

## CARTOGRAPHIE ET PROJET : LES TRANSFORMATIONS DE STRASBOURG, A TRAVERS SES PLANS

M. L. MARIN

Directeur d'Etudes à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales

" Je voudrais, *in limine*, prendre trois précautions : les deux premières concernent ma position dans ce colloque puisque je ne suis ni un spécialiste d'architecture ou d'urbanisme, ni un historien de Strasbourg. La troisième concerne le sens du terme "transformation" dans le titre de ma communication que je vous demande d'entendre moins en un sens historique ou diachronique qu'en un sens structural et synchronique : Strasbourg dans sa cartographie, dans les projets urbains qui le visent sera considéré comme une structure c'est-à-dire comme un groupe de transformations où des traits pertinents, les "signifiants" de Strasbourg, sont permutés et combinés selon des règles à découvrir.

Si cependant j'ai un titre à être présent à ce colloque et à y intervenir avec le sujet qui est le mien, outre l'amitié de quelques-uns, c'est la rencontre que je fis il y a dix ans de l'urbanisme et de l'architecture dans un livre qui fut un *best-seller* au début du XVI<sup>e</sup>, *l'Utopia* de Thomas MORE : l'utopie.

Une place capitale était donnée dans ce texte - 1<sup>o</sup> à une *géographie*, au sens étymologique d'une écriture de la terre : espaces et lieux géographiques ainsi articulés étaient simultanément des artefacts du législateur fondateur et de l'écrivain. "Utopia", c'est à la fois une île artificielle construite par UTOPUS, mais c'est aussi le plan d'une île décrit-écrit par T. MORE.

Et cependant dans le même temps, cette île était d'une certaine façon et jusque dans son tracé, une schématisation de l'Angleterre.

Une place capitale était donnée dans ce texte - 2<sup>o</sup> à une *cartographie* : la géographie de l'île se construisant, s'articulant dans l'écriture d'une carte dont l'essentiel était un dispositif de cinquante quatre villes dans la campagne, toutes équidistantes et toutes semblables, soit une schématisation simple, un semis régulier de lieux urbains. Mais en même temps, dans ce dispositif, était affirmée une ville capitale et centrale. D'où le problème-clef de l'articulation, sur la "carte", de régularités géométriques redondantes répétées et d'une centralité qui implique nécessairement une hiérarchie et une norme.

Une place capitale était donnée dans ce texte - 3<sup>o</sup> à une *architecture urbaine*, à une "architectographie" si j'ose dire : la ville et ses quartiers, ses quartiers et ses maisons, ses maisons et ses rues et ses jardins. Cette architecture urbaine à la fois totalisait et hiérarchisait une *topographie* (articulation de lieux et d'espaces), un *espace politique* et une *dynamique économique*. La cartographie de la ville dans ses lieux et dans son espace s'identifiait à un projet politico-économique : la cartographie de la ville n'était autre que l'écriture (le dessein/dessin) d'un projet d'économie politique. La totalisation de l'une inscrivait dans l'espace la perfection de l'autre. Un projet parfait, comme le mot parfait le signifie, est un projet entièrement réalisé. La totalisation cartographique (utopienne) signifiait la réalisation complète (la perfection) du projet utopique. Autrement dit, elle signifiait la disparition du projet.

En revanche, l'analyse minutieuse de la topographie (fictive) de la ville dans ses lieux et son espace ambiant et dans sa relation à l'espace politique et à la dynamique économique faisait apparaître des manques, des blancs, des absences ou des excès, des surdéterminations, des condensations. Or ces manques et ces excès, qui ne pouvaient apparaître que dans le discours analytique du livre (un méta-texte descriptif) faisaient système. Les incohérences locales (tel ou tel lieu du texte) constituaient une cohérence globale. Un projet réapparaissait dans la cartographie, mais qui n'était voulu ni par le héros utopien ni par l'écrivain utopiste, un projet sans intention, mais qui était l'intentionnalité du dispositif cartographique : les incohérences (faisant système) de la carte dessinaient, projetaient dans la carte même, à l'aube du XVI<sup>e</sup>, ce que l'on pourrait appeler la maturité d'une organisation capitaliste du monde. J'ai tenté à l'époque d'en faire la démonstration à partir de trois propositions que vous me permettrez de citer : 1<sup>o</sup> Une carte de la ville représente la production d'un discours sur la ville. 2<sup>o</sup> L'analyse déconstructrice

-paradoxe ironique de cette proposition faite à des gens qui ont pour fonction de construire- de cette représentation met à jour l'idéologie -les présupposés implicites sur lesquels ce discours se fonde. 3<sup>o</sup> Une carte de la ville est une "utopique" : elle laisse apparaître des lieux et des espaces non cohérents, ensemble de non cohérences qui figure le projet dont une carte est porteuse (je dis "figure" pour garder les valeurs de fiction et de feinte qui marquent la forme de manifestation du projet).

