

13

VILLES / POUVOIRS

Tiré à part

Les Cahiers de Fontenay

1983

# LA VILLE DANS SA CARTE ET SON PORTRAIT : PROPOSITIONS DE RECHERCHE\*

Louis MARIN

---

Dans *L'Utopia* de Thomas More, ce livre qui fut un best-seller au début du XVI<sup>e</sup> siècle et dont on sait aujourd'hui le caractère paradigmatique pour la philosophie, la théorie et la pratique architecturales et urbanistiques, la «réalité» de la ville se trouvait simultanément affirmée et déniée, posée par sa présence multipliée et l'attention qui lui était consacrée et comme idéalement, théoriquement effacée par son intégration aux divers espaces où cependant elle acquérait ses dimensions et ses fonctions essentielles.

Aussi n'était-il pas surprenant de constater que le texte de More donnait une place capitale, hiérarchiquement première par rapport aux continuités et aux évolutions de l'histoire, 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 Thomas More. Et cependant, dans le même temps, cette île était d'une certaine façon et jusque dans son tracé, une schématisation de l'Angleterre.

---

\* Ce texte est une version d'un exposé oral présenté à un colloque de l'Agence d'Urbanisme pour l'Agglomération strasbourgeoise sur le projet urbain les 30 & 31 octobre 1981.

Mais cette géographie s'accomplissait plus fondamentalement encore dans une cartographie : la géographie de l'île se construisait dans l'écriture d'une carte dont l'essentiel était un dispositif de cinquante quatre villes dispersées dans la campagne, toutes équidistantes et toutes semblables, constituant ainsi, par 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 et répétées et d'une centralité qui implique nécessairement une hiérarchie et une norme.

Ce texte enfin signalait l'importance d'une *architecture urbaine*, une «architectographie» : la ville et ses quartiers, 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 ses espaces, s'identifiait à un projet politico-économique : elle n'était autre que l'écriture (le dessein/dessin) de ce projet. La totalisation de l'une inscrivait dans l'espace la perfection de l'autre, et qu'est ce qu'un projet parfait sinon, comme le mot parfait le signifie, un projet entièrement réalisé. La totalisation cartographique (utopienne) signifiait la réalisation complète (la perfection) du projet utopique. Autrement dit, elle signifiait sa disparition.

En revanche, l'analyse minutieuse de la topographie (fictive) de la ville dans ses lieux et son espace ambiant, 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 et 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 et projetaient dans la carte même, à l'aube du XVIIe, ce que l'on pourrait appeler la maturité d'une organisation capitaliste du monde. On pouvait essayer d'en faire la démonstration à partir de trois propositions :

- 1/ Une carte de la ville représente la production d'un discours sur la ville.
- 2/ 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/ Une carte de la ville est une «utopique» : elle laisse apparaître des lieux et des espaces non cohérents ; c'est cet ensemble de non cohérences qui figure le projet dont une carte est porteuse (je dis «figure» pour garder les valeurs de fiction et de feinté qui marquent la forme de manifestation du projet).

Le commentaire de ces trois propositions livrera quelques instruments de travail :

- Première remarque : 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 tout dispositif représentatif possède deux dimensions. La première est transitive : une carte représente quelque chose - son objet -. La seconde est intransitive ou réflexive : 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 constitue l'énonciation cartographique dont il faut rechercher les modalités spécifiques. Celles-ci, dans le langage, peuvent relever soit des grandes fonctions syntaxiques (interrogation, intimation, assertion), soit des modes formels verbaux (optatif, subjonctif qui énoncent des attitudes du locuteur à l'égard de ce qu'il énonce (prière, souhait, appréhension, attente...) soit d'opérateurs d'incertitude, de possibilité, de nécessité («peut-être», «apparemment», «toujours»), etc... On remarquera également que, de ce point de vue, la monstration ou l'énonciation n'est pas susceptible d'une épreuve par le vrai ou le faux. Dès lors, on devra être particulièrement attentif aux modalités déontiques (l'obligatoire, le facultatif, le permis, l'interdit) ou à certaines formes fines de l'intimation comme l'«instruction» dont l'exemple type est «le mode d'emploi» à l'infinitif que l'on rencontre dans l'exposé des procédés de fabrication, des recettes de cuisine, des itinéraires touristiques ou de posologie des médicaments.

