

Utopie et dommages environnementaux dans des dessins de lieux d'origine

Maria Pia POZZATO



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

Collection Actes

Utopies et formes de vie.
Mythes, valeurs et matières

Hommage à Paolo Fabbri

sous la direction de
P. Basso, D. Bertrand & A. Zinna

© Editions CAMS/O

Direction : Alessandro Zinna

Rédaction : Christophe Paszkiewicz

Collection Actes : Utopies et formes de vie. Mythes, valeurs et matières.

1^{re} édition électronique : décembre 2019

ISBN 979-10-96436-02-6

Résumé. Cette contribution expose une recherche sur la représentation des lieux d'origine concernant la relation entre utopie, formes de vie, et temps. Nous avons demandé à presque deux cents personnes de dessiner leur lieu d'origine et, après, de commenter brièvement leur dessin. L'étude publiée en 2018 en anglais est maintenant disponible dans sa totalité. Je me bornerai ici à présenter et analyser les dessins qui représentent des dommages environnementaux ou qui, au contraire, représentent les lieux d'origine comme un paradis perdu, un véritable lieu utopique. D'un point de vue méthodologique, j'ai cherché à conjuguer trois approches : la première, sémiotique, inspirée notamment des travaux de Louis Marin ; la deuxième inspirée de l'anthropologie, notamment des travaux de Claude Lévi-Strauss et de Philippe Descola ; la troisième, qui prend en charge la valeur poétique et esthétique de nos dessins, inspirée notamment des travaux de Gaston Bachelard et Jacques Geninasca..

SÉMIOTIQUE DE L'ESPACE, IDENTITÉ, DOMMAGE ENVIRONNEMENTAL

Maria Pia Pozzato enseigne en *Méthodologies d'analyse* et *Sociosémiotique* à l'Université de Bologne. Elle a publié des travaux aux sujets très variés, parmi lesquels le recueil *Foto di matrimonio e altri saggi* (Bompiani 2012) et la recherche *Visual and Verbal Representation of Places of Origin* (Springer, printemps 2017).

Pour citer cet article :

Pozzato, Maria Pia, « Utopie et dommages environnementaux dans des dessins de lieux d'origine », in Basso, P., Bertrand, D. et Zinna, A. (éds 2019), *Utopies et formes de vie*, Toulouse, Éditions CAMS/O, Collection Actes, p. 123 -136, [en ligne] :

<<http://mediationsemiotiques.com/ac2016-pozzato>>.

Utopie et dommages environnementaux dans des dessins de lieux d'origine

Maria Pia POZZATO
(Université de Bologne)

Ce que je voudrais présenter est une recherche sur la représentation des lieux d'origine (Pozzato 2018) qui me semble intéressante pour la question que le trente septième colloque d'Albi se pose : pour ce qui concerne la relation entre utopie et formes de vie, quelle relation avec le temps ? Quelles implications avec la quête de prototypes et l'anticipation de nouvelles matières ?

Le groupe de recherche que j'ai coordonné était formé par neuf membres parmi lesquels il y avait des sémioticiens, des géographes et une psychologue qui travaille avec ses patients en utilisant aussi des cartes dessinées. Nous avons demandé à presque deux cents personnes, surtout étudiants de nos cours mais aussi des gens plus âgés, de dessiner leur lieux d'origine et, après, de commenter brièvement leur dessin. Le corpus a été mis en commun puisque nous avons tous recueilli les textes à travers un protocole établi en amont et après nous l'avons partagé sous forme numérisée. Mais je ne traiterai pas ici des complexes questions méthodologiques qui se posent lorsqu'on essaye de conduire une recherche multidisciplinaire. L'étude publiée en 2018 en anglais est donc maintenant disponible dans sa totalité. Je dirai seulement que dans ma partie, dédiée à envisager des genres de cartes à l'intérieur de notre corpus, j'ai cherché à conjuguer trois approches : la première, sémiotique, inspirée notamment des travaux de Louis Marin ; la deuxième inspirée de l'anthropologie, notamment des travaux de Claude Lévi-Strauss et de Philippe Descola ; la

troisième prend en charge la valeur poétique et esthétique de nos dessins, inspirée notamment des travaux de Gaston Bachelard et Jacques Geninasca.