Le commentaire de ces trois propositions livrera quelques instruments de travail. Première remarque : 1<sup>o</sup> une carte de la ville est la représentation de la production d'un discours sur la ville, d'un ou d'une série complexe d'actes de langage, c'est-à-dire précisément d'une énonciation. La carte comme toute représentation, tout dispositif représentatif possède deux dimensions. La première est transitive : une carte représente quelque chose -son objet. La seconde est intransitive : elle se (re)présente représentant quelque chose -son sujet. Une carte en tant que représentation à la fois signifie, (asserte son énoncé, le thème) et montre qu'elle signifie. Cette monstration ou présentation est son énonciation et sa modalité propre, dans le langage, peut relever soit des grandes fonctions syntaxiques (interrogation, intimation, assertion) soit des modes formels verbaux (optatif, subjonctif) énonçant des attitudes de l'énonciateur à l'égard de ce qu'il énonce (attente, souhait, appréhension), soit d'opérateurs d'incertitude, de possibilité, d'une décision, etc.. (il est remarquable que la monstration ou l'énonciation n'est pas susceptible d'une épreuve par le vrai ou le faux). 2<sup>o</sup> Il convient d'être particulièrement attentif aux modalités déontiques (obligatoire, facultatif, permis, interdit) ou à certaines formes fines de l'intimation comme "l'instruction" dont l'exemple type est le mode d'emploi à l'infinitif : ainsi les recettes de cuisine ou la posologie d'un médicament.

La question que je voudrais poser à la carte, au plan cartographique de la ville est donc celle de son énonciation c'est-à-dire son autoreprésentation comme représentant une ville. Le plan de ville était jadis, vous le savez, nommé portrait de ville. Le portrait d'un individu et celui d'une ville posent en effet des problèmes voisins qui tous touchent à la question de la ville comme individu. A quoi reconnaît-on qu'un portrait ou qu'un plan est bien tel ? Que signifie le critère de la ressemblance ? Quelle est la place, dans l'exactitude et

la fidélité d'un plan, de la fiction et de la figuration ? Cette fidélité est-elle une exigence rationnelle qui fonctionnerait comme un leurre ?

Le terme même de portrait est intéressant et révélateur : le "pro-trait" est ce qui est mis en avant, pro-duit, extrait ou abstrait. C'est un modèle au sens épistémologique, mais c'est aussi ce qui est mis à la place de..., au lieu de..., ce qui est substitué à... Dans "portrait", le trait, le tracé tiré renvoie à la trace, au vestige, au reste ou à la "ruine" mais aussi au dessin qui est un dessein et en fin de compte, au pro-jet, ce dessin-dessein qui serait la structure même du pro-jet comme intention de faire quelque chose, comme visée signifiante, intentionalité, bref à l'énonciation. Le portrait, le plan de la ville serait ainsi simultanément la trace d'un passé rémanent et la structure d'un avenir à faire. La question serait donc la suivante : comment la ville se tire-t-elle le portrait dans sa carte ? Selon quelles modalités, assertives, prescriptives, instructives, épistémiques, aléthiques, déontiques, etc...

Deuxième remarque : déconstruire cette représentation met à jour les présupposés implicites sur lesquels un discours sur la ville se fonde et s'articule. La déconstruction de la représentation qu'est la carte de la ville est déjà commencée par le double "jeu" du portrait comme trace et comme dessein, comme projet et par le discours qui interroge la monstration énonciative sur ses diverses modalités.

