discours extérieur, sans intention: «Je montre», dans lequel le dessin est miroir du réel, neutralité du spectacle reproduit.
(dessins 2, 3, 4, 8)

Chacun de ces types de discours, ou de manières de montrer, entretient des relations idéologiques bien précises avec le réel dont il s'inspire, avec l'art qu'il utilise, et avec le public qu'il vise. En cela nous retrouvons une rhétorique des discours.

- a) doit convaincre ou persuader, il procède d'une intention didactique.

b) doit provoquer l'ambiguïté chez le spectateur, l'obliger à décider lui-même. En cela par exemple le dessin 6 est un modèle d'ambiguïté, puisqu'on peut tout aussi bien voir la vie étouffée par le mur, ou le mur renversé par la vie.

c) doit redistribuer un savoir non-orienté, en toute neutralité.

Dans a) et dans c) nous sommes en présence d'intentions précises, celles mêmes qui constituent l'idéologie des messages, et de la même façon qu'elle. Soit en la caricaturant (a), soit en la neutralisant (c).

Dans b) par contre le mode réflexif est effectivement novateur. C'est celui d'une nouvelle critique, active et impliquée, non didactique, celle aussi, peut-être, d'une nouvelle attitude scientifique, sur l'espace en particulier, dans laquelle l'objet est vu avec celui qui voit. Et c'est peut-être aussi l'ordre d'une nouvelle conscience. Et c'est aussi, forcément, l'espoir.

Références

- 1) ECO, UMBERTO, La structure absente, Paris, Mercure de France, 1972.
- 2) BARTHES, ROLAND, Système de mode, Paris, Seuil, 1967.
- 3) LEVI-STRAUSS, CLAUDE, Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958.
- 4) HALL, EDWARD-T., La dimension cachée, Paris, Seuil, 1969.
- 5) GREIMAS, A. J., Sémiotique et sciences sociales, Paris, Seuil, 1976.
- 6) JAKOBSON, ROMAN, Essai de linguistique générale, Paris, Seuil, 1963.
- 7) VINOGRADOV, V. V., Russkij jazyk, Leningrad, 1947, cité par JAKOBSON.
- 8) ATTALI, JACQUES, La parole et l'outil, citation aux conférences internationales de Genève, UNI 2, septembre 1977.
- 9) BAUDRILLARD, JEAN, Pour une critique de l'économie politique du signe, Paris, Gallimard, 1972.
- 10) LEFEBVRE, HENRI, La vie quotidienne dans le monde moderne, Paris, Gallimard, 1970.

Literaturbesprechungen

WEISCHET W.: Die ökologische Benachteiligung der Tropen, B.G. Teubner, Stuttgart, 1977 (128 Seiten).

Ungewöhnlich an diesem Büchlein ist der didaktische Aufbau. Auf nur rund 20 Seiten werden die einzelnen naturgeographischen Benachteiligungen der tropischen Gebiete ohne Umschweife und Belege abgeleitet. Akzente werden dabei auf den Wald, die tropischen Wirtschaftsformen, die Böden und die künstliche Bewässerung gesetzt. In den sehr knapp gehaltenen Kapiteln wird immer wieder auf den 2. und 3. Teil des Buches verwiesen, wo sich einerseits Statistiken und Grundlagen sowie andererseits zusätzliche Information in klarer Gliederung befinden - eine kleine Fundgrube für Lehrer!

Die Idee des Autors, das komplexe Problem auch dem Nichtnaturwissenschaftler zugänglich zu machen, ist vorbildlich, doch müssen dabei auch gewisse Nachteile in Kauf genommen werden, zum Beispiel die langfädige Erläuterung des pH-Wertes. Dank dem geschickten Aufbau allerdings kann sich jeder Leser entsprechend seinem "Niveau" mit zusätzlichen Informationen eindecken.

Zwei Fragen drängen sich nach der Lektüre dieses ansprechenden Büchleins auf: Einmal die Frage, ob sich die wirtschaftliche Benachteiligung der tropischen Gebiete so verblüffend einfach erklären lässt und zum andern die Frage nach einem Konzept zur Ueberwindung dieser Nachteile.

GH 2/78

Peter Fitze

LAUTERBACH Robert (Hrsg. u. Mitverfasser), Physik der Erdkruste, 248 S., 68 Abb., 6 Tab., Ferd. Enke Verlag, Stuttgart 1977, DM 47.--.

Die Geophysik hat in den letzten Jahrzehnten erhebliche Fortschritte gemacht und sich in einem Masse spezialisiert, dass es für den Geographen schwerfällt, überhaupt noch mitzugehen. Er kommt indessen nicht an dieser Wissenschaft vorbei, denken wir nur an die Methoden zur Erforschung kontinentaler Plattenbewegungen oder Fragen, die mit der Nutzung geothermischer Energie zusammenhängen. Im vorliegenden Werk ist der heutige Stand der geophysikalischen Kenntnisse und Verfahren überschaubar dargestellt. Es setzt Verständnis für geologische Zusammenhänge, nicht aber geophysikalisches Spezialwissen voraus. Für den Erdwissenschaftler, insbesondere jenen des Lehrfaches, ist es eine unentbehrliche Anschaffung.

GH 1/1978

Walter Kyburz