Mais ici je voudrais me borner aux cartes qui traitent du thème du colloque, c'est-à-dire de deux types de dessins, d'une part ceux qui représentent des dommages environnementaux et de l'autre ceux qui représentent les lieux d'origine comme un paradis perdu, un véritable lieu utopique.

Lorsque nous demandions aux sujets de dessiner leur propre lieu d'origine, ils faisaient recours à leur mémoire en construisant souvent des véritables *mythes de fondation* personnels. Selon la célèbre distinction de Claude Lévi-Strauss entre cultures froides et cultures chaudes, nos dessins aussi semblent quelquefois parler d'un âge d'or, déjà passé et qui ne pourra jamais revenir ; ou bien d'une époque sans beaucoup de sens, qui s'est passée avant la vie présente, la seule à être véritablement vécue (position très fréquente parmi les jeunes gens qui ont laissé leur petit village pour fréquenter l'université dans une grande ville) ; ou bien les dessins parlent d'un passé répétitif qui se prolonge jusqu'au présent, selon un modèle cyclique ; ou enfin ils représentent un monde qui a subi des dommages qui ont été plus au moins réparés pendant le passé ou dans des époques plus récentes. Nous en verrons quelques-uns.

Pourquoi n'avons nous pas simplement demandé aux sujets de raconter leur enfance ou de décrire leur lieu d'origine ? Parce qu'ils auraient produit probablement des contes déjà stéréotypés, cristallisés, tandis que l'activité graphique les aurait engagés dans une tâche difficile pour la plupart d'entre eux. Donc discursiviser les lieux de la petite enfance en les dessinant devenait un véritable défi fait exception pour le cas des dessins recueillis par Federico Montanari auprès d'étudiants de design. La plupart de ces dessins-là sont très beaux, très conscients d'eux-mêmes et donc, selon l'idée de Marin à propos de l'*opacité* de la peinture, ils montrent eux-mêmes en tant qu'œuvres graphiques plus que des objets de la mémoire. En tout cas, comme le dit Philippe Descola, « l'on ne représente que ce que l'on perçoit ou imagine, et l'on ne perçoit et imagine que ce que l'on a appris à discerner dans le flux des impressions sensibles et à reconnaître dans l'imaginaire. Or – continue-t-il – ce formatage du discernement dépend des qualités que nous avons l'habitude de prêter, ou de dénier, aux choses qui nous environnent ou à celles que nous nous figurons dans notre for intérieur. En général, ces qualités forment système à l'intérieur de ce que l'on appelle traditionnellement des ontologies » (Présentation « Manières de voir, manières de figurer » du catalogue *La fabrique des images*, Descola 2010).

Nous avons choisi des cartes, donc des textes à nature géographique, parce que, toujours suivant les suggestions de Marin, les utopies, ou bien

les dystopies, ont une nature géographique. Dans notre cas aussi à travers le jeu spatial on peut explorer le monde personnel mais aussi les relations sociales, les codes moraux, les systèmes politico-économiques : comme nous le verrons, pour certains le lieu de l'enfance rappelle une île utopique où tout était parfait, heureux, coloré, euphorique. Les pratiques sociales elles-mêmes (rites religieux, sportives, scolaires, des jeux enfantins) étaient rappelées comme des formes de vie heureuses et identitaires. Au contraire, d'autres sujets vivaient leur lieu d'origine comme une *dystopie*, en montrant une attitude fort conflictuelle qui dans deux cas est arrivée jusqu'au refus de les représenter. Cette position conflictuelle ou critique peut avoir des raisons individuelles, par exemple dans son petit village d'origine une jeune femme avait vécu des conflits douloureux dus à son homosexualité et elle a bien voulu dessiner un quartier de Bologne près de l'université parce qu'elle le considérait le lieu de sa renaissance en tant qu'individu reconnu. Mais il y a aussi des *dystopies* liées à des problématiques sociales, lorsque les lieux d'origine résultent affectés par une urbanisation excessive, ou par un développement économique pas harmonieuse, ou quand ils ont subi des dommages de nature sociale (surtout les guerres, même si éloignées dans le temps, gardent une certaine empreinte historique dans quelques parties de l'Italie) ; ou bien des dommages naturels (surtout à cause des tremblements de terre, inondations et tout type de calamité). Chacun de ces dessins trace une mythographie du passé personnel mais aussi du passé des territoires en relation au présent de l'énonciateur-dessinateur et du futur commun.