Déconstruire la représentation de la ville dans sa cartographie, c'est faire du plan, un texte : un texte ou un tissu, c'est-à-dire une trame et une chaîne, une combinaison spécifique de matières d'expression, soit en l'occurrence, deux essentielles : 1° l'image (visuelle), disons l'icône sous la forme d'expression d'un tracé graphique, d'un dessin parfois colorié, mais où le dessin, le tracé domine sur le coloriage, d'où le problème des fonctions de la couleur dans la carte ou le plan. 2° le langage, disons le symbole ou le signe comme écriture, inscription, c'est-à-dire sous la forme d'expression d'un tracé graphique symbolique ? Faire du plan, un texte, c'est montrer comment sont tissés les signifiants topiques, les matières d'expression dans leurs formes réciproques, comment sont tissées, tressées les diverses formes du contenu ? Par exemple, où est le symbolique dans l'iconique ? Quels en sont les lieux et/ou les espaces ? La question inverse est-elle possible ? Où est l'iconique dans le symbolique ?

Poser les questions de lieux à l'icône et au symbole, n'est-ce pas interroger des hiérarchies, des dominances ? On peut se demander quels sont les effets de sens résultant de ce tressage complexe de formes d'expression et de formes de

contenu hétérogènes ? Est-ce qu'une carte de ville se lit ou se voit ? Sans doute, l'un et l'autre. Mais le problème est alors de savoir non seulement comment l'un et l'autre s'articulent, (peut-on voir sans lire, lire sans voir ? Voir est-il une condition nécessaire de lire ou l'inverse ?), mais aussi quels sont les effets de sens de ce brouillage réciproque de deux sémiotiques ?

A ce propos, il convient de reposer les questions évoquées tout à l'heure à propos du portrait : qu'est-ce que représente le plan ? La ville ? Mais n'est-ce pas là une illusion référentielle qui se présente sous certaines formes variables dans le temps et l'espace ?

Une troisième remarque enfin concerne la mise à jour de l'"utopique" de la ville dans sa carte. Il convient ici de faire retour à la question posée initialement : comment le plan de la ville est (re)présentation de l'énonciation ? Comment montre-t-il l'énonciation de ses énoncés cartographiques ? Plus précisément encore, comment le plan de la ville se constitue-t-il d'énoncer l'énonciation d'un discours sur la ville, ou plus simplement l'énonciation de la ville au double sens objectif et subjectif du génitif ?

Trois indications de recherche pour répondre à ces questions. Tout d'abord il conviendrait de rechercher les marqueurs d'énonciation. En linguistique, ce sont des indices tout à fait spécifiques qui dénotent l'instance qui profère le discours, par exemple les indices de personne comme "je" et "tu", les indices d'ostension comme "ici", "là", les démonstratifs, les formes temporelles qui se déterminent par rapport à "je", centre de l'énonciation dont le temps est le présent.

Il faudrait ensuite montrer comment ces marqueurs d'énonciation ont été spécifiés historiquement, sociologiquement, culturellement tout comme des formes de langue peuvent être déterminées par le contexte où elles apparaissent, et par la manière dont elles sont produites. Un énoncé de forme constative peut, par l'intonation de son locuteur, être compris par l'allocutaire comme une interrogation ou un ordre.

Enfin on devra rechercher les fréquences de certains de ces marqueurs, leur récurrence, qui indique une position de discours sur la ville et qui, dans la carte, articule un projet de la ville au sens d'une intentionalité signifiante qui est celle de l'énonciation du texte constitué par le plan. Il faut bien souligner

qu'il ne s'agit pas là d'une "politique urbanistique" délibérée, pensée, décidée par un sujet de pouvoir (légitime ou non) qui s'inscrirait en filigrane du plan de la ville. C'est bien plutôt l'inverse : le fonctionnement du dispositif cartographique, comme intentionalité signifiante, produit le sujet de pouvoir dont la "politique urbaniste" sera, dans une certaine mesure, la spécification de l'intentionnalité signifiante. Le projet aura donc le double sens d'une intentionalité mais aussi de la trace (vestige) d'un plan de la ville représentée et du dessein (dessin) d'un plan de la ville mise en scène, mise en représentation.

Le pouvoir de la ville, c'est la dynamique des flux urbains mis en signes, mis en représentation et l'on rejoint ici l'inscription du projet dans l'espace cartographique et ses lieux.

Le récit et la description sont deux grandes modalités d'énonciation. Plus précisément ce sont deux façons très différentes de "débrayer" l'énonciation. On appelle "débrayage" énonciatif, l'opération par laquelle l'instance d'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage, certains des termes qui sont liés à sa structure fondamentale comme "je", "ici", "maintenant", le présent, pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours. Ainsi le récit s'effectue par déconnection du temps de l'énonciation (la parole narratrice au présent) et du temps de l'énoncé (un passé révolu) et d'autre part, par l'effacement de toutes marques pronominales personnelles auxquelles est substituée celle de la troisième personne. Dans le récit, l'événement semble se raconter lui-même au fur et à mesure de son apparition à l'horizon du passé, sans qu'apparemment personne ne le raconte.