- Une des questions que l'on peut poser à la carte, au plan cartographique de la ville est donc celle de son énonciation, celle de son autoprésentation comme représentant une ville. Le plan de ville était jadis 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 serait-elle une exigence rationnelle qui fonctionnerait comme un leurre de lecture? Quels seraient les niveaux de ces effets?

Le terme même de portrait est intéressant et révélateur : le «pro-trait» est ce qui est mis en avant, pro-duit, extrait ou abstrait de l'individu portraituré. 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 : c'est ce dessin-dessein qui serait la structure même du pro-jet comme intention d'action visée, signifiante, intentionalité ; il serait en bref la structure de 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 alors 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 vestige, comme trace, dessein et projet, 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 :

- L'image (visuelle), l'icône, sous la forme d'expression d'un tracé graphique, d'un dessin parfois colorié, mais où le dessin et le tracé dominant sur le coloriage ; d'où le problème posé par les fonctions de la couleur dans la carte ou le plan.
- Le langage, ou plutôt 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 tressées les diverses formes du contenu. A ce titre, il conviendra de se demander où est le symbolique dans l'iconique, quels en sont les lieux et/ou les espaces ; de se demander aussi si la question inverse de la place de l'iconique dans le symbolique a un sens, si même elle peut être posée.

Mais poser les questions de lieux à l'icône et au symbole, n'est-ce pas aussi interroger des hiérarchies et des dominances voire des dominations? On peut se demander ainsi 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 du brouillage réciproque de ces deux sémiotiques?

Et à ce propos, on pourra reposer les questions évoquées tout à l'heure à propos du portrait : qu'est-ce que représente le plan? La ville certes, mais la réponse est trop courte dans sa brièveté et son apparente évidence manifeste le poids de l'illusion référentielle dont il suffira de considérer les formes variables dans l'histoire et dans les champs culturels pour la faire apparaître.

- Une troisième remarque enfin concerne la mise à jour de l'«utopique» de la ville dans sa carte, et pour cela il faut ici faire retour à la question posée initialement : comment le plan de la ville est-il (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, l'énonciation de la ville au double sens objectif et subjectif du génitif?

Trois indications pour répondre à ces questions : tout d'abord, rechercher les marqueurs de l'énonciation cartographique. Dans le langage, on le sait, ces indices tout à fait spécifiques dénotent l'instance qui profère le discours, ainsi 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. Trouve-t-on leurs équivalents dans le plan ou le portrait de la ville?

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 ainsi par l'intonation

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 :

- L'image (visuelle), l'icône, sous la forme d'expression d'un tracé graphique, d'un dessin parfois colorié, mais où le dessin et le tracé dominant sur le coloriage ; d'où le problème posé par les fonctions de la couleur dans la carte ou le plan.
- Le langage, ou plutôt 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 tressées les diverses formes du contenu. A ce titre, il conviendra de se demander où est le symbolique dans l'iconique, quels en sont les lieux et/ou les espaces ; de se demander aussi si la question inverse de la place de l'iconique dans le symbolique a un sens, si même elle peut être posée.

Mais poser les questions de lieux à l'icône et au symbole, n'est-ce pas aussi interroger des hiérarchies et des dominances voire des dominations ? On peut se demander ainsi 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 du brouillage réciproque de ces deux sémiotiques ?

Et à ce propos, on pourra reposer les questions évoquées tout à l'heure à propos du portrait : qu'est-ce que représente le plan ? La ville certes, mais la réponse est trop courte dans sa brièveté et son apparente évidence manifeste le poids de l'illusion référentielle dont il suffira de considérer les formes variables dans l'histoire et dans les champs culturels pour la faire apparaître.