Nous allons commencer par le dessin peut-être le plus intéressant pour ce qui concerne les dommages naturels. C'est l'œuvre d'une jeune fille de L'Aquila qui a représenté sa ville après le tremblement de terre de 2009 (*fig. 1*). Elle trace une ligne rouge qui va composer un cercle autour l'ainsi dite "zone rouge" c'est-à-dire la partie historique, monumentale de la ville qui a été la plus endommagée par le tremblement de terre.

Le texte qu'elle a écrit au verso de la feuille est le suivant :

Le centre [souligné en rouge] de la ville, cœur de la zone rouge, je l'ai voulu représenter dans ses caractéristiques principales. Il y a les monuments, les lieux symboliques. Comme vous pourrez le noter, j'ai préféré de ne pas dépeindre les maisons du centre-ville mais seulement les nombreuses artères de la ville, les ruelles... Les maisons sont étalées entre le passé et le futur ; je m'explique mieux : quelques-unes, malheureusement très peux à présent, ont été restaurées ; d'autres, en nombre infini, se sont arrêtées à la nuit du tremblement de terre et elles sont restent en attente, comme nous citoyens aquilans, d'un futur.¹

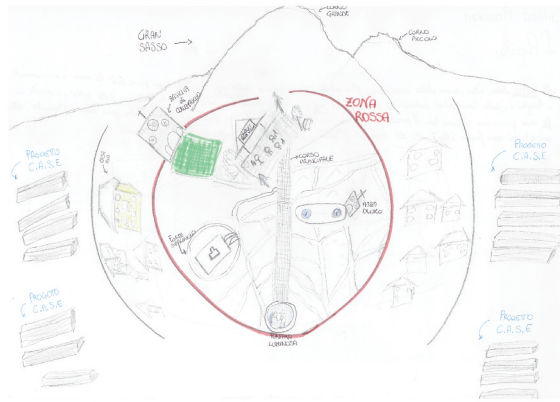


Fig. 1: L'Aquila après le tremblement de terre

Dans le texte verbal, nous pouvons noter l'interpellation de l'énonciataire qui rend vivace et participé (à la rigueur) le discours. Il y a aussi une programmation du discours même (« J'ai voulu représenter », « Je m'explique mieux »). Elle instaure un sujet de l'énonciation fort, conscient de son argumentation et de la puissance de la *synchrétisation* (image plus mots) de sa production textuelle. La construction plastique montre une structure topologique /englobant-englobé/ par cercles concentriques qui renvoient aux différentes étapes de la reconstruction de la ville mais, en même temps, ils renvoient symboliquement aux secousses du tremblement de terre. Comme le dit Descola, il y a là une ontologie de l'image de type *analogique*. Je cite: « Pour qu'un monde formé d'un aussi grand nombre d'éléments singuliers puisse être pensable par les humains qui l'occupent, pour qu'il soit même habitable de façon pratique sans qu'on s'y sente trop prisonnier du hasard, il faut que l'on puisse relier dans un réseau de correspondances systématiques les multiples parties dont il est constitué. Or, dans leurs formes les plus visibles, ces mises en correspondance reposent toutes sur la figure de l'analogie » (Descola 2010).

La couleur rouge contribue aussi à souligner de façon symbolique un vécu de péril, d'urgence. Il y a des renvois semi-symboliques entre les lignes claires, orthogonales des nouveaux quartiers et les lignes confuses, mal tracées, courbes et superposées du centre-ville qui « s'étale entre présent et passé ». Le motif de l'attente, du temps suspendu est également très présent dans ce discours sur les dommages environnementaux. La

position de l'énonciateur est une bonne position pour raconter : sa maison se trouve au bord de la zone abîmée, pas trop loin, pas trop proche ; de ce point de vue on peut observer le chaos de la destruction mais encore en mesure d'en parler et de le dépasser, à travers la construction de termes complexes tels que /avant + après/, /au dedans + à l'extérieur/, /reconstruit + détruit/, /habité + déshabité/, /en transformation + bloqué/, etc.