Dans la description, le débrayage est ambigu : il s'agit de faire voir (et de voir par là-même) l'objet décrit de partout et de nulle part. L'instance descriptive est au présent parce qu'elle s'affirme présente en tous points et tous temps de l'objet qu'elle décrit ; comme dans le récit il n'y a pas d'indices de personne mais des indices d'ostension (ici, maintenant, présent). L'objet semble se donner au regard dans la simple coexistence présente de ses parties sans qu'une instance descriptive ait besoin de se marquer pour le décrire.

D'un côté donc, avec la description, nous avons un regard hors point de vue, synoptique qui embrasse et comprend un ordre stable des lieux. Le texte

correspondant sera fait de classifications statives, d'un ordre de distribution des éléments dans des rapports de coexistence, d'agencements structuraux de positions, bref une paradigmatique dont le prototype est la *carte*.

D'un autre côté, avec le récit, nous avons le regard d'un voyageur en déplacement, en procès d'espaces et d'itinéraires, une occupation successive de points de vue que des parcours orientés lient les uns aux autres. Le texte sera fait de stratégies et de tactiques processuelles et l'espace sera l'effet produit par les opérations qui l'orientent et le temporalisent en une unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. En bref, le récit est une grande syntagmatique à syntaxes plurielles, un ensemble fait de parcours, d'itinéraires, de trajets.

Mais la description et la narration sont étroitement liées : le récit, en inscrivant un parcours, fait passer le voyage, il dissipe la mobilité de sa performance dans la stabilité de traces construisant l'ordre des lieux traversés. Le récit est une construction d'une configuration de lieux comme inscription d'un parcours. Le portrait de la ville, comme son profil ou un de ses profils possibles, la vue topographique est une réification du "récit" par son commencement ou sa fin, dans ses index spatio-temporels : la ville telle qu'elle est vue (ou pourrait l'être vue) à l'arrivée ou au départ du voyageur. La vue topographique peut être affectée d'une modalisation épistémique et aléthique selon que le déplacement est possible ou plausible.

Le décrit au contraire est une configuration de sites dans l'ordre propre d'une coexistence. Mais il implique, dans son inscription même, des syntagmes de récits insistant sous la forme discrète de parcours possibles. Le décrit déploie une matrice ou un scénario de spatialisations virtuelles comme l'agencement de stratégies spatialisantes. Le plan ou la carte de la ville est ainsi son survol synoptique et géométrique total : le décrit construit sa dynamique selon des propositions -des projets- de parcours possibles dotés d'articulations stables, de repères et de balises spatiales. Le plan manifeste la ville telle qu'elle pourrait être parcourue, et peut-être telle qu'elle l'est nécessairement, pendant le séjour, par l'habitant de la ville, en toute certitude, selon des itinéraires obligatoires. Le point de départ et le point d'arrivée sont, pour tout récit, des lieux qui conditionnent la production des espaces que les acteurs et actants des énoncés narratifs déploient à la mesure de leurs mouvements. Comme l'a bien montré M. de CERTEAU, le lieu et l'ordre des lieux se définissent comme loi

dans l'immobilité d'une tradition et d'une mémoire où se fonde l'autorité qui la produit. Sous cet angle, la carte peut être considérée comme un ensemble d'agencements structuraux des stratégies de déplacement où les noms et les signes privilégiés font reconnaître l'autorité et la loi de l'ordre local. Par opposition, tout récit sera une façon de (se) mettre hors la loi du lieu ou, à l'inverse, d'étendre la loi d'un lieu déterminé sur d'autres espaces.

On peut donc distinguer les indicateurs de location et les opérateurs de spatialisation dans le texte du plan et du projet ; ils sont liés les uns aux autres par implication, pré-supposition ou condition. La carte pourra alors être le postulat d'un itinéraire (récit) possible, d'un projet qui sera alors la trace dynamique de ce postulat ou le trajet-projet apparaîtra comme la condition nécessaire d'une configuration locale, comme la "projection" d'une carte à venir.

Le réembrayage énonciatif dans la carte (le plan) et le portrait (le profil) peut se faire non plus seulement par l'enchevêtrement de deux ou trois signifiants typiques comme des images (multiples ou uniques, fixe(s), simultanée(s)) ou des tracés graphiques de langages (noms écrits dans l'image ou hors image, en écriture "off" et en écriture dans le cadre) mais par la combinaison, sinon l'intégration du plan et du profil, de la carte et du portrait, soit dans des locations différentes de l'objet-artefact complexe nommé "carte", soit dans une formation de compromis comme la vue à vol d'oiseau. En bref, la question des marqueurs d'énonciation se poserait ici à l'articulation du plan et du portrait. Il s'agirait de marqueurs d'articulation ou de connexion de récit et de description c'est-à-dire de deux ensembles signifiants débrayés.

On peut ainsi s'interroger, par exemple, sur le statut du "verbal écrit" dans le plan, des tracés graphiques verbaux qui le parsèment. Comment les syntagmes écrits qui se lisent de gauche à droite se combinent-ils avec les tracés du plan qui ne découpent la surface ni de façon linéaire, ni de manière orientée ? Le tracé d'une rue se parcourt à l'oeil en deux sens, mais le nom de cette même rue s'y inscrit et s'y lit de gauche à droite. La superposition des graphèmes dans les tracés du plan lui donne des orientations de lecture et de parcours que le plan ne comportait pas dans sa substance d'expression.

Au niveau de la forme du contenu, les syntagmes écrits sont, pour la plupart, des noms propres, des autonymes. Ils désignent un lieu qui est nommé de ce nom. Les toponymes comme quasi index montrent des individus, des singularités. Ils balisent, par là-même, une multiplicité infinie de parcours singuliers possibles. Ce sont les éléments fondamentaux du débrayage énonciatif de la dimension verbale graphique du plan. L'autonomie des signifiants nominaux propres est un facteur très puissant de l'illusion référentielle. Les noms propres toponymiques mettent en place moins les lexies de la carte comme telle c'est-à-dire des unités de lecture, de repérages de position, que des "citations" ou des fragments de code. Ils amorcent plus précisément la construction de codes, touristique, historique, géographique.

Dans le portrait ou le profil de la ville les noms propres ont une fonction différente. Le nom propre toponymique peut être en position de légende dans une nomenclature : les exemples les plus intéressants sont ceux où le même ensemble présente à la fois une carte et un portrait de la ville. Les lettres de référence dans le profil renvoient à une nomenclature de noms. Cette double "lecture" place le spectateur de ces portraits de ville dans une position ambiguë : celle de connaître le nom de ce qu'il voit sous un certain point de vue. Mais il s'agit plutôt d'un procès de reconnaissance du nom à partir de la vue ou de l'icône de la "chose" représentée. Ce n'est pas le nom du monument ou du lieu. Il faut d'ailleurs entendre "reconnaissance" au sens "militaire" ou "explorateur" du terme comme celle d'un espace à partir d'un point de vue au haut d'une colline. Un dispositif méta-textuel mais relevant des procès de spatialisation dont nous avons parlé est mis en place. Il produit des énoncés de ce type : "lorsque vous serez entré dans Strasbourg et que vous verrez une église de tel aspect, alors vous serez devant la Cathédrale". Il balise un parcours par des noms en constituant le paradigme toponymique d'une compétence nominale en instance de performance narrative : en fait n'est présente de la narrativité du portrait qu'une séquence du récit possible, la première ou la dernière. Les noms de la légende sont les marqueurs de parcours possibles qui nomment des séquences narratives, non montrées mais nommées.

D'autre part, en n'inscrivant aucun nom sur ou à côté des choses, mais seulement des lettres renvoyant à la légende paradigme située hors "image", toute possibilité de linéariser, de spatialiser les rues, les places par leurs noms

est enlevée. Une disjonction insistante s'installe entre le régime iconique à énonciation énoncée (point de vue) et le régime discursif (débrayé), entre un savoir, une compétence et un voir, une performance. En revanche, s'ouvrent tous les possibles d'une spatialisation et d'une orientation narrative mais dont on ne saura jamais rien sinon en imaginant des itinéraires fictifs de la ville. Cette disjonction est ici le lieu d'une précipitation de l'imaginaire par anticipation ou par mémoire. Plus simplement, le spectateur peut se borner à contempler la ville à distance sans jamais y pénétrer. Curieusement s'instaure une théorie de la ville à distance, son portrait idéal, théorique auquel s'ajoute un savoir de ses noms sans nulle pratique de la ville.