Une troisième remarque enfin concerne la mise à jour de l'« utopique » de la ville dans sa carte, et pour cela il faut ici faire retour à la question posée initialement : comment le plan de la ville est-il (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, l'énonciation de la ville au double sens objectif et subjectif du génitif ?

Trois indications pour répondre à ces questions : tout d'abord, rechercher les marqueurs de l'énonciation cartographique. Dans le langage, on le sait, ces indices tout à fait spécifiques dénotent l'instance qui profère le discours, ainsi 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. Trouve-t-on leurs équivalents dans le plan ou le portrait de la ville ?

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 ainsi par l'intonation

de son locuteur, être compris par l'allocutaire comme une interrogation ou un ordre.

Enfin 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 d'urbanisme » sera, dans une certaine mesure, la spécification de cette intentionalité signifiante. Le projet aura donc un double sens, une intentionalité et une trace, une visée transformatrice de la ville et un vestige inscrit dans la représentation de son plan, un dessein structurant son avenir possible et un dessin signifiant sa mise en scène.

Le pouvoir de la ville, c'est la dynamique des flux urbains mis en signes, mis en représentation et l'on retrouve 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 », le temps 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 projection 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 des traces construisant l'ordre des lieux traversés. Tout récit est ainsi la 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 ou aurait pu l'être) à l'arrivée ou au départ du voyageur. L'on comprendra alors que 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 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, 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 l'ensemble des agencements structuraux de stratégies de déplacement où des noms et des 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, présupposition 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'œil 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 des 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. Plus précisément, ils amorcent 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 métatextuel 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 possi-

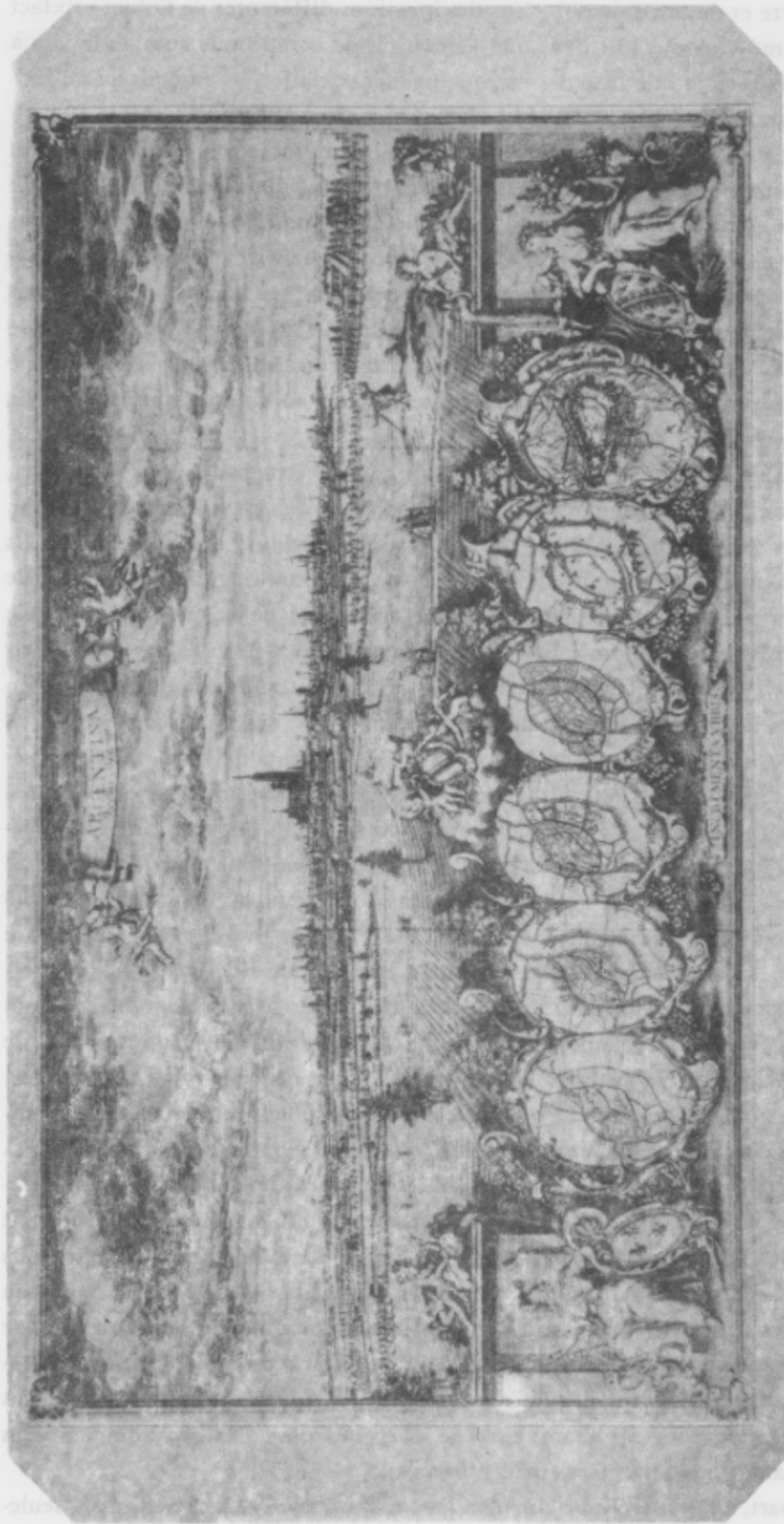


Fig. 1 Vue de Strasbourg, Barbier, dessinateur (1761) et Schœpflin, graveur (1763)

bilité 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 typographique. 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 éidétique de la ville : sa vérité.

Par suite, le profil éidétique 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, un pouvoir qui est aussi parfois pouvoir politique. Ce délégué, ce représentant de la représentation 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 l'illustration ci-jointe, 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 éidétique 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. C'est peut-être ce retour, cette répétition même qui constitue le portrait de la ville en essence «vraie», en une éidétique : il me paraît possible en effet de déceler un élément représenté qui, dans tous les profils du début du XIVe au XXe siècles va jouer en quelque façon le rôle d'opérateur du profil «éidétique», 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 ce 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 «éidétique», 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? A 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. La figure syntaxique de l'ellipse l'anime de part en part, l'ellipse des volumes, mais aussi des tracés. Le plan *décide* ainsi de ce qui est représentable et de ce qui ne peut pas l'être. «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 ainsi cercle avec la norme.

La vue cavalière ou à vol d'oiseau est une combinaison du plan et du profil, de la carte et du portrait, dans un texte unique où le point de vue est à la fois absolument dominant comme dans le plan et ouvertement fictif comme il arrive parfois dans les vues topographiques. La figure 2, un plan de Strasbourg au XVI<sup>e</sup> siècle est tout à fait symptomatique de la formation de compromis qu'est la vue à vol d'oiseau, avec à droite la représentation de deux personnages, un bourgeois et une bourgeoise de Strasbourg qui remplissent le rôle du délégué d'énonciation dont nous avons déjà parlé : ils voient la carte comme nous la voyons, d'un regard «panoptique» que le geste d'indication de la figure masculine signifie visuellement mais ils ne sont pas pour autant hors lieu et hors espace. Ils sont l'un et l'autre pris dans l'espace de la carte (à l'intérieur de son cadre) et situés dans son coin inférieur droit qui devient alors la fiction d'un lieu de point de vue - colline escarpée - d'où la ville pourrait être contemplée comme «un profil-plan» ou comme «une carte-portrait». A ce titre, les deux figures du coin droit iconisent la légende écrite dans le cuir du coin gauche, comme cette légende - ce *legendum* - les fait passer, l'une et l'autre, moins à l'état de texte qu'à celui de lecteurs de texte.

Un exemple tout à fait remarquable de ce jeu du point de vue dominant et fictif dans le plan et le profil est fourni par un plan de Strasbourg du XVI<sup>e</sup> siècle (fig. 3). Les édifices de la ville, ses maisons et ses églises sont bien représentées selon une vue à vol d'oiseau mais, à la différence de la carte précédente, il apparaît de par leur disposition concentrique que le site de vision du plan se trouverait situé à l'aplomb de l'espace blanc qui est en son centre : tout se passe comme si le

Geograph. Institut Leipzig  
Tab. 7. Strassburg



Fig. 2 Plan de Strasbourg,  
Braun et Hogenberg (1572)

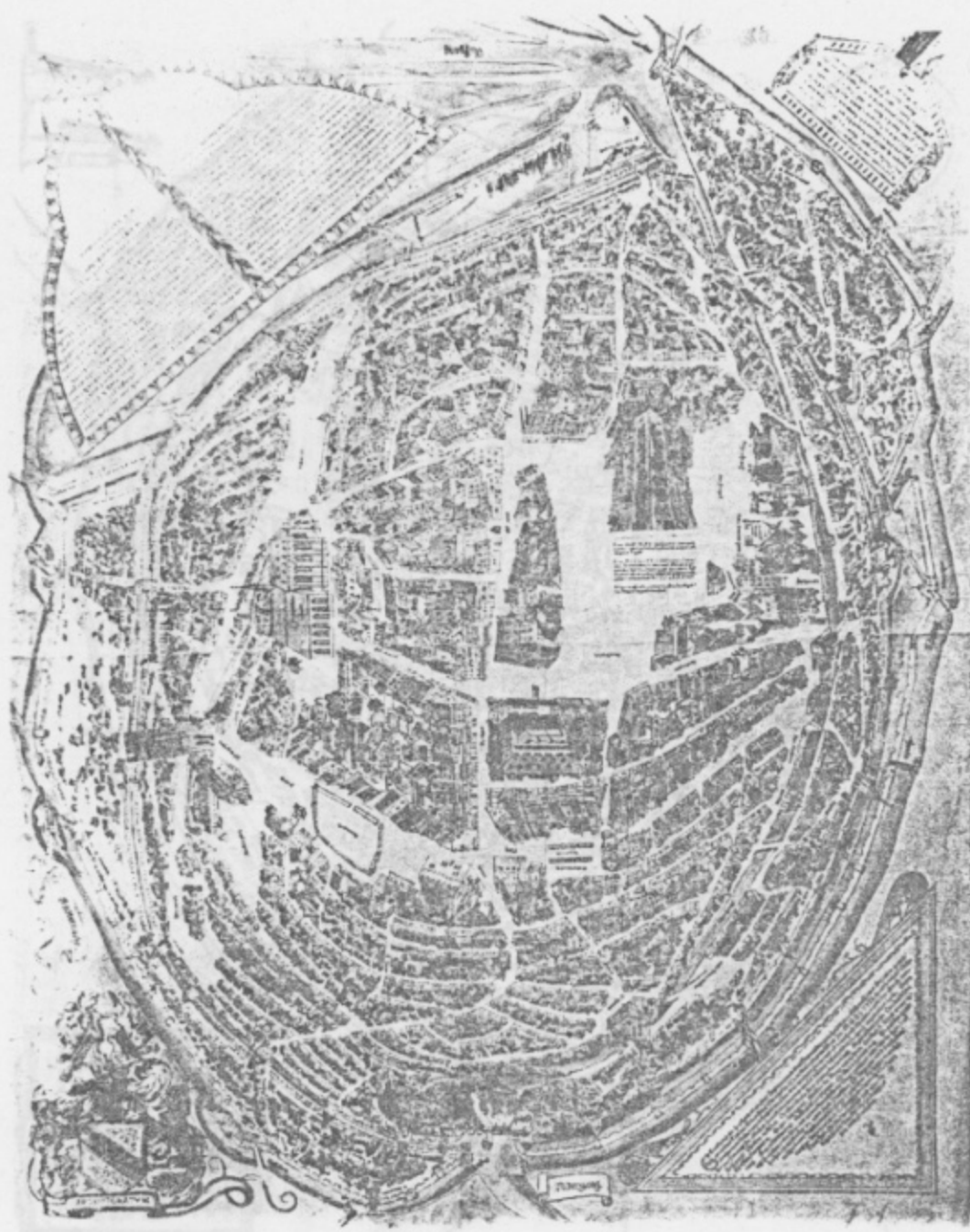


Fig. 3 Plan de Strasbourg,  
Conrad Morant (1548)

spectateur du plan contemplant l'ensemble de la ville de «là», c'est-à-dire d'un lieu céleste dont la projection à la surface du sol représenté ne pourrait s'y inscrire qu'en défaut sous la forme d'une absence, d'une tâche aveugle centrale. Ce dispositif est confirmé par les textes écrits dans trois angles du rectangle du plan, textes qui ne sont lisibles qu'à la condition de faire tourner le plan autour de ce même espace blanc. Toutefois cette rotation s'arrête et/ou commence avec les «armes» de Strasbourg représentées dans le quatrième angle qui ne doivent pas être vues et lues diagonalement ou obliquement comme les trois textes, mais d'aplomb et perpendiculairement à un des petits côtés du rectangle. Que la lecture et la vision de la carte-portrait aient leur origine et leur finalité dans le signe, à la fois iconique et scriptural, qui est le nom et le titre de la ville n'est pas pour surprendre : ce point de départ-arrivée se marquant par une espèce de déséquilibre compensé de la lecture comme de la vision où est compromise un moment la loi de bonne forme qui règle l'une et l'autre. Du même regard, se lit un texte écrit dans l'espace blanc central où est projeté le point de vision extérieur au plan, un texte qui explique ce point en s'inscrivant dans le lieu vide qui en est la marque singulière et l'étrange figure au sol, mais qui, du même coup, change ce sol «représenté» en un support neutre de signes d'écriture, qui le fictionnalise en une pure abstraction. Ce que nous lecteurs de la carte et spectateurs du portrait de la ville apprenons en lisant ce texte en ce lieu et découvrons en regardant la ville à l'aplomb de cet espace, c'est que nous occupons très exactement le lieu de la flèche de la cathédrale de Strasbourg qui est le seul édifice (ou partie d'édifice) à n'être point représenté dans le plan-portrait et qui ne peut l'être puisque c'est *de lui* que la ville est vue en son portrait et lue dans son plan, puisque c'est à *partir de lui* que portrait et plan sont constitués, qu'il est le foyer producteur de l'un et de l'autre. Alors que dans la figure 2 les deux bourgeois de Strasbourg étaient, dans l'espace du plan-profil, les délégués de l'énonciation, les figures qui la *présentaient* dans son *procès de représentation*, dans la figure 3, l'espace blanc central (ou quasi-central) qu'occupe un texte explicatif, le *lieu vide au sol changé en support d'écriture est la fiction productrice des figures de la représentation*. Que la flèche de la cathédrale, index iconique de nom, opérateur «eidétique» de la ville soit très précisément le lieu de cette fiction ne saurait étonner. Ce qui peut alors surprendre est que la seule manière d'inscrire et de montrer, de signifier et de faire voir cet opérateur, à la fois symbole, index et icône, la seule façon de désigner au regard de la pensée et de l'œil ce monument qui désigne ce double regard est de la faire disparaître, de l'effacer, c'est-à-dire de le montrer et de l'inscrire par son absence même : autrement dit d'inscrire et de montrer dans le dispositif représentatif de la ville la place du sujet que le dispositif génère en paraissant être produit par lui comme un «blanc», la tâche aveugle du plan-profil nommée ici fiction.

Il faut ici ajouter 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 :

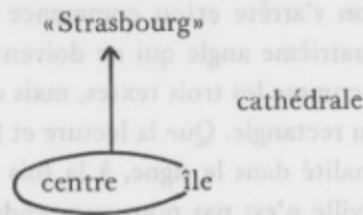


image de la loi régissant le groupe des transformations urbaines. Mais l'île est, en même temps, la figure de la clôture du *panopticon* qu'est le plan.

Dans les quelques images que j'ai présentées, le plan défaille comme tel ; en particulier, dans les exemples du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> 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 éidétique), et également 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, la figure 1 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'*eidōs* 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'*eidōs* 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» (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 la 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.