Dans ce cas le vécu personnel se lie poétiquement avec le vécu collectif mais c'est une démarche politique qui s'impose. La construction analogique n'est pas au service d'un effet de sens pathémique quant au service d'une instance objectivante qui veut indiquer à l'énonciataire une situation de lucide impuissance.

Le cas que nous considérons maintenant est celui d'un dessin qui représente un quartier de la ville de Modena :



Fig. 2: Périphérie de Modena

Nous y voyons une vieille maison rurale surmontée par des routes express et contournée par des voies locales et une voie ferrée. Dans ce cas-là on envisage une représentation qui semble obéir à la troisième ontologie de Descola, celle du *totémisme* qui instaure une classe autonome incarnant une essence particulière localisée dans un site précis. Les êtres qui appartiennent à cette communauté partagent les attributs du totem. Or, allons nous lire le bref texte que l'auteur de ce dessin (un étudiant de 23 ans) a écrit sur le verso de sa feuille :

J'ai représenté en tant que lieu d'origine la maison dans laquelle je suis né, où j'ai passé mon enfance et où j'ai vécu jusqu'à 15 ans. Elle se trouve en campagne, maintenant dans la première périphérie de Modena. Elle est véritablement très significative pour moi, pour les expériences et les contradictions que j'ai vécues dans cette maison-là. Pour ce qui concerne l'espace, je suis toujours impressionné par le fait que dans mon souvenir ce lieu était énorme tandis que maintenant je le perçois comme minuscule².

On n'a pas assez d'espace pour développer ici l'analyse de ce cas très complexe mais nous pouvons néanmoins souligner la profonde identification entre le garçon secoué par les contradictions de sa jeune vie et les mésaventures de son lieu d'origine, suspendu entre ville et campagne, dévitalisé par un développement qui ne respecte pas le noyau vital du lieu. Ce jeune homme a senti le besoin d'aller photographier son ancienne maison, comme on photographie le corps mort de la victime, le totem aboli de son groupe familial.

D'un point de vue sémiotique, nous voyons que l'image est ancrée à un point d'observation aérien et en quelque sorte cruel duquel il résulte que la maison apparaît à demi cachée par la route. Donc nous sommes invités par l'image à partager le drame de cet effacement, à en prendre acte. En fin, du point de vue d'une poétique de l'espace, nous participons au retentissement de cette *négation du nid* (Bachelard 1957) exprimée conjointement par l'image et les mots de l'énonciateur.

Le cas suivant concerne des dommages au territoire qui n'ont pas des causes naturelles mais des causes liées à une urbanisation sauvage. J'ai recueilli ce dessin-ci à l'université de l'Oregon, il appartient à un étudiant italien en Ph.D. et représente la ville sicilienne de Ragusa (*fig. 3*).