### **L'iconique dans le portrait d'une ville**

La ville fait ici tableau dans la vue topographique. Le tableau-portrait, la représentation de la ville non seulement nous représente la ville mais elle se présente la représentant et selon une modalité très intéressante, l'assertion : "Voici Strasbourg et ses plus beaux édifices". A cette assertion toutefois, se combine ce que j'appellerai une prescription théorique : "Voici d'où vous devez voir (contempler) Strasbourg et les noms que vous devez savoir pour reconnaître ce que vous contemplez. Voici donc d'où vous devez voir la ville pour en connaître la vérité". Le portrait, le profil urbain est ici un profil (au sens phénoménologique) essentiel, le profil d'une essence, le profil éidétique de la ville : sa vérité.

Par suite, le profil eidétique dévoile le pouvoir déontique de la représentation, la représentation de pouvoir. Aussi n'est-il pas surprenant d'y rencontrer la figure du délégué de l'énonciation qui en représente le pouvoir théorique qui est aussi parfois pouvoir politique. Le délégué de l'énonciation est le plus souvent un personnage qui figure, sur la scène représentée, dans le portrait de la ville, son spectateur hors scène, hors représentation. Ainsi dans la gravure qui a été choisie pour illustrer le programme du colloque, le délégué de l'énonciation n'est autre, au deuxième plan à droite, que la petite figure du géomètre perspecteur qui est en train de lever le plan de la ville, ce plan qui est situé au-dessous de lui sur la bordure de l'image. Mais en même temps, il contemple la ville du lieu d'où nous-mêmes comme "spectateurs énonciateurs" la voyons. Le délégué de l'énonciation est un produit du dispositif de l'énonciation-représentation. Le "je" du spectateur-lecteur du profil eidétique de la ville est bien produit par le "il" du géomètre, mais celui-ci est à son tour un produit du dispositif énonciatif.

Par ailleurs, on notera, à travers tous les profils-portraits de Strasbourg, la récurrence redondante d'une vue identique, une sorte de stéréotype. En fait, c'est peut-être ce retour, cette répétition qui constitue le portrait de la ville en essence "vraie", en une eidétique. En effet, il me paraît possible de déceler un élément représenté qui, dans tous les profils du début du XIVe au XXe siècles va fonctionner en quelque sorte comme opérateur de l'*eidōs* du profil, un élément iconique qui devient symbole, pour parler le langage de PEIRCE, un signe quasi arbitraire dont la présence signifie Strasbourg. Il s'agit de la Cathédrale, régulièrement présentée au centre de la représentation et très souvent pointant le nom "Strasbourg" avec sa flèche dans la plupart des cas à droite (alors qu'elle est à gauche dans les plans).

La Cathédrale et sa flèche est un index anaphorique iconique (intratextuel) du nom toponymique : "Ceci est Strasbourg". Mais sa fonction est complexe, car le doigt pointé vers le symbole qu'est la flèche de la Cathédrale est aussi bien un nom "iconique" : "Strasbourg". La flèche peut également être considérée comme une sorte de signe *entre* iconique et symbolique ou mieux comme l'opérateur de transformation de l'iconique en symbolique : "cette icône, c'est Strasbourg". Mais en même temps, ce signe est opérateur "eidétique", comme nous l'avons dit : "cette icône, c'est *vraiment, nécessairement, certainement*, Strasbourg".

Qu'en est-il de l'iconique dans le plan ? Quel est son statut ? Régime iconique, débrayé, hors point de vue, d'emblée le plan se donne à voir comme total, exhaustif, synoptique : il se montre en montrant tout. Il n'y a pas de "caché". Le regard est dominant, à la verticale, mais il n'est pas dans un lieu ou en un point : il est partout et nulle part. Le plan, ce n'est pas seulement le pouvoir, c'est le pouvoir *absolu*. Tel serait le sens profond du débrayage iconique. Mais pour s'effectuer comme "panoptique", le plan doit nécessairement effacer. Il obéit au régime de l'*ellipse* (des volumes, mais aussi des tracés). Le plan *décide* ainsi de qui est représentable -de ce qui peut être représenté- et de ce qui ne peut pas l'être. "Il y a des choses qu'on ne peut pas représenter dans le plan". Il y a donc un critère du représentable et du non représentable. En fait, cette décision est pragmatique : est représentable, ce qui est décidé digne de représentation, ce qui est remarquable. La représentation fait cercle avec la norme. La vue à vol d'oiseau est une combinaison du plan et du profil dans un seul texte, où le point de vue est ouvertement fictif, tout en étant absolument dominant.

Il convient ici de souligner qu'avec une récurrence non moins obstinée que le signe "Cathédrale" dans les profils de Strasbourg, se maintient, dans les plans cartographiques, une même forme : la *figure de l'insularité*. En plan, Strasbourg est et reste une île. Je dis bien figure. Les plans de Strasbourg mettent en figurabilité -pour parler comme FREUD- un trait géographique distinctif, parmi d'autres, que la cartographie recueille pour en faire un trait dominant, c'est-à-dire un principe organisateur, un "modelant" primaire de la représentation dont l'effet de sens est remarquable (au sens indiqué plus haut) : Strasbourg, la ville, est une île. Le plan de Strasbourg fictionne la ville en île urbaine. Le schème final de la cartographie et du projet urbain à Strasbourg pourrait être illustré par le schéma suivant :

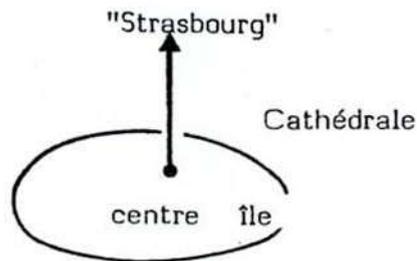


image de la loi régissant le groupe des transformations urbaines. Mais l'île est, en même temps, la figure de la clôture du *panopticon* qu'est le plan.

Dans les quelques images que j'ai présentées, le plan défaille comme tel ; en particulier, dans les exemples du XVIIe et du XVIIIe siècles, où le plan, au sens géométrique du terme, est toujours accompagné d'un portrait-profil de la ville, alors que l'inverse n'est pas vrai. Il y a une autonomie du portrait-profil (cf. le profil eidétique), mais une subordination du plan au profil. Le plan est hétéronome par rapport au tableau. Il faudrait à partir de là s'interroger sur l'iconicité d'un plan. On constaterait qu'il tend au symbolique.

De ce point de vue, l'illustration du programme est remarquable puisque, dans la composition générale de l'ensemble, les six plans qui inscrivent des séquences d'histoire de Strasbourg occupent le devant de la scène entre la Sagesse et l'Abondance. Ils sont au premier plan, au sens théâtral ou pictural, mais ils sont en position inférieure par rapport au portrait-profil qui occupe, en gros, la moitié supérieure de l'ensemble.

Le plan cartographique renvoie au projet (portrait-profil) urbain. Mais là encore se manifeste la surprenante circularité entre une vérité du concept et

une vérité de l'image, celle du schème dans sa tension au symbolique (le plan) et celle de l'eidos phénoménologique (le portrait-profil). Le "pensé" construit est couplé avec le visible "manifesté".

On notera la présence de six plans : trois à gauche, trois à droite. Le milieu de la série est occupé par les armes de la ville portées par deux *putti* ; un troisième sonne la trompette de la renommée. Tout au dessus, dans le portrait de la ville, la Cathédrale pointe de sa flèche le nom de la ville qui flotte sur une banderole, dans le ciel. La "vue topographique" de Strasbourg au présent est non seulement l'eidos de la ville, mais encore la vérité de l'ensemble de ses plans. Ce portrait-profil de la ville a, par rapport aux six plans, un intéressant "statut" temporel. En effet, c'est le portrait de la ville "maintenant" où l'on aperçoit la fonction d'embrayeur énonciatif joué par le "point de vue" (à la fois spatial et temporel) de la représentation. Or les six plans -selon l'ordre de lecture d'une ligne écrite souligné encore par la légende "*incrementa urbis*" et par leur articulation visuelle (d'une complexité croissante)- se "lisent" de gauche à droite comme l'histoire des accroissements de Strasbourg depuis les origines (plan 1) jusqu'à "aujourd'hui-maintenant" (sixième plan) dont on peut penser que la vue topographique est le profil. Mais le portrait de Strasbourg domine les six plans : il est l'essence phénoménale de l'histoire de Strasbourg dans son présent intemporel. On assiste ainsi à la mise en scène de la thèse remarquable selon laquelle le projet (portrait-profil) urbain (à la fois trace d'un passé et dessin d'avenir) est un présent hors temps, une vérité a-chronique, la loi structurale d'un système de transformations que manifeste historiquement la cartographie de la ville. Le déplacement du plan n° 6 au signe de la Cathédrale et au nom "Argentina", par la médiation du délégué énonciatif qui voit la ville en son profil ici-maintenant, mais pour dresser son dernier plan, manifeste le discours sur la ville dont le plan cartographique est la représentation qui fait texte avec le profil-portrait de la ville. Ce déplacement est une opération de transformation de la cartographie de l'histoire (et ses transformations du passé à l'avenir) dans un projet urbain (profil-portrait) a-chronique qui en serait la vérité.