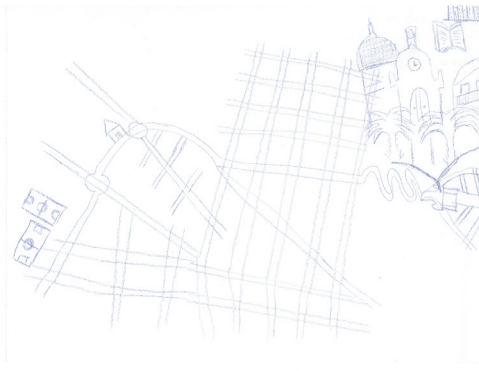


Fig. 3: Ragusa

On voit sur la droite la ville ancienne (Ragusa Ibla) avec son architecture baroque, parfaitement figurée. Selon l'urbaniste Kevin Lynch (1960) tout ce qui garde une identité dans la ville est bien figurable par ses habitants tandis que des parties anonymes des quartiers périphériques on ne peut garder ni une image individuelle ni une image collective. Le dessin montre bien ce fait : la partie de la ville neuve, où la maison de famille du garçon est située, n'est guère figurable, elle est seulement un réticule de voies et un champ sportif. Le chose la plus frappante à mon avis est que ce garçon-ci, qui vit depuis longtemps à l'étranger, garde évidemment une image plus nette de la partie historique de sa ville d'origine que de celle-là où il a vécu son enfance. Voilà la preuve que si nous vivons dans des espaces anonymes qui ne maintiennent pas leur lien avec leur identité et leur histoire, nous sommes des étrangers dans une patrie perdue : la ville devient un *non lieu*, selon la célèbre définition de Marc Augé, destinée à quelques fonctions appauvries (circuler, faire du sport...). Si la maison de Modena était déstructurée en terrain vague, ici au contraire nous voyons un hyper-fonctionnalisation de la ville en dépit d'autres isotopies telles que les religieuses, les esthétiques, ou encore celles du loisir qui dans le passé ont inspiré la création d'églises, jardins, palais nobiliaires, c'est-à-dire un tissu urbain qui encore aujourd'hui garde, sous forme figée, la complexité de ses anciennes formes de vie.

Je passe à quelques exemples des lieux d'origine heureux. Beaucoup de nos cartes sont assez similaires à celles dans lesquelles des terres fantastiques étaient représentées. Umberto Eco a consacré son sujet magnifique, *Storia delle terre e dei luoghi legendari* (2013) au sujet, qui regorge d'illustrations aux similitudes parfois surprenantes avec nos cartes. Comme le précise l'auteur dans la « préface », il n'a pas l'intention dans cet ouvrage de traiter de lieux fictifs, tels que ceux de romans, mais plutôt de terres et de lieux qui, dans le passé, ont créé des chimères, des illusions, car beaucoup de personnes croyaient réellement qu'elles existaient ou avaient existé quelque part. Et c'est également le cas de nos dessins qui, bien qu'irréalistes, conservent toujours un lien avec le lieu même où la personne se souvient d'avoir passé les premières années de sa vie.

Comme le dit Gaston Bachelard (1957), nous naissons tous sous les auspices les meilleurs, dans un lieu où quelqu'un nous aime et protège. Donc on garde de son propre lieu d'origine un souvenir généralement positive sinon édénique. Comme le dit Louis Marin dans son « Voyage en utopie », « le moment et l'espace proprement utopiques, n'ouvriraient-ils pas précisément un lieu sans lieu, un moment hors temps, la vérité d'une fiction ? » (1985 : 43). Et c'est ce que nous voyons exactement dans le dessin de

la fig. 4, tracé par une jeune femme qui y peint plusieurs plans spatio-temporels et plusieurs ordres sensoriels.



Fig. 4: *Piane d'Archi*

Dans ce monde-là, comme elle l'a expliqué, la partie en couleur est la plus récente tandis que la partie en blanc et noir est la plus ancienne. Donc il y a un semi-symbolisme chromatique qui renvoie à une catégorisation temporelle. La scène est très animée, il y a beaucoup de monde et d'animaux qui bougent, qui chantent, qui usent des d'instruments musicaux, qui parlent, qui jouent etc., tout comme dans un joli *hortus conclusus* médiéval qui garde les propriétés de l'éden perdu. C'est un monde vivant, qui résonne des activités et de perceptions euphoriques d'un « espace de vacance » qui, pour reprendre les mots de Marin, « interrompt la continuité des temps et met en suspens l'ordre des lieux » (*Idem*). Si nous regardons maintenant la structure de l'énonciation, nous notons que dans le dessin les gens regardent vers le spectateur-énonciataire pour témoigner de la réalité de l'île utopique qui bouge en arrière exactement comme dans la fameuse représentation de l'Utopie de Thomas More gravée par les frères Holbein.

Dans cet autre dessin qui représente la ville d'Agrigento, recueilli à l'Université de Rome, on a noté une composition complexe de la ville moderne et de la célèbre zone archéologique avec les temples grecs qui, comme on le sait, ont été très menacés par l'urbanisation presque criminelle de la ville (*fig. 5a*). Mais rien de ceci n'apparaît dans le dessin : l'étudiante, au contraire, a fusionné harmonieusement la partie ancienne avec la neuve en mettant cette dernière dans une position médiatrice entre le

haut, qui représente l'auparavant, et l'éternel atemporel qui est représenté par la mer où les vagues et les embarcations gardent un style archaïque. Dans ce cas, l'utopie n'a pas été construite à travers une suspension de l'espace-temps personnel mais à travers la complexification de l'espace-temps historique. L'opération est possible grâce au recours aux modèles artistiques classiques.



Fig. 5a: La ville d'Agrigento

Si l'on compare par exemple ce dessin-ci avec les fresques d'Akrotiri (*fig. 5b*), ou avec les vases minoens et leurs vagues stylisées, on comprend comment c'est l'imaginaire artistique qui aide ici la construction d'un espace utopique où toutes les contradictions saisissantes du territoire sont annulées.

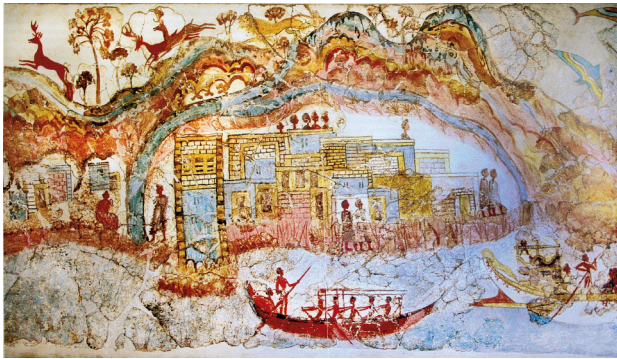


Fig. 5b: Les fresques d'Akrotiri

Ce que nous voyons dans un autre « dessin de l'utopie » (fig. 6) est la réalisation d'un monde où, en suivant les définitions de Philippe Descola, l'identification entre humain et non humain est pleinement réalisée.

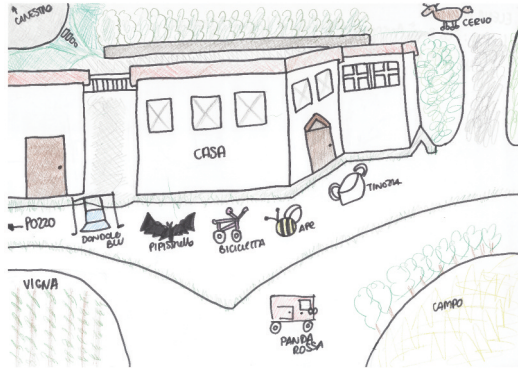


Fig. 6: *Animisme*

Pour l'ontologie animiste, dit Descola, « je peux penser que la plupart des existants qui m'entourent répondent à ces caractéristiques : leur intériorité n'est guère différente de la mienne, mais ils se distinguent de moi par leur équipement physique, par le type d'opérations qu'il leur permet d'accomplir et par les points de vue contrastés que, de ce fait, il leur offre sur le monde ». Dans le dessin en fig. 6 nous pouvons aisément observer une linéarisation très simple et donc très homogénéisante entre éléments inanimés, animaux et humains. Il n'y a pas d'êtres humains proprement dits dans le dessin pour la simple raison que tout y est humain ! Le cerf au pardessus comme le puits où on va atteindre de l'eau où le vélo qui encore l'empreinte de celui qui l'a monté. Dans ce cas l'utopie consiste dans l'idée d'un monde hyper-humanisé, où tout ce qui le compose appartient de droit à l'univers significatif du sujet de l'énonciation qui range devant nous tous ces éléments comme dans une revue militaire, pour nous indiquer leur éternelle présence dans l'imaginaire utopique. Ce type d'harmonie est exactement le contraire de ce qui se passe dans un monde où les plantes et les animaux sont autant de ressources à exploiter d'une façon intensive et industrialisée. Comme le dit Descola, peut-être qu'une considération tout à fait différente des relations qui nous lient aux êtres vivants non humains, animaux et végétaux, porterait à une conception différente de la durabilité environnementale.

Voilà un exemple que j'ai recueilli à l'Université de l'Oregon, c'est le dessin d'une chercheuse d'origine iranienne qui a voulu représenter seulement sa maison dans l'immédiate périphérie de Téhéran (*fig. 7*).