La "preuve", si l'on peut dire, en serait les bas-côtés de l'avant-scène où sont disposés les six plans : deux piédestals portent les dieux fleuves du Rhin et de l'Ill qui définissent allégoriquement l'insularité strasbourgeoise dont nous avons parlé. Au-dessous d'eux, sont assises deux figures de déesse, figures elles aussi allégoriques : Athéna-Minerve, la Sagesse mais armée, avec le blason de

une vérité de l'image, celle du schème dans sa tension au symbolique (le plan) et celle de l'eidos phénoménologique (le portrait-profil). Le "pensé" construit est couplé avec le visible "manifesté".

On notera la présence de six plans : trois à gauche, trois à droite. Le milieu de la série est occupé par les armes de la ville portées par deux *putti* ; un troisième sonne la trompette de la renommée. Tout au dessus, dans le portrait de la ville, la Cathédrale pointe de sa flèche le nom de la ville qui flotte sur une banderole, dans le ciel. La "vue topographique" de Strasbourg au présent est non seulement l'eidos de la ville, mais encore la vérité de l'ensemble de ses plans. Ce portrait-profil de la ville a, par rapport aux six plans, un intéressant "statut" temporel. En effet, c'est le portrait de la ville "maintenant" où l'on aperçoit la fonction d'embrayeur énonciatif joué par le "point de vue" (à la fois spatial et temporel) de la représentation. Or les six plans -selon l'ordre de lecture d'une ligne écrite souligné encore par la légende "*incrementa urbis*" et par leur articulation visuelle (d'une complexité croissante)- se "lisent" de gauche à droite comme l'histoire des accroissements de Strasbourg depuis les origines (plan 1) jusqu'à "aujourd'hui-maintenant" (sixième plan) dont on peut penser que la vue topographique est le profil. Mais le portrait de Strasbourg domine les six plans : il est l'essence phénoménale de l'histoire de Strasbourg dans son présent intemporel. On assiste ainsi à la mise en scène de la thèse remarquable selon laquelle le projet (portrait-profil) urbain (à la fois trace d'un passé et dessin d'avenir) est un présent hors temps, une vérité a-chronique, la loi structurale d'un système de transformations que manifeste historiquement la cartographie de la ville. Le déplacement du plan n° 6 au signe de la Cathédrale et au nom "Argentina", par la médiation du délégué énonciatif qui voit la ville en son profil ici-maintenant, mais pour dresser son dernier plan, manifeste le discours sur la ville dont le plan cartographique est la représentation qui fait texte avec le profil-portrait de la ville. Ce déplacement est une opération de transformation de la cartographie de l'histoire (et ses transformations du passé à l'avenir) dans un projet urbain (profil-portrait) a-chronique qui en serait la vérité.

La "preuve", si l'on peut dire, en serait les bas-côtés de l'avant-scène où sont disposés les six plans : deux piédestals portent les dieux fleuves du Rhin et de l'Ill qui définissent allégoriquement l'insularité strasbourgeoise dont nous avons parlé. Au-dessous d'eux, sont assises deux figures de déesse, figures elles aussi allégoriques : Athéna-Minerve, la Sagesse mais armée, avec le blason de

France sur son bouclier, appuyée à l'olivier de paix (*pax armata*) ; à droite, Cérès-Demeter, l'Abondance avec sa *cornucopia* et tous les fruits de la terre, le blé et la vigne notamment, appuyée sur l'écu blasonné de l'Alsace. De la sagesse armée et puissante de la France à l'abondance de l'Alsace, voici les *terminus a quo* et *terminus ad quem* des transformations cartographiques, comme si, dès le début, était dessiné ou projeté un plan par la sagesse et le calcul politiques dont l'histoire allait être la réalisation progressive dans l'abondance heureuse, toute agricole, d'une province dont le *projet* urbain, le profil-portrait de ville avec son signe iconique et son nom symbolique constituait la vérité intemporelle. "