Fig. 7: Périphérie de Téhéran

J'avais expressément demandé de dessiner « une sorte de carte » du lieu d'origine mais elle a expliqué après avoir fait le dessin qu'elle ne voulait pas se souvenir de l'appartement plein de gens où elle vivait à Téhéran mais qu'elle considérait cette maison de campagne comme son véritable lieu d'origine parce qu'elle y pouvait finalement rester seule et en paix. Cette maison est donc la représentation d'un autre type d'Utopie, celui un peu philosophique de l'isolement du monde, du lieu du bonheur solitaire où cultiver les besoins de l'âme ou quand même du corps. Quand je lui ai fait observer que la fumée qui sortait du toit était le signe d'une présence humaine, malgré tout, elle a répliqué que la fumée était seulement le signe de la cuisine en dedans, puisqu'elle aimait, de ce lieu-là, le fait qu'elle y mangeait en solitaire sa nourriture préférée.

On doit donc considérer qu'il y a aussi des formes intérieures de durabilité qui ne doivent pas être négligées dans une époque où les nouveaux médias surtout nous envahissent sans aucun respect pour notre santé intérieure.

Certains sujets ont réalisé des dessins qui semblent tracer une sorte d'image logée dans les points communs plutôt que dans une expérience personnelle. Si tout le monde avait fait cela, notre corpus de preuves serait composée d'un certain nombre de « points de vue » et n'aurait pas été beaucoup plus intéressante qu'une collection de cartes postales. Une réduction drastique du lieu d'origine jusqu'à un seul monument est constatée dans deux cas, recueillis respectivement à l'Université d'Udine-Pordenone (*fig. 8*) et à l'Université de Rome La Sapienza (*fig. 9*).

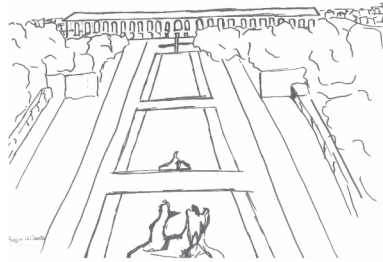


Fig. 8: *Reggia di Caserta, premier dessin*

Dans ces deux dessins, la célèbre Reggia di Caserta les domine presque complètement. Il est remarquable que deux personnes qui ne se connaissent pas du tout et qui viennent de cette ville campanienne ont toutes deux interprété leur lieu d'origine de manière si radicale. Il y a évidemment beaucoup de différences, par exemple l'une est plus stylisée, l'autre plus détaillée. Mais dans les deux cas, la perspective est aérienne, le cadre inexistant et, surtout, la partie personnelle du lieu, également inexistante, ce qui aurait été inhérent aux expériences individuelles de la vie durant l'enfance. Si nous utilisons les catégories de Descola (2010), il semble qu'il s'agisse d'un cas de totémisation : même si dans les civilisations traditionnelles, le totem consiste, dans la très grande majorité des cas, dans un animal qui devient un symbole du clan, Descola note que ce n'est pas l'animal lui-même qui représente la communauté, mais un prototype sémantique qui appartient à la fois à la communauté animale et à la communauté humaine qui a choisi cet animal comme totem. En ce sens, la Reggia di Caserta peut très bien jouer le rôle de totem représentatif d'une communauté qui veut se reconnaître dans ses traits de splendeur, de qualité artistique, de richesse et de noblesse.

Comme le dit Victor Stoichita, vers le début de 1600, en particulier avec El Greco, on commence à avoir tendance à représenter les villes de manière à ce que leurs monuments les plus importants soient visibles. Dans le célèbre tableau *Panorama of Toledo* (1595, Metropolitan Museum of Art), El Greco met l'accent sur l'Alcazar et la cathédrale sans attacher d'importance à leur relation géographique, car il renverse la position réelle des deux bâtiments, puisque ce qui compte est leur valeur symbolique et leur rôle en tant que « marque » de Toledo. Encore plus intéressant pour nous, l'autre image d'El Greco, analysée par Stoichita, *Panorama et Plan de Tolède* (1610-1614, Tolède, la maison d'El Greco), dans laquelle, dans le coin inférieur droit, nous voyons un jeune homme qui déplie le

plan de Tolède, au bas duquel il est expliqué qu'il était nécessaire de déplacer quelques bâtiments dans l'image pour donner une idée plus claire et meilleure de la ville. Dans notre corpus d'images, nous pouvons parfois trouver un objectif opposé, un style abstrait. Le rapporteur ne prend pas autant de liberté qu'El Greco pour modifier la position des éléments. En conclusion, ces types de cartes sont dictés par le désir de rendre un lieu reconnaissable et l'améliorer selon une logique impersonnelle, « de quelqu'un », comme le dit Jean-Claude Coquet (2008). Selon le sémioticien et sa « linguistique phénoménologique », il y aurait divers degrés d'assomption de l'énoncé par ceux qui l'énoncent. En d'autres termes, il n'y aurait pas que les positions d'énonciation formelles (je, vous, lui), telles qu'exprimées par Benveniste, mais aussi quelques cas d'énonciation (sujet, quasi-sujet, aucun sujet) selon le degré d'auto-attribution de la responsabilité, par le sujet de l'énonciation, concernant ce qui est dit. Nous avons très bien vu dans nos dessins ces différentes positions existentielles des sujets, où les auteurs chantent parfois les louanges de leur enfance ; mais à d'autres moments, comme dans les cas examinés dans la présente section, se limitent à rendre compte du discours de l'autre, « ce que l'on sait, on le voit, on le pense » de leur lieu d'origine. Au lieu de parler d'eux-mêmes, ces énonciateurs se posent en quasi-sujet et offrent à l'énonciateur un produit impersonnel (une carte postale, un plan, un monument-pars pro toto, des « éléments significatifs » qui caractérisent le lieu à travers une logique de marque). La monumentalisation est une sorte d'idéalisation, parfois en termes idéologiques, parfois en termes esthétiques ou commerciaux. En ce sens, la monumentalisation du lieu a quelque chose de commun avec l'utopie du lieu, mais sur un plan collectif plutôt que sur un plan individuel.

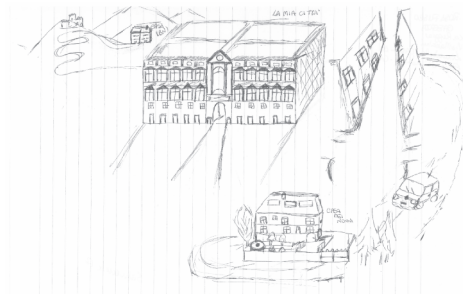


Fig. 9: Reggia di Caserta, deuxième dessin

Notes

- 1 « Il centro [sottolineato in rosso] della città, cuore della zona rossa, l'ho voluto rappresentare nelle sue caratteristiche principali. Ci sono i monumenti, i luoghi simbolo. Come potrà notare ho preferito non raffigurare le case del centro, ma solo le tante arterie della città, i vicoli... Le case giacciono ancora tra il passato e il futuro ; mi spiego meglio : alcune, purtroppo ancora poche, sono state restaurate, altre, un'infinità sono ferme alla notte del terremoto e ~~sono~~ restano in attesa, come noi cittadini aquilani, di un futuro. »
- 2 « Ho rappresentato come luogo d'origine la casa dove sono nato, ho passato la mia infanzia, e ho vissuto fino ai 15 anni. È situata in campagna, ora nella prima periferia di Modena. È per me molto carica di significato, per le esperienze e le contraddizioni che ho vissuto in quella casa, a proposito di spazio mi impressiona ogni volta quanto nella mia memoria quel posto fosse enorme ed invece ora lo percepisco come minuscolo. »

Bibliographie

- BACHELARD, GASTON
(1957) *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COQUET, JEAN-CLAUDE
(2008) *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Milano, Bruno Mondadori.
- DESCOLA, PHILIPPE
(2010) « Manières de voir, manières de figurer », in Ph. Descola (éd.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy.
- ECO, UMBERTO
(2013) *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani.
- LYNCH, KEVIN
(1960) *The image of the city*, Cambridge-London, mit press.
- MARIN, LOUIS
(1985) « Voyages en Utopie », *L'Esprit créateur*, n°XXV, Université de Louisiane, vol. 25, n°3, p. 42-51 ; repris dans *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 39-49.
- MEYROWITZ, JOSHUA
(1987) *No sense of place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford, Oxford University Press.
- POZZATO, MARIA PIA
(2018) *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Research*, New York-Amsterdam, Springer.
- STOICHITA, VICTOR
(1993) *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck.