Mémoire de master 1 / juin 2017

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - Histoire Civilisation Patrimoine

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

Portraits de Rome

(XV-XVIIIème siècle)

Pierre-Luc Marion

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur des Universités – Université Lumière Lyon 2

Remerciements

Je tiens à remercier monsieur Philippe Martin pour avoir dirigé mes recherches cette année ; le personnel de la Bibliothèque Municipale de Lyon, qui m'a permis de consulter plusieurs pièces du fonds ancien ; ainsi que ma famille, pour son aide et son soutien.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Résumé : Le XVIème siècle a vu se développer de façon exponentielle la production et la diffusion des images ; parmi elles, les représentations de ville connaissent un important succès. L'exemple de Rome révèle que cet intérêt nouveau s'enracine dans un profond changement des mentalités, et ne peut être imputé aux seuls progrès de la technique.

Descripteurs : Portraits de ville, vues à vol d'oiseau, cartes et plans, estampe, histoire de la cartographie, histoire des représentations, XVIème siècle, Rome, Renaissance

Abstract : Both the production and the diffusion of images grew dramatically through the 16th Century. Urban representations in particular knew a true success. The case of the City of Rome shows us how these new interests were linked to the evolution of mentalities, and cannot be related only to the progress of technologies.

Keywords : City Portraits, Bird Eye's Views, Cartography and Map-Making History, Maps, Printed Culture, History of Representations, 16th Century, Rome, Renaissance

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

OU

Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.frou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS **7**

INTRODUCTION **9**

PRESENTATION DU CORPUS **14**

I. POURQUOI REPRESENTER LA VILLE ? UNE NOUVEAUTE PROPRE A LA RENAISSANCE **19**

A) De nouvelles possibilités techniques de production *19*

B) Ce que peut la carte : intérêts et usages *24*

C) Richesse du cas particulier de Rome *30*

II. COMMENT REPRESENTER ROME ? DES HORIZONS D'ATTENTE A SATISFAIRE. **35**

A) Concilier souci de vraisemblance et demande de pittoresque *35*

B) Articuler représentations de l'héritage antique et réalisations des temps présents. *41*

C) Un microcosme fermé : limites à l'évolution des représentations ... *45*

III. QUELLES EVOLUTIONS ? VERS DAVANTAGE DE PROXIMITE AVEC LE REEL ? **48**

A) L'émergence des plans de ville *48*

B) Vers une représentation rationnelle de l'espace *52*

C) De « nouvelles Rome » face à Rome comme une nouvelle Jérusalem *55*

CONCLUSION **61**

CORPUS ..... ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

BIBLIOGRAPHIE **103**

Ouvrages généraux **103**

Ouvrages spécialisés **103**

Sitographie **105**

Outils de travail **105**

ANNEXES **107**

ANNEXES PICTURALES **108**

Représentations traditionnelles du monde **108**

Mappemonde d'Ebstorf (vers 1300) *108*

Détail : Rome sur la mappemonde (vers 1300) *109*

Carte d'Heinrich Bunting représentant le monde comme un trèfle (1581) *109*

Rome **110**

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Les principaux centre de production de cartes imprimées à la Renaissance *110*
Vedute di Roma *112*
Vues du Panthéon sur diverses cartes du corpus *119*
Vues du Vatican sur divers cartes du corpus *123*
Autres villes **128**
Paris *128*
Constantinople *129*
Jérusalem *131*
Mexico et Cusco *136*
ANNEXES TEXTUELLES **137**
Journal de voyage de Michel de Montaigne *137*
Civitates Orbis Terrarum, Frans Hogenberg et Georg Braun, Cologne, 1572 ..... *139*
GLOSSAIRE **145**
NOTICE BIOGRAPHIQUES **147**
TABLE DES MATIERES **151**

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Sigles et abréviations

BL : British Library

BS : Bayarische Staatsbibliothek

GRI : Getty Research Institute

BNF : Bibliothèque nationale de France

BNP : Bibliothèque nationale du Portugal

BNCR : Bibliothèque nationale centrale de Rome

BM : Bibliothèque municipale

NLI : National Library of Israel

UL : Universiteitsbibliotheek de Leiden

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

INTRODUCTION

« Tous ces jours-là, il ne s'amusa qu'à étudier Rome. Au commencement il avait pris un guide français ; mais celui-ci, par quelque humeur fantastique s'étant rebuté, il se piqua, par sa propre étude, de venir à bout de cette science, aidé de diverses cartes et livres qu'il se faisait lire le soir, et le jour il allait sur les lieux mettre en pratique son apprentissage : si bien qu'en peu de jours il eût aisément guidé son guide »[1]. est-il écrit dans le *Journal de voyage* de Michel de Montaigne[2]. Comme en atteste cet exemple, le voyageur du XVIème siècle pouvait avoir recours à des productions cartographiques, telles que celles qui font l'objet du présent mémoire, tant en amont que pendant son voyage. Les vues de ville, abondamment vendues sur place, pouvaient également être ramenées comme souvenir.

De profondes mutations s'opèrent entre la fin du XVème siècle et celle du XVIème, et ce dans de multiples domaines (culturels, religieux, économiques, artistiques). Le rapport des sociétés occidentales vis-à-vis de l'espace et des images changent profondément. Aussi les réalisations à caractères cartographiques sont-elles amenées à évoluer pour s'adapter au goût nouveau, ainsi qu'aux possibilités de diffusions inédites qui s'offrent à elles. De tels changements se produisent également au XVIIIème siècle, lorsqu'une nouvelle forme de description de l'espace, empreinte de rationalité, émerge. L'exemple des représentations urbaines, particulièrement en vogue à cette époque, est révélateur de ces tournants.

Quant à la ville de Rome, elle fait l'objet de nombre de descriptions, images et vues. Il s'agit en effet d'une ville d'une importance symbolique primordiale : centre de l'Eglise chrétienne d'Occident, son rôle est peu à peu contesté par la Réforme dont les idées se répandent en Europe. Toutefois, ce même XVIème siècle voit le souvenir du prestigieux passé de l'*Urbs* ravivé par la Renaissance des arts qui naît alors en Italie. Le mouvement humaniste se nourrit de l'héritage de l'Empire que dirigea la ville éternelle, et les artistes s'y rendent pour s'y inspirer des réalisations des Anciens. On observe dès lors les prémices de ce qui devient par la suite le « Grand Tour », dont Rome est une étape obligée.

---

[1] « Touts ces jours là, il ne s'amusa qu'à étudier Rome. Au commancemant il avoit pris un guide françois ; mais celui-ci, par quelque humeur fantastique, s'estant rebuté, il se pica, par son propre estude, de venir à bout de cete sience, aidé de diverses cartes & livres qu'il se faisoit lire le soir, & le jour alloit sur les lieus mettre en pratique son apprentissage : si que en peu de jours il eût ayséemant reguidé son guide »

Michel de Montaigne, « Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne », *Œuvres complètes*, sous la dir. d'A. Thibaudet et M. Rat. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p.1212. Texte de l'édition de 1580 accessible in extenso au lien suivant [consulté le 23/2/2017] : http://montaignestudies.uchicago.edu/h/lib/JV1.PDF (voir en annexe).

[2] Idem.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Situation de la cartographie urbaine au XVIème siècle

En quoi consistaient ces « cartes » que l'on pouvait se procurer au XVIème siècle, à l'instar de Michel de Montaigne ? L'approche, les caractéristiques, les fonctions de ces plans étaient très différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui. En effet, la carte, « matérialisation et construction d'une image de l'espace, […] est aussi un instrument de communication »[3] : elle tente de rendre lisible une part de la surface du monde qui ne peut l'être qu'artificiellement. Or, toute représentation est le fruit de choix, ne serait-ce que parce qu'un plan consiste en une réduction, en une condensation de l'espace réel sur un format nécessairement réduit. Ainsi Christian Jacob avance-t-il que « la perte d'information consécutive à la schématisation et à la miniaturisation est compensée par un gain symbolique »[4]. En effet, le tri effectué parmi les données qui auraient pu être présentées dépend du contexte culturel qui la façonne, ainsi que de l'usage qu'on lui attribue. Ces choix nous renseignent sur la période qui crée cette image d'un lieu.

Le support et la technique utilisés pouvaient également modifier la dénomination de l'objet : on parlait de peinture pour une production unique (fresque, dessin ou peinture sur bois, parchemin ou papier) et de *descriptio, imago ou tabula* pour une estampe imprimée[5]. On distinguait par ailleurs l'*imago*, représentation de la ville antique, de la *descriptio*, qui donnait à voir la ville telle qu'elle apparaissait à l'époque de la réalisation de l'estampe. *Tabula* (table) demeurait un terme plus vague, qui pouvait désigner divers types de figurations, pas forcément géographiques.

Les villes ne sont alors qu'exceptionnellement représentées sous la forme d'un plan en projection orthogonale horizontale (vu du dessus). On préfère donner à voir la ville par le biais de perspectives cavalières[6] : celui qui contemple une telle carte la contemple comme il le ferait d'une position dominante, quand bien même un lieu permettant d'observer un tel paysage n'existerait pas dans la réalité du terrain. Ces productions qui fleurissent au cours de la seconde moitié du XVIème siècle sont appelées portraits (car elles dépeignent une réalité physique de manière subjective et en ayant recours à une forme de flatterie propre au genre).

Antoine du Pinet (vers 1510-vers 1584) oppose portraits chorographiques et plans géométraux dans son introduction aux *Plantz, Pourtraitz et descriptions…* (1564) de Jean d'Ogerolles : le portrait de ville, selon lui « sert à représenter au vif les lieux particuliers, sans s'amuser à mesures, proportions, longitudes, latitudes, ni aux distances cosmographiques : elle se contente seulement de montrer à l'œil, le plus prêt du vif qu'elle peut, la forme, l'assiette et les dépendances du lieu qu'elle dépeint […]. Nul ne peut être bon chorographe, qui ne soit peintre »[7]. Les

---

[3] Christian Jacob, *L'Empire des Cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1992, p.136-137.

[4] Idem, p.50.

[5] David Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing and Coloring in the European Renaissance », in David Woodward, *The History of Cartography*, Volume 3, The University of Chicago Press, p.600.

[6] Pour davantage de précision sur la définition d'un plan, d'une carte ou d'une vue, se référer à la présentation du corpus.

[7] « Sert à representer au vif les lieux particuliers, sans s'amuser à mesures, proportions, longitudes, latitudes, ny autres distances cosmographiques : se contentant de monstrer seulement à l'œil, le plus pres du vif qu'elle peut, la forme, l'assiette, et les dependences du lieu qu'elle depeint […]. Nul ne peut estre bon Chorographe, qui ne soit peintre ».

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

termes de chorographie (description d'un paysage, d'après Ptolémée) ou topographie (description d'un lieu) sont également utilisés. Néanmoins, une certaine souplesse règne, et ces diverses appellations étaient parfois utilisées indifféremment.

Représenter l'espace urbain

Comme le souligne le géographe Lelio Pagani dans son introduction au *Civitates Orbis Terrarum*, les vues de ville à vol d'oiseau connaissent dans la seconde moitié du XVIème siècle un essor considérable, d'une ampleur inédite. Les techniques de la gravure et de l'imprimerie, la volonté des villes de faire leur propre promotion, le développement du commerce et des pèlerinages, l'attrait pour de tels souvenirs qui permettent d'avoir une vue « dominante » sur la ville sont garants du succès de telles productions.

La Renaissance correspond à une période de redécouverte de l'Antiquité par les élites cultivées humanistes, qui parlent le latin et possèdent une grande culture classique. Les papes, de retour dans la ville éternelle depuis près d'un siècle, cherchent à contrer la progression du protestantisme, notamment par le recours aux arts et en encourageant les pèlerinages. Cette période, où les frontières du monde connu sont repoussées, voit également naitre un regain de curiosité vis-à-vis de l'ailleurs.

Enfin, le XVIème siècle est une période charnière, qui voit le passage d'une conception de l'espace (celle propre au Moyen Age dépeinte par le philologue et médiéviste Paul Zumthor) à une autre (celle qui prévaut toujours de nos jours). L'espace jadis perçu, vécu et ressenti devient un espace mesuré, maîtrisé, rationnel. Les vues gravées et plans que nous offre la seconde moitié du XVIème siècle ne choisissent pas encore entre ces deux approches : elles revendiquent leur fidélité à la réalité de la ville et incluent pourtant une bonne part de subjectivité, ce qui n'est pas sans rappeler le genre du portrait, dont l'une des principales aspirations est de flatter le destinataire.

Conception de la ville

Selon l'historien Bernard Lepetit, la ville correspond davantage à une « construction mentale », qu'à un « assemblage de mortier et de briques »[8]. C'est en effet une véritable cartographie de l'imaginaire qui « se tisse au cours d'une expérience personnelle du lieu »[9]. Il n'est toutefois nul besoin d'être physiquement

---

Monique Pelletier, « Cartes, portraits et figures en France pendant la Renaissance », in *Cartographie de la France et du monde au siècle des Lumières*, Editions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002, p.16.

[8] Bernard Lepetit, « Gérard Labrot. *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme (1534- 1677)* » (compte-rendu), *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 43e année, N. 2, 1988. pp. 528-529, consulté le 15 février 2017 : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1988_num_43_2_283501_t1_0528_0000_000 .

[9] Emmanuel Lurin « Que voyait-on de Rome au XVIème siècle ? La perception de la ville à travers les vues gravées et le *Journal* de Michel de Montaigne », p. 423-443 in *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, S. BOURDIN, M. PAOLI, A. RELTEGEN-TALLON, PUR, 473p.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

confronté à un lieu pour s'en construire une image : l'esprit humain « se nourrit de représentations communes et socialement partagée »[10] pour établir sa propre idée de l'endroit inconnu. C'est particulièrement le cas de l'*Urbs*, qui possède un immense capital symbolique. Déjà les *Epigrammes* de Martial nous livraient une image vivante, non seulement de sa société, mais aussi de son urbanisme, ainsi que de sa topographie[11].

Dans le contexte de la Contre-Réforme, la présence des papes en fait le centre majeur de la Chrétienté, position que la ville assume de plus en plus, prenant le pas sur Jérusalem, qui, jusque-là, demeurait la principale incarnation de la Ville Sainte. Elle peut par ailleurs invoquer son prestigieux passé : l'ombre de l'Empire continue de planer sur la période Moderne comme elle l'avait fait sur le Moyen Age. La cité aux sept collines fut un important lieu d'imprimerie et la plupart des cartes présentes dans le corpus y ont été réalisées (15/20). Par-delà ses particularismes, Rome est l'une des villes les plus représentées sur cette période en dehors du monde germanique : elle est un bon exemple des productions qui se développent dans la continuité de la « *furor geographicus* » de la fin du XVème siècle (J. Pinto et Jürgen Schulz)[12].

Au sein des quatre premiers volumes du *Civitates Orbis Terrarum*, parus respectivement en 1572, 1575, 1581 et 1588, la ville de Rome apparaît trois fois[13], tout comme Jérusalem[14]. Peu de cités bénéficient de plusieurs représentations au sein de l'œuvre de Georg Braun et Frans Högenberg qui se veut un pendant cosmographique *au Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius. Même la ville sainte de Jérusalem, si importante au Moyen Age, n'a droit qu'à cinq lignes de présentation au sein de l'Index alphabétique de l'ouvrage, quand Rome se voit attribuer deux colonnes et demie de texte. Seule Mexico a droit à un traitement similaire, d'environ deux pages.

Conclusion

La Renaissance voit se développer un nouvel avatar de la culture imprimée, celui du plan de ville. D'abord cantonné aux atlas, aux livres de géographies et guides, mais bientôt commercialisé en tant que tel, ces représentations picturales de la ville de Rome font à la fois preuve d'une certaine homogénéité et d'une grande diversité. En quoi le XVIème siècle, marque-t-il un tournant dans l'histoire des représentations urbaines ? On s'intéressera dans un premier temps aux raisons qui amenèrent à la publication de multiples vues de villes. Puis on se penchera sur les modalités de ces représentations urbaines, qui se doivent d'allier souci de

[10] Idem.

[11] Marie-José Kardos, « Quartiers et lieux de Rome dans les *Epigrammes* de Martial, Bulletins de l'Association Guillaume Budé, n°1, mars 2002, p.119-135, consulté le 14 février 2017 à http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2002_num_1_1_2057 .

[12] Jean Boutier, « Cartographies urbaines dans l'Europe de la Renaissance », site des Archives Municipales de la Ville de Lyon : http://www.archives-lyon.fr/static/archives/contenu/old/public/plans/12.htm [lien consulté le 9 janvier 2017]

[13] *Romae* (vol I, p.29) ; *Urbis Romae situs cum iis quae adhuc conspicivintur veter, monument, reliquiis* (vol II, p. 49) ; *Antiquae Urbis Romae Imago Accuratiss. Ex Vestutis Monumentis ex Vestigiis Videlicit Aedificor, Moenium Ruinis…* (vol IV, p. 55 et 56).

[14] *Ierosolyma* (vol I, p. 51) *Hierosolyma* (vol II, p. 54) ; *Ierusalem* (vol IV, p. 58 et 59).

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

vraisemblance et demande de pittoresque. L'évolution de ces proto-plans au cours de la période retiendra ensuite notre attention.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PRESENTATION DU CORPUS

Au Moyen Age et à l'aube de la période moderne, la ville est un lieu fascinant, qui suscite l'admiration de ceux qui l'approchent[15]. Les rapports qu'entretiennent tant les personnes que de la société vis-à-vis de l'espace sont très différents de ce qu'ils sont aujourd'hui. Le voyage demeure l'apanage d'une minorité, et il reste le plus souvent assimilé à un événement rare, qui ne couvre généralement que de courtes distances. L'ailleurs apparaît dès lors comme le lieu du merveilleux, du fantasme. La ville cristallise cet exotisme au sein des mentalités. C'est en particulier le cas de Rome. Déjà forte de son prestigieux passé (l'*Urbs* était dans l'Antiquité l'essence et l'incarnation de la ville), la ville éternelle s'affirmait alors en tant que nouveau centre de la chrétienté face à Jérusalem[16].

Caractéristiques et enjeux des estampes présentées

Le corpus sur lequel s'appuie la présente étude consiste en 20 cartes de la ville aux sept collines[17]. Carte est ici entendu au sens de « surface plane sur laquelle est représentée […] le globe terrestre ou une de ses parties, et par métonymie cette représentation »[18]. Il s'agit de vues – « Un tableau, un dessin, une estampe, etc., qui représente un site, une ville, un monument »[19], ou de plans – « Délinéation, dessin d'une ville, d'un quartier, d'un édifice, etc., représentant la disposition et la proportion relatives de chacune des parties »[20]. La plupart consistent en des vues « à vol d'oiseau » (plans perspectifs), trois sont des plans en projection horizontale (deux plans masse et un plan topographique). Sont exclus les tableaux et gravures présentant des monuments ou des vues partielles de la ville (à l'instar des *Vedute di Roma* des artistes néerlandais du XVIème siècle, puis Italien, comme Giambattista Piranesi)[21]. Des cartouches comportant des louanges ou explications (*enarationes*), des blasons ou armoiries, des personnages, légendes, symboles d'activité professionnelle figurent également sur les estampes, qui, outre, leur vocation à montrer un espace, servent également des visées promotionnelles.

L'une de ces cartes est antérieure à 1544, 18 ont été réalisées entre 1544 et 1600, et une postérieurement à cette date. Ainsi peut-on mettre en avant la

[15] Paul Zumthor, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen âge*, Seuil, « Poétique », Paris, 1993, 456p, Chapitre 6, « La ville », p.112.

[16] Bernard Lepetit, « Gérard Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme (1534- 1677) », compte-rendu* in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 43e année, N. 2, 1988. p. 528-529.

[17] Toutes ses cartes sont présentées en annexe, accompagnée d'une notice descriptive.

[18] 9ème édition du Dictionnaire de l'Académie française, Centre national de ressources textuelles et littéraires (CNRTL).

[19] 8ème édition, ibidem.

[20] 9ème édition, ibidem.

[21] Voir en annexe, « Annexes picturales », « *Vedute di Roma* ».

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

singularité des 18 productions de la période étudiée par rapport aux réalisations qui précèdent et suivent la seconde moitié du XVIème siècle. Les estampes choisies sont représentatives de l'ensemble de celles qui ont été imprimées sur la période[22]. 12 d'entre elles sont des vues à vol d'oiseau, trois des vues du dessus (Marliano, Bufalini, Nollli), deux s'apparentent plutôt à des silhouettes de ville. 12 de ces cartes représentent la Rome moderne, six ont pour objet la Rome classique, deux hybrident éléments antiques et contemporains de leur réalisation. Quatre des estampes ont été imprimées en premier lieu au sein d'un ouvrage. 12 des éléments du corpus au moins ont été imprimés à Rome. Pour des exemples de personnages extérieurs au milieu romain de la cartographie et de l'estampe, on peut mentionner Hartmann Schedel à Nuremberg, Mathäus Mérian à Bâle et Frans Högenberg à Cologne.

Quatre plans ont été basés sur ou inspirés par une production antérieure, tandis que deux sont des copies ou réimpression d'un modèle précédent. Les plans de Stimmer/Petri, Marliano, Tempesta, Pinard, Bufalini, Ligorio (1552), Brambilla/Duchet, Brambilla/Van Aest et de Dupérac (1573) ont servi de modèle pour des représentations ultérieures. Le recensement des copies, inspirations et republications est toutefois complexe : ce type de plan faisait l'objet d'un important commerce et résultait de travaux collectifs, impliquant une grande variété d'acteurs (dessinateurs, géomètres, graveurs, imprimeurs, éditeurs, géographes voire historiens). Les transferts de main d'œuvre étaient nombreux entre les différents ateliers, lesquels utilisaient les cartes les uns des autres. En outre, Ligorio, Brambilla et Dupérac ont réalisé plusieurs travaux représentant Rome.

Les titres indiquent de plus en plus souvent la justesse, l'exactitude de ce qu'ils dépeignent (*Anteiquae urbis imago accuratissime*, 1561 ; *Urbis roma sciographia ... accuratiss. Delineata*, 1574 ; *…accuratissime delineata*, Brambilla/Duchet 1582 et 1599 ; acuratissime delineatus, 1593 et 1606 ; *Antiquae urbis perfecta imago*, 1597). Souvent absents au début de la période, ils sont presque toujours en latin. Seul le titre de *Roma con gli forti* est en italien, tandis que « *Romanae urbis situs quem hoc Christi anno 1549 habet* » est imprimé en plusieurs langues – latin, allemand, français, italien, tchèque – au sein de la *Cosmographia Universalis*, de même que le *Civitates Orbis Terrarum*. Cette recherche de vraisemblance grandit tout au long de la période : Georg Braun prétendait « qu'en contemplant les planches [du *Civitates*…], on se croirait dans la ville même »[23]. Les prises de vue, originellement aléatoires, son « orientées », au sens étymologique de « dirigées vers l'Est » à la fin du XVIème siècle. Au XVIIIème siècle, l'instauration de nouvelles conventions fait que les plans placent le Nord en haut. On peut là aussi voir un effort de rationalisation de la représentation.

[22]Elles ont été sélectionnées dans des proportions représentatives parmi le recensement effectué dans l'article de Jean-Marc Besse et Pascal Dubourg Glatigny, « Cartographier Rome au XVIe siècle (1544-1599), Décrire et reconstituer », Publication de l'Ecole Française de Rome, 2009, p.369-414.

[23] Georg Braun, in *Civitates Orbis Terrarum* (préface), Frans Hogenberg et Georg Braun, 1572, Cologne. Voir en annexe la traduction de l'édition française de 1575.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Livres et portraits de villes

Les principaux ouvrages[24] dans lesquels figurent des plans de Rome sur la période étudiée sont : les *Weltchonik*[25] d'Hartmann Schedel (ou *Chroniques de Nuremberg* ou *Liber Chronicarum* (titres donnés par l'usage, cet incunable n'étant pas titré) ; l'*Urbis Romae topographia* de Bartolomeo Marliano ; les *Plantz, pourtraitz et descriptions* … d'Antoine du Pinet ; le *Civitates Orbis Terrarum* de Georg braun et Frans Hogenberg ; la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster ; la *Topographia Germaniae* de Mattäus Mérian. Les textes qui présentent une ville sont appelés *enarationes* et reprennent, du moins sur le début de la période à l'étude, les codes de l'éloge hérité de l'antiquité (*laudatio*)[26].

Dans la *Chronique de Nuremberg*, au sein de la partie concernant le quatrième âge du monde, sont narrées les histoires de Réa Silva, de Romulus et Remus, de l'enlèvement des Sabines, ainsi que l'œuvre des rois de Rome. Suit une description de la ville de Rome dans son état présent, qui mêle les édifices disparus ou ruinés du passé avec les constructions contemporaines de la publication de l'ouvrage (notamment les églises). Cette partie consacrée à Rome occupe six pages, folio LVI recto-LVIII verso[27]. Quant au *Civitates Orbis Terrarum*, il désigne d'abord Rome comme « Maîtresse et souveraine des villes, capitale de l'ensemble du monde, qui […] à son pouvoir avait soumis la quasi-totalité de l'univers.»[28]. Il est encore expliqué que le nom de la cité vient de Romulus, présenté comme un descendant d'Enée qui avait fui Troie. Puis il est narré comment Romulus s'entoura de conseillers et les nomma Pères ou Sénateurs. La ville est décrite, avec mention faite de ses murailles, de ses portes, du Tibre, de ses sept collines ainsi que du pape. A l'instar de Venise et d'Ancône, elle bénéficie d'une pleine page de présentation (p.46).

Le *Pourtraitz*… explique que la ville tient son nom de son fondateur (Romulus) ou de sa fondatrice (Roma), et qu'elle était dotée d'un « si grand et copieux nombre d'édifices et habitants que son aspect est davantage celui d'un pays que d'une ville »[29]. Du Pinet admire le Colisée capable d'accueillir 15 000 hommes, les « conduites qui recevant l'eau des rues […] renvoient toutes les ordures et immondices au Tibre »[30], les rues pavées, les fontaines. Il se lamente ensuite sur la déchéance de l'*Urbs* : «Maintenant elle apparaît beaucoup déchue de

---

[24] Les références des ouvrages évoqués sont précisées au sein des notices descriptives de chacune des estampes présentées en annexe, dans la section « Corpus ».

[25] Par exemple, pour davantage de renseignements sur la description de Rome précédant la carte, voir en annexe, « Corpus », « Rom/Roma (vers 1490) », où sont présentées les références du texte qui accompagnait l'image, ainsi que ses auteurs ; se référer également aux « Annexes textuelles », « Chroniques de Nuremberg », pour davantage d'informations sur le contexte textuel de l'image. Les résumés qui suivent ont été rédigé en se fondant sur la lecture de ces mêmes ouvrages dont les références sont données en annexe.

[26] Paul Zumthor, *op. cit.*, Chapitre 6, « La ville », p.111-112.

[27] Voir en annexe, « Chroniques de Nuremberg ».

[28] Se reporter à la traduction de l'édition de 1575 dans les annexes. « *Domina et Regina vrbium, totiusque mundi caput, quem […] fere vniuersum […] subegerat* »

Dans la version française de l'époque « Dame & Royne des villes & chef de tout le monde, lequel elle auroit presque tout assujetti à son Empire… ».

[29] « Si grand & copieux nombre d'édifices & habitants que son aspect représentoit mieux l'apparence d'un pays, que d'une ville »

[30] « Conduitz qui receuant l'eau des rues […] renuoyoent toutes les ordures & immondices au Tybre »

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

sa première splendeur, au point que la plupart des 365 tours et vingt portes que comptent ses murailles restent fermées, car inutiles »[31] (p.178). Suit l'histoire de Romulus et Remus, depuis l'assassinat de Numitor par Amulius qui fit de la fille de ce dernier, Réa Silva, « nonnain en la religion des Vestales »[32]. Puis il est raconté qu'une « abyme qui semblait comme un gouffre infernal »[33] s'ouvrit et terrifia la population, avant de se refermer sur un « jeune gentilhomme romain de bonne et importante maison »[34] qui se jeta dedans, juché sur son cheval, « 300 ans avant l'avènement de notre Seigneur Jésus Christ »[35] (p.183) – il s'agit du mythe de Curtius, qui n'est pas nommé ici. La ville est abordée sur cinq pages, de la page 178 à la page 183. A comparer à Paris, qui n'en bénéficie que de deux (p.24-26) ou à Lyon, qui s'en voit octroyer sept (p.30-37).

Cette description est assez semblable à celle que l'on trouve au sein de l'édition française de la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster. Cette dernière commence par une énumération des principales caractéristiques de la ville (« De Rome, ville capitale de l'Italie et jadis chef de tout le monde »)[36], présente les vestales, explique la toponymie des collines et des portes de la cité (« Comment la ville de Rome a été agrandie »)[37]. Elle est accompagnée d'une illustration inspirée du plan de Bartolomeo Marliano (« La figure de la place, où jadis fut la cité de Rome, avec ses portes, quand elle était en sa grande fleur »)[38], d'une anecdote datée de 1544 (« Un trésor trouvé à Rome »)[39], ainsi que de l'histoire de Romulus et Rémus (« Du premier gouvernement de la ville de Rome »)[40]. Puis vient la vue, intitulée « Description de la cité de Rome ».

La publication de ces ouvrages en diverses langues cherche à attirer un large lectorat. La présentation des villes est alors stéréotypée : une image accompagne un texte qui expose les conditions de fondation de la ville, en nomme les principaux monuments et égrène quelques anecdotes. On observe toutefois plusieurs évolutions au cours de la période étudiée : les villes, qui au départ n'étaient abordées qu'au détour d'un récit historique (chronique), deviennent le centre du propos d'ouvrages spécialisés (chorographie). Alors que les représentations picturales avaient une fonction purement décorative, elles deviennent le sujet d'ouvrages, dont tout le discours s'appuie sur les gravures et s'articule autour de leur présentation[41].

---

[31] « Maintenant elle appparoït beaucoup decheuë de sa premiere spēdeur, voire tellement que son enclos de ne peut représenter plus de 365 tours & vingt portes : dont la plus grand part restent fermées pour l'inutilité d'icelles »

[32] « Nonnain en la religion des Vestalles ».

[33] « Qu'une « abyme qui sembloit comme un gouffre infernal »

[34] « Ieune Gentilhomme Romain de bonne & grosse maison »

[35] «Trois Centz ans auāt l'aduenemēt de nostre Seigneur Iesu Christ »

[36] « De Rome ville capitale de l'Italie & iadis le chef de tout le monde »

[37] « Comment la ville de Rome a esté agrandie »

[38] « La figure de la place, où iadiz fut la cité de Rome, auec ses portes, quand elle estoit en sa grande fleur »

[39] « Vn thrésor trouué à Rome »

[40] « Du premier gouuernement de la ville de Rome »

[41] Lelio Pagani, *Villes du monde – Europe et Amérique* (introduction, tome 1), 1990, Booking international. Traduction de Christian Pessey.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Conclusion

Nous souhaitons montrer par cet ensemble de plans que l'on ne peut comprendre ces productions sans comprendre le contexte qui les a vues naître. La principale fonction d'une vue de ville est artistique, décorative, ostentatoire. Elle peut également servir de souvenir suite à un voyage, voire à le préparer, l'accompagner[42] ; cependant de telles utilisations « pratiques » demeurent anecdotique avant le XVIIIème siècle. La majeure part des représentations de la ville de cette époque répondent donc à une volonté de faire montre des qualités propres à la ville. Toutefois, il était important d'y associer quelques exemples atypiques, dont on ne peut négliger l'existence, à l'instar des cartes topographiques de Marliano et de Bufalini.

Au sein du corpus présenté en annexe, chaque plan est introduit par un titre puis présenté par un tableau synthétique, parfois augmenté pour présenter le contexte des plans présents au sein d'un ou plusieurs ouvrages. La légende suit toujours l'estampe présentée, ainsi que les éventuelles réalisations qui en ont été inspirées. Le *Speculum Romanae magnificentiae* d'Antonio Lafréry fait exception à la règle car il s'agit d'une compilation d'imprimés assemblés par les collectionneurs et touristes eux-mêmes[43]. Son contenu est donc fluctuant, seule la page de titre restant la même entre deux exemplaires. Plusieurs des estampes du corpus y ont été insérées.

Des notices biographiques présentées suivant l'ordre alphabétique permettent de reconstituer les trajectoires et réseaux des différents acteurs du milieu de la production de vues de Rome, qui était alors principalement romain. Par ailleurs, les annexes picturales offrent des aperçus des différentes façons qui coexistent sur une même période pour représenter la ville et ses principaux points d'intérêt. Les annexes textuelles mêlent le récit de voyage de Michel de Montaigne aux diverses présentations de la ville de Rome présentent au sein des ouvrages du corpus. La teneur de ces descriptions verbales de la ville a été brièvement survolée ici, en s'appuyant sur quelques citations, mais les textes en version intégrale et leurs références se trouvent en annexe[44].

---

[42] Pour les fonctions d'une vue de ville à l'époque, voir Lelio Pagani, *Villes du monde – Europe, Afrique, Asie*. (Introduction, tome 2), 1991, Booking international. Traduction de Christian Pessey.
Son propos est repris dans la sous-partie « Le discours autour de la carte » de la présente étude.

[43] Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art, « The rediscovery of Classical Antiquity », in *Heilbrunn Timeline of Art History*, octobre 2002. http://www.metmuseum.org/toah/hd/clan/hd_clan.htm [lien consulté le 3/8/2016]

[44] Voir la note 23.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

I. POURQUOI REPRESENTER LA VILLE ? UNE NOUVEAUTE PROPRE A LA RENAISSANCE

C'est à Lyon que parut en 1564 l'un des premiers atlas de villes intitulé *Plans, Pourtraitz et descriptions de plusieurs villes…*[45]. Ce type de publications allait par la suite être amené à connaître un certain succès au XVIème siècle, avec en particulier la parution du *Civitates Orbis Terrarum*[46] de Georg Braun et Frans Högenberg[47] à partir de 1572. Cet essor intervient en même temps que se développe une véritable industrie de la production de plans, vues et cartes, dont la diffusion atteint des proportions inédites. Les représentations de villes suivent donc une tendance plus générale. Comment peut-on expliquer cet intérêt pour les plans de ville, et la place particulière qu'occupe la ville de Rome au sein de ces représentations ?

A) De nouvelles possibilités techniques de production

La Renaissance voit se multiplier les représentations de ville. Le développement des techniques de la gravure autorisent une multiplication sans précédent des images, tandis que l'imprimerie est vectrice d'un nouveau rapport à l'écrit et à l'image, qui se banalisent et se standardisent. Elle permet une diffusion sans précédent d'ouvrages, qui peuvent comporter des contenus iconographiques. Les méthodes permettant d'effectuer des relevés cadastraux sont déjà connues depuis l'Antiquité, même si elles ont depuis connues des perfectionnements. Les progrès de la géométrie intervenus au XVème siècle permettent désormais de réaliser un plan en perspective cavalière (illusion de volume et bâtiments en élévation) ou en projection orthogonale horizontale (tracé au sol, comme vu du dessus).

1 - Arpentage et connaissance de la géométrie

Dans les années 1540, la corde à nœud classique, connue depuis l'Antiquité, cède peu à peu la place aux chaînes d'arpenteur[48]. La mesure de l'espace devient plus précise et répond à une attente croissante de conformité des représentations à la réalité du terrain. Se développe également la trigonométrie : on peut ainsi citer les travaux de Leon Battista Alberti (1401-1472) [49] sur la perspective et les

[45] Antoine du Pinet *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses, tant de l'Europe, Asie et Afrique, que des Indes, et terres neuves*, Lyon, 1564. Accessible dans son contexte : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122944w/f211.item.r=rome.zoom

[46] Voir en annexe, « Corpus », « Roma (1572) » ; idem « Antiquae Vrbis Romae… (1552-1553) » ; idem « Vrbis Romae Situs (1552) ». La préface de Braun figure au sein des « Annexes textuelles ». Voir également Constantinople, Jérusalem, Mexico et Cusco en « Annexes picturales », « Autres villes ».

[47] On peut éventuellement se référer aux « Annexes textuelles », « Notices biographiques » pour mieux connaître les personnes mentionnées au cours du présent mémoire.

[48] Jean Boutier, « Cartographies urbaines dans l'Europe de la Renaissance », site des Archives Municipales de la Ville de Lyon [en ligne]

[49] Ibidem.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

différentes projections ; ou encore à la publication à Rome, en 1533 du *De triangulis omnimodis* de Regiomontanus (1436-1476)[50], qui permet la rationalisation de la représentation de l'espace. La technique utilisée est celle de la triangulation : on prend comme référence une distance connue et, par la mesure des angles formés si l'on trace deux droites pour relier les extrémités de ce segment à des points de l'espace, on peut obtenir la distance de ces autres points. Il est donc possible de calculer l'ensemble des angles et dimensions d'un espace tout en ayant un minimum de mesure à effectuer.

On peut désormais rapporter les angles et les distances à une plus grande échelle, et donc donner à voir un espace sur un format réduit tout en en préservant les proportions. Aujourd'hui, lorsque l'on réduit les dimensions d'un espace pour les présenter au regard humain, on ne garde que la projection au sol des bâtiments et on utilise des symboles définis par des conventions pour figurer les caractéristiques du terrain : lignes de niveau, aplats de couleur… Une telle abstraction n'est pas encore de mise au XVIème siècle. Des formes de monstration de l'espace plus figuratives lui sont préférées. D'ailleurs, la géométrisation plane (en deux dimensions), qui repose sur une projection orthogonale, et, est rendue permise par les progrès abordés plus haut, est peu utilisée. Les « représentations volumétriques en élévation »[51], plus lisibles, demeurent les plus répandues.

Ce sont ces vues « à vol d'oiseau » qui composent l'immense majorité des représentations cartographiques. Elles utilisent la perspective cavalière, ou projection perspective (qui ne sera désignée ainsi qu'à partir du XVIIIème siècle)[52]. Cette dernière donne une impression de volume et de relief à l'objet représenté. Son usage est rendu possible par les travaux de Leon Battista Alberti. Sa méthode recourt à la multiplication de relevés angulaires coordonnés[53]. Francisco Martinez Mindeguia (docteur en architecture) précise par ailleurs que si cette forme de représentation domine, ce n'est pas parce qu'elle serait plus simple à manier que la perspective conique, mais du fait de son adéquation aux habitudes de l'époque. Cela peut expliquer le peu de cas qui est fait de la possibilité de représenter la ville en projection plane.

On ne peut toutefois oublier que ces « vues » s'appuient sur des travaux topographiques réels – c'est le cas des cartes de Giovanno Bartolomeo Marliano (1487-1566)[54] puis de celle de Leonardo Bufalini (-1552)[55]. En effet, la plupart de ceux, qui réalisent ce type d'image sont des artistes qui se servent des représentations « scientifiques » de l'espace existantes, comme d'une base pour leur travail. Les différentes étapes de la confection d'une carte sont ainsi très divisées et confiées à des personnes variées : des géomètres arpentent le terrain, d'autres réduisent les distances et les angles. Puis des peintres représentent l'aspect de la ville tel qu'il apparaît à l'œil, et le superposent aux données obtenues

[50] Idem.

[51] Idem.

[52] Francisco Martinez Mindeguia, « Axonometry before Auguste Choisy », Arquitectura en Dibuixos exemplare [en ligne].

[53] Jean Boutier, « Cartographies urbaines dans l'Europe de la Renaissance », site des Archives Municipales de la Ville de Lyon [en ligne]

[54] Voir éventuellement sa notice biographique en annexe (« Annexes textuelles », « Notices biographiques »).

[55] Voir éventuellement sa notice biographique en annexe, de même que pour tout autre nom mentionné par la suite.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

au préalable. Editeurs, graveurs, imprimeurs et marchands se chargent ensuite de graver la vue, de l'imprimer et de la commercialiser. Chaque étape pouvait apporter son lot d'erreur. Ceci explique par exemple que la production de Leonardo Bufalini, par ailleurs très sérieuse, manque de précision quant au rendu du réseau viaire[56]. Les nombreuses reprises et réimpressions de chaque carte contribuaient à aggraver ces erreurs, et de fait un usage pratique de ces réalisations aurait été malaisé[57].

2 - L'essor de l'imprimerie et de la gravure

L'imprimerie et la gravure sont deux innovation majeures et complémentaires qui rendent possible la reproduction à l'identique de l'écrit et de l'image. Leur avènement au milieu du XVème siècle amène un bouleversement notable du domaine de la description de la Terre, que l'on appelle alors chorographie (étude des paysages), topographie (étude des lieux) ou encore géographie (étude de la surface de la Terre). Les chiffres cités par l'historien de la cartographie David Woodward parlent d'eux-mêmes : « Entre 1400 et 1572, il a été estimé que quelques centaines de cartes circulaient ; entre 1472 et 1500, 56 000 ; et entre 1500 et 1600, plusieurs millions »[58].

Le nombre de cartes produites augmente de 1470 à 1570 : alors que seules quelques dizaines sortent des presses de 1470 à 1480, on atteint un siècle plus tard les 800 cartes imprimées en une décennie, et 1400 entre 1590 et 1600, en se cantonnant à celles insérées à un ouvrage. D'autre part, les plans émergent en tant que tel, en-dehors des livres et atlas : on passe de quelques cartes séparées publiées dans les premières décennies du XVIème siècle à environ 300 entre 1560 et 1570.

En un siècle, la production totale de carte est passée d'une dizaine d'exemplaires, tous insérés à un livre, à environ 600 réalisations par décennies, équitablement réparties entre cartes publiées au sein d'un ouvrage ou indépendamment. Le nombre de cartes augmente ensuite de manière exponentielle, et plus de 1400 sont réalisées au cours de la dernière décennie du XVIème siècle. Il est à noter que la proportion de cartes publiées indépendamment d'un ouvrage a tendance à chuter pour revenir à des niveaux bas, autour d'une cinquantaine de publications[59].

---

[56] Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe : Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit*., p.685-690.

[57] A propos des erreurs de la carte de Buflini, voir Jason King, "More Maps of Rome", Hidden Hydrology (blog), 12/01/2017 consulté le 8/3/2017 et Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe : Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit*., p.685-690 ; pour l'absence d'utilisation pratique avant le XVIIIème siècle, voir Jessica Maier, « "Roma renascens", 16th century maps of the eternal city »,», p.35-55, in CALDWELL Dorigen, CALDWELL Lesley, *Rome, continuing Encounters between Past and Present*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, p.48-49.

[58] David Woodward, « Cartography and the Renaissance : Continuity and Change », in David Woodward, *op. cit.*, p.11.

[59] Tous les chiffres précédents viennent de l'article de Robert Karrow dans « Centers of Map Publishing in Europe, 1472-1600 », in David Woodward, *op. cit*., p.613.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Toutefois, si le nombre de représentations cartographiques explose, ce phénomène est moins accentué dans le cas des vues. Une deux-cent-cinquantaine est produite entre 1570 et 1580, environ 250 sont produites dans la décennie suivante puis environ 200 avant 1600, contre quelques dizaines seulement tout au long du siècle précédent[60].

Une estampe est le résultat de l'impression d'une gravure (terme désignant l'ensemble des techniques artistiques qui utilisent l'incision ou le creusement pour produire une image). L'apparition des caractères mobiles permettent un essor exponentiel de l'imprimerie, mais également de la presse à bras, qui peut avoir d'autres usages. Les différentes techniques de gravures se développent : la xylographie consiste à reproduire une image en taille d'épargne sur une plaque de bois, tandis qu'avec la technique de l'eau-forte, l'image est obtenue sur le métal par la morsure d'un acide. L'eau-forte, qui manque de précision, est adaptés à la réalisation d'éléments décoratifs, mais c'est bien la gravure sur cuivre, qui est permet une grande précision dans le rendu, qui est utilisée[61]. L'eau-forte a cependant l'avantage de permettre des reprises et corrections, comme c'est notamment le cas de la vue d'Antonio Tempesta (1555-1630). La taille-douce quant à elle est gravée sur une plaque métallique (généralement de cuivre), au burin ou à la pointe sèche. Les images étudiées ici sont des xylographies (au nombre de trois), six eaux-fortes, et plusieurs tailles-douces : ces techniques[62] permettent à une œuvre de toucher un très large public.

Cependant, par facilité et pour limiter les coûts, la plupart des éditeurs continuent d'utiliser et réutiliser cartes de réalisation antérieure. Aussi, tout le potentiel qu'auraient pu développer les nouvelles techniques introduites à l'époque n'a-t-il pas été exploité[63]. Le principal changement par rapport à la période précédente est le public élargi de ces produits, qui connaissent un certain succès auprès de la bourgeoisie italienne[64].

3 – Quelques exemples de la maîtrise des artisans de la Renaissance

Giovanno Bartolomeo Marliano fut en 1544 le premier à réaliser une carte topographique de Rome, indiquant l'hydrographie et le relief (sans que l'altimétrie ne soit précisément rapportée). Certains sites de la Rome antique y sont indiqués, comme les thermes de Dioclétiens. C'est sur ce travail précurseur que s'appuyèrent un bon nombre des réalisations ultérieures.

---

[60] Idem.

[61] David Woodward, idem, p.596.

[62] A propos des techniques d'impression des estampes cartographiques, lire David Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing, and Coloring in the European Renaissance », in David Woodward, *The History of Cartography*, Volume 3, The University of Chicago Press, p.591-611.

[63] David Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing, and Coloring in the European Renaissance », in David Woodward, *The History of Cartography*, Volume 3, The University of Chicago Press, p.611.

[64] David Woodward, idem, p.609.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Le plan de Leonardo Bufalini (1551)[65], est la première représentation précise à utiliser une projection géométrale de Rome. Les reliefs sont hachurés, le réseau viaire moderne est rendu avec exactitude, et y sont également figurés les vestiges antiques connus grâce aux les premiers travaux archéologiques, avec la distribution intérieure de ces bâtiments. On ne se contente plus de poser sur le papier quelques éléments (murs, portes et tours) qui évoquent la ville dans l'imaginaire collectif. A ce code iconographique (les murs signes d'urbanité, la forme circulaire de perfection, le nombre trois de sainteté) s'ajoutent des monuments emblématiques : la carte rend dorénavant compte de l'aspect sensiblement perceptible de chaque ville, dans toute sa singularité. Le travail de cet ingénieur militaire est d'une grande complétude[66]. Ce n'est cependant pas en tant qu'« outil impartial » que ce dernier utilise la représentation orthogonale. En effet, cette projection n'est pas moins subjective qu'une autre. Toutefois, cette façon de montrer l'espace demeure « un puissant mode d'expression »[67] : une estampe qui utilise ce procédé donne une impression de rationalité à celui qui la contemple.

L'un des attraits les plus manifestes de cette façon de représenter l'espace est de permettre la visualisation de strates superposées de l'histoire du paysage urbain, ce qui ne serait pas possible (ou du moins pas lisible) avec une vue oblique. Le travail de Bufalini permet en effet de faire cohabiter – voire de faire se chevaucher – les plans au sol des monuments antiques, et contemporains de la réalisation de la carte. L'historienne Jessica Maier soutient d'ailleurs que le rendu des bâtiments antiques était bien meilleur dans l'*Anteiquae urbis imago accuratissime ex veteribus monumenteis formata* (1561) de Pirro Ligorio, une représentation en perspective de la ville[68]. Cet antiquaire et architecte (mort en 1583) ne s'était pas contenté d'effectuer des relevés sur place et de s'intéresser aux premiers fruits de la proto-archéologie (à l'instar de Bufalini). Il était allé plus loin en utilisant la numismatique, ainsi que les textes et les textes et l'épigraphie pour établir sa représentation de l'*Urbs*.

Quant au plan de Giambattisata Nolli[69] (vers 1692-1756), il témoigne de la possibilité technique de réaliser des plans semblables à ceux que l'on peut obtenir aujourd'hui. C'est notamment ce que montrent les géographes Keti Lelo et Valerio Baiocchi. Leur protocole consiste à placer des points de référence sur diverses cartes anciennes et contemporaines et de vérifier la superposition ou l'écartement des points par rapport à leur position occupée dans l'espace par rapport au point de référence situé grâce au GPS. En comparant la carte de Nolli à des réalisations ultérieures et à des données obtenues par géo-référencement GPS, ils trouvent un degré de précision plus élevé dans le travail de 1748 que dans ceux du XIXème

---

[65] Aucun exemplaire de l'impression originelle de Bufalini n'est parvenue jusqu'à nous. C'est ici la version présentée en annexe, « Corpus », « Roma, 1555 » qui est commentée. La notice fait mention des principales rééditions connues de la carte.

[66] Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe : Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit.*, p.685.

[67] Jessica Maier, « Leonardo Bufalini and the First Printed Maps of Rome ''The Most Beautiful of All Things'', *Memoirs of the American Academy in Rome*, University of Michigan Press for the American Academy of Rome, Vol. 56/57 (2011/2012), p. 243-270. Accessible à : http://www.academia.edu/8352426/Leonardo_Bufalini_and_the_First_Printed_Map_of_Rome_The_Most_Beautiful_of_All_Things_ [consulté le 28/3/2017]

[68] Voir en annexes, « Corpus ».

[69] Voir en annexes, « Notices bibliographiques ».

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

siècle. « La précision du positionnement et l'exactitude du bâti » sont finalement semblables à celles obtenues grâce aux méthodes contemporaines[70].

Les plans tels que ceux de Bufalini ou Nolli restent cependant l'exception. Leur aspect rappelle par ailleurs davantage les autres réalisations contemporaines de leur réalisation, que les objets empreints de rationalité que nous connaissons aujourd'hui. On y trouve par exemple des cartouches comportant *enarationes* – explications – et des décors divers en marges. C'est le cas pour les deux cartes de Nolli, agrémentées de deux vues : il s'agit d'allégories et de ruines sur la gauche du plan et des nouveaux palais capitolins sur sa droite. Il y a sans doute ici une volonté de mettre en scène un passage de flambeau entre ancienne et nouvelle Rome au sein de *La Nuova topografia di Roma*. On trouve une vue d'époque de la place Saint Pierre sur la *Nuova pianta di Roma*)[71]. Il en va de même pour plusieurs réimpressions la carte de Bufalini. Bien que la description de la réalité physique du lieu y occupe une place plus importante, elles peuvent par exemple comporter un portrait de l'éditeur tenant un compas, des allégories des vents, et de nombreux textes annexes[72]. Ces deux réalisations sont parmi les premières à comporter une échelle, incorporant de plus en plus l'idée de rationalisation de l'espace au sein de ce type de figuration.

Le fait de maîtriser une technique ne suffit pas à pour que les possibilités offertes par cette dernière soient exploitées. Dans le cas des productions cartographiques, qui connaissent une véritable explosion de leur diffusion au cours du XVIème siècle, ce potentiel est bien mis à profit. Les nouveaux moyens techniques tels que la gravure ou l'imprimerie sont mis à sa disposition. Si les artistes, géomètres et imprimeurs concourent à l'élaboration et à la diffusion de représentations de ville, c'est que ces dernières ont un public, et qu'il existe des personnes ou institutions prêtent à financer leur production. Or, on observe un décalage assez évident entre les capacités d'arpentage et de géométrisation de l'espace de l'époque, qui ont permis la réalisation de la carte de Bufalini dès 1551, ou encore celle de Ligorio de 1561, et leur mobilisation dans la pratique. Quelles sont les spécificités des représentations urbaines, et plus particulièrement de la ville éternelle, à la Renaissance ?

B) Ce que peut la carte : intérêts et usages

Abraham Ortelius (1527-1598) réalisa le premier atlas moderne, dont les cartes partagent le même format et les mêmes conventions : il s'agissait du *Theatrum Orbis Terrrarum*, paru à partir de 1570. Cet ouvrage est réédité 82 fois dans six langues différentes (hollandais, français, allemand, latin, italien, anglais)

[70] Valerio Baiocchi, Keti Lelo, « Géoréférencement des plans historiques (du XVIIIe au XIXe) de la ville de Rome, et leur comparaison avec les cartes actuelles », Géomatique Expert, n°45, août-septembre 2005, p.42-47.

[71] Voir en annexes, « Corpus », « La Nuova Topographia di Roma, 1748 »

[72] C'est ici la version présentée en annexe, « Corpus », « Roma, 1555 » qui est commentée. Cependant, il est à noter qu'aucun exemplaire de l'impression originelle de Bufalini n'est parvenue jusqu'à nous. On peut également se référer à l'édition que fit Nolli en 1748 de la carte de Bufalini. Cette dernière était encadrée d'une longue légende, ainsi que d'une vue du panthéon et d'un arc de triomphe (celui de Vespasien).

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

entre 1570 et 1724[73]. A une époque où, grâce aux « Grandes Découvertes », l'horizon s'élargit pour l'Europe, la demande est forte pour tout type de représentation de l'ailleurs. Les productions doivent toutefois s'adapter au goût du public, ainsi qu'à d'autres impératifs qui conditionnent la réalisation d'une carte ou vue de ville. Comme cela a été souligné dans la présentation du corpus, la majeure part des réalisations antérieures au XVIIIème siècle consistent en des vues à vol d'oiseau. Ces dernières offrent une vision relativement subjective de la ville, dont elles souhaitent donner une idée. Elles n'hésitent d'ailleurs pas à prendre leurs distances avec la réalité physique du terrain, telle qu'elle apparaît à l'œil et telle qu'elle est connue par l'arpentage.

1 – Le succès de la cartographie : producteurs et acquéreurs

Les plans de l'ensemble de la ville de Rome ne connaissent certes pas un engouement tel que celui suscité par l'atlas d'Abraham Ortelius. Mais les rééditions de cartes, ainsi que des ouvrages en comportant, témoignent bien de la popularité de ce type de représentations. On peut ainsi penser à la carte d'Antonio Tempesta (1555-1630), imprimée en 1593, en 1606, en 1645 et reprise par Mathäus Mérian (1593-1650) en 1642[74]. Comme cela a déjà été évoqué, la *Cosmographia* de Sebastian Münster est rééditée huit fois de son vivant[75]. Le *Civitates Orbis Terrarum* publié par Frans Hogenberg (1535-1590) et Georg Braun (1541-1622) prend pour grande part le *Theatrum*… pour modèle dans son effort de rationaliser la présentation des différentes cartes. Les quatre premiers volumes de ce premier atlas de villes, rassemblent trois vues de Rome.

D'après Jessica Maier, les plans de ville constituent une des principales catégories de la culture imprimée de la renaissance[76]. Alors que la représentation médiévale fonctionnait comme un aide-mémoire, la Renaissance voit naître un désir de visualiser les lieux lointains et célèbres, dont toute une imagerie est véhiculée sur divers supports. Ces portraits de ville font une part importante à la flatterie[77]. Cet aspect est souligné par Lelio Pagani dans l'introduction citée précédemment : les autorités municipales, notamment dans le monde germanique, utilisent ce type de représentations pour promouvoir leur cité[78]. Les grandes

---

[73] Library of Congress, « Atlases », An illustrated Guide, Geography and map, 6 novembre 2015 : https://www.loc.gov/rr/geogmap/guide/gmillatl.html [lien consulté le 9/9/2016].

[74] Les réimpressions et réutilistions du travail d'Antonio Tempesta sont présentés dans l'article suivant : SPEELBERG FEMKE, « Antonio Tempesta's View of Rome: portraying the Baroque Splendor of the Eternal City », Metropolitan Museum of Art, 23 octobre 2012 http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/view-of-rome[lien consulté le 8/9/ 2016]

[75] Christian Jacob, *op. cit.*

[76] Jessica Maier, Rome measured and imagined, Early Modern Maps of the Eternal City, The University of Chicago Press, Chicago, 2015, "Icarus spreading his wings", p.3.

[77] Jessica Maier, « "A true likeness", The Renaissance City Portrait », Renaissance Quarterly, The University of Chicago Press, The Renaissance Society of America, Vol. 65, n°3, automne 2012, p.711-752. Consulté à : https://courses.marlboro.edu/pluginfile.php/63367/mod_page/content/4/Maier,%20J.%20A%20true%20likeness.pdf [le 2/9/2016], p.713.

[78] Lelio Pagani, *Villes du monde – Europe et Amérique* (introduction, tome 1), 1990, Booking international. Traduction de Christian Pessey.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

familles romaines participent sans doute au financement de ces travaux, ce qui explique les armoiries présentes sur certains d'entre eux (Bufalini, Tempesta, Nolli)[79]. A noter, le blason comportant les lettres SPQR présent sur la carte de Dupérac (« Urbis Romae sciographia ex antiquis, 1574 »).

Cette visée promotionnelle est portée par la mise en avant d'attributs symboliques caractéristiques de la puissance d'une ville, comme ses remparts (carte d'Antonio Tempesta – reprise par Mathäus Mérian, 1593 ; contre de Sebastiano Del Re/Nicolas Béatrizet, 1557) ou les principaux monuments (Ambrogio Brambilla/Claude Duchetti, 1582 ; Pirro Ligorio, 1552)[80]. Les imprimeurs de cartes deviennent moins dépendants du patronage de nobles mécènes qu'à partir des années 1560, grâce à l'essor de la collaboration entre les divers acteurs de la production de carte, mais surtout du fait du succès de la vente des cartes et atlas au détail dans de petites échoppes[81].

La carte est en particulier présente au sein d'ouvrages, notamment ceux qui consistent en une description du monde (par exemple au sein du *Civitates Orbis Terrarum*), ou abordent l'histoire (épitomés[82], à l'instar de la *Chronique de Nuremberg* de Schedel). Elle permet la découverte de la ville à ceux qui n'ont pas la possibilité ou le loisir de voyager, au détour d'une présentation textuelle ou d'un récit. Il s'agit dans une moindre mesure d'un outil pour les militaires[83]. Jusque vers 1560, les impressions de cartes et d'atlas se faisaient principalement à la demande. Puis, face à une forte augmentation de la consommation de ce type de biens, les imprimeurs commencèrent à en réaliser de grands tirages (le seuil de rentabilité était situé autour de 110 cartes, et une marge était dégagée aux alentours de 300)[84].

A la Renaissance, les cartes étaient avant tout possédées par les princes et les puissants qui avaient un contrôle ou des ambitions sur les territoires représentés[85]. Entre le XVème et le XVIème siècle, l'apparition et la grande diffusion des estampes, rendent accessible aux classes moyennes des productions autrefois réservées à une élite. Les marchands, les hommes de loi, collectionneurs, amateurs d'art, universitaires, ou, plus rarement, des évêques et des curés étaient les principaux possesseurs de réalisations cartographiques, généralement accrochées au mur comme objet de décoration[86]. Néanmoins, si les propriétaires de cartes étaient le plus souvent des personnes aisées, des artisans pouvaient en posséder, comme l'attestent les exemples d'un lainier (Andrea Bareta, décédé en 1587) ou encore d'un enlumineur[87].

---

[79] Se référer aux annexes, « Corpus », « Roma, 1551 », « Recens prout hodie…, 1593-1606 », « La Nuova Topographia di Roma, 1748 ».

[80] Voir le corpus en annexe.

[81] David Woodward, « The Italian Map Trade, 1480-1650 », in David Woodward, *op. cit.*, p.795.

[82] Abrégé d'histoire.

[83] Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit.*, p.680.

[84] David Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing and Coloring in the European Renaissance », in David Woodward, *op. cit.*, p.598.

[85] George Tolias, « Maps in Renaissance Libraries and Collection », in David Woodward, *op. cit.*

[86] David Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing, and Coloring in the European Renaissance », in David Woodward, *op. cit.*, p.609.

[87] David Woodward, « The Italian Map Trade, 1480-1650 », in David Woodward, *op. cit.*, p.787.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Cartes et représentations de ville cessent à la fin du XVIème siècle d'être des objets rares, marqueurs de pouvoir ou simples curiosités. Plans et vues paysagères s'apparentent désormais à des biens de consommation courante, même si leur succès n'est certes pas comparable à celui que connaissent alors les images pieuses. Toutes ces images sont en particulier vendues comme souvenir aux pèlerins qui visitent la ville de Saint Pierre. Bien que des coopérations existent entre les divers acteurs du milieu de la production cartographique, cette activité étant au XVIème siècle éminemment collaborative, tous aspirent à vendre leur production. On ne peut donc pas négliger la concurrence qui règne entre les différents ateliers d'imprimeurs, qui tous essaient d'exploiter ce filon prometteur. Chacun s'efforce donc de produire de nouvelles estampes et de réimprimer les anciennes[88]. Mais quelles sont les fonctions de ce produit si populaire ?

2 – Un outil pour déchiffrer et maîtriser l'espace

Cela a déjà été évoqué, les cartes antérieures au XVIIIème siècle ne sont pas d'une précision suffisante pour permettre un emploi pratique tel que celui que l'on connaît aujourd'hui. Ce sont donc d'autres fonctions qui étaient alors véhiculées par les productions cartographiques. A la Renaissance, les contours de Rome étaient flous, pour son habitant comme pour son admirateur venu de loin, et l'image réduite qu'en proposait la carte était une aide pour se situer dans cet espace changeant et turbulent[89]. Son utilisateur s'en sert à la fois pour préparer et accompagner son voyage (à l'instar de l'usage que dépeint Montaigne dans son *Journal de voyage*), puis elle prend valeur de souvenir[90]. Ainsi, les cartes participent-elles activement à la construction de l'image de la ville[91].

Pour Christian Jacob, la carte, car elle est projection de désirs, d'aspirations, de mémoires et de mythes, recèle un pouvoir de séduction de l'imaginaire[92]. La carte ancienne est à la fois un support épistémologique, qui permet de connaître l'histoire d'un lieu, et une œuvre d'art. Il est toutefois impossible de la regarder avec les yeux de son premier destinataire. Cela impliquerait de prendre en considération une multitude de facteurs. En effet, en tant que produits de leur temps, les figurations de l'espace témoignent de la conception qu'en avaient leurs créateurs et le public auquel ils s'adressaient. Elles révèlent ainsi quelles étaient les représentations et croyances de l'époque ou de la culture qui a produit ces cartes[93].

Par ailleurs, la façon de représenter l'espace peut être liée à une volonté de le maîtriser. « La carte a avant tout un effet performatif [...], [elle] ne représente pas […], elle fait accéder à l'existence un objet qui ne peut être pensé et vu avant d'être figuré »[94]. Autrement dit, elle crée l'objet dont elle est censée rendre

---

[88] Idem.

[89] Jessica Maier, « Rome measured and imagined… », *op. cit.*, p.217.

[90] D'après Thomas Fragenberg, cité par Jean-Marc Besse et Pascal Dubourg Glatigny, « Cartographier Rome au XVIe siècle (1544-1599), Décrire et reconstituer », Publication de l'Ecole Française de Rome, 2009, p.369-414.

[91] Ibidem.

[92] Christian Jacob, *op. cit.*, « Entre les lignes et la carte ».

[93] Christian Jacob, *op. cit.*, « L'image cartographique, l'œil et la mémoire ».

[94] Christian Jacob, *op. cit.*, p.351, « L'image cartographique, l'œil et la mémoire ».

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

compte, ne pouvant, en raison du paradoxe[95] des échelles soulevé par Jorge Luis Borges et Umberto Eco[96], le reproduire à l'identique. La carte serait donc créatrice de l'espace qu'elle donne à voir, ou, plus précisément, elle lui permettrait d'exister de façon abstraite, en-dehors de sa réalité sur le terrain.

L'image représentant un territoire a autant de réalité que le territoire qu'elle dépeint, seulement ces deux réalités existent indépendamment l'un de l'autre : l'image, accompagnée d'un titre, d'une légende, offre plus de clarté que l'objet qu'elle est censée montrer ; elle ne le remplace cependant pas, ni même ne peut prétendre l'embrasser exhaustivement. Le plan et la vue de ville auraient donc un rôle déterminant dans le façonnement des représentations de l'espace urbain. Cet impact social de la carte doit toutefois être remis en question, étant donné qu'elles demeurent peu courantes jusqu'à la seconde moitié du XIXème siècle[97].

C'est pourquoi il importe d'illustrer ces particularités de la représentation de l'espace au XVIème siècle, ainsi que les modifications qui les affectèrent, par quelques exemples concrets. Le traitement dont firent l'objet un monument antique et un ensemble d'édifices de la Renaissance à travers différents média (écrits, *vedute*, cartes et plans) fait l'objet de la sous-partie suivante. Il s'agit respectivement du Panthéon et de la colline du Vatican qui se métamorphose alors autour de la nouvelle basilique Saint Pierre.

3 – Le Vatican et le Panthéon à travers divers média

Le rapport du XVIème siècle à l'espace ne saurait être réduit au seul témoignage des productions cartographiques et de vues. Les commentaires de voyageurs, souvent dithyrambiques (« Rome est la plus remarquable ville du monde » Henri II, prince de Condé, en 1635) [98], parfois critiques (Du Bellay, et dans une certaine mesure, Montaigne), nous renseignent aussi sur la perception que l'on pouvait alors avoir de la ville et de ses édifices ; il en va de même pour les *vedute* (vues paysagères, qui peuvent consister en des peintures ou en des estampes), qui sont vendues au chaland.

Michel de Montaigne est assez bref dans son évocation du lieu au sein de son *Journal de Voyage* : il s'y rend « y voir les statues enfermées aus niches de Belveder, & la belle galerie que le pape dresse des peintures de toutes les parties de l'Italie, qui est bien près de sa fin ». Les points d'intérêts notables ici relevés sont d'une part les statues du Belvédère et d'autre part la Galerie des Cartes géographiques, alors en cours d'achèvement. L'humaniste français est plus prolixe

---

[95] Cette notion de paradoxe borgésien apparaît chez Christian Jacob, *op. cit.*, idem.

[96] Borges est un écrivain argentin (1899-1986) auteur de la nouvelle « De la rigueur dans les sciences », où le souci de l'exactitude pousse à réaliser des cartes dont les dimensions se rapprochent de celles de l'objet. L'idée a été reprise par l'écrivain et sémiologue italien Eco (1931-2016) dans « De l'impossibilité d'une carte de l'Empire à l'échelle 1 :1 », où il conduit le paradoxe jusqu'à suggérer l'établissement d'une carte qui correspondrait à un exact fac-similé du territoire qu'elle est censée représenter (ce qui est absurde).

[97] Christian Jacob, *ibidem*.

[98] Cette citation, comme celles qui suivent, provient de l'article d'Emmanuelle Hénin, « Rome, un lieu commun ? Usage et usure du topos dans les récits de voyageurs français à Rome au XVIIème siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, PUF, Vol 104, n°3, 2004, p.597-619. Accessible à : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-3-page-597.htm.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

quant à la bibliothèque des papes : « J'allais voir la bibliothèque du Vatican, qui occupe cinq ou six pièces disposées en enfilade. On y trouve un grand nombre de livres attachés sur plusieurs rangs de pupitres ; on ne trouve aussi dans des coffres, qui me furent tous ouverts ; dont de nombreux livres manuscrits […] Je la vis [la bibliothèque] sans aucune difficulté ; tout le monde peut la voir ainsi, et en extrait ce qu'il veut ; elle est ouverte presque tous les matins »[99].

La basilique Saint Pierre, dont Pierre Du Val dit en 1646 : « c'est un vaisseau le plus beau que l'on puisse voir », est représentée en construction par des *vedute*. Martin van Heemkerck nous en livre une vue datant d'entre 1532 et 1537, tandis que la basilique achevée apparaît sur une estampe de Lievin Cruyl de 1666[100]. Près d'un siècle plus tard, Giambattista réalise plusieurs représentations d'un autre monument emblématique de la cité aux sept collines, le Panthéon (estampes publiées en 1551 et 1561)[101]. Ces productions sont à la fois des vues paysagères et des scènes de genre, avec des personnages déambulant ou vaquant leur occupations qui occupent l'espace. Comme c'est le cas sur les différentes cartes de Nolli, ce type de représentations privilégie les ruines héritées de l'antiquité[102] et les réalisations récentes (nouveaux ensembles monumentaux, embellissements, création de rue ou de place)[103].

On trouve également une évocation du Panthéon, sous la plume de Jean Tarde, en 1614 : « La rotonde est la plus belle antiquité du monde et la plus entière »[104], ou encore chez le duc Henri Ier de Rohan, en 1600 : « L'admirable masse du Panthéon, temple édifié par M. Agrippa en l'honneur de Vénus et de Mars, et puis de tous les autres dieux, qui pour maintenant porte le nom de Sancta Maria Rotunda, me fait passer par-dessus plusieurs obélisques… La hauteur de la voute est égale au diamètre, qui se soutient de son poids sans colonne ; dont le milieu percé donne le jour au-dedans ; les hautes portes antiques de bronze et la beauté du portique, soutenu de grands pilastres d'étrange grosseur, où se lit le nom du fondateur, ravissent les regards »[105].

Les vues de Rome ont des approches très différentes des édifices majeurs de la ville éternelle[106]. Wolgemutt et Pleydenwurff, vers 1490, mettent clairement en avant les principaux monuments de la ville. C'est aussi le cas, dans une moindre mesure, de la réalisation Nicolas Béatrizet, en 1557. Au contraire, le Panthéon se

---

[99] « Je fus voir la Librerie du Vatican, qui est en cinq ou six salles tout de suite. Il y a un grand nombre de livres atachés sur plusieurs rangs de pupitres ; il y en a aussi dans des coffres, qui me furent tous ouverts ; force livres écris à mein […] Je la vis [la Bibliothéque] sans nulle difficulté ; chacun la voit einsin, & en extrait ce qu'il veut ; & est ouverte quasi tous les matins ». Michel de Montaigne, *op. cit.*

[100] Voir « Annexes picturales », « Vedute di Roma », « Saint Pierre de Rome ».

[101] Voir « Annexes picturales », « Vedute di Roma », « Le Panthéon ».

[102] Voir en « Annexes picturales », « Vedute di Roma ».

[103] Idem.

[104] Jean Tarde, *Mémoires du second voyage que j'ai fait à Rome en l'an 1614 à la compagnie de Monsieur de Sarlat*, in *Deux Voyages en Italie*, éd. par François Moureau et Marcel Tetel, Genève, Slatkine, Biblioteca del Viaggio in Italia, 1984.

[105] Tel que cité dans « Voyage du Duc de Rohan faict en l'an 1600 », *Bibliothèque universelle de Genève*, vol 53 à 54, B. Galser, Paris, 1844, p. 308.

[106] Pour chacune des productions évoquées par la suite, se reporter aux « Annexes picturales », « Vues du Panthéon sur diverses cartes du corpus » ou « Vues du Vatican sur diverses cartes du corpus » pour des vues rapprochées des lieux évoqués.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

fond dans le décor au sein de la carte de Paciotti (1557). Sur l'estampe de Frans Högenberg (1572), qui est présente dans le *Civitates*…, on peine à distinguer la basilique Saint Pierre sur la colline du Vatican, alors même que la légende de la carte mentionne la colline comme le lieu où se trouve l'église de Saint Pierre (« 9. *M[ons] Vaticanus, ubi est Basicica S. Petri* »)[107]. Entre le plan de la Rome antique de Pirro Ligorio de 1561 et celui de Mathéo Florimi de 1580, on observe une différence notable de taille : le premier plan met en avant le Panthéon, tandis que dans le second, le monument antique apparaît noyé dans la masse des constructions alentour. Enfin, en 1593, Antonio Tempesta représente les deux édifices avec des proportions reflétant leurs dimensions réelles par rapport au bâti environnant.

L'explosion de la production de vues ou de portraits de ville est permise par l'apparition de possibilités techniques, mais également du fait du développement d'une demande pour ce type d'objet. Il existe donc différentes personnes, prêtes pour certaines à financer ces réalisations, d'autres à les produire, ou, enfin, à les acquérir. Un certain attrait pour une présentation vivante de la ville (couleurs, personnages), ainsi qu'un certain attrait pour la surenchère (utilisation de tournures superlatives), propre au goût de l'époque, aspirent sans doute à séduire ce public. On peut toutefois se demander dans quelle mesure le cas de Rome est singulier. Ce qui marque, dans les représentations tant picturales qu'écrites de la ville de Saint Pierre, c'est le parallèle qui est établi entre la période actuelle (la Renaissance) et le prestigieux passé antique de la cité ; le Moyen Age, période à l'époque dénommée « gothique », est le plus souvent délibérément oblitéré. Cet héritage du passé antique, ne serait-ce pas là l'une principales caractéristiques de Rome ?

C) Richesse du cas particulier de Rome

Rome est la Ville Eternelle, l'ancienne *Caput Mundi*, l'*Urbs*, incarnation même de la ville ; il s'agit d'un palimpseste d'histoire, d'archéologie et de mythe. La ville, plus que toute autre, est dotée d'une dimension anthropomorphique : elle a une naissance (sa fondation), une vie (jusqu'à sa chute, qui représente une mort symbolique), et une renaissance (à partir du XVème siècle, du fait de la « redécouverte » de son prestigieux passé et des nombreux travaux entrepris par les papes). Rome, enfin, est un champ d'expérimentation, où vont naître et s'affirmer les codes et les règles de la représentation cartographique[108]. Les produits de cette science nouvelle sont destinés aux pèlerins, aux premiers « touristes », et à l'élite cultivée (enjeux de prestige, mais aussi de curiosité et de didactique). Quelles sont les diverses raisons qui font de Rome une ville très présente dans le corpus iconographique du XVIème siècle ?

1 – La présence d'ateliers d'imprimerie sur place

L'une des spécificités de Rome réside d'abord dans le fait qu'il s'agit d'un lieu de production cartographique dynamique. L'Italie est alors le principal centre

[107] Se référer au corpus, « Roma, 1572 ».

[108] Jessica Maier, « "A true likeness": The Renaisance City Portrait », Renaissance Quarterly, Vol. 65, n°3, 2012, p.731.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

de production cartographique en Europe[109] et seule Venise peut se targuer d'une activité similaire dans le monde méditerranéen)[110]. La ville aux sept collines partage une partie de son histoire avec celle des cartes et plans. C'est là qu'en 1490 fut réimprimée pour la première fois la géographie de Ptolémée[111], puis c'est dans cette même ville qu'y furent ajoutées les Amériques en 1507[112].

Parmi les premiers éditeurs et imprimeurs à se spécialiser dans la réalisation de représentions cartographiques, on trouve notamment Antoine Lafréry (1512-1577), qui, bien qu'originaire de Bourgogne, s'est installé à Rome vers 1540[113]. Son atelier propose notamment la réalisation d'atlas « sur mesure »[114], dont le client choisit les cartes. Il est avec Claude Duchet (1554-1597) l'un des principaux éditeurs romains de cartes au milieu du XVIème siècle[115]. Il est intéressant de noter que ces deux hommes originaires de France ont été attirés par Rome, et s'y sont finalement établis. Ces deux exemples laissent imaginer l'attractivité de la cité éternelle pour les activités de l'édition et de l'imprimerie. Par ailleurs, l'ensemble des différents acteurs du milieu de la confection romaine de cartes sont très liés entre eux (liens familiaux, d'associations, legs…)[116].

La présence des milieux de réalisation cartographique au sein de la ville signifie que ses artisans peuvent représenter et diffuser l'image de leur propre cité. Cette coprésence rend aussi plus commode l'effectuation des relevés topographique et la vérification de la conformité du dessin à la réalité du terrain. Cela implique également une certaine proximité physique entre les financeurs, producteurs et vendeurs de carte, qui peut permettre une plus grande adéquation aux demandes de ces divers acteurs.

2 – Contre-Réforme et pèlerinages

Selon le philologue et médiéviste Paul Zumthor, « la perception que l'homme médiéval… a de la ville est en partie déterminée par quatre modèles mythiques, dont les autres villes à travers le monde ne peuvent être que l'approximation ou le contraire : la Jérusalem céleste, terme de toutes les béatitudes ; son contraire, Babylone la maudite… ; Rome source de l'autorité et de la connaissance ; et Byzance, la merveille lointaine »[117]. Or, le XVIème siècle voit

---

[109] Robert Karrow dans « Centers of Map Publishing in Europe, 1472-1600 », in David Woodward, *op. cit.*, p. 613 et 620.

[110] Christian Jacob, *ibidem.* Voir en annexe la carte représentant « Les principaux centres de production de cartes imprimées de la Renaissance présentée par Robert Karrow dans « Centers of Map Publishing in Europe, 1472-1600 », in David Woodward, *op. cit.*, p.614, 615 et 618.

[111] David Woodward, « The Italian Map Trade, 1480-1650 », in David Woodward, *op. cit.*, p.618.

[112]Library of Congress, « Atlases », An illustrated Guide, Geography and map, 6 novembre 2015 : https://www.loc.gov/rr/geogmap/guide/gmillatl.html [lien consulté le 9/9/2016].

[113] Ibidem.

[114] Ibidem.

[115] R.V. Tooley, « Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century », Imago Mundi, Vol.3, 1939, p.12-14.

[116] A ce propos, lire la partie dédiée « Un microcosme fermé : limites à l'évolution des représentations » (2 - c)).

[117] Paul Zumthor, *op. cit.*, p.119.

A propos de l'image de Rome et d'autres villes archétypales, lire la partie dédiée« De "nouvelles Rome" face à la nouvelle Jérusalem » (3 – c)).

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Rome devenir dans l'imaginaire collectif tout à la fois une nouvelle Jérusalem, ville sainte et centre de la Chrétienté, et, sous l'impulsion des critiques de la Réforme, un lieu de débauche et de corruption. Ces deux images sont celles que souhaitent véhiculer d'une part la contre-offensive menée par la Contre-Réforme catholique, de l'autre par ceux qui rejettent désormais l'autorité du pape et lui associe Rome, ville où les prélats comme les mœurs sont corrompus[118].

Le pape Léon X, dans une lettre de 1513 adressée à Raphaël[119], forme le projet de restaurer sa grandeur antique à la ville Rome, afin de rendre à la ville sa portée symbolique, politique, religieuse. Son approche est très différente de celle que l'on aurait aujourd'hui : comme cela apparaît dans sa correspondance avec Raphaël, pour ce pape de la Renaissance, il convient de reconstruire la cité éternelle. Les deux hommes aspirent à mettre en œuvre les préceptes du dernièrement redécouvert *De Architectura* de l'architecte antique Vitruve et à concurrencer Florence sur le plan de la modernité, dans un contexte de forte rivalité économique entre les diverses villes d'Italie du Nord. Il leur semble cependant que l'image des monuments légués par l'antiquité doit être préservée, même si à terme ils sont amenés à être détruits pour laisser place aux réalisations souhaitées par le pape. A cet effet devaient être tirés des plans en élévation de la ville[120]. Le projet de Raphaël, empreint de la mentalité du *cinquecento* italien – période de l'antiquarisme et de la proto-archéologie, entend préserver une image de Rome reconstruite par la mesure et la peinture[121].

Ce projet n'a finalement jamais été concrétisé. On peut d'ailleurs faire valoir qu'il n'y a pas de désir assumé des papes de contrôler la production des plans de Rome. Ils ont par contre fait réaliser à cette même période la Galerie des cartes géographiques (achevée en 1583). Y sont décrites chacune des parties de l'Italie, ce qui trahit leur rêve d'hégémonie et d'unification de la péninsule italienne sous l'égide des Etats pontificaux. Cependant, le fait qu'ils souhaitent reconstruire la ville et y faire venir les pèlerins, est indirectement et partiellement à l'origine de l'essor des images de la ville. Les papes successifs, par leurs politiques de grands travaux, participent d'une véritable construction de l'image de la ville.

On ne peut par ailleurs négliger l'importance des pèlerinages. L'Eglise valorise en effet le pèlerinage dans la ville de Pierre. Dans le contexte de contestation de la suprématie papale engendré par les mouvements nés dans le sillage des critiques de Luther, la cité éternelle a une forte dimension symbolique. La multiplication des pèlerinages constitue, par le biais des ventes d'indulgences, une importante manne financière. Elle permet à l'Eglise de poursuivre sa politique de grands travaux qui montre au peuple et aux pèlerins sa grandeur et sa puissance. Elle permet aussi à l'évêque de Rome de réaffirmer son autorité sur le reste de la

---

[118] Voir notamment le compte-rendu de Bernard Lepetit de *L'image de Rome : une arme pour la Contre-Réforme (1534-1677)* de Gérard Labrot, Annales, 1988. http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1988_num_43_2_283501_t1_0528_0000_000

[119] Michel Paoli, « Le plan de la ''Lettre à Léon X'' de Raphaël et Castiglione et ''La Pianta di Roma Antica'' », p.309-329. *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, S. BOURDIN, M. PAOLI, A. RELTEGEN-TALLON, PUR, 473p.

[120] Michel Paoli, « Le plan de la ''Lettre à Léon X'' de Raphaël et Castiglione et ''La Pianta di Roma Antica'' », p.309-329. *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, S. BOURDIN, M. PAOLI, A. RELTEGEN-TALLON, PUR, 473p.

[121] Jessica Maier, *Rome measured and imagined, Early Modern Maps of the Eternal City*, The University of Chicago Press, Chicago, 2015, p.52.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

chrétienté occidentale. Cet essor des pèlerinages est une aubaine pour les fabricants de cartes, qui trouvent d'importants débouchés dans les flots de pèlerins et leurs dédient des réalisations spécifiques, comme les cartes des églises de Rome[122].

3 – Le goût humaniste pour l'Antique

Au XVIème siècle, « Paris était, comme Rome sous Auguste, la merveille du monde »[123] : si l'on exclut la présence des papes au sein la cité aux sept collines, on ne peut que faire le constat qu'il ne s'agit plus d'une ville très importante. Elle ne tient notamment pas la comparaison face à Paris[124], alors ville la plus peuplée d'Europe (dix fois plus que Rome) et important centre de pouvoir. La référence au passé antique, à l'*Urbs*, subsiste toutefois. C'est à l'aune de la grandeur romaine que se mesurent les cités de la Renaissance, conférant un statut à part à la ville de Saint Pierre, auréolée de la gloire de l'Empire dont la mémoire est encore vivace.

L'historien de la cartographie George Tolias a étudié la place particulière qu'occupent cartes et plans dans les collections et bibliothèques à la Renaissance. Selon lui, les cartes sont loin d'être simplement des curiosités difficiles à classer (la description du monde est encore dans les langes, et on hésite à la rapprocher plutôt de l'histoire ou de la géométrie)[125]. On ne peut négliger le fait que ces productions soient empreintes d'une grande portée symbolique. Elles possèdent une valeur artistique propre et, en-dehors des hommes de pouvoir, leurs principaux acquéreurs sont les antiquaires et les membres de l'élite cultivée[126].

Les humanistes forment un autre public potentiellement intéressé par les cartes de celle qui fut appelée *Caput Mundi* : outre l'aspect « touche-à-tout » de leur curiosité, leur intérêt particulier pour les temps classiques explique sans doute les nombreuses publications de cartes de la Rome antique (un tiers de la production environ). On relèvera ainsi que les cartes de la Rome antique sont parmi les plus vendues par Antoine Lafréry[127]. Cette obsession pour le passé de la ville éternelle, qui apparaît dans le *Journal de voyage* de Michel de Montaigne, est incarnée par l'exemple de l'humaniste Flavio Biondo (1392-1436)[128], qui souhaitait reconstituer l'*Urbs*. C'est justement dans la seconde moitié du XVIème siècle qu'émerge, selon

---

[122] A ce sujet, voir David Woodward, « Cartography and the Renaissance: Continuity and Change », in Woodward, *op. cit.*, p.17.

[123] Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit.*, p.681.

[124] La population de Rome était de 32 000 à 55 000 habitants en 1527-1528 d'après David Woodward, « The Italian Map Tarde, 1480-1650 », in David Woodward, *op. cit.*

Paris comptait au XVIème siècle entre 200 000 et 300 000 habitants d'après l'estimation de Filippo Pigafetta et Jean Jacquart, cités par Fierrro 1996, p.278.

La population de Rome était de 32 000 à 55 000 habitants en 1527-1528 d'après David Woodward, « The Italian Map Tarde, 1480-1650 », in David Woodward, *op. cit.*

[125]George Tolia, « Maps in Renaissance Librairies and Collections », in David Woodward, *op. cit.*, p.647.

[126] Idem, p.657.

[127] David Woodward, « Cartography and the Renaissance: Continuity and Change », in Wooddward, *op. cit.* p.17.

[128] Ibidem.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

l'historien Jean Boutier, le « Grand Tour », ce voyage initiatique des jeunes gens de bonne famille à travers l'Europe[129].

La spécificité de Rome tient dans son passé à la tête d'un vaste empire, en sa prééminence de ville sainte. Il s'agit donc d'une ville intéressante à représenter, et pour laquelle d'importants débouchés sont envisageables (pèlerins, autres voyageurs, marchands, ambassadeurs, humanistes, artistes en apprentissage, mais aussi simples curieux vivants dans une ville lointaine). Dans le contexte plus précis de la réalisation cartographique, la présence de professionnels de la géométrie et de la géographie, de peintres et artistes, d'ateliers d'imprimerie, d'imprimeurs et d'éditeurs spécialisés facilitent encore une abondante production d'estampes et d'ouvrages décrivant l'espace de la cité aux sept collines.

Le propos a jusqu'ici consisté à montrer l'intérêt que pouvaient revêtir les portraits de Rome au XVIème siècle. Cependant, c'est un défi que de tenter de montrer une ville sur un plan : il s'agit de réduire le nombre d'information que l'on donne pour pouvoir présenter un vaste espace sur un format réduit : des choix s'imposent. C'est en particulier le cas de Rome, où l'histoire et le mythe amènent à une très forte densité d'éléments, voire à leur superposition[130]. Ces choix permettent de reconstituer quelle était la conception de la ville à l'époque. On peut par conséquent se demander quelle image de la ville éternelle les artisans de la Renaissance souhaitaient donner à leurs contemporains.

[129] Jean Boutier, « Le Grand Tour, une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI-XVIIIème siècle) », Le voyage à l'époque moderne, *Cahiers de l'Association des Historiens modernistes des Universités*, n°27, Presses de l'Université de la Sorbonne, p.7-21, 2004.

[130] Jessica Maier, « "Roma renascens", 16th century maps of the eternal city », p.35-55, in CALDWELL Dorigen, CALDWELL Lesley, *Rome, continuing Encounters between Past and Present*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, p.48-49.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

II. COMMENT REPRESENTER ROME ? DES HORIZONS D'ATTENTE A SATISFAIRE.

Les cartes imprimées nous renseignent sur les représentations urbaines populaires ainsi que sur les goûts esthétiques d'alors. Médiatrices de la ville, les cartes avaient une vocation essentiellement symbolique – éloge, souvenir de voyage, curiosité, outil didactique, objet de prestige (leur utilisation pratique ne se développe qu'au XVIIème siècle)[131]. Ces portraits de villes de la Renaissance présentent par conséquent une vision idéalisée des caractéristiques essentielles de l'objet dépeint. Mais quels aspect doit-on donner à voir de la ville éternelle ? Doit-on montrer la ville antique, la ville moderne, ou une synthèse des deux ? La présente-t-on avec des velléités d'objective ou de subjective ? Sous quel angle, à quelle distance la vue doit-elle être prise – du dessus ou à vol d'oiseau ? Toutes ces questions peuvent se poser légitimement, et, si la façon de montrer la ville n'est jamais anodine, on peut les résumer en deux interrogations majeures : Quel rapport souhaite-t-on convier entre le réel et sa représentation ? Et quels sont les moyens humains, matériels et techniques à la disposition de la ou des personnes à l'origine de cette réalisation ?

A) Concilier souci de vraisemblance et demande de pittoresque

La façon dont on fait aujourd'hui les cartes est héritée, comme leur format, de techniques nées pour les premiers touristes de la ville de Rome. Ils furent à l'origine d'une culture de la cartographie[132]. Les codes et conventions qui s'établirent au XVIème siècle pour ce genre naissant de la figuration de ville ont profondément influé nos façons de représenter l'espace. Or, ces portraits de villes étaient principalement des objets de prestige et de décoration. Aussi semble-t-il primordial qu'ils offrent aux yeux de ceux qui les contemplent un véritable « spectacle ». Cela mène parfois à ce que les vues dépeintes par les estampes diffèrent sensiblement du paysage qu'elles étaient censées représenter, tel qu'il pouvait être observé à la même époque. Comment expliquer cette distanciation vis-à-vis du réel ?

1 – Le portrait et la vue à vol d'oiseau : une présentation vivante de l'espace

Jessica Maier fonde une bonne part de son analyse du genre de la représentation urbaine de la Renaissance sur la définition de la notion de portrait, qui selon elle induit le recours à la flatterie et à la contorsion du rapport au réel pour satisfaire le commanditaire de l'œuvre. Il en va de même pour une ville que pour un être humain : le portrait est nécessairement subjectif, et c'est au XVIème

[131] Idem.

[132] Jessica Maier, Rome measured and imagined, Early Modern Maps of the Eternal City, The University of Chicago Press, Chicago, 2015.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

siècle l'une des manières les plus courantes de désigner ce qui fait l'objet de la présente étude – Guillaume Guéroult (1507-1569), Sebastian Münster et Antoine du Pinet utilisent ce mot. Le terme « pourtrait » est également utilisé pour désigner un large panel de représentations urbaines, qui recouvre la silhouette, la vue cavalière et la vue à vol d'oiseau.

Cipriano Piccolpasso (1524-1579), auteur d'un atlas manuscrit des villes ombriennes pour le compte de Pie IV, moque ceux qui trouvent que l'image « ressemble à la ville, mais n'est pas la ville »[133] : il est impossible, ne serait-ce que pour des questions d'échelle, de représenter la ville exactement semblable à elle-même. Qui plus est, l'artiste se doit pour plaire de représenter son sujet, quel qu'il soit, sous le meilleur jour possible[134].

La mise en avant de certains aspects de la ville précédemment évoquée (édifices hérités de l'Antiquité ou au contraire travaux de modernisation entrepris sous l'égide des papes)[135], qui mène à des cas extrêmes où ne subsistent que quelques bâtiments emblématiques, apparaît comme un bon exemple de la distorsion du réel que ces proto-plans utilisaient pour montrer la ville sous un meilleur jour. Le fait que leur réalisation incombait à des peintres, témoigne aussi de leur subjectivité, de même que la coloration de certaines productions, qui ne correspondait pas forcément à la réalité observable, ni à un quelconque code légendé, comme ceux que l'on connait sur nos plans et cartes contemporains.

On relève en outre la présence de personnages au sein de certaines vues, comme c'est le cas pour la réalisation de Frans Högenberg (1535-1590), présente au sein du *Civitates Orbis Terrarum,* où un homme et une femme contemplent la ville depuis une hauteur. Plusieurs estampes de cet important ouvrage de 1572 donnent ainsi à voir des couples « en costume local »[136]. On retrouve également des personnages en marge des réalisations de Leonardo Bufalini[137] (portrait de l'éditeur, allégories personnifiant des vents) et de Giambattista Nolli (amours, personnages antiques). La pratique est alors courante : on insère au sein d'une vue des voyageurs, un observateur neutre, ou l'artiste, parfois au travail.

Ce recours aux codes et conventions du portrait pour donner à voir l'espace n'est cependant pas ce qui frappe au premier abord lorsque l'on contemple une vue de ville de la Renaissance. C'est plutôt l'usage de la projection perspective, ou « à vol d'oiseau », si caractéristique aux XVI-XVIIème siècle. Comment peut-on expliquer la prédominance qu'a alors ce mode de représentation de l'espace.

Le XVIème siècle voit se développer deux « géométrisations » de la cartographie urbaine, d'une part celle qui adopte la perspective linéaire

---

[133] Jessica Maier, « "A true likeness": The Renaisance City Portrait », Renaissance Quarterly, Vol. 65, n°3, 2012, p.724.

[134] Ibidem.

[135] Voir *supra* la sous-partie « Le Vatican et le Panthéon à travers divers média » (1 – a)) ; mais aussi les parties « Rome moderne et Rome antique », « Montrer le passé dans le présent » et « Les ruines de Rome » (2 – a)) sur la présentation des édifices présents et antiques ; et « Format, orientation, cadrage » (2 – b) pour la question de la mise en avant ou non des principaux monuments.

[136] Lelio Pagani, *op. cit.*, tome 2. Braun, dans sa Préface, affirme que cela empêche toute réutilisation des cartes à des fins militaires par les Turcs, leur religion leur interdisant de regarder des images d'êtres vivants&² animés.

[137] Présentée par le corpus, aucune representation originale ne subsistant.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

(conservation des volumes), de l'autre la géométrisation plane ou pure, qui « écrase » le paysage représenté. « Le tracé planimétrique se double souvent au XVIème siècle d'une représentation volumétrique ou en élévation, car la représentation urbaine reste avant tout un spectacle à contempler »[138].

Les cartes militaires sont les seules qui au XVIème siècle présentent des plans orthogonaux. Elles sont cependant inconnues du public, car tenues secrètes pour des questions de sureté publique. Elles n'auraient de toute façon pas pu avoir d'utilisations pratiques telles que celles qu'on leur connaît aujourd'hui, en raison de l'imprécision de leur rendu des réseaux viaires (déjà abordée plus haut).

Si les représentations « à vol d'oiseau » (plans en élévation qui ne tiennent pas vraiment compte des proportions)[139] s'imposent, et prennent leur essor partout en Europe, c'est qu'elles sont plus directement évocatrices[140]. Comme l'explique Georg Braun dans sa préface au *Civitates Orbis Terrarum*[141], le lecteur souhaitait avant tout voir la ville, et c'est pourquoi les ouvrages cherchent alors à présenter des vues d'un tel réalisme « qu'en contemplant les planches, on se croirait dans la ville même ». C'est ce qui importe le plus dans la perspective de la chorographie telle que la définissait Ptolémée : la qualité de la représentation est recherchée, et ainsi les détails qui font sa singularité ; la chorographie se distingue de la géographie (qui mesure et tente de rendre compte de la réalité de manière plus scientifique)[142].

La restitution des monuments en perspective aide le lecteur à « survoler » la ville[143]. Les productions précédemment évoquées d'Ambrogio Brambilla publiées par Nicolaus van Aelst et Claude Duchet en 1582 montrent bien quels sont les goûts du public : quelques édifices majeurs, présentés dans le vide, peuvent, tout autant qu'une représentation plus réaliste de la ville, remplir les fonctions d'un portrait de ville. L'une des représentations frappera par la qualité des monuments présentés, l'autre par sa précision et sa vraisemblance[144].

2 – Le discours autour de la carte

Le titre de la carte apparait progressivement, d'abord sur la carte, puis en marge, puis en dehors (séparation du discours et de l'illustration). Il se justifie par la multiplication des cartes, qui rend nécessaire leur classement. Si auparavant on ne titrait pas une carte, c'est soit qu'il s'agissait d'une représentation schématique

---

[138] Jean Boutier, « cartographies urbaines … », *op. cit.*

[139] Marie Houllemare, « Paris comme une nouvelle Rome au milieu du XVIème siècle », p. 297-309. in *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, S. BOURDIN, M. PAOLI, A. RELTEGEN-TALLON, PUR.

[140] Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit.*, p.690.

[141] Lelio Pagani, *op. cit.*, tome 2.

[142] Hilary Ballon et David Friedman, idem. in *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, S. BOURDIN, M. PAOLI, A. RELTEGEN-TALLON, PUR, 473p.

[143] Jean-Marc Besse, Pascal Dubourg-Glatigny, *Cartographier Rome au XVIe siècle (1544-1599), Décrire et reconstituer*, « Généalogie des plans », Publication de l'Ecole Française de Rome, 2009, p.369-414.

[144] Jessica Maier, « "Roma renascens", 16th century maps of the eternal city », p.35-55, in CALDWELL Dorigen, CALDWELL Lesley, *Rome, continuing Encounters between Past and Present*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, p.48-49.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

et codifiée assez évidente en elle-même, soit que le texte qui l'accompagnait en permettait l'identification[145]. Tout un discours se construit ainsi peu à peu autour du plan.

Les titres, légendes[146], dédicaces et commentaires sont presque toujours en latin, langue de culture commune à l'ensemble de l'Europe, pour élargir le nombre de destinataires des cartes[147]. Ce paratexte évolue au cours de la période. Originellement, textes et images sont dissociés, l'image illustre vaguement le propos de l'auteur, mais il s'agit surtout d'un prétexte : une vue de Rome coïncidera avec le récit d'un fait mythologique ou historique. Par la suite, les écrits entourant l'estampe cherchent de plus en plus à décrire l'image, à l'expliquer. Naissent ainsi les légendes, qui permettent de repérer des éléments sur la réalisation, et les titres, qui rendent possible une identification immédiate, et donc de mieux la comprendre. On observe que les titres précisent de plus en plus leur souci de rendre compte de la réalité du terrain[148], avec l'emploi de termes tel que « *vero* », « *accuratissime* » ou « *perfecta delineata* »[149].

L'un des discours les plus intéressants sur les productions étudiées se trouve sans doute au sein du *Civitates Orbis Terrarum*. Georg Braun détaille les fonctions des images de ville dans la préface de cet ouvrage majeur publié dans le domaine à cette époque [150] :

- La vue de ville donne l'expérience du voyage à ceux qui n'ont pas les moyens de le réaliser : il permet la « confrontation de soi-même à d'autres univers, débouchant sur une meilleure connaissance des autres et des terres étrangères ». Le poète et médecin Jacques Grévin (1538-1570), tout comme Montaigne, évoque d'ailleurs que son premier contact avec Rome fut le fait d'un « portrait » de la ville[151].
- Il s'agit d'un agréable prélude à l'acquisition de connaissances historiques, techniques.
- Elle permet l'étude des systèmes défensifs.
- Elle facilite le commerce en promouvant la connaissance des autres places de négoce.
- Il permet aux habitants des villes d'approfondir leur connaissance de leur lieu de résidence et d' « éprouver le sentiment d'appartenir à une même patrie ».

Subsiste une forme d'approche méliorative exacerbée, d'exagération se rapprochant de la flatterie. Cette dernière est à la fois propre à cette époque, et inhérente au genre du portrait, comme cela a déjà évoqué par Cipriano

---

[145] Christian Jacop, *op. cit.*

[146] L'apparition des légendes est commentée dans la sous-partie b) Vers une représentation rationnelle de l'espace 1 – Séparation et distinction d'avec d'autres types de représentations.

[147] David Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing, and Coloring in the European Renaissance », in David Woodward, *The History of Cartography*, Volume 3, The University of Chicago Press, p.609.

[148] A ce sujet, se reporter à la présentation du corpus et à Jessica Maier, « "A true likeness": The Renaisance City Portrait », Renaissance Quarterly, Vol. 65, n°3, 2012, p.727.

[149] Vrai, conforme à la réalité (tournure superlative), parfaitement tracé.

[150] Lelio Pagani, *op. cit.*, tome 2.

[151] Margaret M. Mac Gowan, *The vision of Rome in late Renaissance France*, Yale University Press, 2000, p.271.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Piccolpasso[152], qui se retrouve aussi dans les discours entourant les productions cartographiques. Comme le soulignait le critique littéraire Jean Starobinski à propos de l'œuvre de Rousseau, toute représentation résulte d'un savant équilibrage entre imitation et dissimulation, au service du paraître. La profusion, la surenchère des superlatifs est commune à l'époque, et ne doit pas surprendre ni biaiser notre regard : il nous faut déchiffrer ou tenter de déchiffrer cette œuvre comme l'eût fait un contemporain de sa réalisation.

3 – Format, orientation, cadrage.

Au XVIème siècle, les plans sont publiés en plusieurs formats qui correspondent à différents usages de ces productions. Les travaux présentés par Guillaume Guéroult, Bartolomeo Marliano, Sebastiano Del Re, Frans Högenberg ou encore Nicoals Béatrizet (vers 1517-vers 1577) ont ainsi des dimensions d'environ 30x45cm, afin d'être insérés dans un ouvrage, qu'il s'agisse d'un guide ou d'un traité de géographie ou de chorographie. Au contraire, Leonardo Bufalini réalise en 1551 une carte de 130x135cm présentée en 20 planches séparées, tandis que l'*Anteiquae Urbis Imago* de Pirro Ligorio (1561) atteint les 130x146cm sur 12 planches.

Ces réalisations souhaitent offrir une véritable description de l'espace représenté, et intéressent des lecteurs curieux d'observer les détails de la ville dans un atlas. Elles sont présentées sous la forme de livres rassemblant les différentes planches, à l'instar de l'exemplaire de la *Pianta di Roma* de Gimabattista Nolli de la Bibliothèque municipale (BM) de Lyon, un in-folio (34x49cm) couvert de veau marbré à six nerfs et double encadrement de filet. Cet exemplaire comporte, outre une légende, plusieurs échelles (en pieds romains, français, antiques, anglais), l'index alphabétiques des lieux et un index se référant aux cases définies par le quadrillage de la carte. La *Nuova Pianta di Roma* y figure également – la réimpression de Nolli du plan de Bufalini – ainsi que 29 planches de *vedute* de Giambatista Piranesi[153]. En cela, ce recueil est caractéristique des atlas et livres rassemblant des productions disparates.

On trouve également à la BM de Lyon un ouvrage de 170 pages et de format 42x23 cm, comprenant des *vedute*[154] d'Etienne Dupérac (auteur d'une des cartes du corpus), qui se clôt sur trois cartes (l'une du Vatican, l'une de la Rome antique – « Roma Antiqua » et une de la Rome moderne – « Descriptio Vrbis Romae Novissimae A.D. DMCL »). Il s'agit du plan de Gotfridus de Scachÿs[155] pour la première ; de celui de Giovanni Maggi, publié à Rome vers 1650 par Giovanni Battista de Rossi, pour la seconde[156]. Cette seconde carte est entourée par des vues des sept basiliques de Rome, de haut en bas et de gauche à droite : Saint Pierre, Saint Jean de Latran, Saint Paul hors les murs, Saint Sébastien hors les

---

[152] Voir A) 1 -, p.28.

[153] « Antichità Romane de Tempi della republica, e de primi Imperatori », estampes dessinées et gravées par Giambattisata Piranesi à Rome en 1748.

[154] Vue paysagère (voir p.21).

[155] Il est possible de consulter les « Notices biographiques » en « Annexes textuelles » pour les noms évoqués. Gotrfridus de Scachÿs figure en S.

[156] Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/descriptio-vrbis-romae-nouissima-ad-mdcl/oclc/557275973&referer=brief_results [consultee le 12/4/2017].

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

murs, Sainte Croix de Jérusalem, Saint Laurent hors les murs et Sainte Marie Majeure, ainsi qu'une représentation de l'ouverture de la porte sainte lors du jubilé de l'année sainte, en bas au centre. Cet album rassemblant de nombreuses gravures et des cartes semble avoir été en vogue, en particulier au XVIIIème siècle.

Il existe aussi des plans de format intermédiaire, que l'on peut déplier sur une table par exemple – c'est le cas de l'*Urbis Romae Descriptio* d'Ugo Pinard, qui mesure 55x85cm, de l'*Urbis Romae Sciographia*… (157x100cm en 8 feuilles assemblées), ou du *Recens prout hodie*… d'Antonio Tempesta, 110x245cm répartis sur 12 feuilles. Sont également conçues des cartes disponibles en plusieurs formats : pour les réalisations de Nolli par exemple, on trouve une version de 176x208 sur 12 feuilles et une de 67x48cm, publiées la même année (1748). La diversité des formats permet et facilite la réalisation d'atlas sur-mesure dont on choisit le contenu[157].

Les cartes anciennes n'étaient pas orientées au sens où on l'entend aujourd'hui (en général, de nos jours, le nord est placé en haut par convention). Si ce n'est pas le cas, une flèche en indique la direction). En effet, le terme « orienté » signifie étymologiquement « dirigé vers l'orient », c'est-à-dire vers l'est, car telle était l'orientation traditionnelle des plans. C'est dans cette direction que l'on situe au Moyen Age le jardin d'Eden et la Jérusalem céleste[158]. La convention s'établit plus tard pour les cartes où le nord figure en haut. Il en va de même pour les représentations de ville.

Si les premières des productions sont orientées aléatoirement, la plupart de celles postérieures à 1557 utilisent des vues prises comme depuis le Janicule. Ce lieu, ainsi que Montaigne le fait remarquer dans son *Journal de voyage*[159], permet de contempler un vaste panorama. C'est d'ailleurs le premier endroit où se rend l'écrivain lorsqu'il arrive dans la ville éternelle[160]. Le choix de l'orientation vers l'est, qui devient le mode privilégié de représentation de la ville, permet notamment de mettre en avant les travaux en cours au Vatican[161].

Le point de vue des représentations de la Renaissance est pris bien au-dessus de la ville : celui qui contemple la carte regarde la ville de haut[162]. Cela peut amener à s'interroger : la connaissance offerte par ces vues implique-t-elle un pouvoir sur le territoire représenté ? Elles semblent en tout cas donner à qui les contemple un sentiment de maîtrise, induit un rapport de supériorité vis-à-vis de la vue qu'il nous est donnée de du dominer du regard. Aussi l'une des principales fonctions du portrait de ville est-elle ostentatoire (faire montre de sa puissance).

La question du cadrage se pose également. Le plan d'Antonio Dosio (1533-1611), imprimé par Faletti en 1561, tout comme celui de Frans Höhenberg paru en

---

[157] Library of Congress, « Atlases », An illustrated Guide, Geography and map, 6 novembre 2015 : https://www.loc.gov/rr/geogmap/guide/gmillatl.html [lien consulté le 9/9/2016].

[158] Christian Grataloup, *L'invention des continents : comment l'Europe a découpé le monde ?*, Larousse, Paris, 2009, 224p.

[159] « M. de Montaigne étant allé voir le mont Janiculum, delà le Tibre, & considerer les singularités de ce lieu là […], & contempler le sit de toutes les parties de Rome, qui ne se voit de nul autre lieu si clereman ». Michel de Montaigne, « Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne », op. cit., se reporter aux annexes textuelles.

[160] Ibidem.

[161] Voir en annexe, « Vues du Vatican sur diverses cartes du corpus ».

[162] François Brizay, « La présentation de l'Italie dans les guides imprimés en Français au XVIIe siècle » in *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle, Villes, Paysages, Voyages*, Belin, « Mappemonde », 2000, 703p.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

1572 ou celui d'Etienne Dupérac (1574) présente la ville entourée par des champs, au cœur d'un paysage bucolique. La nature occupe le centre de la composition, et les remparts qui entourent la ville semblent disproportionnés par rapport à cette dernière. Sebastiano del Re (1557), Nicolas Béatrizet et Francesco Paciotti (1521-1591) la même année, et, de manière plus manifeste encore Antonio Tempesta (1593) représentent quant à eux la ville au centre d'un espace vide[163].

Ces différences de point de vue témoignent de divergences dans la conception de ce qu'est une cité, pour les auteurs de ces cartes, et plus particulièrement de ce que représente Rome. Certains conçoivent l'urbain comme partie d'un tout qui fonctionne en symbiose avec la campagne alentour ; d'autres l'envisagent comme un espace fermé, délimité et clôt par ses murs. Cependant, la plupart des représentations de la Rome antique mettent pour leur part en avant l'espace urbanisé. Cela peut s'expliquer par le caractère bien plus urbain de l'*Urbs*, qui accroit l'ampleur du problème pour l'artiste du XVIème siècle : doit-on représenter l'espace qu'occupait la ville dans l'antiquité, soulignant ainsi son déclin et sa grandeur passée, ou se concentrer sur l'existant ?

B) Articuler représentations de l'héritage antique et réalisations des temps présents.

La représentation de la ville est, à la Renaissance, éminemment subjective. Elle aspire à donner à voir un objet qui corresponde à un horizon d'attente chez son public, et pour ce faire répond à des codes et conventions figuratives et picturales. C'est néanmoins au moins en partie cette mise à distance du réel qui fait le succès des images de la Rome antique, nimbée de son histoire prestigieuse. Comment cette dernière est-elle présentée et mise en scène au sein des réalisations étudiées ? Quelles places occupent respectivement les vues de la ville antique et celles de la ville moderne ?

1 - Rome moderne et Rome antique

Entre le retour des papes à l'aube du XVème siècle et le début de la reconstruction de Saint Pierre près d'un siècle plus tard, la ville éternelle entre dans une importante phase de modernisation. Elle cesse alors de vivre dans l'ombre de la grandeur passée pour regarder vers l'avenir[164]. Ce tournant dans l'histoire de la perception de la cité aux sept collines correspond au moment où la production de portraits de ville explose. Deux types de représentations émergent en particulier : l'*imago* de la Rome antique et la *descriptio* de la Rome moderne. En effet, on reconstitue l' « image » disparue de la ville passée, tandis que l'on « décrit » la réalité sensible et observable de la cité contemporaine, que l'autochtone et le voyageur peuvent voir de leurs yeux.

---

[163] SPEELBERG Femke, « Antonio Tempesta's View of Rome: portraying the Baroque Splendor of the Eternal City », Metropolitan Museum of Art, 23 octobre 2012 http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/view-of-rome[lien consulté le 8/9/ 2016]

[164] Jessica Maier, « "Roma renascens", 16th century maps of the eternal city », p.35-55, in CALDWELL Dorigen, CALDWELL Lesley, *Rome, continuing Encounters between Past and Present*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, p.36.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Environ un tiers des vues de Rome imprimées au cours de la seconde moitié du XVIème siècle représentent alors spécifiquement la ville antique[165]. Toutefois, les deux modèles (*imago/descriptio*) accordent une place de choix à l'héritage antique, lequel reste très présent dans les plans : on souhaite lier le passé de la ville à la « Renaissance » en cours. L'« âge sombre » que représente alors le Moyen Age est quant à lui ignoré, voire effacé. C'est le cas dans le plan de Leonardo Bufalini (1551), censé montrer la ville telle qu'elle est à l'époque. Les monuments médiévaux sont rétrécis et des pans entiers du tissu médiéval sont ignorés, pour donner l'illusion d'un plan régulier. Une autre particularité du travail de Bufalini est que sa représentation allie des éléments passés et présents de la ville, restituant des monuments disparus et en figurant d'autres qui étaient encore à l'état de projet. Cela fait de cette réalisation un exemple unique de synthèse entre image de la ville antique et description de la ville de la Renaissance.

Mario Cartaro (vers 1540-1620) fut le premier à opposer deux villes mises face à face : la *Roma Antica* plus soignée d'un côté et de l'autre la *Roma Nuova*. Etienne Dupérac (vers 1525-1604) fait de même entre 1574 et 1577[166]. Cette technique est par la suite beaucoup reprise. Ce n'est pas le cas du modèle de Leonardo Bufalini (1551), qui tentait une synthèse des états du lieu, en faisant cohabiter des reconstitutions de bâtiments antiques disparus avec le plan de la ville dans son état d'alors. Cette approche, qui trouve son ancrage dans les « merveilles » (*mirabilia)*[167] médiévales, n'a plus de raison d'être à l'heure où s'éveille un nouveau souci de rationalité[168].

La thématique du passage de flambeau entre Rome classique et Rome moderne, de l'importance de l'héritage antique dans celle de la Renaissance est en particulier illustrée par les gravures de Stefano Pozzi (1699 ou 1707-1768)[169] sur le plan de Nolli, qui montre à gauche des ruines (l'arc Vespasien) et à droite la ville modernisée et embellie par les papes (les palais du Capitole et la nouvelle basilique Saint Pierre).

2 – Montrer le passé dans le présent

Certains artistes présentent la ville moderne en mettant en avant les ruines et monuments anciens. La Rome antique remplit ainsi l'espace des cartes de Pirro Ligorio et de Leonardo Bufalini, où la cité apparaît composée de monuments grandioses et disproportionnées, tandis que la Rome moderne est composée de petites bâtisses et n'occupe qu'une partie minime de l'espace. Cependant, l'organisation de la Rome nouvelle chez Bufalini montre que sous les auspices des papes la ville a acquis un ordre qu'elle n'avait encore jamais connu.

---

[165] Se référer à la « Présentation du corpus » ou à l'article de Jean-Marc Besse et Pascal Dubourg Glatigny, « Cartographier Rome au XVIe siècle (1544-1599), Décrire et reconstituer », Publication de l'Ecole Française de Rome, 2009.

[166] La comparaison des approches des plans de Cartaro et Bufalini est abordée par Jessica Maier, « "A true likeness": The Renaisance City Portrait », Renaissance Quarterly, Vol. 65, n°3, 2012, p.740.

[167] Voir Christian Jacob, op. cit., « Graphisme, géométrie et figuration », p. 312.

[168] Jean-Marc Besse, Pascal Dubourg-Glatigny, *op.cit*.

[169] Notice biographique BNF : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15405609h.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

D'autres représentations préfèrent au contraire donner à voir avant tout les résultats des travaux récents qui affectent alors la ville en profondeur. L'orientation à l'Est, utilisée par exemple par Matteo Florimi (vers 1450-1513), permet à la basilique Saint Pierre de figurer au premier plan. Les monuments antiques comme le Panthéon[170] sont noyés dans le tissu urbain, tandis que le Vatican apparaît grossi par rapport au Colisée, or dans la réalité ses deux édifices possèdent des dimensions similaires. L'accent est ainsi mis sur les réalisations des papes, plutôt que sur le passé de la ville.

La plupart des cartes insistent sur des éléments qui, dans l'imaginaire collectif de l'époque, évoquent la puissance de la ville en tant que ville, par-delà cette volonté de célébrer la gloire présente ou ancienne de la cité. C'est notamment le cas des murailles, parfois des aqueducs ou du plan hippodamien, qui rattachent la cité à un modèle, à une conception du caractère urbain d'un espace. Cette approche, qui s'émancipe du clivage entre représentation de la ville ancienne et de la ville contemporaine, s'estompe pourtant peu à peu, au fur et à mesure que la volonté de réalisme s'affirme : on veut que la ville actuelle soit reconnaissable, et la ville antique est représentée à part, en faisant l'objet de productions spécifiques.

Ces dernières demeurent dans un premier temps plus fantaisistes que les estampes donnant à voir la Rome du XVIème siècle, se résumant presque à des juxtapositions de monuments. Cela apparaît dans les cartes d'Ambrogio Brambilla (actif de 1575 à 1599) publiées en 1582 par Nicolaus Van Aelst (vers 1527-1612), et, de façon plus flagrante encore, par Claude Duchet, la même année. La ville n'y est plus qu'une espace vide où sont posés quelques édifices notables. Cet archétype est sans doute caractéristique de ce « modèle romain d'une ville déserte, comme vidée de sa substance »[171] qu'évoque Marie Houllemare par opposition avec les figurations de Paris. Une exception notable toutefois, l'*Anteiquae Urbis Romae accuratissime…* de Pirro Ligorio (1561)[172], eau-forte d'une très grande qualité dans sa description de la ville historique, conçue tant à partir des travaux des proto-archéologues que d'une lecture attentive des textes antiques.

3 – Les ruines de Rome.

« *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* ». « Ce que Rome fut, ces ruines nous le disent encore ». L'un des aspects les plus saisissants de la Rome moderne est l'omniprésence des ruines de l'ancienne capitale de l'Empire auquel elle donna son nom. La ville ne rassemble en effet plus que quelques dizaine de milliers d'habitants, contre environ un million, près de quinze-cents ans plus tôt, sous le Principat, au temps de son apogée. Rome offre alors au voyageur l'image d'une bourgade lovée au beau milieu des gigantesques lambeaux d'édifices disproportionnés. Une thématique des ruines se développe dans la littérature, avec par exemple en France *Les regrets* de Joachim Du Bellay.

Montaigne, dans son *Journal de voyage*, donne un éloquent aperçu du choc que peut constituer la rencontre des vestiges de l' *Urbs* pour un humaniste éminemment imprégné de culture classique : « on ne voyait rien de Rome que le

[170] Voir en annexe, « Vues du Panthéon sur diverses cartes du corpus ».

[171] Marie Houllemare, *op. cit.*

[172] Voir dans le corpus.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ciel sous lequel elle avait été assise, et le plan de son gite ; que cette science qu'il en avait était une science abstraite et contemplative, de laquelle il n'y avait rien qui tombait sous le sens ; que ceux qui disaient qu'on y voyait les ruines de Rome, en disaient trop ; car les ruines d'une si épouvantable machine rapporteraient plus d'honneur et de révérence à sa mémoire ; ce n'était rien que son sépulcre. Le monde, ennemi de sa longue domination, avait premièrement brisé et fracassé toutes les pièces de ce corps admirable, et, parce que encore tout mort, renversé et défiguré, il lui faisait horreur, il en avait enseveli la ruine même. Que ces petits montres de sa ruine qui passent encore au-dessus de la bière, c'était la fortune qui les avait conservés pour le témoignage de cette grandeur infinie, que ni tant de siècles, ni la conjuration du monde entier réitérée tant de fois à sa ruine, n'avaient pu complètement éteindre » [173].

Autrement dit, ce qui apparaît à l'œil du chaland de la Renaissance n'est que le tombeau des ruines de Rome, qui atteste du fait que malgré l'égrènement des siècles, une gloire telle que celle que connut la cité ne pouvait s'éteindre : il en resterait toujours une trace, si infime soit-elle au regard de la grandeur passée. Rien de ce qui était visible de l'antique cité au temps de Montaigne n'était digne de porter décemment son souvenir (c'était l'époque des tous premiers déblaiements proto-archéologiques). Selon lui-même le site de Rome est altéré : « A la vérité, plusieurs conjectures que l'on prend de la peinture de cette ville ancienne n'ont guère de vraisemblance, son plan même ayant infiniment changé de forme »[174].

Le plan de Giovanni Maggi, en 1625, escamote les ruines pour mettre en avant les réalisations papales[175]. De telles déformations se retrouvent également dans le plan de 1552 de Pirro Ligorio, cette fois à l'avantage des monuments de la ville antique, disproportionnés par rapport au reste du tissu urbain, tout comme chez Leonardo Bufalini, dont le plan fait apparaitre les bâtiments antiques qui n'existaient plus physiquement. Les vestiges revêtent un véritable enjeu de la représentation de Rome, selon l'image que l'on souhaite donner de la ville.

Ludwig Wittgenstein décrit des « airs de famille » entre les plans[176], et s'est notamment sur la façon de représenter les vestiges de l'ancienne *Caput Mundi* qu'il établit ses grandes « familles » :

---

[173] « On ne voïoit rien de Rome que le Ciel sous lequel elle avoit esté assise, & le plant de son gite ; que cete science qu'il en avoit estoit une science abstraite & contemplative, de laquelle il n'y avoit rien qui tumbat sous les sens ; que ceus qui disoint qu'on y voyoit au moins les ruines de Rome, en disoint trop ; car les ruines d'une si espouvantable machine rapporteroint plus d'honneur & de reverence à sa mémoire ; ce n'estoit rien que son sepulcre. Le monde ennemi de sa longue domination, avoit premieremant brisé & fracassé toutes les piecces de ce corps admirable, & parce qu'encore tout mort, ranversé, & desfiguré, il lui faisoit horreur, il en avoit enseveli la ruine mesme. Que ces petites montres de sa ruine qui paressent encores au dessus de la biere, c'étoit la fortune qui les avoit conservées pour le tesmoignage de cete grandur inifinie que tant de siécles, tant de fus, la conjuration du monde reiterées à tant de fois à sa ruine, n'avoint peu universelemant esteindre ».

Michel de Montaigne, *Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, *Œuvres complètes*, sous la direction d'A. Thibaudet et M. Rat. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p.1212.

[174] « A la vérité, plusieurs conjectures qu'on prent de la peinture de cete ville antienne, n'ont guiere de verisimilitude, son plant mesme estant infinimant changé de forme ». Idem.

[175] Michel Makarius, *Ruines, représentions dans l'art de la Renaissance à nos jours,* Flammarion, « Patrimoine et Civilisation », Paris, 2004, 256p.

[176] Jean-Marc Besse, Pascal Dubourg-Glatigny, *Cartographier Rome au XVIe siècle (1544-1599), Décrire et reconstituer*, « Généalogie des plans », Publication de l'Ecole Française de Rome, 2009, p.369-414.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

- La famille des plans de Rome mettant en avant des monuments et désobstruant les ruines, les uns et les autres précisément localisés les uns par rapport aux autre et vis-à-vis de la topographie, mais hors de leur contexte, dans un univers générique (c'est le cas des réalisations de Bartolomeo Marliano, de Sebastian Münster, ou encore de Brambilla chez Duchet).
- La famille des plans de la Rome antique cherchant à en reconstituer la composition passée, ou présentant la cité modernes, en reconstituant les ruines dans leur état de complétude supposé – comme le font Pirro Ligorio en 1552 et 1561 ou Etienne Dupérac (vers 1520-1604) en 1574.
- La famille des plans qui représentent la Rome moderne avec des ruines. « L'antique est alors vu dans la perspective du présent », selon Pascal Dubourg Glatigny et Jean-Marc Bresse.

Ces exemples illustrent la richesse des potentialités qu'offre la ville éternelle en termes de représentations : elle peut tout à la fois être présentée comme une ville ou comme une collection de monuments ; comme une cité moderne ou comme l'héritière d'un passé glorieux ; comme le fruit d'un minutieux travail d'arpentage, ou comme un objet d'art aspirant à atteindre une certaine esthétique, ou encore à instruire celui qui la contemple. On peut penser que le nombre restreint d'acteurs du milieu cartographique et l'importance des copies et republications en son sein ne favorisent pas l'innovation dans le domaine. Les conventions qui régissent ces réalisations, les éventuelles erreurs que comportent les cartes, sont conservées. Il n'y a pas de pression pour que ces objets soient davantage fidèles à la réalité du terrain : c'est l'aspect esthétique de l'estampe qui est amené à susciter l'admiration de l'homme de la rue, non sa précision ou son exactitude.

C) Un microcosme fermé : limites à l'évolution des représentations

Dans un premier temps, la production des plans a lieu dans le cadre de la fabrication d'estampes, et ne connaît pas de véritable processus de conception spécifique, à quelques exceptions près. Ce modèle est commun à l'ensemble de l'Europe (utilisation des mêmes techniques et du même vocabulaire)[177]. Rome, cela a été souligné plus haut, est alors un important centre de production cartographique. Quelles sont les spécificités du milieu romain de la confection de « portraits de ville », et en quoi son organisation influe-t-elle sur l'esthétique, les évolutions et les choix de représentation de ces derniers ?

La production de cartes nécessite pourtant une main d'œuvre diversifiée, qui se développe dans la seconde moitié du XVIème siècle, au moment où la demande s'intensifie pour ces produits. Ils nécessitent en effet des relevés sur le terrain, l'intervention d'un géomètre pour effectuer la réduction des proportions, ainsi que la réalisation de vues d'édifices, dont se chargent parfois des ingénieurs militaires, plus rarement des artistes. Un dessinateur utilise ensuite les

[177] Jean-Marc Besse, Pascal Dubourg-Glatigny, *op.cit*.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

informations ainsi recueillies. Le graveur est le dernier à intervenir. C'est son nom qui est le plus souvent mentionné et donc conservé ; la plupart des autres auteurs sont généralement anonymes. Enfin, l'imprimeur et les boutiquiers en permettent la diffusion.

Il n'existait donc pas à cette époque de cartographes en tant que tel, mais un réseau d'acteurs très liés entre eux. Ainsi, à Rome, les cartographes sont réunis dans un même quartier, situé entre la Via del Pellegrino[178] et la Place Navone[179]. Les différents acteurs de la production d'estampes cartographiques sont également liés par des liens familiaux[180], à l'instar de Claude Duchet qui était le neveu d'Antonio Lafréry[181], ou amicaux (Mario Cartaro était l'exécuteur testamentaire de Lafréry)[182]. En dehors de cette proximité sociale et géographique, on ne peut pas négliger l'importance des phénomènes d'association et de collaboration, qui, à terme, peuvent mener à des fusions, comme ce fut le cas pour les ateliers d'Antonio Salamanca et d'Antonio Lafréry en 1553, fusion qui fut à l'origine du principal centre de production cartographique pour plusieurs décennies[183]. On peut aussi mentionner le fait que Frans Högenberg fut le graveur du cartographe Abraham Ortelius (1527-1598)[184], ou Nicolas Béatrizet celui de Francesco Paciotti[185]. Entre les personnes évoluant dans le milieu de la réalisation d'estampes cartographiques, les transferts de personnes et d'idées sont nombreux. On ne peut pas non plus négliger l'importance des copies : au sein du corpus, on peut par exemple remarquer l'évidente origine du plan de Théodore de Bry, qui, en 1597 reprend à son compte une réalisation d'Ambrogio Brambilla datant de 1582.

Cela conduit à la fois à une émulation, à un certain dynamisme, mais amoindrit aussi les effets de la concurrence, tout en encourageant les copies, et, reprises de travaux antérieurs. L'actualisation de la carte est alors inhibée par la peur de l'erreur : en effet, on compare les cartes et on tient les analogies les plus fréquences pour les plus exactes ; tout écart à la norme est donc tenu pour suspect[186]. Cette peur de la nouveauté peut toutefois être relativisée. Il est alors courant pour l'éditeur ou l'auteur d'un atlas d'appeler le lecteur à leur envoyer les cartes et descriptions de sa ville en sa possession. C'est ce que souligne Lelio Pagani[187] dans son introduction au *Civitates Orbis Terrarum* : ce sont les étudiants qui sont plus particulièrement visés dans le cadre de cet ouvrage, mais il relève que cette pratique était alors banale.

Il résulte de ces écarts entre ateliers qui héritent d'un fonds de plaques anciennes et ceux qui en créent ou collectent de nouvelles des décalages dans les représentations pourtant contemporaines de la même ville. Ainsi la basilique Saint

---

[178] Idem.

[179] Voir David Woodward, « The Italian Map Trade, 1480-1650 », in David Woodward, *op. cit.*, p.775-776.

[180] Idem, p.777-779.

[181] Notice biographique du British Museum accessible en ligne : http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=92428 [consulté le 8/3/2017]

[182] Jean-Marc Besse, Pascal Dubourg-Glatigny, *op.cit.*

[183] Jean-Marc Besse, Pascal Dubourg-Glatigny, *op.cit.*

[184] Lelio Pagani, *op.cit.*, tome 1.

[185] Voir en annexe, « Corpus ».

[186] Christian Jacob, *op. cit.*, « L'image cartographique : l'œil et la mémoire », p.56.

[187] Lelio Pagani, *op. cit.*, tome 2.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Pierre de Rome (dont les travaux s'étalèrent de 1506 à 1626) est-elle représentée en construction sur le plan de Sebastiano Del Re (1557) et d'Antonio Dosio et Del Re (1561), alors que l'ancienne basilique apparaît encore en 1564 au sein de l'ouvrage d'Antoine du Pinet (qui reprend le plan présent dans la *Cosmographia* de Sebastian Münster) et en 1572 dans le *Civitates Orbis Terrarum* de Frans Högenberg. En 1580, Florimi présente le bâtiment achevé. On remarque que dans les deux cas les réalisations autochtones sont bien plus au fait de l'état présent de la ville. Les ateliers situés à l'étranger (Lyon pour Pinet, Cologne pour Münster) reproduisent des documents existants qui peuvent déjà dater de plusieurs décennies, ou tout du moins s'appuient sur une documentation datée.

Outre la question de la main d'œuvre, les coûts rentrent également en ligne de compte. Par exemple l'utilisation de plaques de cuivre est bien plus coûteuse que le bois nécessitant une encre spécifique, amené à de nombreuses réutilisations de plaques anciennes[188]. Toutefois, dans le cadre de l'impression de vues de ville, la plupart des estampes utilisaient la xylographie jusqu'à la décennie 1560-1570, où la gravure sur cuivre prend connaît un essor fulgurant[189].

Tel qu'il vient d'être évoqué, le milieu romain de la production cartographique peut sembler poussé à l'inertie par divers facteurs humains et pécuniaires. Pourtant, il a été dit plus tôt que l'avènement de l'imprimerie avait conféré un formidable dynamisme à la réalisation de représentations urbaines, et que des possibilités nouvelles de mise à jour de ces productions se développaient. Aussi peut-on se demander quelles sont les évolutions qui marquèrent les portraits de ville au cours de la période étudiée.

Les conventions concernant les représentations de la ville passée et présente (séparées ou rassemblées, place de l'héritage antique et des réalisations nouvelles), ainsi que les attentes du public vis-à-vis de ces objets (genre du portrait, vue à vol d'oiseau, discours accompagnateur) ont déjà été évoquées plus haut. Toutefois, de façon plus générale, quels mouvements de fonds sous-tendent ces mutations ? Il convient de replacer le cas romain dans l'univers plus général de la confection de plans de ville, de sa rationalisation progressive, mais aussi de s'intéresser aux changements que connaît l'image de la cité de Saint Pierre, notamment vis-à-vis d'autres villes.

---

[188] David Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing and Coloring in the European Renaissance » in David Woodward, *op. cit.*, p.596.

[189] Robert Karow, « Centers of Map Publishing in Europe, 1472-1600 » in David Woodward, *op. cit.*, p.613.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

III. QUELLES EVOLUTIONS ? VERS DAVANTAGE DE PROXIMITE AVEC LE REEL ?

Comme le montre Christian Grataloup dans l'*Invention des continents*[190], le Moyen Age était friand de représentations symboliques de l'espace. Ainsi représentait-on le monde comme étant le Corps du Christ ou encore sous la forme de carte « T dans l'O », où une sphère parfaite est traversée de trois fleuves (c'est d'ailleurs selon lui ce type de représentations qui conduisit à l'apparition de l'idée moderne d'un monde divisé en parties appelées continents). Or, « la caractéristique déterminante des images [de la Renaissance] est leur spécificité. Là où les cartes du Moyen Age étaient idéales et conventionnelles, celles de la Renaissance répondent à un besoin nouveau de conformité topographique »[191]. Dans quelle mesure cette évolution mutation est-elle sensible dans les faits ?

A) L'émergence des plans de ville

D'après Paul Zumthor, au Moyen Age comme au début de l'ère moderne, les villes sont présentées en suivant les conventions très stéréotypées de la *laudatio* (l'éloge) antique. Cette dernière « se ramène à peu de choses : une série d'hyperboles encadrant et étoffant un schème passe-partout ». Aussi « la plupart de nos *descpriptiones ciuitatis* jusqu'au XVème siècle construisent[-elles] l'image [de la ville] par accumulation de qualificatifs hyperboliques au sens vague », qui forment « une sorte de balbutiement qui semble suggérer que cet objet se situe hors de la portée de notre langage, dans la sphère du merveilleux. »[192]. Or, « les représentations graphiques et picturales de la ville, au cours des mêmes siècles, témoignent d'une évolution semblable, aux différences près dues à la diversité des techniques et à la date généralement plus tardives des documents »[193].

1 – Conséquences de l'essor de la production d'imprimés cartographiques sur les perceptions de l'espace

Une image peut désormais être reproduite à des centaines d'exemplaire. La multiplication des livres est, pour une large part, corrélable à celle des cartes. Ces dernières sont à partir de ce moment souvent insérées au sein des épitomés (abrégés d'histoire), des traités aspirant à proposer une description du monde, des premiers atlas. La presse, en permettant d'imprimer des livres (caractères mobiles) et des images (gravure), est à l'origine d'une véritable révolution des modalités de représentation et conception de l'espace.

En effet, les œuvres des géographes de l'Antiquité par exemple s'étaient perpétuées sans véritable carte au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Seules des

[190] Christian Grataloup, *L'invention des continents : comment l'Europe a découpé le monde ?*, Larousse, Paris, 2009, 224p.

[191] Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit.*, p.680.

[192] Paul Zumthor, *op.cit.*, « La ville », chapitre 6, p. 111-112.

[193] Paul Zumthor, idem, p. 117.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

schémas symboliques comme les cartes « T dans l'O » étaient transmises par les copistes médiévaux[194]. Le géographe Christian Grataloup propose deux explications à ce phénomène. Soit les représentations iconographiques du monde ou d'une de ses parties sont propres aux temps qui suivirent l'époque moderne ; soit c'est que de telles représentations avaient existées dans le passé, mais s'étaient dégradées, voire avaient été écartées des ouvrages qui les contenaient, du fait de leur complexité que le copiste peinait à rendre.

La seconde proposition est la plus plausible : de nombreux auteurs, à l'instar de Christian Jacob (historien) ou encore de Paul Zumthor pensent que « la cartographie, parmi les inventions de l'humanité, précéda l'écriture »[195]. Il convient toutefois de garder à l'esprit que, si les êtres humains représentèrent en tout lieu et de tous temps l'espace au sein duquel ils évoluaient, les formes, fonctions, usages de ses « cartes » différaient fondamentalement. Aussi peut-on et doit-on reconnaître la singularité des productions de la Renaissance par rapport à ce que la discipline cartographique actuelle qualifie de représentation cartographique. En cela, on ne peut considérer que la carte empreinte de rationalité que l'on a l'habitude de consulter est le fruit de notre période et de notre civilisation contemporaine. Par conséquent, elle leur est propre et n'est pas plus objective qu'une autre forme de représentation : vue à vol d'oiseau et vue satellitaire sont déterminés non seulement par des moyens techniques, mais également par tout un arrière-plan culturel.

La plus grande diffusion des imprimés permet la comparaison, la confrontation critique[196], la correction des erreurs, ou, l'ajout de planches lors des rééditions – la *Cosmographia* de Sebastian Münster (1488-1522) est réimprimée à huit reprises du vivant de son auteur[197]. Chaque lecteur peut signaler une erreur ou un manque, comme le souligne Lelio Pagani dans son introduction au *Civitates Orbis Terrarum*[198]. Auparavant les cartes étaient des objets tenus secrets, dont l'usage était confiné aux navigateurs, marchands, érudits et clercs). Seules, la supposée carte d'Agrippa dans l'Antiquité et les cartes d'Ebstorf[199] (centrée sur Jérusalem comme « cœur » du Christ) et d'Hereford au Moyen Age sont connues pour avoir été publiquement affichées[200].

2 - La ville, un lieu digne d'intérêt et tradition de sa description

« La majorité [des descriptions de ville] les plus anciennes [avant 1220] se bornent à l'énumération admirative des indices typiques de la puissance […]. Un espace est ainsi délimité, mais il reste à peu près vide. Trois traits seulement y suggèrent une présence : le pont par où on entre dans la ville, la muraille qui la

[194] Voir les cartes d'Ebstorf et de Bünting en annexes, « Représentations traditionnelles du Monde », p.111-112, qui montrent le monde ainsi le monde divisé en trois parties et centré sur Jérusalem.

[195] Paul Zumthor, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen âge*, Seuil, « Poétique », Paris, 1993, chapitre 16, « La cartographie », p.317

[196] Christian Jacob, op. cit., « Qu'est-ce qu'une carte ? ».

[197] Christian Jacob, *op. cit.*, idem.

[198] Lelio Pagani, *Villes du monde – Europe et Amérique* (introduction, tome 1), 1990, Booking international. Traduction de Christian Pessey.

[199] Présentée en annexe, « Représentations traditionnelles du monde », p. 111-112.

[200] Christian Jacob, *op.cit.*

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

clôt, et les reliques qui la sanctifient. » : « bourg, *stadt, town, gorod* signifient l'habitat collectif et emmuré, le château, l'exceptionnel »[201]. La ville apparaît dès lors comme un lieu à la fois mystérieux et envoutant, un monde quelque peu étrange dans une civilisation encore très rurale. Les caractéristiques qui viennent d'être énumérées indiquent clairement à cette époque l'aspect urbain d'un tel espace, mais on remarque que ce type de description ne s'embarrasse pas de précision : selon Paul Zumthor, la ville appartient encore au domaine de l'ineffable, de ce qui ne saurait être dépeint de façon juste ni pas les mots, ni par le pinceau.

La *Chronique de Nuremberg* d'Hartman Schedel avait inauguré l'ère nouvelle qui allait être témoin d'un véritable changement de mentalité : elle « marque […] le début […] d'un intérêt pour l'image de la ville, un changement de mentalité qui verra prévaloir un art de l'espace (descriptif) sur un art du temps (narratif) » [202]. L'image prend désormais le pas sur la description et la narration, bien que l'on reste dans un mode d'approche et de représentation sensible de l'espace (vues à vol d'oiseau, présence de personnages…). Mais c'est avec la *Cosmographia* de Sebastian Münster que l'image se trouve finalement au centre du processus de représentation cartographique[203].

L'attrait pour les vues de villes est partagé par l'ensemble de l'Europe, comme en témoigne par exemple le succès du *Civitates Orbis Terrarum* de Braun et Högenberg (1572). D'autres formes de présentation de la ville existaient auparavant, à l'instar des guides des antiquités romaines pour les pèlerins (*Mirabelia Urbis Romae*). Parmi les plus fameux, on peut citer la *Descriptio Urbis Romae* de Leon Battista Alberti, la *Roma instaurata* (1446) ou encore l'*Italia illustrata* (1453) de Flavio Biondo[204].

Guillaume Guéroult, dans la préface de son *Epitomé à la chorographie de l'Europe* paru chez Balthazar Arnoulet à Lyon en 1543, annonce que chaque portrait de ville sera singulier et reconnaissable[205]. Il marque ainsi l'abandon des représentations stéréotypées encore très présentes dans les atlas, bien que la licence artistique soit encore inévitable dans l'imagerie urbaine. On passe de représentations symboliques empreintes de fantastique (présence de *mirabilia*…) à des images qui se veulent fidèles à la réalité physique, et se présentent comme telles. Le terme « *vero* » apparait dans les titres pour souligner l'aspiration de réalisme des auteurs[206].

3 – Généalogie des plans de Rome

La première figuration de la ville de Rome se trouve au sein de la *Supplementarum Chronicarum* de Giacomo Filipo Foresti, publiée en 1486, qui

---

[201] Paul Zumthor, *op. cit*., p.112.

[202] Lelio Pagani, op. cit., tome 2, d'après C. DE SETA, p.25.

[203] Ibidem.

[204] Michel Makarius, *Ruines, représentions dans l'art de la Renaissance à nos jours,* Flammarion, « Patrimoine et Civilisation », Paris, 2004, 256p.

[205] Jessica Maier, « "A true likeness": The Renaisance City Portrait », Renaissance Quarterly, Vol. 65, n°3, 2012, p.722.

[206] Idem, p.727.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

inspira celle de que présente Hartman Schedel dans sa *Chronique de Nuremberg*[207] (en 1493), puis celle de Stimmer et Petri dans la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster (en 1552), réimprimée notamment au sein de l'ouvrage d'Antoine Du Pinet paru en 1564 à Lyon.

Ces exemples illustrent bien ce que sont les représentations de ville de cette période. On peut y voir les principaux monuments de la ville : le Colisée, le Panthéon, la Colonne Trajane, l'ancienne basilique Saint Pierre, le Château Saint Ange, les murs et portes de la ville. Ces derniers sont mis en avant par rapport au reste du bâti. Le réseau viaire est quant à lui complètement absent.

Ce type d'image de ville est courant à la fin du Moyen Age et au début de l'époque moderne : la ville se définit par la présence ou non de certains monuments à portée symbolique (ses murailles, ses portes, ses ponts)[208], qui témoignent de son importance ; et on l'identifie parmi les autres cités grâce à des éléments distinctifs, emblématiques (comme le sont les édifices évoqués plus haut : Colisée, Panthéon, Saint-Pierre…). Il s'agit de donner l'idée de la ville, de rappeler sa signification dans l'univers mental collectif, plus que d'en faire un portrait précis. Ses vues vont par la suite évoluer et donner naissance d'une part aux silhouettes de villes et *vedute*[209] (de *veduta*, « ce qui se voit »), représentations paysagères urbaines en vogue dans les Flandres du XVIème siècle, d'autre part aux cartes en projection axonométrique ou « à vol d'oiseau ».

Il s'agit de représentations de plus en plus réalistes, ou du moins vraisemblables. On observe cependant par l'exemple donné plus haut que l'ancien mode de représentation perdure encore quelques décennies après l'adoption de nouvelles normes, et que le décalage est notamment lié à la distance qui sépare le lieu de production de l'estampe de la ville représentée. Ainsi les villes lointaines sont-elles le plus souvent fantasmée jusqu'à une période relativement tardive, et, tandis que les dynamiques ateliers de Flandres représentent avec un grand luxe de détail les cités d'Europe du Nord, ils continuent de republier des vues datées des villes du pourtour méditerranéen.

Le plan de Bufalini (1551), marque une rupture importante, mais peu suivie, comme cela a déjà été évoqué. Il est le premier à montrer la ville éternelle en utilisant une projection ichnographique plane (on ne voit que le contour au sol des bâtiments) et s'appuie sur un véritable travaille de relevés sur le terrain. Son travail sert ensuite de base pour de nombreuses réalisations ultérieures, qui, afin d'être plus en phase avec le goût de l'époque, montrent les bâtiments en élévation. L'imprécision du tracé du viaire et du tissu urbain n'aurait de toute façon pas permis une utilisation pratique de l'objet[210].

---

[207] Robert Karrow dans « Centers of Map Publishing in Europe, 1472-1600 », in David Woodward, *op. cit.*, p.614, 615 et 618.

[208] Voir Grataloup, *op. cit.*, p.35, sur la schématisation de la cartographie et Zumthor, op.cit., p.112, pour le cas des plans de ville, et Sandra Costa, *Représentations et formes de la ville européenne – Le patrimoine et la mémoire*, L'Harmattan, p.48, à propos du caractère religieux de ses modes de représentation.

[209] Voir en annexe, « Vedute di Roma ».

[210] A propos des erreurs de la carte de Buflini, voir Jason King, "More Maps of Rome", Hidden Hydrology (blog), 12/01/2017 consulté le 8/3/2017et Hilary Ballon et David Friedman « Portraying the City in Early Modern Europe : Measurement, Representation, and Planning », in David Woodward, *op. cit.*, p.685-690 ; pour l'absence d'utilisation pratique avant le XVIIIème siècle, voir Jessica Maier, « "Roma renascens", 16th century maps of the eternal city », *op. cit.*, p.48-49.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

En 1552, la carte de Pirro Ligorio s'appuie bien sur une véritable base topographique (probablement celle de Marliano), tout en montrant des monuments disproportionnés par rapport au reste du tissu urbain. Sebastiano del Re et Nicolas Béatrizet, en 1557, offrent des réalisations sur le même modèle, tandis qu'Ugo Pinard, en 1555, donnait déjà de la ville un aperçu panoramique très détaillé et réaliste. C'est aussi le cas de la carte de Paciotti de 1557, ainsi que des productions qui lui sont postérieures, à l'exception par exemple de celle qu'Ambrogio Brambilla publie en 1582 chez Claude Duchet.

Toutes les représentations évoquées ont en commun de s'inspirer les unes des autres : les artistes s'imprègnent des réalisations antérieures pour fonder leurs travaux, qui sont par la suite réutilisés de la même manière. Qui plus est, les plaques peuvent être remises sous presse à de multiples reprises, avec parfois des corrections ou ajustements : le « *Romanae urbis situs quem hoc Christi anno 1549 habet* » présent au sein de la *Cosmographie universelle* l'est aussi dans les *Pourtraitz…* ; l'*Urbis Romae situs…* de Pirro Ligorio (1552) figure dans le *Civitates…* ; l'eau-forte de Tempesta (1593) est réimprimée en 1606, insérée à la *Topographia Germaniae* de Mérian en 1642, et est encore retravaillée en 1645[211]. Ces trajectoires peuvent notamment s'expliquer par les legs de matériels et plaques entre fabricants de cartes, souvent liés par des liens amicaux ou familiaux[212].

B) Vers une représentation rationnelle de l'espace

« Entre la carte et l'image, il y a des zones de chevauchement plus qu'une frontière nette »[213]. On observe entre les XVIème et XVIIIème siècles une rupture entre une période qui privilégiait la carte belle, décorative, et voyait en elle un ornement à même d'imposer le respect, et une ère moderne, où le plan recherche une forme d' « objectivité scientifique ». La carte devient un modèle intelligible d'un espace permis par la géométrie ; il s'agit d'un dispositif à lire et à interpréter autant qu'à voir[214].

1 - Séparation et distinction d'avec d'autres types de représentations

Par la figuration, la carte allie la géographie à la chorographie, deux disciplines décrivant la Terre pour Ptolémée, l'une à l'échelle de l'ensemble du monde, l'autre à celle du paysage. Sur les cartes anciennes, le désordre apparent des éléments picturaux peut résulter du fait que la carte n'est pas faite pour être immobile, mais manipulée par celui qui s'en sert. L'iconographie accompagnant les cartes est peu à peu mise à la marge, puis hors-cadre. Si à l'origine elles louent la diversité de la Création, ces images ou « *mirabilia* » dégagent d'autres

[211] Pour plus de renseignement sur l'histoire des estampes du corpus, voir les notices correspondantes en annexe.

[212] Se référer à la partie 2.c) Un microcosme fermé… et aux notices biographiques présentées en annexe.

[213] Christian Jacob, *op. cit.*, « Qu'est-ce que'une carte ? », p.33.

[214] Christian Jacob, op. cit., « Entre les lignes de la carte ».

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

implications tant intellectuelles (une carte contribue à l'archivage de savoirs et connaissances) qu'esthétiques (il s'agit aussi d'un objet d'apparats)[215].

D'autres formes de représentations paysagères existent, et se développent grandement avec un certain décalage par rapport à la période de l'apogée des vues « à vol d'oiseau ». On les nomme génériquement les *römische veduten*. Les principaux artistes à réaliser des vues paysagère de Rome et ses ruines entre la seconde moitié du XVIème et la première du XVIIème siècle furent Maerten van Heemskerck, Lievin Cruyl et Jérôme Cock, des peintres venus dans leur jeunesse d'Europe du Nord dans le cadre du « Grand Tour » et qui ont offerts à la postérité une trace de l'aspect visuel que revêtait alors la ville éternelle. Ils préfigurent les travaux d'artistes à venir comme Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)[216].

Un autre support d'informations sur l'espace est son récit, par des descriptions ou au détour de narration. On trouve des commentaires géographiques soit au sein d'œuvres historiques ou de leurs résumés (épitomés), soit insérés à une histoire qui met en scène le lieu décrit. L'itinéraire, qu'il soit énuméré oralement ou couché sur le papier, est un moyen de se repérer plus commode que les cartes de l'époque, dont ce n'est pas la finalité. Cet usage de l'écrit dans l'approche de l'espace se retrouve dans les légendes[217]. Elles se développent au moment où l'image prend la place centrale parmi les moyens de représenter la ville. Le texte qui l'accompagnait devient une légende des lieux importants, à l'instar de celle qui apparaît dans les vues de Stimmer et Petri en 1550 reprise par Du Pinet, et de même, de façon plus complète encore, chez Ugo Pinard en 1555, Antonio Dosi en 1561, d'Högenberg en 1572, de Florimi en 1580. Pour les représentations de la ville antique, une légende n'apparaît qu'en 1582, au sein des réalisations de Brambilla/Duchet, puis, de manière plus approfondie, dans la réimpression de Théodore de Bry (1597).

2 - Une progression non-linéaire.

La géométrie d'Alberti permettait déjà la réalisation de travaux topographiques précis, exacts et soignés dès le milieu du XVème siècle. Cependant c'est seulement dans la seconde moitié du XVIème siècle que les représentations de villes deviennent populaires, et en-dehors de quelques notables exceptions (Bufalini en 1551, Nolli près d'un siècle plus tard), les plans sont peu réalistes. Ils ne sont pas orientés, ne comportent pas d'échelle, font fi du réseau viaire et présentent une vision idéalisée de la ville. Ce minimalisme est bien incarné par le plan d'Ambrogio Brambilla publié par Claude Duchet en 1582.

En effet, au XVème siècle encore, si la ville n'est pas « qu'un décor », son image doit convier toute une « dimension symbolique », dont les codes ont évolués aujourd'hui. Comme c'était le cas au Moyen Age, « la ville dépeinte devient dès

---

[215] Christian Jacob, *op. cit.*

[216] Michel Makarius, *op. cit.* Notice WorldCat pour les dates. A ne pas confondre avec le graveur de Nolli, Giambattisa Nolli (vers 1692-1756).

[217] Les légendes des diverses réalisations s'étendent : Bartolomeo Marliano de A à T, Stimmer et Petri de A à V, Pirro Ligorio (1552-1553) de A à T et de 1 à 101, Paciotti de A à T et de 1 à 96, Antonio Dosio de A à S et de 1 à 50, Högenberg de A à T et de 1 à 101, Matheo Florimi de 1 à 86, les cartes de la Rome antique de Brambilla comportent des légendes de plus d'une centaine de toponymes et celle de Nolli a recours à plusieurs index des lieux. La plupart des cartes sont inspirées de celle de Pirro Ligorio.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

lors métaphore […] de l'univers spirituel et indivisible du dévot »[218]. Toute représentation passe par différents codes symboliques, et non par une figuration fidèle de ce que le regard peut appréhender. Certes, des éléments du réel sont repris, mais à escient, pour transmettre un message.

Il faut attendre Nolli pour avoir une reconstitution précise du viaire moderne, des parcelles antiques et parfois de leur distribution intérieure. On ne se contente plus de mettre sur le papier l'imaginaire mental de la ville, fondé sur des codes iconographiques : il importe désormais de rendre compte de l'aspect visuel et vécu de la ville. Le plan ne propose plus une simple déambulation dans la ville : il apporte la connaissance, comme en atteste le compas figuré en haut[219]. De façon plus manifeste encore, les chérubins présents au sein des gravures de Stefano Pozzi se livrent aux différentes activités nécessaires à la réalisation du plan, mettant ainsi en scène une mise en abyme du travail du cartographe moderne et de son équipe (l'arpenteur, le géomètre, le dessinateur).

Le plan de Nolli comporte deux index, l'un des noms de lieux classés par ordre alphabétique, l'autre divisant les planches en cases pour permettre de situer les bâtiments et quartiers les uns par rapport aux autres. En cela, il témoigne de l'apparition et de l'essor de l'utilisation pratique des plans de ville. Il sert de base à la plupart des réalisations postérieures, comme les réalisations antérieures s'étaient appuyées sur les travaux fondateurs de Marliano puis de Bufalini. On a rompu avec les relevés antérieurs pour en effectuer de nouveaux, et ainsi établir un plan de la cité éternelle le plus précis et le plus objectif possible. Pourtant, cette carte largement postérieure aux portraits de ville des XVI et XVIIème siècles, qui utilise de nouveaux codes et refonde la manière de représenter la ville n'a pas la rationalité abstraite des réalisations d'aujourd'hui. On remarque par exemple la présence de bateaux circulants sur le Tibre, qui témoigne du maintien de la volonté de monstration de l'espace, héritée du passé.

A la recherche d'une représentation de la Rome idéale, certains artistes anticipent les travaux de Michel-Ange en présentant une nouvelle basilique alors encore en travaux (Florimi, Tempesta)[220]. Les pâtés de maisons et bâtiments importants sont représentés par des polygones parfois sans attache dans la réalité lorsque le quartier ne présente pas d'aménagement intéressant [221]. Leonardo Bufalini et Pirro Ligorio, respectivement en 1551 et en 1552, reconstruisent dans leurs cartes des monuments disparus, amenant à une superposition de strate qui complexifie la lisibilité de leur production. Mario Cartaro (vers 1540-1620) montre une ville en travaux, telle qu'elle était à son époque, tandis que Bufalini présente une ville idéale, qui allie des caractéristiques passées et à venir.

On observe tout au long de la période étudiée un passage d'une approche narrative de l'espace, à une approche picturale, ainsi que l'émergence d'une volonté de dépeindre une réalité « scientifique » du lieu représenté, plutôt que d'en exprimer la dimension symbolique. Ces évolutions sont cependant en prise avec les

---

[218] Sandra Costa, *Représentations et formes de la ville européenne – Le patrimoine et la mémoire*, L'Harmattan, p.48.

[219] Jean-Marc Besse, Pascal Dubourg-Glatigny, *op.cit.*

[220] Evoqué en 2.c) Un microcosme fermé…

[221] Jessica Maier, « "Roma renascens", 16th century maps of the eternal city », p.35-55, in CALDWELL Dorigen, CALDWELL Lesley, *Rome, continuing Encounters between Past and Present*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, p.48-49.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

conceptions, les mentalités des acteurs du milieu cartographique de l'époque, de l'artiste à l'acheteur en passant par l'imprimeur et le boutiquier. C'est pourquoi des productions très diverses émaillent le corpus présenté. La particularité du cas romain ne peut toutefois être éprouvée qu'à l'aune d'exemples exogènes. Paris, Mexico, Constantinople et Jérusalem offrent de bons contre-points pour illustrer différentes approche de la ville en fonction de la dimension imaginaire à laquelle chacune renvoie. Comment chacune de ces villes ont-elles été traitées et comparées à Rome au cours de la période ?

C) De « nouvelles Rome » face à Rome comme une nouvelle Jérusalem

Paris incarne la modernité et le dynamisme d'une grande ville qui se compare à son illustre devancière. Ainsi Montaigne s'approchant de la ville éternelle la compare-t-il immédiatement à la capitale française : « Quant à la grandeur de Rome, M. de Montaigne disait que l'espace qu'environnent les murs, qui est plus des deux tiers vides, comprenant la vieille et la neuve Rome, pourrait égaler la clôture que l'on ferait de Paris, en y enfermant tous les faubourgs de bout en bout. Mais, si on compte la grandeur par le nombre et la presse des maisons et habitations, il pense que Rome n'arrive pas à un tiers de la grandeur de Paris. En nombre et grandeur des places publiques, en beauté des rues et des maisons, Rome l'emporte de beaucoup »[222].

Mexico évoque le lointain, l'inconnu, l'exotique, et est présentée comme une autre Rome, du fait de la qualité de son ingénierie urbaine, mais aussi à Venise, du fait de son caractère lacustre, et aux plus grandes villes espagnoles, en raison de l'origine des Conquistadores. Constantinople, fondée par Constantin comme une nouvelle Rome, est tout comme cette dernière parsemée des ruines de l'Empire. Quant à Jérusalem, qui se trouvait au centre des mappemondes médiévales[223], Rome entend désormais la supplanter en tant que ville sainte.

1 - Paris : la métropole européenne

La ville de Paris se compare à Rome : en tant que plus grande[224] et puissante ville d'Europe, elle estime être l'héritière de la qualité de « *caput mundi* » autrefois détenue par la cité latine. L'historien André du Chesne (1584-1640) affirme que « Paris, notre Françzise Rome […] ne cède en rien à cette vieille Rome », et Louis d'Orléans la nomme « notre Ffrançaise Rome » en 1607, devant

[222] « Quant à la grandur de Rome, M. de Montaigne disoit que l'espace qu'environnent les murs, qui est plus des deus tiers vuide, comprenant la vieille & la neufve Rome, pourroit égaler la cloture qu'on fairoit autour de Paris, y enfermant tous les faubourgs de bout à bout. Mais si on conte la grandur par nombre & presse de maisons & habitations, il panse que Rome n'arrive pas à un tiers près de la grandur de Paris. En nombre & grandur de places publicques, & beauté des rues, & beauté de maisons, Rome l'amporte de beaucoup ».

[223] Voir en annexe « Représentations traditionnelles du monde ».

[224] Population au XVIème siècle comprise entre 200 000 et 300 000 habitants d'après l'estimation de Filippo Pigafetta et Jean Jacquart, cités par Fierrro 1996, p.278.

La population de Rome était de 32 000 à 55 000 habitants en 1527-1528 d'après David Woodward, « The Italian Map Tarde, 1480-1650 », in David Woodward, *op. cit.*, p 775.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

le Parlement[225]. Charles Quint lui-même aurait dit « Paris n'est pas une ville, c'est un monde »[226]. Cette admiration se teinte parfois de rivalité, notamment sous des plumes partisanes pendant les guerres de religion, des auteurs protestants vantant par exemple la suprématie de Paris sur la ville de Saint Pierre[227].

Les cartes anciennes de Paris la représentent inscrite dans un cercle, correspondant au paradigme cartographique de la ville circulaire comme « *caput mundi* »[228] : Paris s'empare ainsi des outils iconographiques de Jérusalem et Rome, les cités saintes qui avaient auparavant droit à de telles représentations (on peut notamment penser à la mappemonde d'Ebstorf[229]). La capitale française accuse un certain retard en matière de production cartographique : son plan au sein de la *Chronique de Nuremberg* de Schedel est le même que celui des villes de Trévise et de Magdebourg, alors que les villes italiennes et allemandes « renvoient à des réalités topographiques individualisées »[230].

La vue de Paris[231] présente au sein de la *Cosmographia Universalis* (1550) de Sebastian Münster, sur laquelle vont s'appuyer les réalisations de Georg Braun (1572) et François Belleforest[232] (1575), demeure très schématique : Notre-Dame y est par exemple figurée par trois tours rondes. La topographie en est toutefois précisément dépeinte : la Seine, ses îles et ses méandres sont aisément reconnaissables. Ce plan date de 1530 environ (présence du *collegium regium* de François Ier, des portes de l'enceinte de Philippe Auguste pourtant détruites en 1535 et la tour de Billy, abattue en 1538). La capitale française apparaît comme une ville vivante et dynamique, par opposition à Rome, qui regarde vers son passé. Ainsi on observe que des faubourgs se développent aux portes de Paris, en dépit du fait que la ville soit enserrée dans une double enceinte (on a déjà tenté de rattraper le cours du développement de la ville).

On observe qu'entre l'image présente dans l'ouvrage de Schedel et le travail de Sébastian Mérian[233], de nombreux grands travaux ont été effectués. Le Louvre médiéval a déjà partiellement laissé place à un palais Renaissance et a été relié au nouveau palais des Tuileries. Le Pont Neuf, à la pointe de l'Île de la Cité, est le premier pont à traverser la Seine de part en part. Il est également le premier pont dépourvu d'habitation et doté de trottoir. Enfin, l'Hôtel de Ville a été reconstruit (en 1533, preuve que la *Cosmographia* a réutilisé une gravure déjà datée lors de sa parution).

---

[225] « Paris, notre Françoyse Rome […] ne cède en rien à ceste vieille Rome »

« nostre Françoyse Rome »

Margaret M. Mac Gowan, *The vision of Rome in late Renaissance France*, Yale University Press, 2000, p.350.

[226] « *Non urbs, sed orbis* ». Jean Boutier, *Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIIIème siècle*, Editions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002, p.14.

[227] Idem, p.235.

[228] Jean Boutier, idem, p.13.

[229] Voir en annexe, « Représentations traditionnelles du monde ».

[230] Jean Boutier, idem, p.75.

[231] Le plan figure en annexe, « Autres villes ».

[232] 1530-1583, traduit Münster sous le titre d'Histoire Universelle du Monde. D'après RV TOOLEY, Dictionary of Mapmakers.

[233] Le plan figure en annexe, ibidem.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Quant à l'habitat, il évolue lui aussi : au XVIème siècle, les demeures à pignons sur rue laissent place à des constructions à l'italienne, ou à long-pan parallèle à la voirie, et les constructions en maçonnerie prennent le pas sur celles à pans de bois. En dehors de l'effet de mode, ces changements sont impulsés par plusieurs ordonnances royales[234] : en 1600 sont décrétés les premières mesures d'alignement visant à élargir les rues, et les colombages et constructions en encorbellements sont interdites par peur des effondrements. En 1667, c'est au tour des pignons de se voir condamnés, et les façades à pans de bois doivent dorénavant être couvertes de chaux pour lutter contre les incendies. Ces changements sont visibles sur les cartes de la période[235].

Le plan de Mérian connaît une grande postérité sur plus d'un siècle. Bien qu'imprécis et schématique dans le rendu du bâti, il donne l'aspect exact des monuments de la cité[236]. Comme à Rome, les plans n'ont pas une évolution linéaire. Par exemple, le plan de 1609 du peintre François Quesnel (1543-1616)[237] est plus novateur que celui de Mérian, et des productions de piètre qualité continuent d'être diffusées tout au long du siècle. Toutefois, selon l'historien Jean Boutier, la déformation des plans par rapport à la réalité est de 40% au XVIème et de 20% au début du XVIIème[238], ce qui témoigne bien d'un mouvement général de progression de la qualité des portraits de la ville.

2 - Les villes lointaines : genèse de l'attrait pour l'exotisme et de l'orientalisme

Mexico-Tenochtitlan suscite la fascination des Européens devant l'ingéniosité de ses concepteurs : ville construite sur l'eau, pourvue d'un plan hippodaméen, d'un système de routes et d'aqueducs complexe, elle émerveille les Conquistadores. A l'époque, rien de tel n'existe plus en Europe, mais les auteurs de la Conquête se réfèrent spontanément à la Rome antique devant cette profusion de merveilles. Les ateliers européens s'empressent de représenter ces villes lointaines sur lesquels on est pourtant peu renseigné, car ces horizons lointains suscitent la curiosité et donnent lieu à des analogies avec des cités européennes.

Une même carte de Mexico[239], publiée pour la première fois en 1524, est ainsi présente entre autre au sein du *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun et Frans Högenberg, des *Plantz, Pourtraitz et desciptions…* d'Antoine du Pintet, et du troisième volume des *Navigationi et Viaggi* de Giovan Battista Ramusio[240], mais aussi le *Nova totius terrarum orbis* d'Abraham Ortelius et de la *Cosmographia* de Münster. L'originale a été réalisée par un conquistador anonyme et est arrivée en Europe par le truchement de la correspondance d'Hernan Cortès

---

[234] Henri Bresler, Les fenêtres de Paris, aperçu historique du XVème siècle à nos jours, Atelier parisien d'urbanisme, mars 2002, p.15.

[235] Voir en annexe, ibidem.

[236] Jean Boutier, idem, p.120.

[237] Jean Boutier, idem, p.115-116.

[238] Jean Boutier, idem, p.31.

[239] Voir celle du *Civitates…* en annexe, « Autres villes ».

[240] Frank Lestringeant, *Le livre des îles : Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Librairie Droz, 2002, p.112-113.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

avec la couronne d'Espagne[241]. Elle donne lieu à des analogies avec des villes Européennes.

Mexico-Tenochtitlan est associée à Venise, ville qui donne également son nom au Venezuela[242]. Bernardo Valbuena, en 1603, la dit plus peuplée et policée que toutes les villes d'Europe, Rome y compris[243]. Quant au frère franciscain Juan de Torquemada (-1624), il avance que « Si Tenochtitlan était Babylone […], elle est maintenant une autre Jérusalem »[244], et ainsi apparait le *topos* littéraire d'une Mexico comme une nouvelle Jérusalem ou Rome, conception qui connaît un certain succès chez les Créoles qui nourrissent des velléités d'indépendance vis-à-vis de l'Espagne[245]. On peut toutefois relativiser la place des descriptions de contrées lointaines au XVIème siècle, l'immense majorité de la production se concentrant sur l'Ancien monde[246].

Fondée par l'empereur Constantin en 330 de notre ère comme une « nouvelle Rome », Constantinople a été prise par les Ottomans en 1453, et la basilique Sainte-Sophie a été convertie en mosquée. Tout comme Rome ou Paris, l'ancienne capitale de l'empire romain d'Orient, successivement appelée Constantinople puis Byzance (aujourd'hui Istanbul) apparait au sein des *Chroniques* d'Hartmann Schedel[247]. Saint Sophie (désignée comme telle alors qu'elle est entre-temps devenue mosquée) est mise en avant comme le principal élément distinctif et point d'intérêt de la ville, dont une autre caractéristique est d'être scindée par le Bosphore. A proximité de la basilique, on remarque la colonne commémorative de Justinien[248], détruite en 1515 par les Ottomans. Tout comme à Rome, on note la présence de nombreuses ruines antiques au sein de la ville, notamment deux amphithéâtres qui apparaissent dans la réalisation de Sébastian Münster (1550)[249].

Alors que Paris et Rome y apparaissent assez considérablement simplifiées, Constantinople a droit à un portrait de bonne facture au sein de la *Cosmographia Universalis* de Münster. C'est d'ailleurs cette carte qui est reprise par Braun et Högenberg pour leur célèbre *Civitates Orbis Terrarum* (1572)[250], avec ajout de quelques personnages et de cartouches comportant les noms et portraits des sultans successifs. Le titre de la vue de Mérian fait référence à l'occupation turque – « *De Graeciae Constantinopolotinae urbis efigies, quam hodie sub Turcae inhabitione habet* » [251]. Jérusalem a également droit à une représentation réaliste au sein du

---

[241] André Thevet (1516-1590), *Cosmographie universelle,* 1554. Idem.

[242] Alonso de Hojeda (1468-1515) aurait nommé le pays « la petite Venise » car les autochtones y vivaient dans des cabanes bâties sur l'eau. Idem.

[243] Richard L. Kagan, Fernado Marias, *Urban Images of Hispanic World, 1493-1793,* Yale University Press, 2000, 235p., p.90.

[244] Idem, p.151.

[245] Ibidem.

[246] Robert Karow, « Centers of Map Publishing in Europe, 1472-1600 » in David Woodward, *op. cit.*

[247] Voir en annexe, « Autres villes ».

[248] *Byzantium : Faith and Power (1261-1557),* Metroploitan Museum of Art, New York, 2004, 658p., p.403-406.

[249] Voir en annexe, « Autres villes ».

[250] Voir en annexe, « Autres villes ».

[251] C'est-à-dire : « Portrait de la ville de Constantinople de Grèce, telle quelle est aujourd'hui occupée par les Turcs ».

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Braun et Högenberg, toutefois la part de la symbolique est plus importantes dans les vues de la ville sainte que dans celles de toute autre cité.

3 - Jérusalem : l'autre ville à portée symbolique et religieuse

Jérusalem est traditionnellement associée au cœur du Christ dans les « mappemondes » médiévales, qui se proposent de donner à voir une image allégorique du monde comme corps du Christ. Puis, à partir du XVIème siècle se développent des figurations plus complètes, précises et réalistes, tandis que des représentations d'ordre symbolique subsistent d'autre part.

C'est le cas d'Hartmann Schedel, dont la *Chronique de Nuremberg* [252]donne à voir une ville circulaire (le cercle est symbole de perfection et d'achèvement), bâtie autour du temple de Salomon (conférant sa dimension sacrée à la ville qui l'entoure) et ceinte de trois remparts (allusion à la trinité, à la sacralité du chiffre trois et à l'importance de la cité). Mais on trouve dans le même ouvrage d'autres représentations de Jérusalem, dont l'une de sa destruction, qui se veulent plus réalistes. L'artiste à conscience que le portrait qu'il peint n'est pas à l'image de l'objet représenté, mais cela importe peu : selon le contexte, on donne des aperçus différents de ce qui est figuré, en fonction du message que l'on souhaite faire passer.

On peut ainsi noter qu'au sein de l'ouvrage de Braun et Högenberg[253], c'est encore une Jérusalem fictive qui est mise en scène. La ville occupe un rectangle ceint de remparts et rassemble des lieux cités par la Bible représentés de façon fantaisiste (architecture semblable à celle de l'Europe du Nord), avec des personnages qui y jouent des scènes bibliques.

Mais, dès 1559, l'estampe « Civitas Hierusalem »[254] de Pirro Ligorio, présente une vue rapprochée réaliste de la ville orientale, avec ses clochers et minarets. Au premier plan, on trouve le dôme du rocher– ici désigné comme le temple de Salomon (*Il Tempio di Salomone*) et au centre de l'image, on trouve le Saint Sépulcre (*Sepoltura di Iesu Christo*). Le Saint Sépulcre (*Dispositio Sepulturae Dominicae*) et l'Ancienne Chapelle de Bethlehem (*Forma Capellae in Bethlehem*) sont mis en exergue en-dessous de la ville : leurs représentations respectives encadrent la légende.

François Belleforest, dans son *Histoire Universelle*[255] de 1575, met quant à lui côte à côte une « Description de la Cité de Ierusalem, telle qu'elle fut du tēps q. notre Sauveur viuoit au Mōde » et une « Nouuelle description de la Cité de Ierusalem, telle qu'a present elle est figurée & assise ». Un cartouche y montre Abraham recevant les tables de la Loi et trois encadrés contiennent une longue légende. Si la représentation symbolique et historique a toujours cours, elle est dorénavant séparée de celle de la ville contemporaine, et sa description comme son commentaire sont rejetés hors de l'image, comme c'est aussi le cas pour la ville de Rome.

---

[252] Voir en annexe, « Autres villes ».

[253] Volume IV du C*ivitates Orbis Terrearum*. Voir en annexe, ibidem.

[254] Voir en annexe, ibidem.

[255] Voir en annexe, ibidem.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Rome fait l'objet de nombreuses comparaisons avec d'autres cités : en effet, la ville éternelle prend la suite de Jérusalem en tant que ville sainte et que centre de la chrétienté, et acquiert une valeur archétypale qui mène d'autres localités à se présenter comme de « nouvelles Rome ». Les portraits de ville, tout au long de la période, usent de leur faculté à prendre leur distance par rapport au réel pour tenter de faire converger les représentations qu'ils font de ces cités avec une image de la ville idéale.

La période étudiée est parcourue de mouvements de fond dans la perception et la conception de l'espace, mais l'on n'observe pas d'évolution linéaire. Les portraits de villes apparaissent au cours du XVIème siècle et se dirigent vers de plus en plus de « scientificité », tout en demeurant des représentations à forte teneur symbolique.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

CONCLUSION

Comme la présente étude s'est attachée à le montrer, la Renaissance marque un tournant dans l'histoire de la conception de l'espace urbain, ainsi que dans ses modalités de représentations. La ville, autrefois fantasmée et ineffable, fait dorénavant l'objet d'une imagerie abondante. Sa description, qui recourait à des formules et à des schémas stéréotypés, s'émancipe des codes jusqu'alors en vigueur : même si des conventions demeurent – la dimension méliorative de la présentation de l'objet donné à voir, par exemple – chaque cité est désormais dépeinte de manière précise, et on s'emploie à faire en ressortir la singularité.

Le portrait de ville consiste en une représentation qui allie éléments du réel et dimension idéelle du lieu. Il faut attendre le XVIIIème siècle pour que se développent des cartes permettant une utilisation pratique. On dispose pourtant dès le XVème siècle, dans une certaine mesure, de la possibilité technique et matérielle d'effectuer des relevés topographiques, et de les porter sur le papier. Pourtant, si ces techniques sont bien mobilisées, tout comme les nouveaux moyens servant la diffusion de l'image de la ville (gravure, imprimerie), c'est avant tout pour créer des vues « à vol d'oiseau », qui certes exigent de solides connaissances de géométrie, mais ne correspondent pas à notre façon contemporaine de représenter la ville. L'aspiration des ateliers produisant ces vues de ville est avant tout de satisfaire les horizons d'attente du public, afin d'écouler leurs réalisations.

Ces dernières se doivent donc d'être en adéquation avec le goût de l'époque, mais aussi traduire sa mentalité, sa conception de l'espace. C'est en cela qu'il est intéressant d'étudier les portraits de ville : ils sont révélateurs de ce qu'est la ville pour leurs contemporains. L'utilisation de la projection perspective, de la couleur, ainsi que la présence de personnages – voire de scènes de genre – animent ses proto-cartes et les rapprochent de l'œuvre d'art. L'usage de ces productions se distingue de celui des cartes maritimes ou portulans ; il s'agit avant tout d'un objet de prestige, bien qu'il ait également des fonctions didactiques, décoratives et promotionnelles.

Rome se prête particulièrement au jeu : centre de pouvoir empreint d'enjeux symboliques et religieux, elle est visitée par de nombreux pèlerins, mais aussi par des ambassadeurs venus rencontrer le pape, par des humanistes qui s'intéressent à son passé prestigieux. D'ailleurs, nombreuses sont les cités qui, à travers le monde, lui sont comparées. Par son importante concentration en lieux à forte portée symbolique, elle suscite l'intérêt de géomètres et d'artistes. Des ateliers d'imprimeurs présents sur place sont à l'origine d'une production locale, vendue notamment aux voyageurs précédemment évoqués. Ces productions sont par la suite copiées dans toute l'Europe et intégrée à des ouvrages spécialisés, dont le *Civitates Orbis Terrarum* (trois vues de Rome dans les quatre premiers volumes) constitue l'exemple le plus édifiant.

L'histoire de la ville éternelle est riche. Les lieux de pouvoir, ou à haute portée symbolique ou religieuse, y sont omniprésents. Ceci rend plus complexe la représentation de la cité aux sept collines. Quelle place accorder aux monuments antiques et aux ruines au sein de l'estampe ? *A contrario*, qu'en est-il de la présentation des réalisations récentes des papes ? Ces problèmes sont pour partie résolus par l'émergence de productions distinctes donnant à voir la ville antique ou moderne (*Imago*/*Descriptio*). L'intégration de l'espace urbain au sein de son

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

environnement est également variable en fonction des images, sous-tendant différentes conceptions de l'urbanité, qui peut être pensée comme un espace ouvert ou fermé, mouvant ou figé, lieu de vie ou d'autorité et de symbole.

La période étudiée voit évoluer les représentations picturales cartographiques, et, avec elles, le genre hybride des portraits de ville. Entre le XVème et le XVIIIème siècle, les façons d'évoquer et de figurer l'espace ont connu de fortes mutations, car la perception de l'espace et les rapports à ce dernier ont profondément changé. D'une approche narrative, propre à une culture de l'oralité, on passe à une société de l'image, où la représentation figurative connaît un succès croissant. Dans le même temps, le réalisme de l'image dans sa peinture de l'espace est dorénavant plus important que la transmission d'un arrière-plan idéel, symbolique et imaginaire. Ces évolutions s'inscrivent dans la durée, et sont loin d'être linéaires. On observe des disparités qui peuvent s'expliquer par l'éloignement de certains ateliers de la ville représentée, mais aussi par les réutilisations de fonds de plaques archaïques, remobilisées pour générer des revenus à moindre frais. Cette pratique est, qui plus est encouragée par le prêts et legs entre ateliers ou artisans.

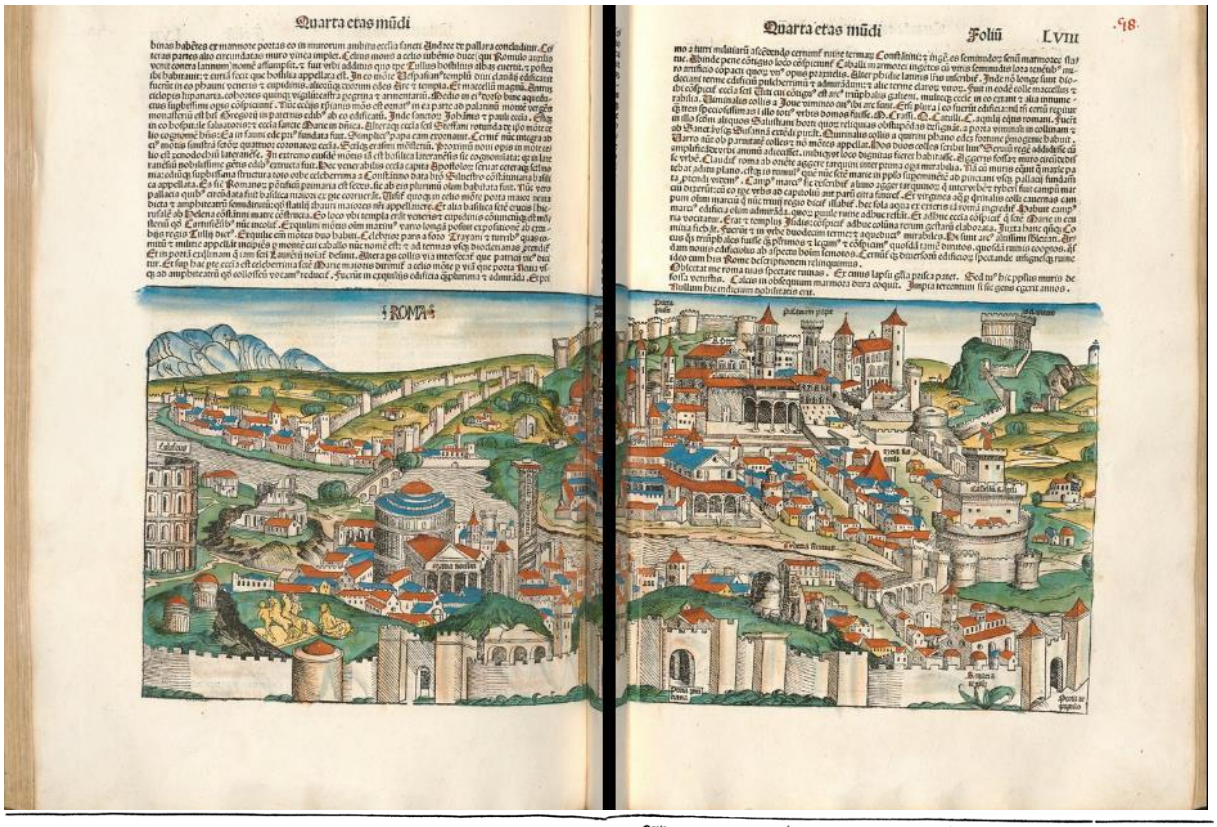
Les productions du XVIIIème siècle se distinguent de celles du début de la Renaissance par une recherche accrue de scientificité et de proximité avec le réel. Le recours à des relevés et à des travaux géométriques devient systématique ; leur aspect visuel renonce à la projection perspective pour privilégier le plan de masse, que l'on juge empreint de rationalité ; les titres et légendes se développent, pour effectuer une médiation entre le public et un objet. De plus en plus neutre, les représentations urbaines perdent leur puissance évocatrice liée à leurs propriétés artistiques : elles cessent de traduire l'atmosphère de la cité qu'elles donnent à voir.

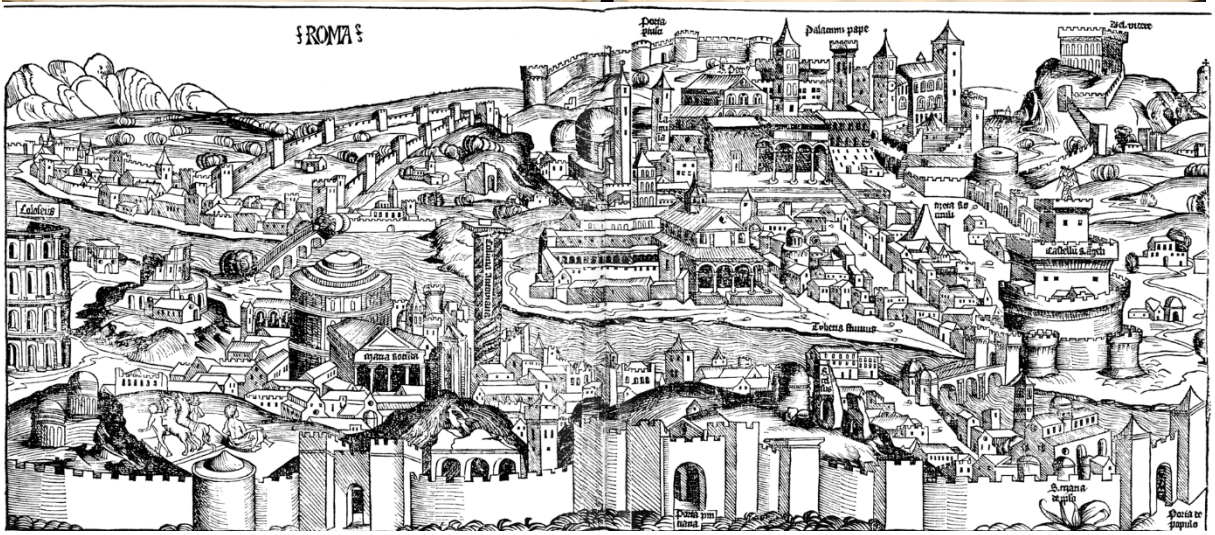
Les portraits de ville perdent la dimension symbolique qu'ils véhiculaient auparavant, et ce par-delà les évolutions que connaissent leurs méthodes de réalisation, leur présentation formelle, ainsi que les qualificatifs les désignant. Ces objets de prestige, originellement destinés à être affichés ou collectionnés, ont en deux siècles changés de fonction. Ainsi la cartographie n'est-elle désormais plus vectrice d'informations sur l'apparence visible de la cité, et peut aspirer à aider à se repérer. Les cartes du XVIIIème siècle continuent cependant de comporter des évocations de l'aspect de la cité et de ses monuments tels qu'ils peuvent être appréciés par le chaland, par exemple en encadrement du plan lui-même.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

CORPUS

Roma/Rom (vers 1490)





Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

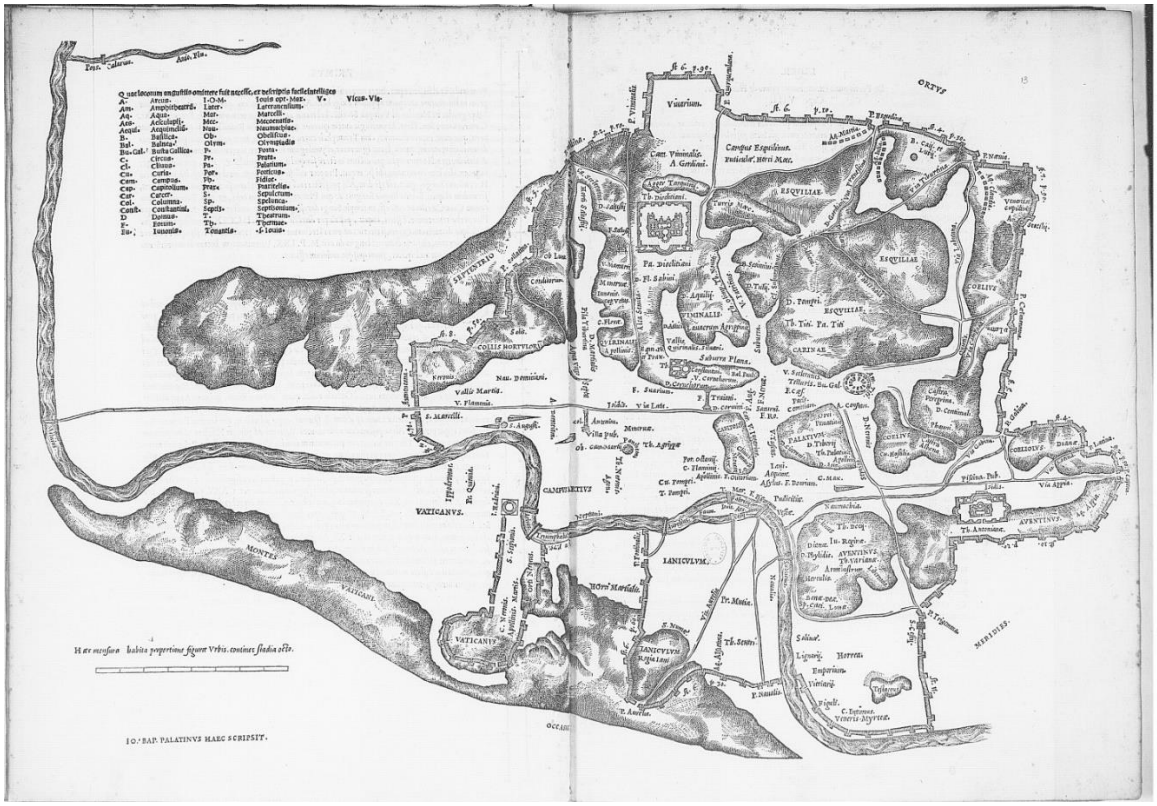
Date	Vers 1490
Titre	Roma / Rom
Dessinateur	Atelier de Wilhelm Pleydenwurff (-1494) et de son beau-père Michael Wohlgemuth (1434-1519), tous les deux peintres et maîtres d'A. Dürer. Les xylographies du Liber Chronicarum constituent leur seul travail connu qui ait un rapport avec la cartographie[256].
Inciseur	idem
Imprimeur	Anton Koberger (1455-1513) (il est également l'éditeur)
Technique	Xylographie
Format	23 x 54 cm sur feuille de 44 x 62 cm (notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/roma/oclc/663452638&referer=brief_results)
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Rome#/media/File:Roma1493.png
Remarques	Nord à droite. Feuilles LVII verso et LVIII recto.
Réalisé pour	Chroniques de Nurmeberg (ou Liber chronicarum, ou Weltchronik), Hartman Schedel[257] (avec la contribution de Hieronimus Münzer), Nuremberg, 1493.
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200022x/f98.item.zoom
Remarques	Il s'agit d'un des incunables les mieux conservé, il en reste 700 exemplaires. La BnF, La National Library of Israel , la Harvard College Library, The Chinese University of Hong Kong en détiennent.
Transcription du texte correspondant	http://digicoll.library.wisc.edu/cgi/t/text/text-idx?c=nur;cc=nur;view=text;idno=nur.001.0004;rgn=div2;node=nur.001.0004%3A6.26

[256] Sauf mention contraire, toutes les informations biographiques proviennent de Ronald Vere Tooley, *Dictionary of* Mapmakers, Alan R. Liss, Inc. New York, Meridian Publishing Co. Amsterdam, 1979, 648p..

[257] Les notices biographiques hors dessinateur/inciseur/imprimeur sont présentées par ordre alphabétique dans une rubrique dédiée.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Urbis Romae Topographia (1544)



Date	1544
Titre	Sans
Dessinateur	Bartolomeo Marliano[258]
Inciseur	Giovani Battista Palatino (1515-1575)[259]
Imprimeur	Valerio e Luigi Dorici Fratelli (en activité de 1538 à 1559)[260], Rome
Technique	Taille-douce
Format	30x47cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000135d/f4.item

[258] Tooley donne J.B. Marlianus (XVIème siècle) : antiquaire italien, *Urbis Romae topographia* (1534). Il ne mentionne ni l'inciseur ni l'imprimeur.
Encyclopédie Treccani en ligne : http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-marliano/
Deutsches Archäologisches Institut https://zenon.dainst.org/Record/000366738/Details

[259] Notice BNF http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb106067744

[260] Recencement des éditions italiennes du XVIème siècle : http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=13&i=3245

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Remarques	Il s'agit de la première représentation topographique et ichnographique de Rome. Le plan de Marliano a par la suite servi de point de départ pour la réalisation de Bufalini (1551). Représente la topographie de la Rome antique. On en trouve des exemplaires à la Bibliothèque nationale de France (BnF), à la Waseda University (Japon), à l'American University de Sharjah (Emirats Arabes Unis) et à la National Library of Malaysia.
Réalisé pour	Urbis Romae topographia de B. Marliano.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Romanae urbis situs, quem hoc Christi anno 1549 habet (1550, 1557)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Date	1550 (seconde édition en 1572)
Titre	« Romanae urbis situs quem hoc Christi anno 1549 habet ».
Dessinateur	Inconnu
Inciseur	C. Stimmer d'après Dubourg-Glatigny/Besse – Christopher Stimmer est un graveur connu pour une carte de Grèce réalisée pour l'humaniste et cartographe Nikolaus Sophianos en 1554.
Imprimeur	Heinrich Petri (1508-1579), imprimeur et éditeur de cartes et plans à Bâle, beau-fils de Sebastian Münster, dont il publie la Cosmographie de 1540 à 1552.
Technique	Xylographie
Format	36,2x45,5cm
Provenance	The Hebrew University of Jerusalem BM de Lyon
Accessible à	Exemplaire de Jérusalem : http://historic-cities.huji.ac.il/italy/rome/maps/munster_lat_1550_150.html Exemplaire de la BM de Lyon : https://books.google.fr/books?id=vN1U62Jy90MC&printsec=frontcover

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

	&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Remarques	Nord à droite. A été imprimé en latin, en allemand (1550), en français (1552) et en italien (1558) d'après Jean Boutier, op. cit., p.78. On en trouve un exemplaire au Maritime Museum de Londres.
Réalisé pour	Cosmographia Universalis, Livre 2 (édition latine), Sebastian Münster, H. Petri, Bâle, 1552.
Provenance	Biblioteca Nacionale de Portugal (texte sur Rome, la carte est manquante) Istuto Internazionale di Storia Economica F. Datini (vue, p.158-159)
Accessible à	http://purl.pt/13845/3/#/226 (Bibliothèque nationale du Portugal) http://www.istitutodatini.it/biblio/images/it/lazzer/munster/htm/citta.htm (Institut Datini)
Repris par	« Description détaillée de Romme », in Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses, tant de l'Europe, Asie et Afrique, que des Indes, et terres neuves, Lyon, Antoine du Pinet (auteur), Ian d'Ogerolles (éditeur), 1564. Accessible dans son contexte : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122944w/f211.item.r=rome.zoom

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

176 Description de cité de Romme. 177

R O E.

Occasus

Les lieux principaux notez de cette Ville & Cité de Romme.

A Le Palais d'Adrian, aujourd'hui appellé le Chasteau Sainct Ange. B Le Pape. C L'Eglise de S. Pierre. D La Colonne d'Antonius, & l'obiect d'icelle Sainte Marie la rotunde. E La Colonne d'Adrian. F L'arc de Sept. G Le Temple de paix, l'enclos duquel deuoit comprendre le Coliseo, edifice d'admirable grandeur: qui pour l'incommodité du lieu trop peu spacieux, fut forclos. H Les Estuues de Diocletian. I Pont de Sixte. K Le Capitolle. L L'Ile de S. Bartholomi, pres le pont de Sixte. M S. Iean de [illegible] N Va conduit d'eaue. O L'arc de Tite & Vespasian. P S. Susane. Q S. Marie de Popalo. R S. Laurens. S S. Sebastien. T S. Vital. V [illegible]llé. Teste de Bœuf. X Le Fleuue du Tibre. Y Bel Vedere.

Iean [illegible]olles.

t 3 DES

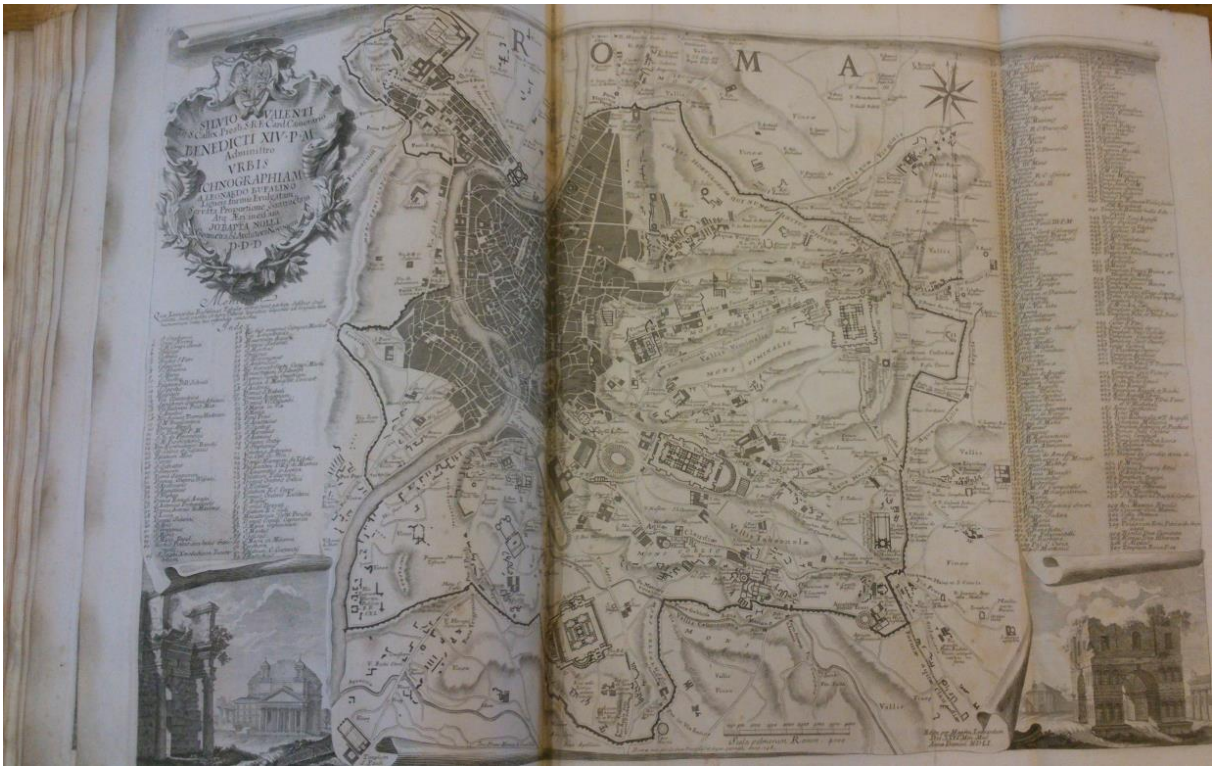
Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Roma (1551)

Date	1551 (ici 1560) – reprises en 1748 et 1755.
Titre	Roma
Dessinateur	Leonardo Bufalini (-1552). Graveur et architecte militaire. (Notice BnF : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15402162v)
Inciseur	idem
Imprimeur	Antonio Baldo, Rome. (Notice Treccani : http://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-bufalini_(Dizionario-Biografico)/)
Technique	Xylographie

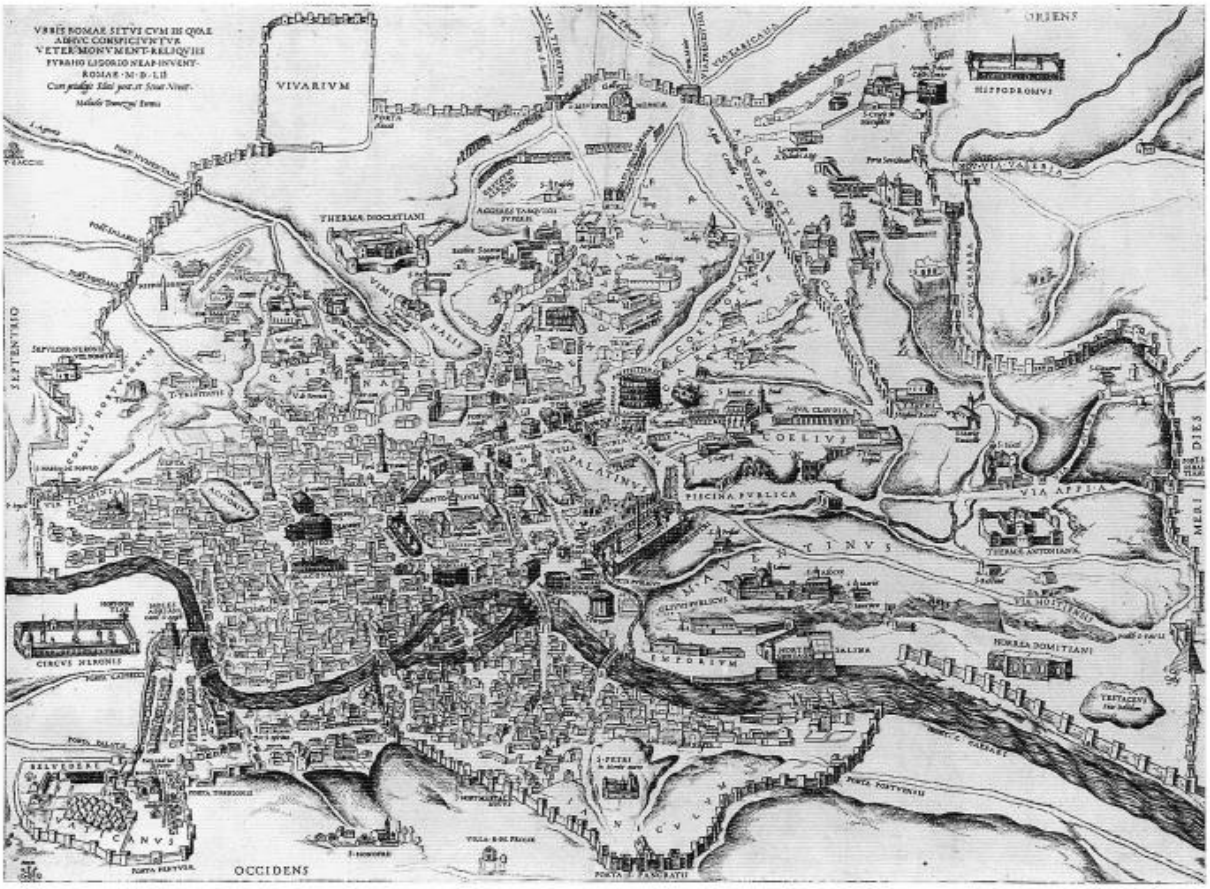
Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Format	130x135cm (20 feuilles 49x35cm, 4 49x13cm)
Provenance	Pas d'édition originale survivante connue. Survit notamment grâce à des réimpressions du XVIIIème siècle dues à Giambattista Nolli (1748) et Homann Erben (1755) conservées en Allemagne, en Suisse, en Australie, en Inde, à Singapour, au Japon, aux Etats-Unis. Notice WordCat de Bufalini : http://worldcat.org/identities/lccn-n89649496/) Ci-dessus exemplaire de l'IATH Virginia - Kersu Dalal, Johnson Fain Partners, Los Angeles.
Accessible à	http://www3.iath.virginia.edu/waters/BufaliniComp/BufaliniComp.htm
Remarques	Plan ichnographique, association des villes anciennes et modernes, nord à gauche.
D'après	Inspiré par Marliano (d'après Dubourg-Glatigny/Besse).
Repris par	A. Trevesi (1560) – réédition (présentée ci-dessus). Giambattista Nolli (1748) – reprise (présentée ci-dessous)
Provenance	BM de Lyon (photographie personnelle)



Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Urbis Romae situs cum iis quae adhuc conspicivintur veter, munument, reliquiis… (1552)



Date	1552
Titre	Urbis Romae situs cum iis quae adhuc conspicivintur veter, monument, reliquiis…
Dessinateur	Pirro Ligorio (1496-1583) est un architecte, artiste et cartographe né à Naples et mort à Ferrata à l'origine de cartes de Rome en 1552, de France et de Belgique en 1558, d'Hongrie et d'Espagne en 1559, de Grèce en 1561, du Frioul en en 1563 et de Rome en 1570.
Inciseur	GLA (George Lilius Anglus). George Lily (en activité de 1528 à 1559). Connu pour les Britanniae Insulae, Rome, 1546, puis rééditions en 1556 et 1558.
Imprimeur	Michele (Michaelo) Tramezzino (en activité de 1536 à 1562). Imprimeur et éditeur vénitien qui possède une boutique à Rome tenue par son frère aîné et une à Venise, « All Insigna della Sibille ». A l'origine de cartes de Rome en 1552, du monde en 1554, du Nord, de la Frise, du Brabant en 1556, de la France et de la Belgique en 1558, de l'Espagne et de la Hongrie en 1559, de la Rome ancienne et du Portugal en 1561, du Frioul

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

	en 1563, de Gueldre en 1566.
Technique	Estampe
Format	40,2x54,5cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://books.openedition.org/efr/1971?lang=fr http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59638801/f1.item.r=urbis%20romae%20situs
Remarques	Nord à gauche. Un exemplaire est conservée à la British Library (notice Worldat : http://www.worldcat.org/title/urbis-romae-situs-cum-iis-quae-adhuc-conspiciuntur-veter-monument-reliquiis-p-ligorio-invent-m-tramezini-formis/oclc/557274261)
Repris par	Georg Braun, Frans Hogenberg, Civitates Orbis Terrarum (vol II), Cologne, 1575 (regravé par Braun en 1570 par Braun). Texte accessible à : https://books.google.fr/books?id=x4YMPgpvapoC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (en latin) ; https://books.google.fr/books?id=BTuhmMW81xIC&pg=PT202&dq=les+cit%C3%A9s+du+monde+braun+et+hogenberg+rome&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgwdmbgvTRAhWBthQKHd5WCikQ6AEIGjAA#v=onepage&q=rome&f=false (en français). Par rapport à la presence de la carte de Ligorio, voir Caroline Vout, Seven Hills of Rome : Signature of an eternal City, “Introduction: The Journey to Rome”, ‘The Map’, Cambridge University Press, New York, 2012, p.7. Accessible à : https://books.google.fr/books?id=SVL1jXCiNl8C&pg=PA6&lpg=PA6&dq=braun+et+hogenberg+urbis+romae+situs&source=bl&ots=tDBQf1nTnC&sig=2W07BowzEcn5Nm3E1TSl4Ho2Yjg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwix26LE2urRAhXLVRoKHeCZChIQ6AEIOzAG#v=onepage&q=braun%20et%20hogenberg%20urbis%20romae%20situs&f=false

Droits d’auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Antiquae Vrbis Romae Imago accuritiss. Ex vestutis monumentis… (1552-1553)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Date	1552-1553
Titre	Antiquae Vrbis Romae Imago Accuritiss. Ex Vestutis Monumentis ex Vestigiis Videlicit Aedificor Moenium Ruinis….
Dessinateur	Pirro Ligorio
Inciseur	Inconnu
Imprimeur	Georg Braun (pour la version du Civitates…)
Technique	Estampe
Format	72x53cm (2 feuilles assemblées)
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5962779q/f1.item.zoom.
Remarques	Un exemplaire à la BM de Lyon (rassemble les quatre premiers volumes du Civitates…
Réutilisé par	Georg Braun, Frans Högenberg, Civitates Orbis Terrarum (vol IV) (voir l'estampe précédente).

Urbis Romae Descriptio (1555)

(Voir sur les pages suivantes – p.15 et 16)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Date	1555
Titre	Urbis Romae descriptio.
Dessinateur	Ugo (Hugues) Pinard
Inciseur	Jaco[us] Bos[sius]
Imprimeur	Antoine Lafréry (1512-1577). Cartographe, éditeur, vendeur de cartes et d'estampes né à Besançon en Bourgogne. Antoine Du Pérac Lafrèrie émigra à Rome vers 1540 et y établit un commerce sis Via de Perione en 1544. Associé de Salamanca de 1553 à 1563, il lui succède jusqu'à sa propre mort. Son neveu Claude Duchet[ti] lui succède. Un catalogue de ces publications a été réalisé en 1572. Il fut l'un des premiers à rassembler des cartes sous forme d'atlas, de contenu variable. Seuls les derniers possèdent une page de titre.
Technique	Estampe
Format	53,5x86cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53119597n.r=&rk=85837;2
Remarques	Nord à gauche. Un exemplaire à la Universiteitsbibliotheek de Leiden (UL). Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/urbis-romae-descriptio/oclc/71458575&referer=brief_results.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Roma con gli forti (1557)

Roma con gli forti
Porta Portuensis
Porta S. Laurentij
Porta Ostiensis
Porta Appia
Porta Latina
Porta Asinaria
Porta Tiburtina
Porta Nomentana
Porta Salaria
Porta Flaminia
Porta Pinciana
Porta Ripa
Porta Portese
Porta Cavalleggieri
Porta Pertusa
Porta Castellana
Porta Cornelia
Porta Angelica
Porta Viridaria
Porta Pertusa
Porta Cavalleggieri
Porta Portese
Porta Ripa
Porta Pinciana
Porta Flaminia
Porta Salaria
Porta Nomentana
Porta Tiburtina
Porta Asinaria
Porta Latina
Porta Appia
Porta Ostiensis
Porta S. Laurentij
Porta Portuensis

Date	1557
Titre	Roma con gli forti
Dessinateur	Supposément Sébastiano del Re (Sebastianus de Regibus Clodiensis), graveur du XVIème siècle (Galliae Belgicae 1558, Crete 1559, Galliae descrip. 1558, Britann. Insulae 1558, Nova descrip. Hungariae 1559) ou Nicolas Béatrizet (vers 1520-1577), éditeur, peintre et graveur à Rome, à l'origine de l'Allemagne de Tramezzino en 1553, de Malte en 1566, Rome en 1557, Thionville en 1558 (Dubourg-Glatigny/Besse).
Inciseur	Sébastiano del Re (voir ci-dessus)
Imprimeur	A. Lafréry ? (d'après C.J. Schüler) Rome
Technique	Eau-forte
Format	34,8x46,5cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53043029b/f1.item.zoom
Remarques	Nord à droite. Il s'agit probablement d'une copie de la réalisation Béatrizet dont on retrouve l'encart en bas à droite. Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/roma-con-li-forti-recens-rursus-post-omnes-omnium-description-urb-romae-topographia-cum-vallis-fossis-aggeribus-caeterisq-quae-ad-hostium-impediend-irruption-per-universum-urb-ambitum-intra-extraq-moen-public-impen-fieri-curavit-paul-iiii-pont-max-dum-bello-parthenop-premeretur/oclc/494960175&referer=brief_results.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Recens Rursus post omnes omnium Description. Urb. Romae Topographia (1557)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Date	1557
Titre	« Recens rursus post omnes omnium description. urb. Romae topographia… »
Dessinateur	Nicolas Béatrizet (vers 1520-1577) Editeur, peintre et graveur à Rome, à l'origine de l'Allemagne de Tramezzino en 1553, de Malte en 1566, Rome en 1557, Thionville en 1558.
Inciseur	Idem.
Imprimeur	A. Lafréry, Rome
Technique	Estampe
Format	35,5x48cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53043029b/f1.item.zoom
Remarques	Nord à droite. Un exemplaire à la British Library, un autre en Californie. Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/recens-rursus-post-omnes-omnium-description-urb-romae-topographia-n-beatrizet-fec-fromis-a-lafrerii/oclc/557275780&referer=brief_results.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

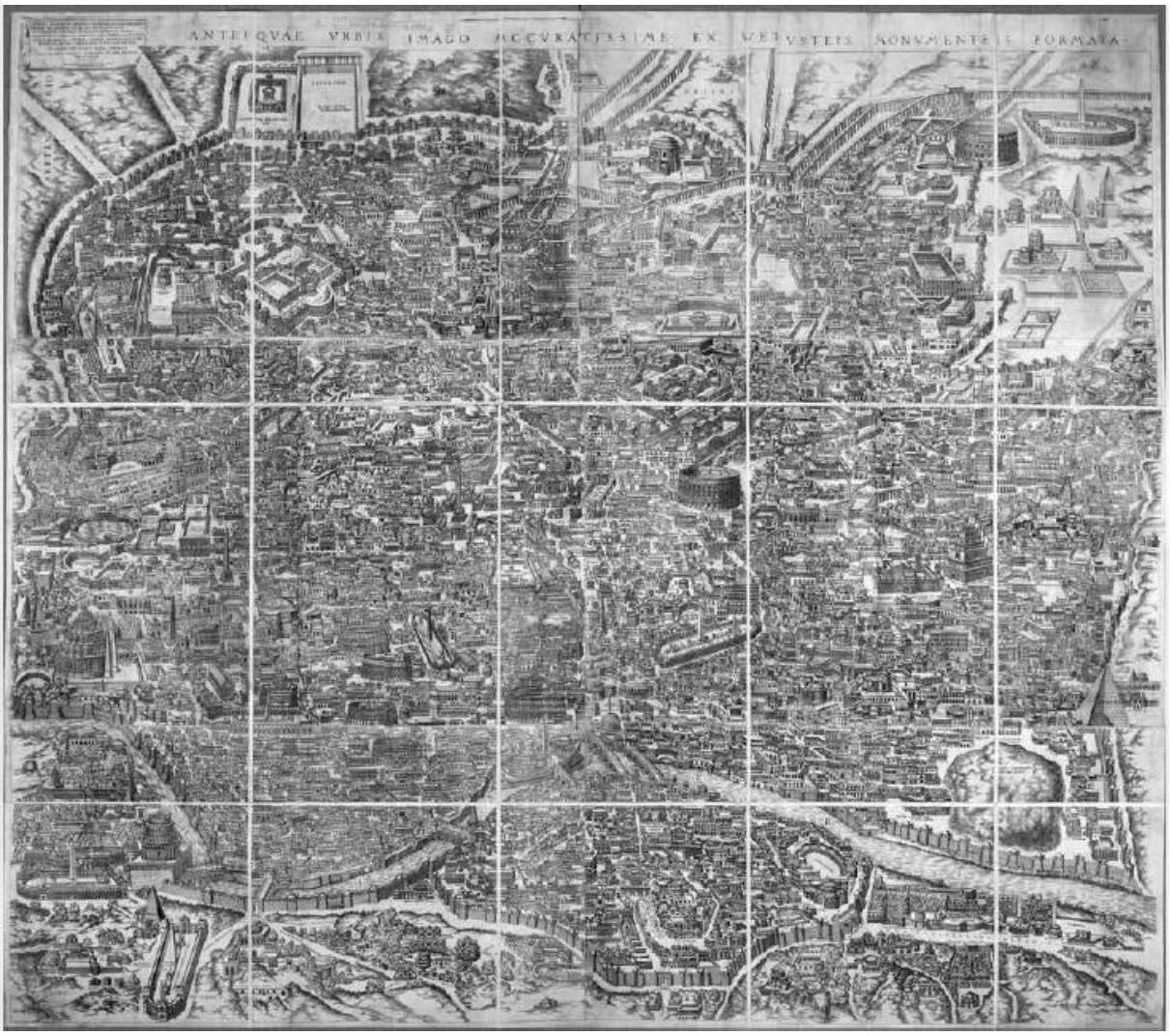
Urbis Romae formam quae nunc est (1557)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Date	1557
Titre	*Urbis Romae formam quae nunc est*
Dessinateur	Francesco Paciotti (1521-1591). Ingénieur militaire.
Inciseur	Nicolas Béatrizet
Imprimeur	A. Lafréry, Rome
Technique	Eau-forte
Format	48x55cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495359r?rk=21459;2
Remarques	Nord à gauche. Un exemplaire à l'UL et à la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR). Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/vrbis-romae-formam-qvae-nunc-est/oclc/955341978&referer=brief_results.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Anteiquae urbis imago accuratissime ex veteribus munumenteis formata (1561, 1574-5, 1602)



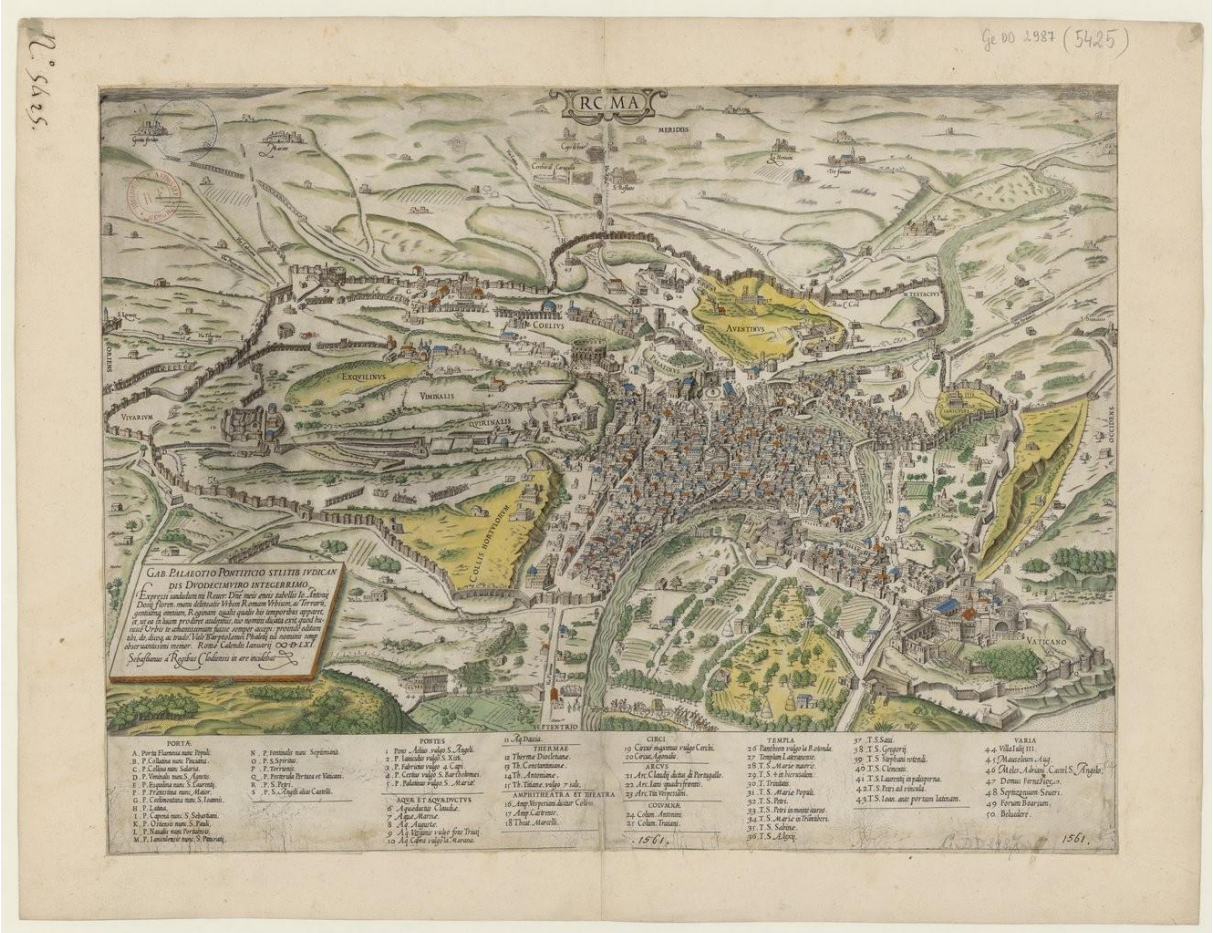
Date	1561 (1574-5, 1602)
Titre	Anteiquae urbis imago accuratissime ex veteribus monumenteis formata
Dessinateur	Pirro Ligorio
Inciseur	Jacob[us] Bos[sius] ?
Imprimeur	Michele et Francesco Tramezzino, Rome
Technique	Eau-forte
Format	130x146cm (en 12 planches)
Provenance	British School at Rome, British Library.
Accessible à	Pour une vision rapprochée (exemplaire de la British Library) : http://www.bsrdigitalcollections.it/details.aspx?ID=0000003 L'image ci-dessus (idem) :

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

	http://www.academia.edu/8352426/Leonardo_Bufalini_and_the_First_Printed_Map_of_Rome_The_Most_Beautiful_of_All_Things_
Remarques	Nord à gauche. Editée par A. Lafréry en 1574-5 et par G. Orlandi en 1602). Rome antique. Pirro Ligorio a réalisé une autre carte de format plus réduit. Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/anteiquae-urbis-imago-accuratissime-ex-vetusteis-monumenteis-formata-effigies-antiquae-romae-descripta-a-p-ligorio-romano-exc-m-et-fr-tramezini/oclc/557274312&referer=brief_results.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Roma (1561)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Date	1561 (Gallica et Dubourg-Glatigny/Besse).
Titre	Roma
Dessinateur	Giovanni Antonio Dosio (1533-1610) : architecte, sculpteur et cartographe. Notice de la BNF : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15366573n.
Inciseur	Sébastiano del Re
Imprimeur	Bartolomeo Faleti, éditeur à Rome, à l'origine d'une carte de cette ville en 1564 (il s'agit probablement de celle présentée ci-dessus mal datée ou d'une réédition).
Technique	Estampe.
Format	42x55,5cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53043057p
Remarques	Nord en bas.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

	Exemplaires presents à l'UL, à la Columbia University in the City of New York, à la BNF, à la BNCR. Notices WorldCat : http://www.worldcat.org/search?q=dosio+roma+1561&qt=owc_search.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Roma (1572)

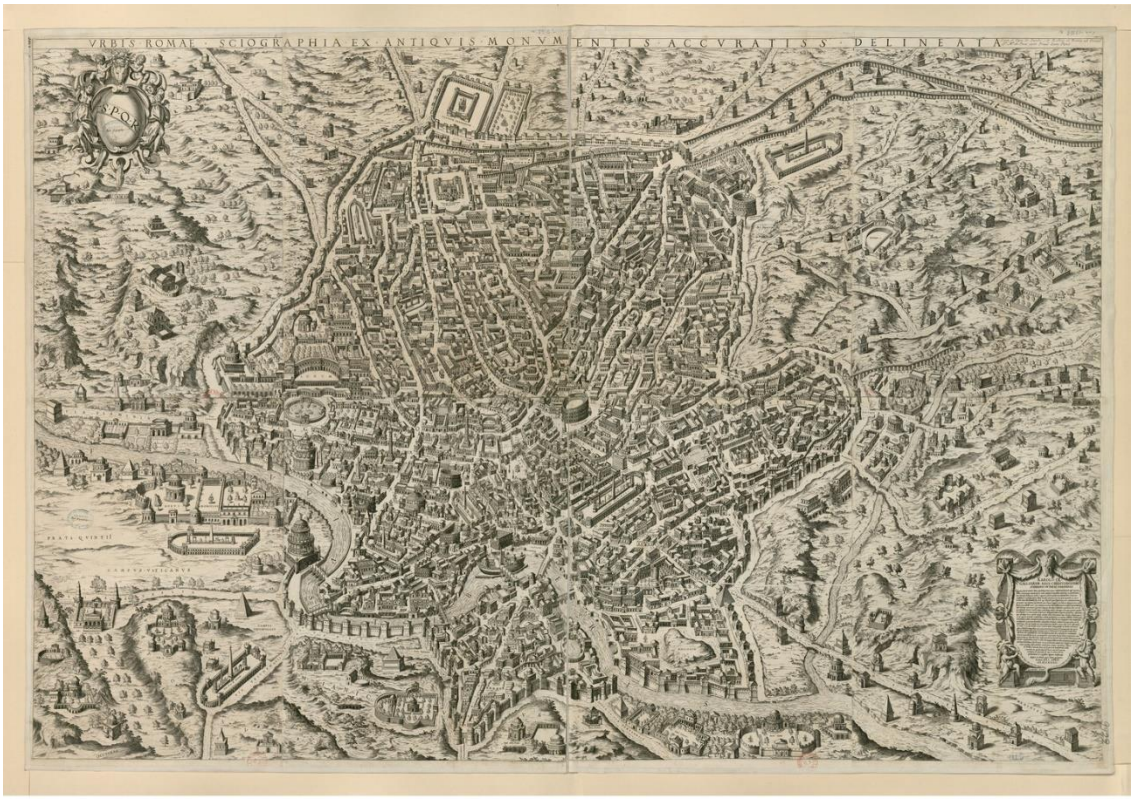
© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Date	1572
Titre	Roma
Dessinateur	Frans[iscus] Högenberg (1535-1590). Artiste et graveur flamand né à Malines et mort à Cologne. Grave des cartes pour Ortelius, Plantin etc. A l'origine d'une Jérusalem en 1584 et d'une Amérique en 1589, co-éditeur du Civitates Orbis Terrarum avec Georg Braun (voir la note n°8) de 1573 à 1590.
Inciseur	Simon Novellanus (Neuvel). Graveur et artiste de Mechlin. Travaille pour Braun et Högenberg à partir de 1570.
Imprimeur	Frans Högenberg, Cologne.
Technique	Estampe
Format	33,5x49,2cm
Provenance	The Hebrew University of Jerusalem
Accessible à	http://historic-cities.huji.ac.il/italy/rome/maps/braun_hogenberg_I_45.html
Remarques	Nord à gauche. Présents dans un très grand nombre de collections. La plupart des exemplaires sont détenus par des bibliothèques allemandes ou américaines. Notices WorldCat : http://www.worldcat.org/search?q=hogenberg+roma&qt=notfound_page&search=Chercher
D'après	Licinio (1557) et Camocio (1569 et 1585). Tous deux s'inspiraient d'U. Pinard.
Repris par	Publié dans le Civitates Orbis Terrarum. Voir la Présentation du corpus pour le texte et informations complémentaires (Pirro Ligorio, 1572).

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Urbis Romae sciographia ex antiquis… (1574)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

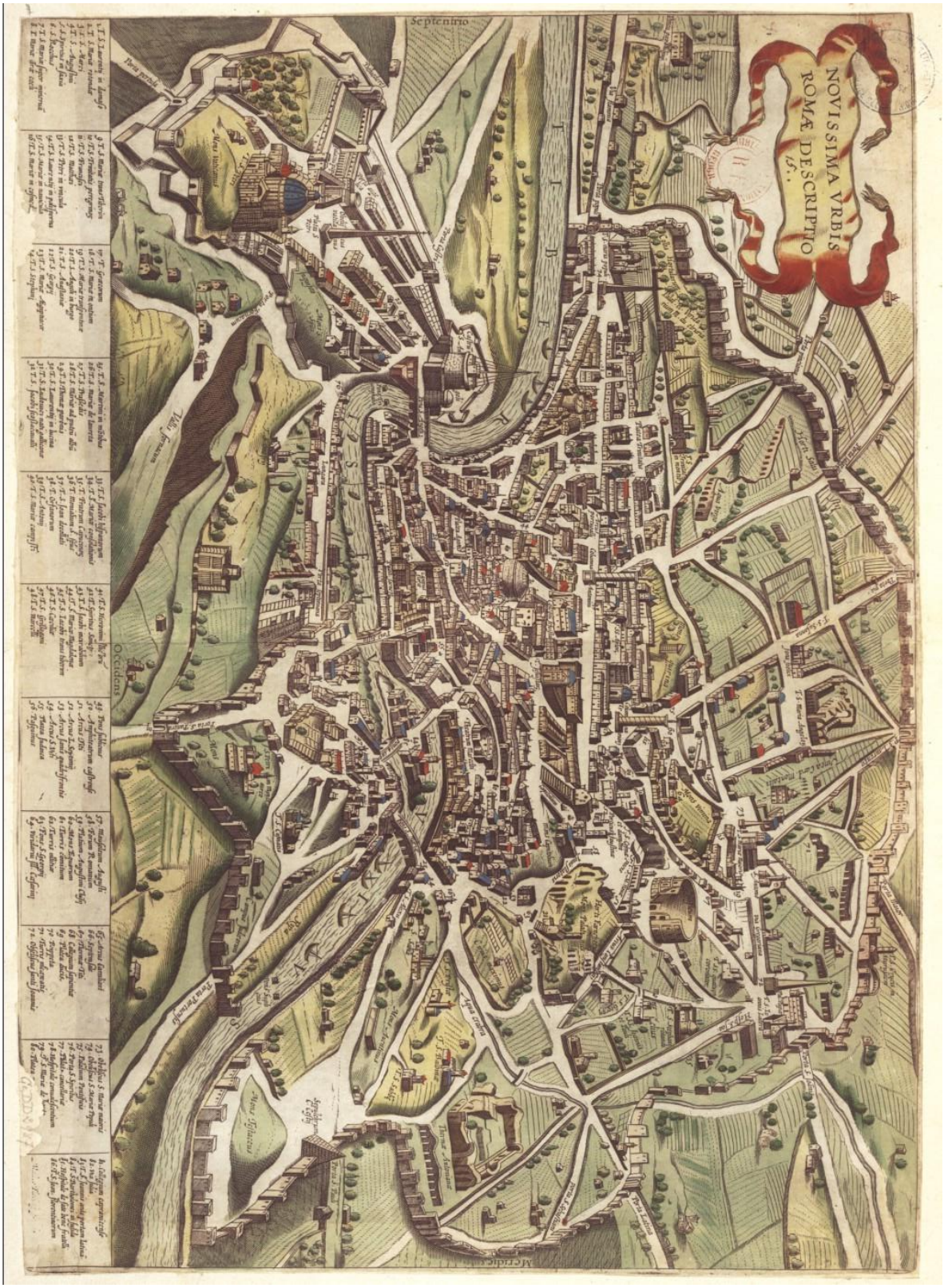
Date	1574
Titre	Urbis Romae sciographia ex antiquis monumentis accuratiss. delinetata
Dessinateur	Etienne (Stefano) Dupérac (vers 1525-1604). Graveur, artiste, architecte et vendeur de cartes parisien ; à Rome de 1559 à 1582, architecte du conclave papal en 1572. Jérusalem non datée, Naples de 1566, Roma descr. 1577.
Inciseur	Inconnu.
Imprimeur	Iacobi de Rubeis (Giacomo Giovanni Rossi), Stampella all Pace, Rome. Editeur romain. Naples 1649, Venise vers 1650, monde 1674, Rome 1676, Amérique du Nord 1677, Russie 1678, Inde 1683, Buda 1683 Mercurio Geographico 1690. Son frère Domenico lui succède. Probablement une erreur d'un siècle de Tooley, car il est inscrit sur la carte qu'elle a été réalisée sous le règne du roi de France Charles IX.
Technique	Estampe.
Format	157x106cm (en 8 feuilles assemblés)
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5962780c.r=Urbis%20Romae%20Sciographia%20ex%20antiquis?rk=42918;4

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Remarques	Nord à gauche. Rome Antique. On en trouve des exemplaires à la BnF, au Danemark, à la British Library, à la BNCR. Notices WorldCat :http://www.worldcat.org/search?q=Urbis+Romae+sciographia+duperac+1574&qt=notfound_page&search=Chercher. D'abord édité par Francesco Villamena (vers 1565-1624) d'après le British Museum.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Novissima urbis Romae descriptio. (1580-1610)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Date	1580 (1610)
Titre	*Novissima urbis Romae descriptio*.
Dessinateur	Matheo Florimi (en activité de 1580 à 1612), éditeur siennois. Cartes de Toscane, d'Italie et d'Orvieto datées de 1600 ainsi que de nombreuses réalisations non datée dans les atlas Lafréry.
Inciseur	idem
Imprimeur	idem
Technique	Estampe
Format	34x52cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b65001719/f1.item.zoom
Remarques	Nord à gauche. Exemplaires à la Bayerische Staatsbibliothek (BS) et au Getty Research Institute en Californie (GRI), BnF. Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/search?q=Novissima+urbis+Romae+descriptio.&qt=results_page

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Antiquae Urbis perfecta imago (1582)

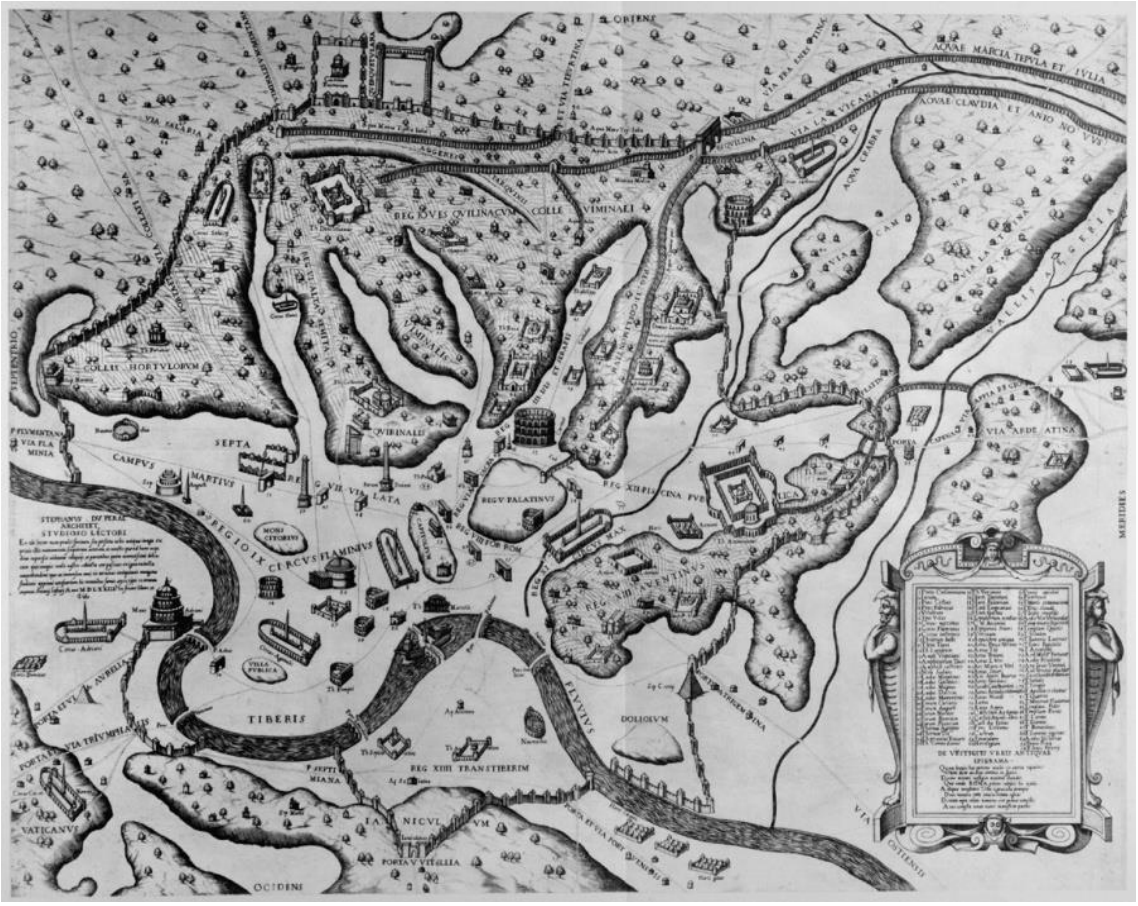
Date	1582
Titre	Antiquae urbis perfecta imago.
Dessinateur	Ambrosio Brambilla (XVIème siècle), graveur et cartographe romain. Genoa 1581, Rome 1582 et 1590, Augsbourg 1602.
Inciseur	idem
Imprimeur	Nicolas Van Aelst, 5 Maire della Pace, Rome. Vers 1527-1613. Vendeur de cartes et graveur flamand résidant à Rome. A acquis quelques plaques de Lafréry et de Salamanca. Cartes des Pouilles en 1550, des Abruzzes en 1587, de Bourgogne en 1593, de Rome et de Catane en 1590.
Technique	Eau-forte
Format	41x55cm
Provenance	British Museum

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Accessible à	http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1427535&partId=1&people=131273&peoA=131273-2-60&page=1
Remarques	Nord à gauche. Rome antique. Exemplaire au Danemark, à la BS et à la BNCR. Notices WorldCat : http://www.worldcat.org/search?q=Antiquae+urbis+perfecta+imago+van+aelst&qt=results_page.
Repris par	Aniquae urbis perfecta imago, Théodore de Bry (dessinateur et graveur), 26x39cm, 1597. Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/antiquae-vrbis-perfecta-imago/oclc/864836752&referer=brief_results.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Antiquae Urbis perfecta imago acuratissime delineata… (1582)



Date	1582.
Titre	*Antiquae Urbis perfecta imago acuratissime delineata, iuxta antiqua vestiga.*
Dessinateur	Ambrosius Brambilla
Inciseur	idem
Imprimeur	Claude Duchet[ti] (1554-1597), éditeur romain, neveu et successeur de Lafréry en 1577. Monde en 1570, Europe en 1571, Afrique en 1579, Naples en 1585. Ses héritiers perpétuent son activité au moins jusqu'en 1602.
Technique	Estampe
Format	38,9x49,9cm
Provenance	BnF (Gallica)
Accessible à	http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8440460t?rk=21459;2
Remarques	Nord à gauche. Rome antique. Exemplaires à la GRI et à la BS. Notices WorldCat :

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

	http://www.worldcat.org/title/antiquae-urbis-romae-perfecta-imago/oclc/761369173&referer=brief_results et http://www.worldcat.org/title/antiquae-urbis-perfecta-imago-rom/oclc/159838852&referer=brief_results.
D'après	*Specimen, seu perfecta urbis antiquae imago*, Etienne Dupérac, 1573 (46,5x60,5cm) chez A. Lafréry, Rome.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Recens prout hodie iacet almae urbis Romae (1593, 1606)

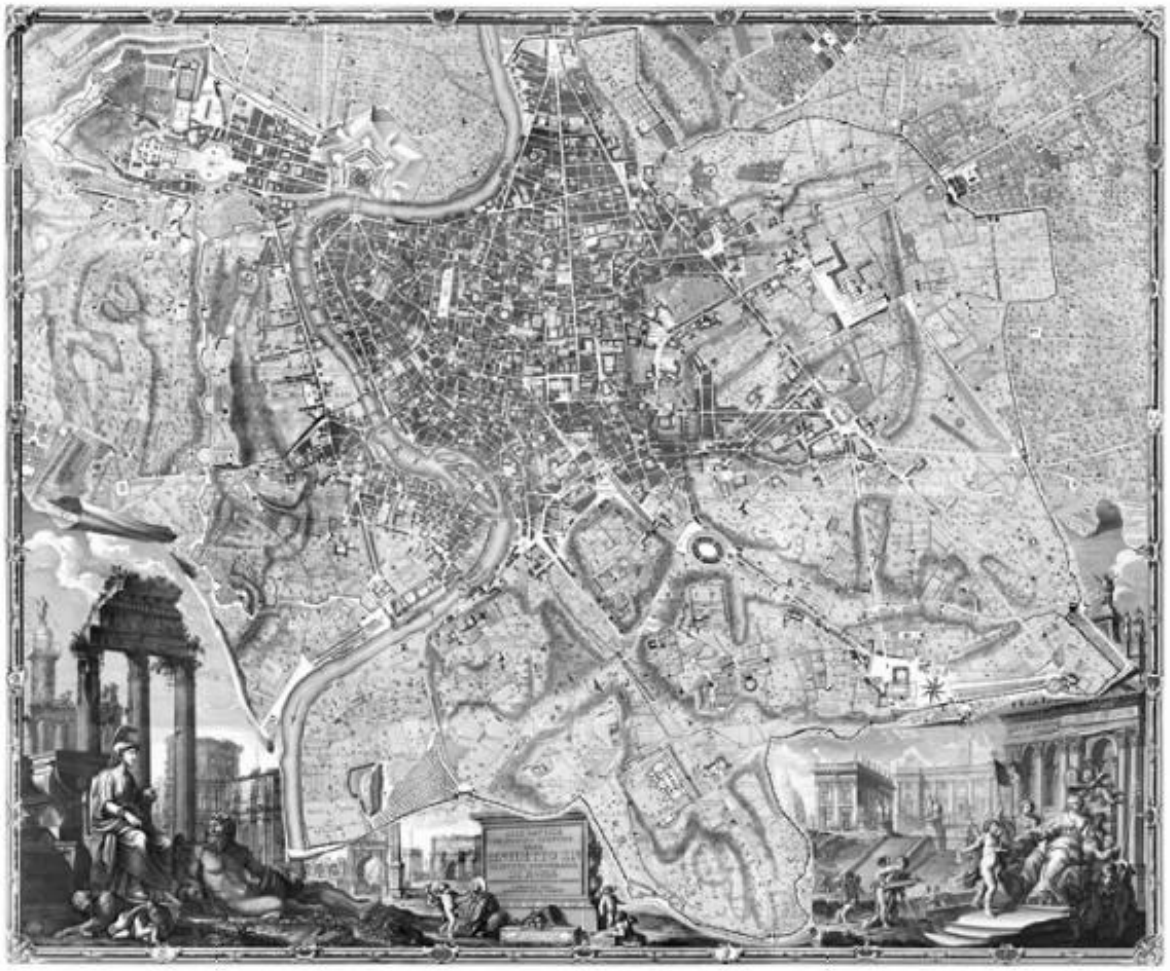
Date	1593 (1606)
Titre	*Recens prout hodie iacet almae urbis Romae cum omnibus viis aedificiisque prospectus acuratissime delineata.*
Dessinateur	Antonio Tempesta (1555-1630). Peintre et graveur, né à Florence et mort à Rome.
Inciseur	Idem.
Imprimeur	Inconnu.
Technique	Eau-forte (ici retravaillée en 1645).
Format	110x245cm (12 feuilles).
Provenance	Metropolitan Museum of Art.
Accessible à	http://www.metmuseum.org/art/collection/search/381436
Remarques	Nord à gauche. Proche de la vue axonométrique. Présent à la BNCR et au Met dans une version de 1648. Notice WorldCat : http://www.worldcat.org/title/recens-provt-hodie-iacet-almae-vrbis-romae-cum-omnibvs-viis-aedificiisque-prospectvs-accvratissimae-delineatvs/oclc/955342122&referer=brief_results.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Repris par	Topographia Germaniae, Mattäus Mérian, 1642 (32x72cm). Accessible à : http://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/Roma-merian-1642

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

La nuova topographia di Roma (1748)

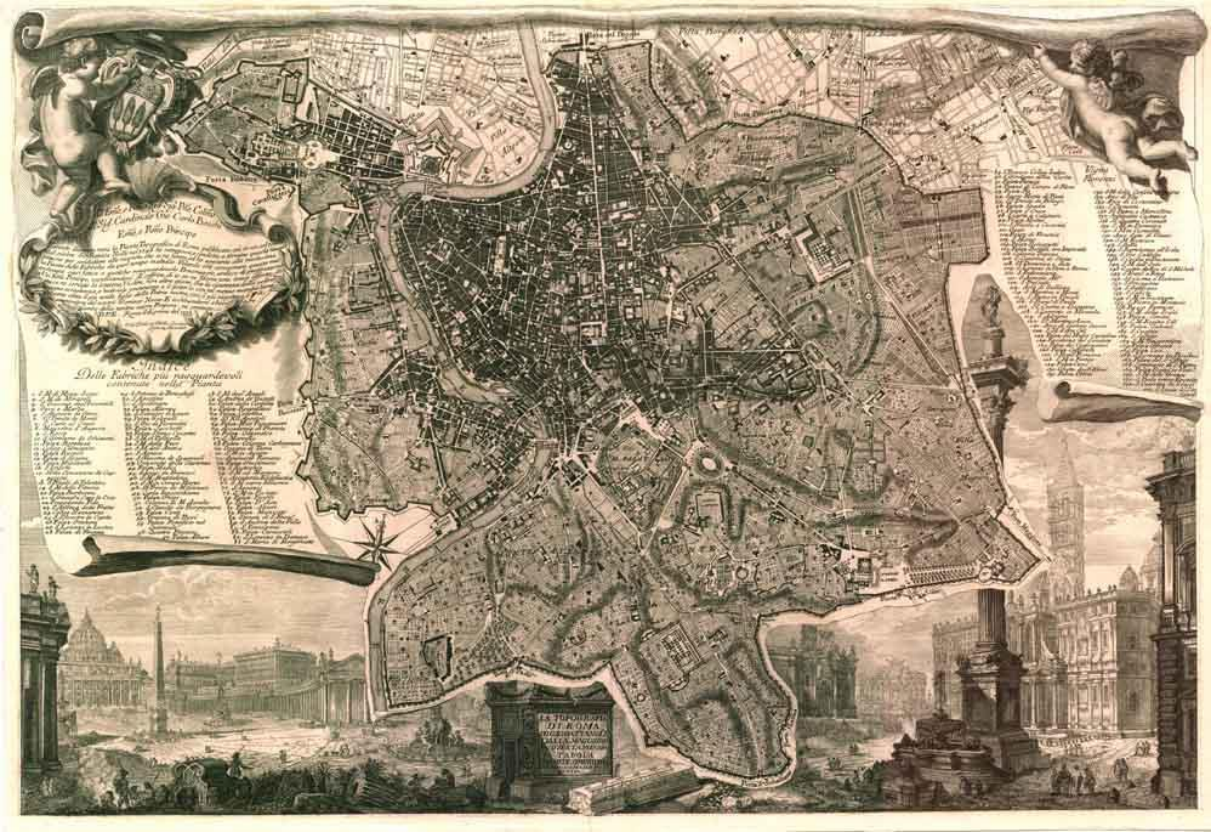


Date	1748
Titre	La Nuova topografia di Roma.
Dessinateur	Giambattista Nolli (vers 1692-1756) architecte et graveur romain (plan), Stefano Pozzi (vedute).
Inciseur	Carlo Nolli (1724-vers 1775). Peintre et graveur, fils du précédent[261].
Imprimeur	Idem.
Technique	Eau-forte (British Museum).
Format	176x208cm (12 feuilles).
Provenance	The University of Oregon.
Accessible à	http://nolli.uoregon.edu/map/index.html

[261] Notice de la Scuola Normale Superiore : http://pompei.sns.it/prado_front_end/index.php?page=Home&id=2088

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Remarques	Nord en haut. Représente les intérieurs des bâtiments publics en blanc. Exemplaires à la Biblioteca Nacional de España, à la Harvard College Library. Notices WorldCat : http://www.worldcat.org/search?q=La+Nuova+topografia+di+Roma&qt=owc_search. Il en existe une version petit format, intitulée Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno MDCCXLVIII, publiée la même année à Rome par Giambattista Piranesi et Giambattista Nolli (67x46cm). Accessible à : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064508x/f1.item.zoom



Droits d'auteur réservés. OU BY-NC-ND

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

BOURDIN Stéphane (dir.), RELTGEN-TALON Anne, PAOLI Michel, *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, 473p.

COSTA Sandra (dir.), *Représentations et formes de la ville européenne, Le Patrimoine et la Mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2005, 192p.

GRATALOUP Christian, *L'invention des continents : comment l'Europe a découpé le monde ?*, Larousse, Paris, 2009, 224p.

JACOB Christian, *L'Empire des Cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1992.

MAIER Jessica, « "A true likeness", the Renaissance City Portrait », *Renaissance Quarterly*, The University of Chicago Press, The Renaissance Society of America, Vol. 65, n°3, automne 2012, p.711-752. Consulté à : https://courses.marlboro.edu/pluginfile.php/63367/mod_page/content/4/Maier,%20J.%20A%20true%20likeness.pdf [le 2/9/2016].

PELLETIER Monique, « Cartes, portraits et figures en France pendant la Renaissance », in *Cartographie de la France et du monde au siècle des Lumières*, Editions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002, 107p.

WOODWARD David (dir.), *The History of Cartography*, Volume 3 (Part 1 et Part 2), *Cartography of the European Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 2007, 2272p. Consulté à : http://www.press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V3_Pt1/Volume3_Part1.html [le 21/10/2016]

ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen âge*, Seuil, « Poétique », Paris, 1993, 456p.

OUVRAGES SPECIALISES

BAIOCCHI Valerio, LELO Keti, « Géoréférencement des plans historiques (du XVIIIe au XIXe) de la ville de Rome, et leur comparaison avec les cartes actuelles », Géomatique Expert, n°45, août-septembre 2005, p.42-47. Consulté à : http://www.geomag.fr/sites/default/files/45_8.pdf?q=rev/pdf/45_8.pdf [le 25/8/2016]

BESSE Jean-Marc, DUBOURG GLATIGNY Pascal, « Cartographier Rome au XVIe s (1544-1599), décrire et reconstituer », in *Rome et la science moderne, entre Renaissance et Lumières*, Antonella Romano (dir.), Collection de l'Ecole Française de Rome, 2009, p.369-414. Consulté à : http://books.openedition.org/efr/1945?lang=fr

BOUTIER Jean, « Le Grand Tour, une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI-XVIIIème siècle) », Le voyage à l'époque moderne, *Cahiers de*

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

l'Association des Historiens modernistes des Universités, n°27, Presses de l'Université de la Sorbonne, p.7-21, 2004.

BOUTIER Jean, Les plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIIIème siècle, Editions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002, 430p.

BRIZAY François, « La présentation de l'Italie dans les guides imprimés en Français au XVIIe siècle » in *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle, Villes, Paysages, Voyages*, Belin, « Mappemonde », 2000, 703p.

BRESLER Henri, Les fenêtres de Paris, aperçu historique du XVème siècle à nos jours, Atelier parisien d'urbanisme, mars 2002, 79p.

KAGAN Richard L., MARIAS Fernado, *Urban Images of Hispanic World, 1493-1793*, Yale University Press, 2000, 235p.

KARDOS Marie-José, « Quartiers et lieux de Rome dans les *Epigrammes* de Martial, Bulletins de l'Association Guillaume Budé, n°1, mars 2002, p.119-135, consulté le 14 février 2017 à http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2002_num_1_1_2057

LEPETIT Bernard, « Gérard Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme (1534- 1677) », compte-rendu* in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 43e année, N. 2, 1988. p. 528-529. Consulté à : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1988_num_43_2_283501_t1_0528_0000_000 [le 2/1/2017], à propos de Gérard Labrot *L'image de Rome, une arme pour la Contre-Réforme (1534-1677)*, Champ Vallon, « époques », Lyon, 1987, 461p.

LESTRINGEANT Frank, *Le livre des îles : Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Librairie Droz, 2002, 430p.

MAC GOWAN Margaret M., *The vision of Rome in late Renaissance France*, Yale University Press, 2000, 461p.

Jessica Maier, « Leonardo Bufalini and the First Printed Maps of Rome ''The Most Beautiful of All Things'', *Memoirs of the American Academy in Rome*, University of Michigan Press for the American Academy of Rome, Vol. 56/57 (2011/2012), p. 243-270.

MAIER Jessica, « "Roma renascens", 16th century maps of the eternal city », p.35-55, in CALDWELL Dorigen, CALDWELL Lesley, *Rome, continuing Encounters between Past and Present*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, 212p.

MAIER Jessica, *Rome Measured and Imagined, Early Modern Maps of the Eternal City*, The University of Chicago Press, Chicago, 2015, 264p.

MAKARIUS Michel, *Ruines, représentions dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, « Patrimoine et Civilisation », Paris, 2004, 256p.

Metroploitan Museum of Art (New York), *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, , New York, 2004, 658p.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PAGANI Lelio, *Villes du monde – Europe et Amérique* (introduction, tome 1), 1990, Booking international, et *Villes du monde – Europe, Afrique, Asie.* (introduction, tome 2), 1991. Traductions de Christian Pessey.

TOOLEY Ronald Vere, « Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century », Imago Mundi, Vol.3, 1939, p.12-14. Consulté à : http://images.kb.dk/pdf/tooley.pdf [consulté le 3/12/2016]

SITOGRAPHIE

BOUTIER Jean, « Cartographies urbaines dans l'Europe de la Renaissance », site des Archives Municipales de la Ville de Lyon : http://www.archives-lyon.fr/static/archives/contenu/old/public/plan-s/12.htm [lien consulté le 9 janvier 2017]

MARTINEZ MINDEGUIA Francisco, « Axonometry before Auguste Choisy », *Arquitectura en dibuixos exemplars*. Consulté à : http://etsavega.net/dibex/Choisy-antes-e.htm [lien consulté le 3/9/2016]

SPEELBERG Femke, « Antonio Tempesta's View of Rome: portraying the Baroque Splendor of the Eternal City », Metropolitan Museum of Art, 23 octobre 2012 http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/view-of-rome[lien consulté le 8/9/ 2016]

Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art, « The rediscovery of Classical Antiquity », in *Heilbrunn Timeline of Art History*, octobre 2002. http://www.metmuseum.org/toah/hd/clan/hd_clan.htm [lien consulté le 3/8/2016]

Library of Congress, « Atlases », *An illustrated Guide, Geography and map*, 6 novembre 2015 : https://www.loc.gov/rr/geogmap/guide/gmillatl.html [lien consulté le 9/9/2016].

OUTILS DE TRAVAIL

Dictionnaire de l'Académie Française, 8ème et 9ème éditions, accessibles sur le portail du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

TOOLEY Ronald Vere, Dictionary of Mapmakers, Alan R. Liss Inc., New York, Meridian Publishing CO., Amsterdam, 1979, 684p.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ANNEXES

ANNEXES PICTURALES **108**

Représentations traditionnelles du monde **108**

Mappemonde d'Ebstorf (vers 1300) *108*

Détail : Rome sur la mappemonde (vers 1300) *109*

Carte d'Heinrich Bunting représentant le monde comme un trèfle (1581) *109*

Rome **110**

Les principaux centre de production de cartes imprimées à la Renaissance *110*

Vedute di Roma *112*

Le Panthéon 114

Un autre exemple : 116

Saint Pierre de Rome 117

Vues du Panthéon sur diverses cartes du corpus *119*

Michael Wolgemutt, Wilhelm Pleydenwurff (1493) 119

Nicolas Béatrizet (1557) 120

Francesco Paciotti (1557) 120

Pirro Ligorio (1561) 121

Mathei Florimi (1580) 121

Antonio Tempesta (1593) 122

Vues du Vatican sur divers cartes du corpus *123*

Michael Wolgemutt, Wilhelm Pleydenwurff (1493) 123

Nicolas Béatrizet (1557) 124

Francesco Paciotti (1557) 125

Frans Högenberg (1561) 126

Mathei Florimi (1580) 126

Antonio Tempesta (1593) 127

Autres villes **128**

Paris *128*

Constantinople *129*

Jérusalem *131*

Mexico et Cusco *136*

ANNEXES TEXTUELLES **137**

Journal de voyage de Michel de Montaigne *137*

Civitates Orbis Terrarum, Frans Hogenberg et Georg Braun, Cologne, 1572 ..... *139*

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ANNEXES PICTURALES

Les légendes précèdent les images.

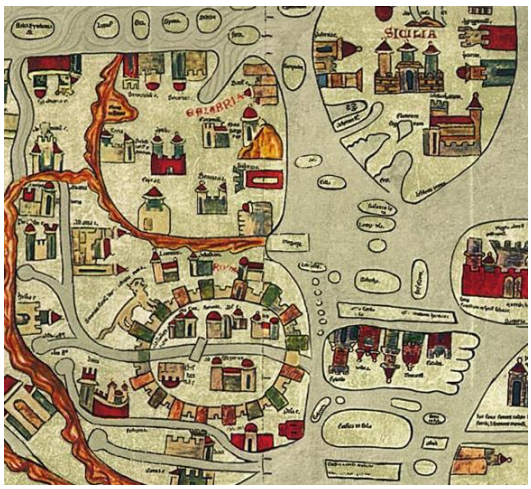
REPRESENTATIONS TRADITIONNELLES DU MONDE

Mappemonde d'Ebstorf (vers 1300)

Mappemonde d'Ebstorf, document manuscrit, vers 1300, Ebstorf, 358x356cm. Article de BnF Classes : http://classes.bnf.fr/ebstorf/present/index.htm [consulté le 3 avril 2017]

Crédits Université de Lünenburg : http://www.uni-lueneburg.de/hyperimage/EbsKart/start.html [consulté le 3 avril 2017]

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND



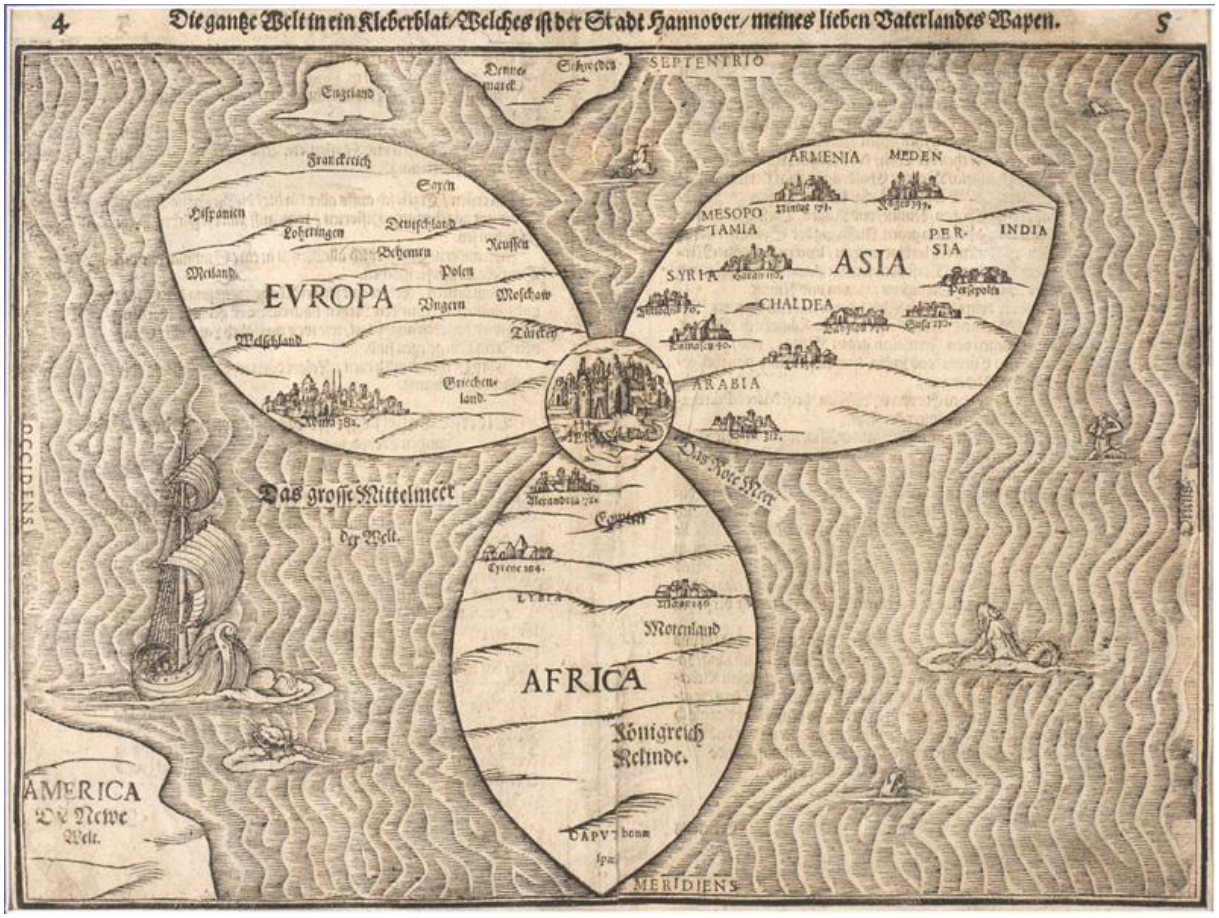
Détail : Rome sur la mappemonde (vers 1300)

La ville de Rome y est représentée circulaire, ce qui est symbole de perfection.

Crédits Université de Lünenburg : http://www.uni-lueneburg.de/hyperimage/EbsKart/start.html [consulté le 3 avril 2017]

Carte d'Heinrich Bunting représentant le monde comme un trèfle (1581)

Heinrich Bünting (1545-1606), Die ganze Welt in ein Kleberblat Welches ist der Stadt Hannover meines lieben Vaterlandes Wapen, xylographie, 26x36cm, Helmstadt, Jacob Lucius Siebenburger, 1581, Notice de Yale Library : https://www.library.yale.edu/judaica/site/exhibits/tercentennial/4-Map-Bunting.html.



Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ROME

Les principaux centre de production de cartes imprimées à la Renaissance

Robert Karrow, « Centers of Map Publishing in Europe, 1472-1600 », in David Woodward, The History of Cartography., p.614, 615 et 618.

614 *The History of Renaissance Cartography: Interpretive Essays*

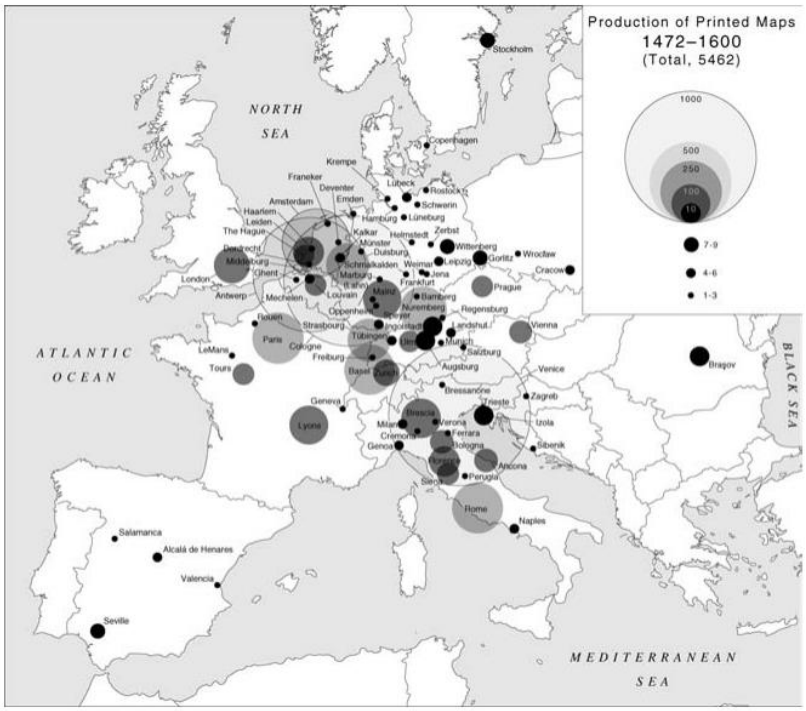
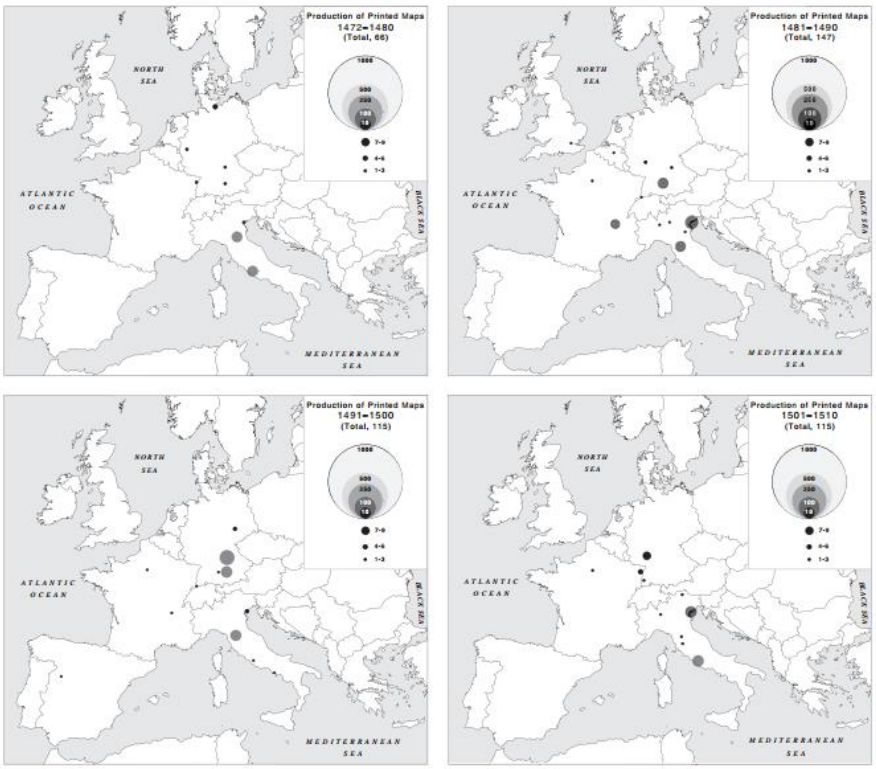
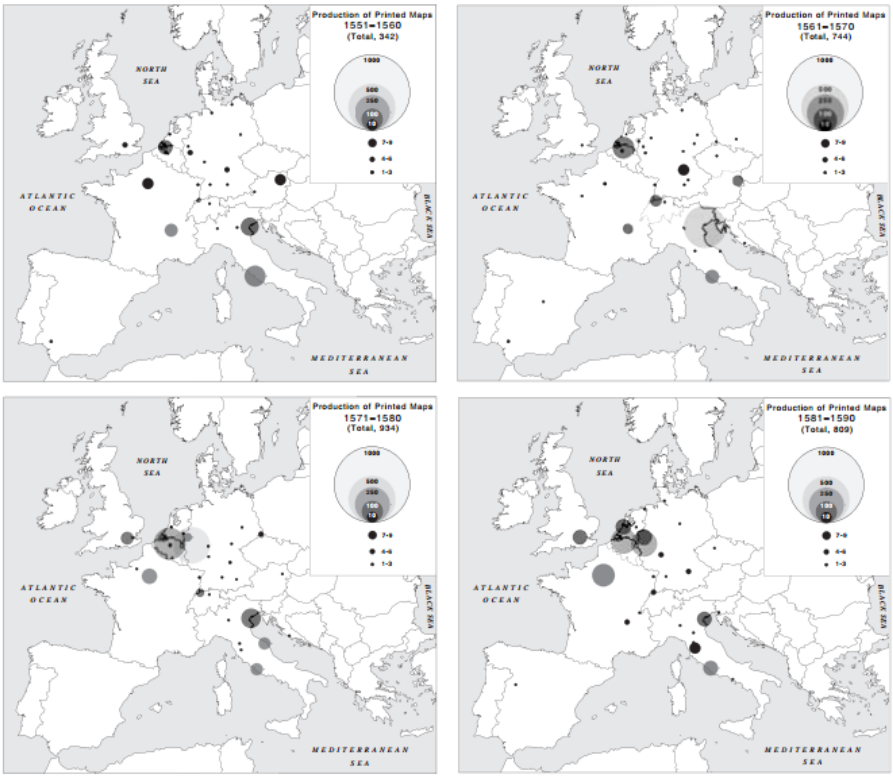


FIG. 23.5. THE PRODUCTION OF PRINTED MAPS, 1472–1600.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND



FIGS. 23.6–23.9. THE PRODUCTION OF PRINTED MAPS, 1472–1510. Upper left, 1472–1480; upper right, 1481–1490; lower left, 1491–1500; lower right, 1501–1510.



FIGS. 23.15–23.18. THE PRODUCTION OF PRINTED MAPS, 1551–1590. Upper left, 1551–1560; upper right, 1561–1570; lower left, 1571–1580; lower right, 1581–1590.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

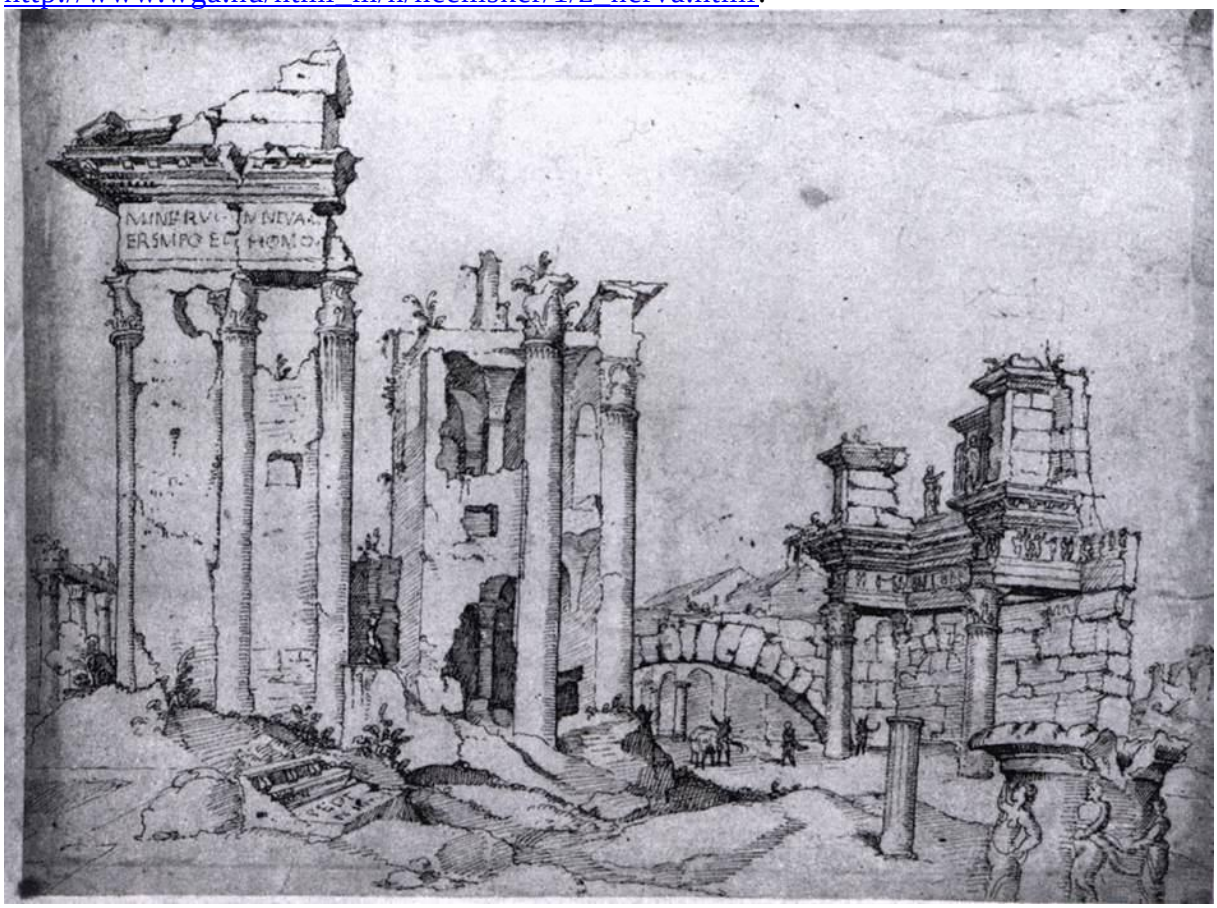
Vedute di Roma

« Prospectus Foris Agonalis », *Prospectus locorum urbis Romae*, Lievin Cruyl (impression), Matteo Grigorio de'Rossi (édition), 1666, eau-forte, 52,5x38,3 cm. Vue de la Place Navone dont la fiche du British Museum est accessible à :

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3131836&partId=1&people=128026&peoA=128026-2-60&page=1 [consulté le 26 février 2017]

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

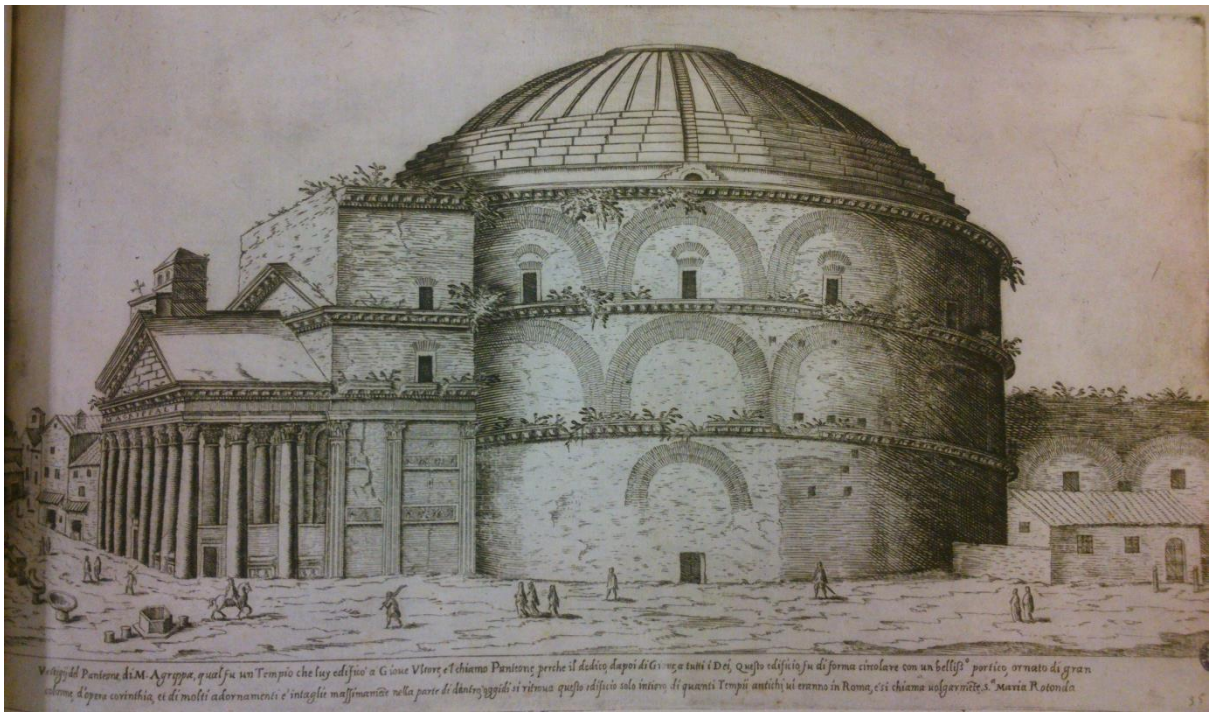
Forum de Nerva, Maerten van Heemskerck, 1533-1535, dessin, Berlin, Staatliche Museen, 21x25,7cm. Notice The Web Gallery of Art : http://www.wga.hu/html_m/h/heemsker/1/z_nerva.html.



Droits d'auteur réservés. OU BY-NC-ND

Le Panthéon

Etienne Dupérac, “Ivestigi dell’antichita di Roma raccolti et ritratti in perspettiva con ogni diligentia da Stephano Du Perac Parisino”, 1575, estampe, 21x38cm. BM de Lyon. Notice Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1145473/f32.image.r=.langEN.



Droits d’auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Giambattista Piranesi, « Veduta del Pantheon d'Agrippa », *Vedute di Roma*, 1761, eau-forte, 47x90cm, David Rumsey Maps Collecrion and Fine Art Museum of San Francisco, Notice The Art Museum Images from Cartography Associates Library : http://www.davidrumsey.com/amica/amico716907-56813.html#record ; Notice du Metropolitan Musem de New York : http://www.metmuseum.org/art/collection/search/348799[consultées le 3 avril 2017]

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Giambattista Piranesi, « Veduta della Piazza della Rotunda », *Vedute di Roma*, vers 1751, eau-forte, 41x55cm, Metropolitan Museum de New York. Accessible à : http://www.metmuseum.org/art/collection/search/363427 [consulté le 3 avril 2017] ; notice du British Museum : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1674098&partId=1&place=34825&plaA=34825-1-4&page=1 [consulté le 3 avril 2017]

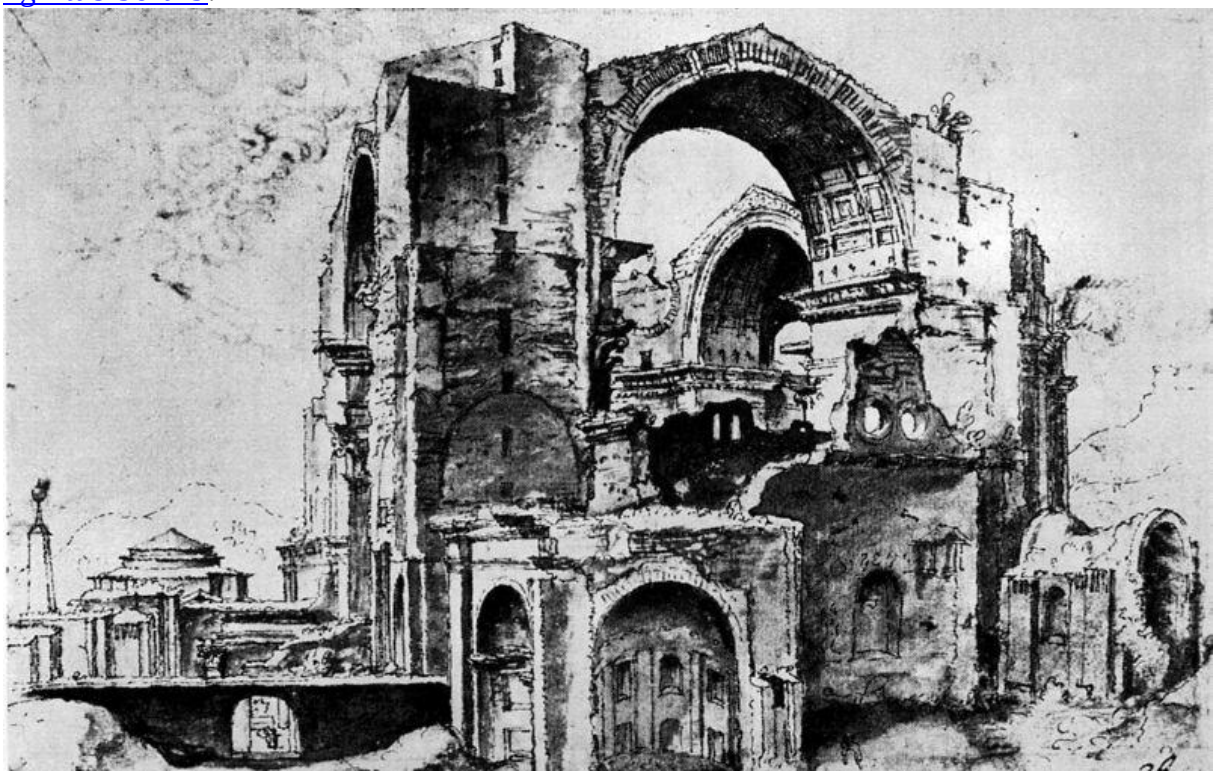
Un autre exemple :

Giovanni Paulo Panini, Intérieur du Panthéon, vers 1734, huile sur toile, 128x99cm, Samuel H. Kress Collection. Accessible à : http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.165.html [consulté le 2 mars 2017]

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Saint Pierre de Rome

La basilique Saint Pierre en construction, Maerten van Heemskerck, 1532-1537, dessin, Berlin, Staatliche Museen. Crédits Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. http://france.scalarchives.it/web/ricerca_risultati.asp?nRisPag=48&prmset=on&ANDOR=&xesearch=heemskerck&ricerca_s=heemskerck&SC_PROV=RR&SC_Lang=ita&Sort=9.



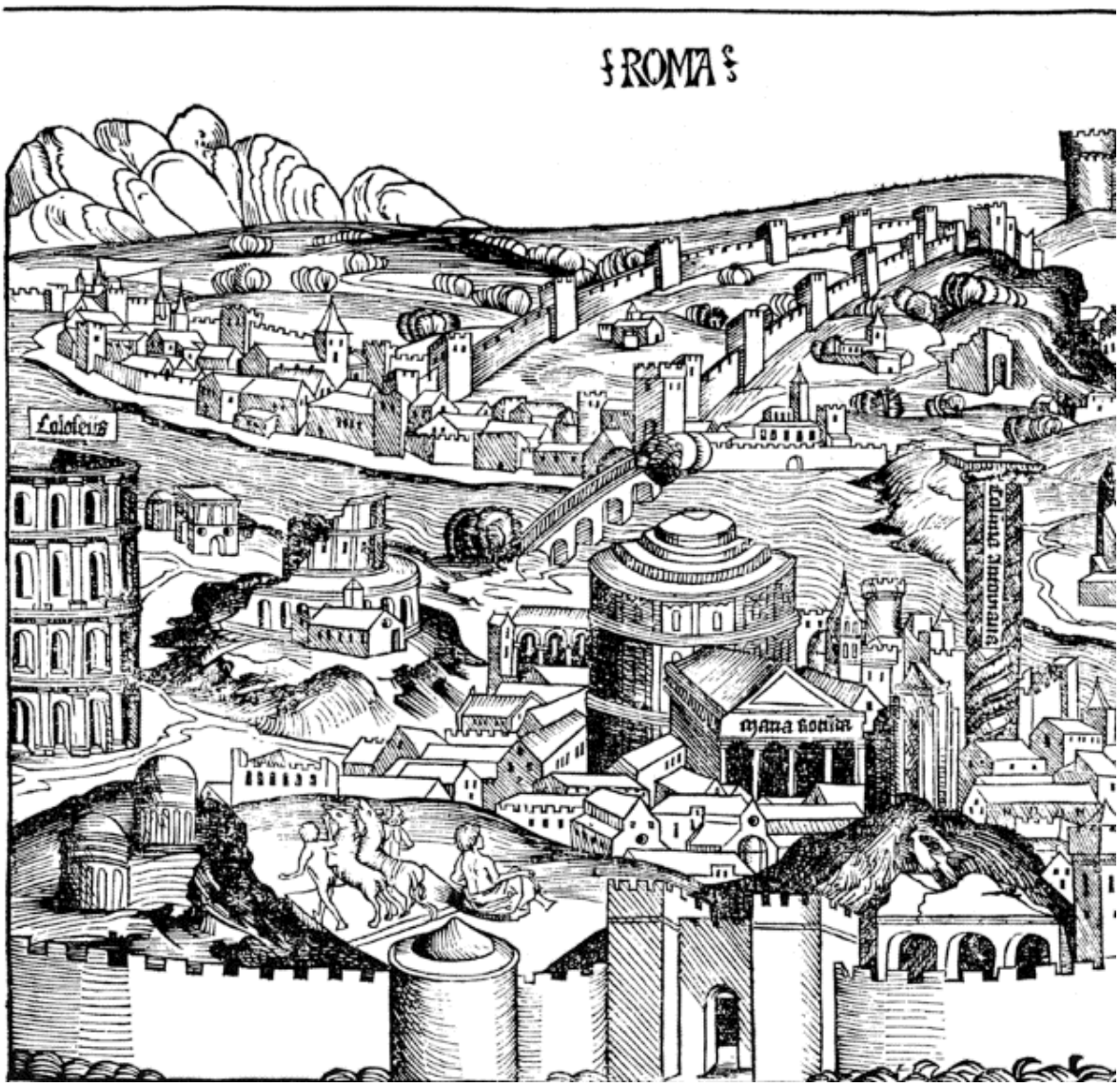
Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

« St Angelo », *Prospectus locorum urbis Romae*, Lievin Cruyl (impression), Matteo Grigorio de'Rossi (édition), 1666, eau-forte. Notice du Clevenland Museum of Art accessible à : http://www.clevelandart.org/art/1994.113?f[0]=field_artist%3ALievin%20Cruyl%20%28Flemish%2C%20c.%201640-c.%201720%29 [consulté le 26 février 2017]

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Vues du Panthéon sur diverses cartes du corpus

Michael Wolgemutt, Wilhelm Pleydenwurff (1493)



Gallica

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Nicolas Béatrizet (1557)

Gallica

Francesco Paciotti (1557)

Gallica

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Pirro Ligorio (1561)

British Library

Mathei Florimi (1580)

Gallica

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

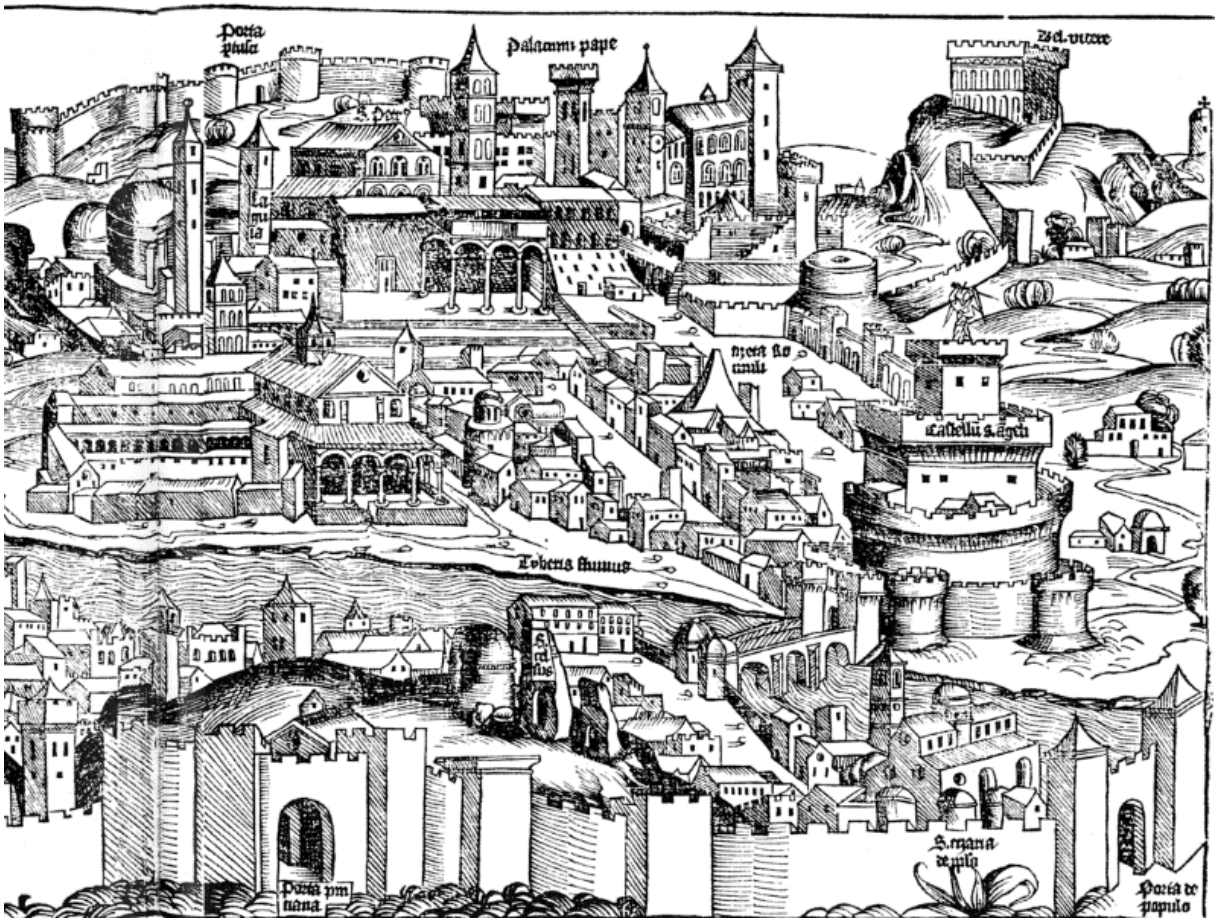
Antonio Tempesta (1593)

Metropolitan Museum of Art (New York)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Vues du Vatican sur divers cartes du corpus

Michael Wolgemutt, Wilhelm Pleydenwurff (1493)



Gallica

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Nicolas Béatrizet (1557)

Gallica

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Francesco Paciotti (1557)

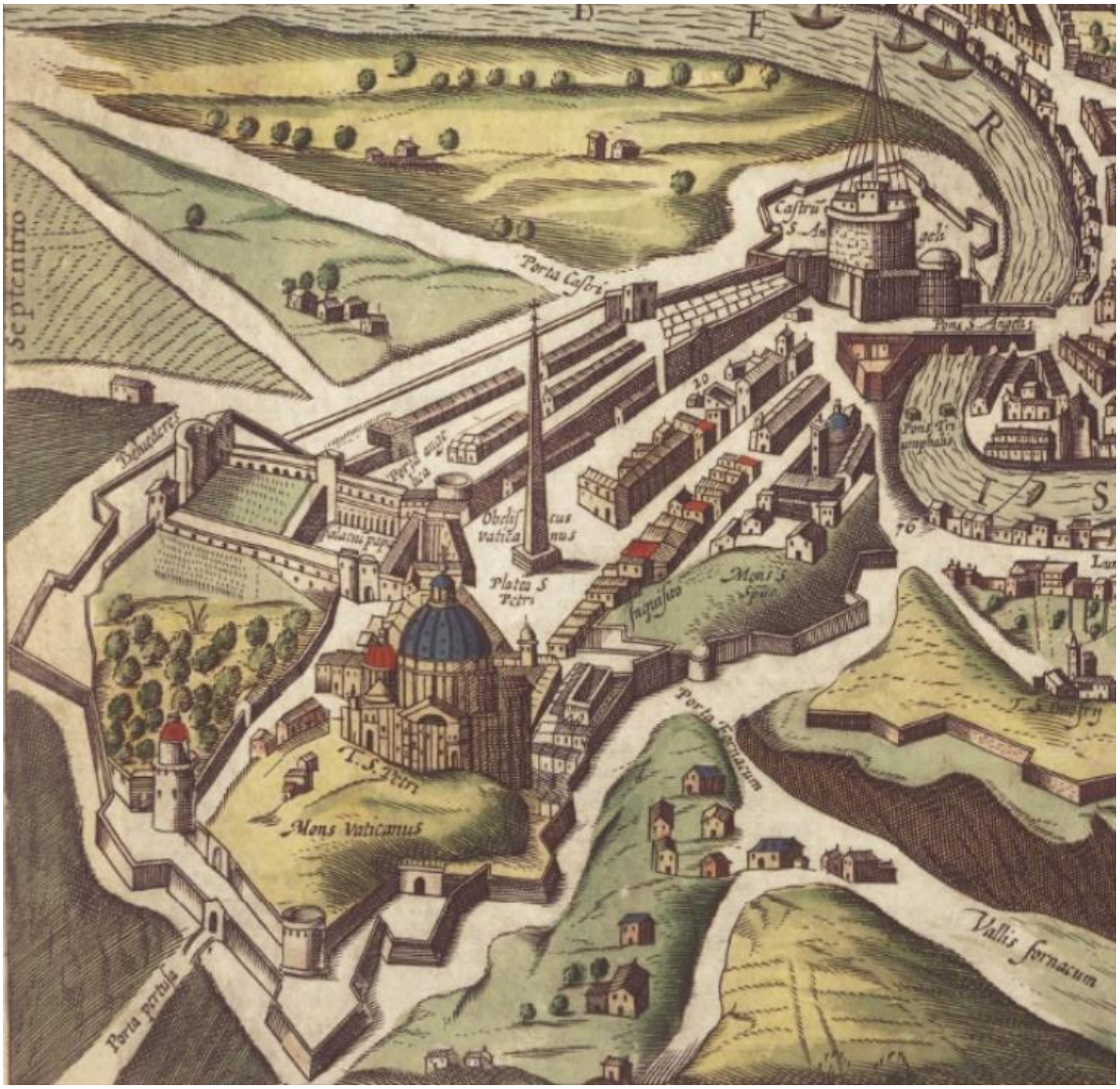
Gallica

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Frans Högenberg (1561)

Hebrew University of Jerusalem

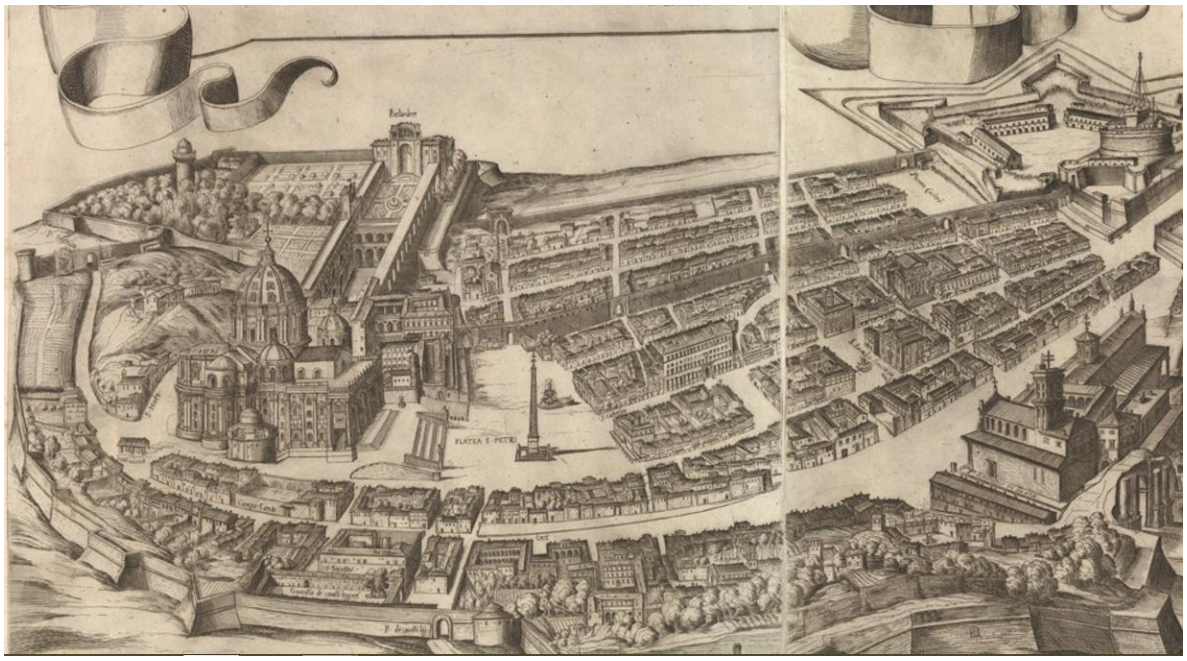
Mathei Florimi (1580)



Gallica

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Antonio Tempesta (1593)



Metropolitan Museum of Art (New York)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

AUTRES VILLES

Crédits des images qui suivent : The Hebrew University of Jerusalem, Department of Geography, The Jewish National and University Library, The Shapell Digitization Project : http://historic-cities.huji.ac.il/ [consulté le 20 mars 2017], et, pour Jérusalem, http://maps-of-jerusalem.huji.ac.il/ [idem].

Paris

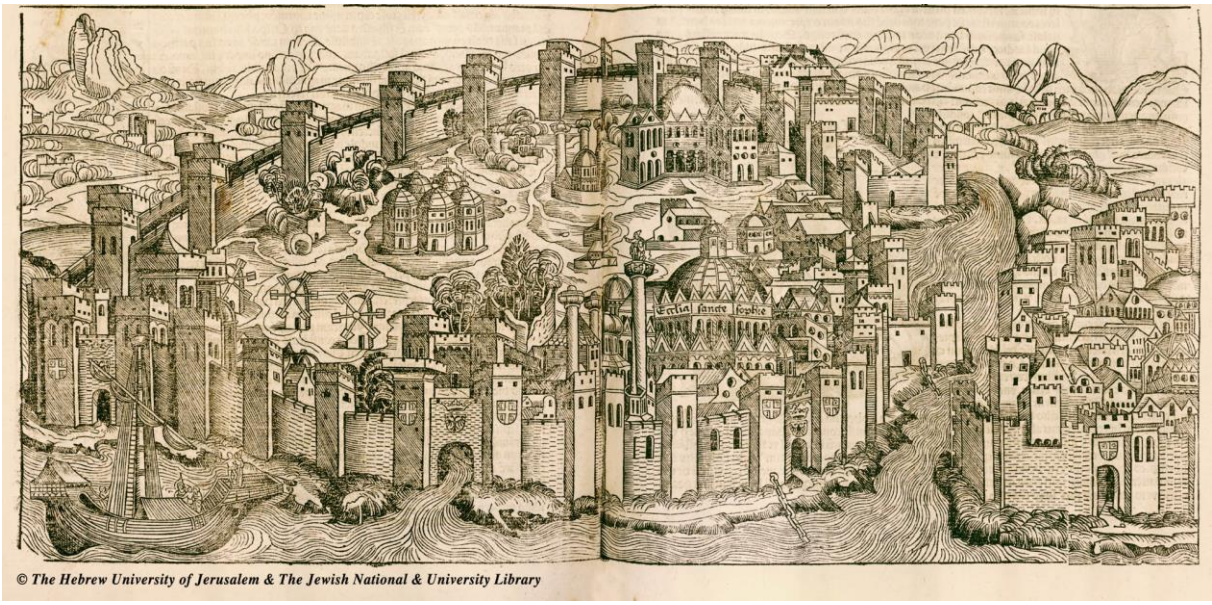
« Lutetia Parisorum urbs, toto orbe celebressima notissimaque, caput regni Franciae », *Cosmagraphia Universalis*, Sebastian Münster, H. Petri (imprimeur), Bâle, p.88-89, 64x44cm.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Le Plan de la Ville, Cité, Université et Favbovrg de Paris avec la description de son antiquite, Sebastian Mérian, 1615, 51x38cm.

Constantinople

Liber Chronicarum, Hartman Schedel, 1493, A. Koberger (imprimeur),



Nuremberg, p.129-130.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

« De Graeciae Constantinopolotinae urbis efigies, quam hodie sub Turcae inhabitione habet », *Cosmagraphia Universalis*, 1550, Sebastian Münster, H. Petri (imprimeur), Bâle, p. 940-941, 64x44cm.

Civitates Orbis Terrarum, planche 51, Georg Braun et Frans Hogenberg, 1572 d'après G.A.Vavassore, 1520.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

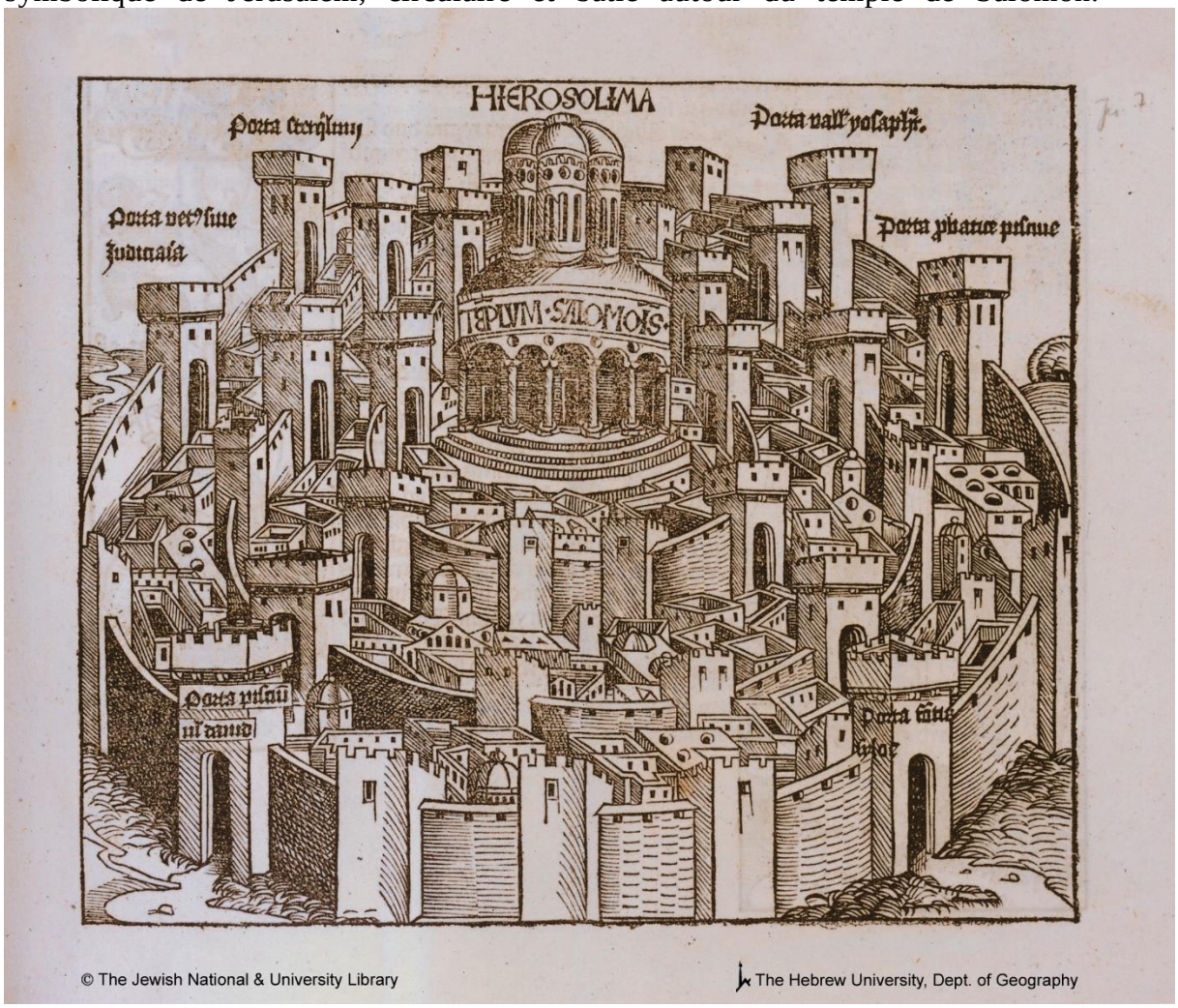
© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Jérusalem

La ville sainte est représentée trois fois au sein des quatre premiers volumes du *Civitates*…

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Hartmann Schedel, *Weltchronik*, 1493, Nuremberg. Représentation symbolique de Jérusalem, circulaire et bâtie autour du temple de Salomon.



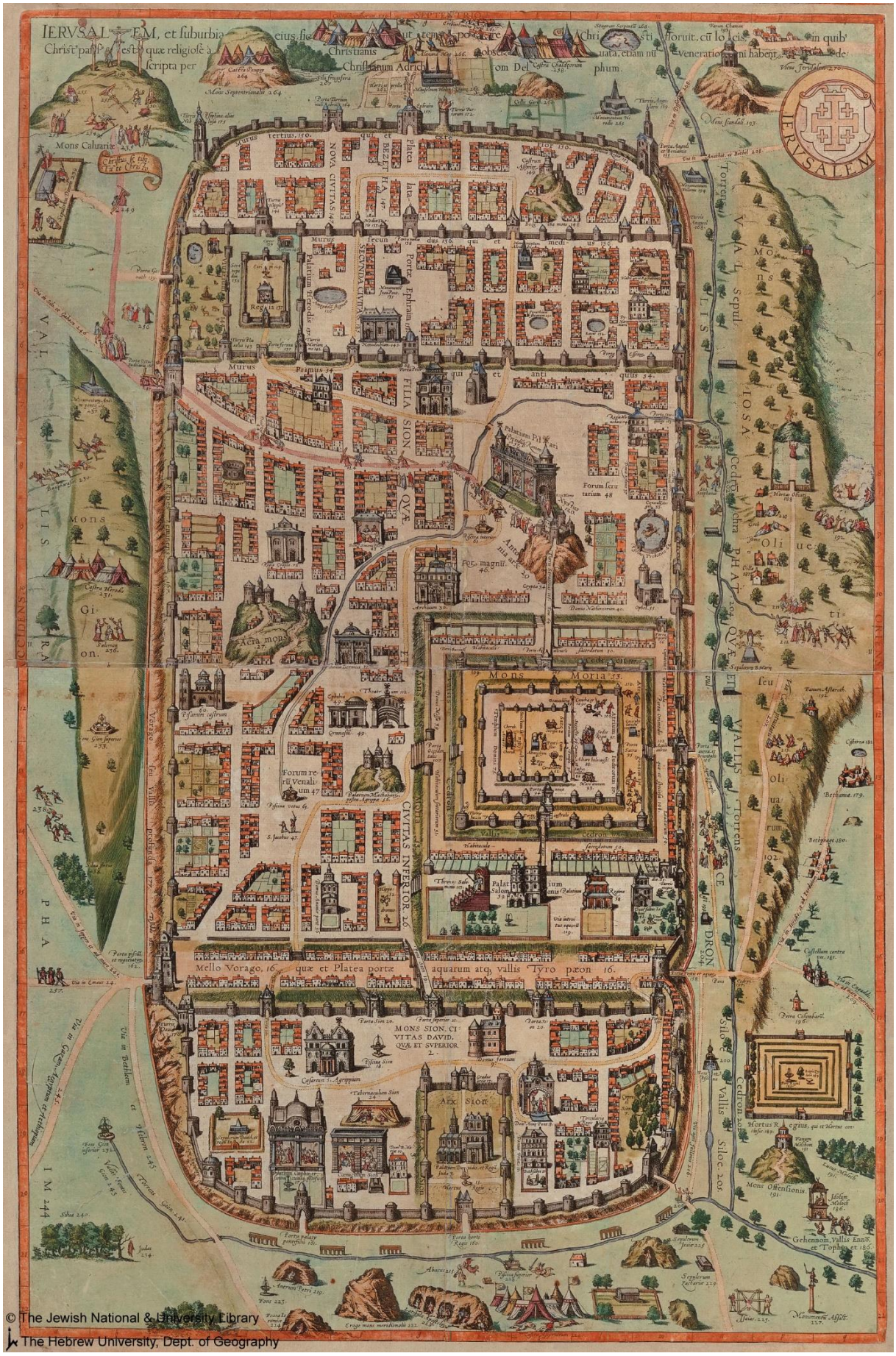
« Civitas Hierusalem », Pirro Ligorio, gravure sur cuivre, Rome, vers 1559, 19x26,4cm.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

On trouve une image inspirée de cette estampe au sein du *Civitates*… (vol II, p.54).

Sur la page suivante, Frans Högenberg, Georg Braun (vol IV, p.58-59), « Ierusalem et suburbia eius… », Frans Högenberg, Cologne, 1590, gravure sur cuivre (deux feuilles jointes), 73x48cm.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND



© The Jewish National & University Library
The Hebrew University, Dept. of Geography

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

François Belleforest, « Ierusalem », *Histoire universelle du monde*, Paris, 1575, gravure sur cuivre, 30x46cm. Copie exacte de la carte de Jode-Laicstein présente dans le *Civitates Orbis Terrarum* (vol I, p. 52), de Georg Braun et Frans Högenberg.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Mexico et Cusco

« Mexico, regia et celebris Hispaniae Novae civitas », Antoine du Pinet, 1564, d'après B.Bordone, « Isolario », 1528, in *Civitates Orbis Terrarum* et « Cusco, regni Peru in novo orbe caput », Antoine du Pinet, 1564, d'après G.B. Ramusio, « Navegationi », 1556, in *Civitates Orbis Terrarum*, Frans Högenberg et Georg Braun, Cologne, planche 58, 27x47cm.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ANNEXES TEXTUELLES

Journal de voyage de Michel de Montaigne

Michel de Montaigne, *Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'A. Thibaudet et M. Rat. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p.1212.

Ce journal a été retrouvé en publié à titre posthume en 1774. Il est partiellement tenu par Michel de Montaigne et par son secrétaire anonyme, en langues française et italienne. Notice Data BnF : http://data.bnf.fr/11970594/michel_de_montaigne_journal_de_voyage/

« Judy vint-sixieme de janvier, M. de Montaigne étant allé voir le mont Janiculum, delà le Tibre, & considerer les singularités de ce lieu là, entre autres, une grande ruine du vieus mur avenue deus jours auparavant, & contempler le sit de toutes les parties de Rome, qui ne se voit de nul autre lieu si cleremant ; & delà estant descendu au Vatican, pour y voir les statues enfermées aus niches de Belveder, & la belle galerie que le pape dresse des peintures de toutes les parties de l'Italie, qui est bien près de sa fin ; il perdit sa bourse & ce qui estoit dedans, & estima que ce fût que, en donnant l'aumone à deus ou trois fois, le tems estant fort pluvieus & mal plesant, au lieu de remettre sa bourse en sa pochette, il l'eût fourrée dans les découpures de sa chausse. Touts ces jours là, il ne s'amusa qu'à étudier Rome. Au commancemant il avoit pris un guide françois ; mais celui-ci, par quelque humeur fantastique, s'estant rebuté, il se pica, par son propre estude, de venir à bout de cete sience, aidé de diverses cartes & livres qu'il se faisoit lire le soir, & le jour alloit sur les lieus mettre en pratique son apprentissage : si que en peu de jours il eût ayséemant reguidé son guide.

« Il disoit, qu'on ne voïoit rien de Rome que le Ciel sous lequel elle avoit esté assise, & le plant de son gite ; que cete science qu'il en avoit estoit une science abstraite & contemplative, de laquelle il n'y avoit rien qui tumbat sous les sens ; que ceus qui disoint qu'on y voyoit au moins les ruines de Rome, en disoint trop ; car les ruines d'une si espouvantable machine rapporteroint plus d'honneur & de reverence à sa mémoire ; ce n'estoit rien que son sepulcre. Le monde ennemi de sa longue domination, avoit premieremant brisé & fracassé toutes les piecces de ce corps admirable, & parce qu'encore tout mort, ranversé, & desfiguré, il lui faisoit horreur, il en avoit enseveli la ruine mesme. Que ces petites montres de sa ruine qui paressent encores au dessus de la biere, c'étoit la fortune qui les avoit conservées pour le tesmoignage de cete grandur inifinie que tant de siécles, tant de fus, la conjuration du monde reiterées à tant de fois à sa ruine, n'avoint peu universelemant esteindre. »

« Mais, à la vérité, plusieurs conjectures qu'on prent de la peinture de cete ville antienne, n'ont guiere de verisimilitude, son plant mesme estant infinimant changé de forme ; aucuns de ces vallons estans comblés, voire dans les lieus les plus bas qui y fussent »

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Pour un résumé des textes qui accompagnaient les plans de ville au sein des éditions du XVIème siècle, voir la Présentation du corpus. Ici sont présentés des extraits des textes originaux ou leur traduction commentée.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Civitates Orbis Terrarum, Frans Hogenberg et Georg Braun, Cologne, 1572.

Préface de l'édition française de 1575 intitulée *Théâtre des cités du monde*, d'après l'exemplaire de la BM de Lyon. Consultable à : https://books.google.fr/books?id=BTuhmMW81xIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

GEORGES BRVIN DE COVLOGNE
AVX LECTEVRS DE BON VOVLOIR
DESIRE SALVT.

PVIS que les descriptions locales des villes & citez vous sont proposees deuant les yeux tres-diligemment portraictes & retirees, benings lecteurs, ils nous a semble, que de toucher preallablement & declarer aucuns points & particularitez, quant aux premiers commencemẽs progres & accroissances des villes, ne seroit point hors de propos, à fin que les principes & causes d'icelles à plain cognues, l'entreprise, l'vsage & la fin en soit plus parfaictement & clairement entendue. Vitruue au liure second de son Architecture, declarant d'une industrie merueilleuse la cause, qui a faict assembler les hommes en communautez, & occasioné les compagnies & associations, la recite en ceste maniere. Les hommes, dict il, selon l'vsage & maniere ancienne, naissoyent, comme les bestes fieres es boys cauernes & forests, & passoyent toute leur vie ne mangeans que fruicts agrestes. En ces entre faictes, les arbres espois & touffuz estans en certain lieu agitez de la tempeste & de vents frequents & impetueux, par ou aucunes branches seches s'alumerent par vn frottement continuel & feirent feu auecques grande flamme & impetueuse, de laquelle ceux qui là entour estoyẽt, s'enfuirent, mais quant le vent fut appaise & ceste furie de feu passee, ils s'approcherent de la braise, sentans la grande commodité que la chaleur du feu apportoit aux corps humains mettans du boys au feu pour le renforcer & entretenir, ils y amenerẽt aussi les autres en leur monstrant par signes l'vtilite que le feu leur apportoit. En ceste societe & congregation des hommes, comme ils se missent à proferer sons & voix assez rudes, ils feirent par vne accoustumance ordinarie certains termes & vocables, ainsi qu'ils leur venoyent à la bouche. En apres signifiant & denotant souuẽtes foys les choses, ils commancerent à parler par vsage & fortuirement, & par ainsi ils formerent propos desquels ils vsoyent ensemble. Mais Cicero a laisse par escrit que la congregation de la societe ciulle & humaine eut son origine va peu d'autre maniere. Lequel Françoys gentilhomme Senoys semble imiter en son liure premiere de l'institution du Royaume & du Roy. Lequel escrit que les hommes ne se sont point assemblez à l'auenture ou par cas fortuit, mais que la pensee diuine leur donna sapience pour s'allier & associer ensemble. Laquelle pensee diuine ayant chasse tous autres animaux à la pasture, le seul homme fut par icelle erige en haut, & l'esueilla à regarder le ciel, comme estant son vray domicile: Qui plus est, il luy forma le viaire en telle façon, qu'il represente les mœurs cachees interieurement, en tant que no⁹ demonstrons la liesse de nostre coeur par la chere de nostre visage, aussi le front, les yeux & les fourceitz declarent la tristesse, melancolie, la crainte, le courroux, la fureur, & l'accoisement des passions. Par ceste diuine pensee, les engins & entendemens qui furent au commancement du monde les plus subtils, qui hantoyent entre ces hõmes sauuages & agrestes, s'aviserent que l'homme estoit indigent de l'ayde d'autruy, voyant que personne ne pouuoit en plusieurs choses satisfaire à soymesme. Pourtant penserent qu'il pourroit plus cõmodement passer la vie par la societé de son genre & lignage humain, & que plus aisement il paruiendoit à toutes choses qui lui estoyent deniees par nature. A cause de quoy, ces hommes acorts trouuerent bon, de l'amener d'une sauuage & vague solitude en compagnie de la multitude & societé humaine. Laquelle chose estant effectuee, si tost que les hõmes furent conjoints ensemble, establirent vne maniere de parler par conuersation continuelle, pour exprimer les conceptions de leurs pensees & communiquer leurs conseils par ensemble. Mais Platon en Protagoras recite vn autre commancement de ciuile conuersation à ceux deuant nommez dissemblable, lequel recit pourtant qu'il approche plus de fables que de verité, ne sera point icy par moy declare. Or l'association des hommes estant faicte soit à l'occasion de l'vtilite du feu, ou bien par la guide & conduite de raison & de nature, ce qui n'est point contraire à la raison, d'estimer que les premieres cõuersations & accointances ayent este causes du profit, & que no⁹ croyons aussi que l'homme qui est naturellement compagnable est venu en commune conuersation & societé beaucoup plus que ne sont les mouches, les formiz, les grues, & autres tels animaux qui vont par bandes, viuent & s'entretiennent par troupeaux, à fin que chascun apportast en commun ce dont son compagnon auroit besoin, & fust par les autres assisté en ce qui seroit hors sa puissance. Doncques la commune societe des hommes faicte, comme i'ay dict, & voyans qu'en icelle ils se pouuoyent entendre par le secours de la parole & declarer leurs conceptions & fantasies, mesme qu'ils pouuoyent facilement manier des mains & des doigts tout ce qu'ils vouloyent; ils commancerent en ceste compagnie à fouir cauernes sous les montaignes, les vns d'iceux imitans les nids des arondelles & leurs edifices faisoyent de boue & rameaux comme geliniers ou ils se couchoyent, & de ceste maniere fut le commancement des edifices trouué & inuentè. Et comme les hommes fussent d'une nature imitatrice & docile, qui se glorifioyent iournellement en leurs inuentions, les vns monstroyent aux autres les effects des edifices, & ainsi exercans leurs esprits en faisant à l'enui & à qui mieux; ils s'entre aguisoyent, & se façonnoyent, tous les iours de plus en plus, & dressans des fourchers, faisoyent des taudis de branchages enduits & torchez d'argile ou terre glaire. Les autres faisans secher glazons de terre, en maçonnoyent des paroys qu'ils renforçoyent auecques paux & pieuz de boys, & pour estre defenduz des pluyes

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

pluyes & ardeurs du Soleil, ils couuroyent tels edifices de fueilles & de rouseaux, les couuertures & toicts desquels ils faisoyent en pente, afin de faire esgouter la pluye, dont sont procedez les principes d'Architecture, & ont pris leur origine de ces commencemens, lesquels la necessité a monstré aux hommes. Ne plus ne moins que selon le tesmoignage de Daniel Barbare on a trouué es Isles qui de n'agueres ont esté descouuertes, ou on void que les maisons perchees & soustenues sur les arbres, tisnes & entrelassées de cannes & roseaux, couuertes de ionchees & mortier faict de bouë: de maniere toutesfois que la grandeur, beauté & commodite d'icelles, est declaree la dignite & grandeur de ceux à qui elles appartiennent. Ces choses furent trouuees par les Chrestiens de la sorte que i'ay dict. Mais apres que ces lieux là se sont commencez à peupler, on les a assez tost veu bastir de boys de charpentage & esquarri, & ornees de plus belle façon qu'au parauant. Au surplus, de ces commencemens d'edifices pierres & minces, croissant en ces cabannes la multitude des fils & neueux, tous lesquels ne pouuoyent habiter en vne mesme maison. Halicarnassee dict qu'ils commencerent à bastir petites maisonnettes, arrengees par rues qui auoyent les domiciles separez. Et à ceste occasion fut de besoin edifier peu à peu villages & bourgades, & faire societé & voisinage de plusieurs maisons, d'où François de Senes en les liures de la Republique deriue le commencement des bourgs & villes. Car comme les hommes vinssent iournellement à cognoistre la grande commodité qu'apporte la conuersation des hommes entre eux, & combien ils viuoyent plus facilement estant plusieurs en compagnie, que non pas estant chacun à part: (car d'autant que la multitude du peuple est en vn lieu plus grande & frequente, d'autant est en iceluy plus grande l'abondance de toutes choses dont les hommes ont indigence pour l'entretien de ceste vie, veu que les hommes sont accompagnez de pauureté à leur naissance) & estoyent ainsi plus asseurez contre les inuasions des bestes fieres, ayans leurs huttes, & tandis amassez & de la maniere que dict est: ils assemblerent villages auecques villages, familles auecques familles, & commencerent à penser d'vne commune vtilité de viure. De cela est yssu le commencement & comme la pepiniere des villes, pour y viure ciuilement: & apres ce, les fortifications d'icelles ont esté inuentees, pour y viure en plus de seureté. Car ils eurent bien cet aduis d'edifier es lieux hauts esleuez, & d'y faire fossez & remparts: & de ceste maniere furent par eux les villes & citez fondees, les traces & ceintes des fondements desquelles ils firent auec le soc de la charrue: ce qu'ils ont appelle ancienement en leur langage, vrbare, comme qui diroit, faire les traces d'vne ville, ou villet: & les murs ou murailles d'icelles sont ainsi appellees, comme qui diroit, munissantes: Par lesquelles choses appert que le premier esgard & consideration de ceux qui ont premierement fondé les villes, à celle fin qu'ils fussent à seureté, & defendus & munis de toutes violences & assauts. Car la paix & vie tranquille leur seruoit de guide & moyens pour inuenter commoditez innumerables. Mais qui ait esté celuy qui auroit au monde le premier fondé ville, plusieurs en ont escrit diuersement. Les vns disent que ce fut Cecrops, comme Pline qui le premier edifia la ville, laquelle fut par les Atheniens appellee Acropolis: c'est à dire Chasteau, ayant au precedent esté dicte Cecropia. Strabo dict que la ville d'Argos fut premierement bastie par Phorones, laquelle est par Homere appellee Pelasgigne. Les Egyptiens par leurs annales moins que veritables, s'attribuent la gloire de toute antiquité: & afferment que Diospolis, qui est Thebes, surpasse toutes autres en antiquité. Mais Enochia, comme Iosephe l'appelle, est la plus vieille de toutes: laquelle fut fondee par Cain, au temps qu'il estoit tourmenté de furies, à cause qu'il auoit occis Abel son frere, & ne luy sembloit qu'il y eust lieu qui fust assez seur pour luy: l'ayant fondee, il la munit de murailles, & mit bornes & limites aux champs. Semblablement Pallas est par l'auctorité de plusieurs escriuains maintenue inuentrice des arts, laquelle est aussi de plusieurs dicte Bellonne: pource qu'elle est tenue par Cicero, Princesse & inuentrice de la guerre, ou pource qu'elle a accoustumé de bransler la iaueline, & qu'elle auroit enseigné à s'en aider en guerre, ou, pour-autant qu'elle encourage les hommes, & les rend furieux à la bataille, & qu'elle n'est vn seul grain douce ni debonnaire: le temple de laquelle estoit en la neufiesme contree de la ville, & pourtant se lançoit la iaueline en la terre de l'ennemi, signe declaratif de la guerre. Qui plus est, à ceste inuentrice des arts, estoyent particulierement attribuez trois certaines marques ou signes: c'est à sçauoir, le hibou, le dragon, & le peuple. Et pourtant, ce grand capitaine Athenien Demosthenes, (ainsi que recite François de Senes en son liure 9. de l'administration du Roy & du Royaume) comme il alloit en bannissement, ietta son regard sur le chasteau d'Athenes: & dict-on qu'il se print à escrier à haute voix; disant, O Pallas, garde des villes, pourquoy te dilectes-tu de trois bestes tres-terribles, le hibou, le dragon, & le peuple? Voulant par cela principalement accuser la legiereté du peuple. Par lesquelles marques, la prudente antiquité a voulu declarer les qualitez du Prince: c'est à sçauoir, qu'il faut qu'il soit vigilent, prudent, & doit auoir l'amour & beneuolence du peuple. La chouëtte ou hibou est tres-vigilente, comme nous voyons, & tousiours faict le guet de nuict: & quant au dragon, il a la veuë si subtile, qu'il void & regarde par tout, & si est aussi fort vigilent, ce que son nom demonstre aussi: car δέρκεσθαι signifie voir & regarder subtilement. Et pourtant les anciens, pleins de tres-profonde doctrine, ont au dragon assigné la garde des edifices sacrez, des lieux saincts & secrets, des temples & thresors. Mais le commencement des bourgs & villes fut assez lourd & grossier, tout ainsi qu'il estoit aussi des bastimens. Car elles n'ont esté au commencement ceintes de murailles, ne munies de ramparts & bouleuarts faict de massonnerie & pierres: mais estoyent seulement closes de quelques leuees faictes de terre & de troncs d'arbres, peuplees de quelques cabannes faictes de matiere fort legere, de rouseaux ou d'estrain, les domiciles des hommes de ce siecle là. Et de faict, ny les Gaulois iadis, (comme afferme Hubert de Liege) & encores moins les Alemans qui n'habitoyent es villes, mais es villages, enuironnoyent leurs places de murs de massonnerie, ains faisoyent leur closture de trefs, qu'ils

(?) esleuoyent

VILLE DE LYON
Biblioth. du Palais des Arts

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PREFACE.

esleuoyent tout à l'enuiron en egale distance & longueur, estans à deux pieds l'vne de l'autre, liees par dehors, & reuestues d'vn rempart fort espois ietté à l'encontre : & quant aux interualles & entre-deux que nous auons dict, ils estoyent remplis de grosses pierres par le deuant. Ces grosses pieces de bois, estans ainsi dressees & ioinctes ensemble, on y adioutoit encores vn autre rang: de maniere qu'en cet ouurage faisant, se gardoit tousiours mesme espace & distance; tellement, que les trefs ne s'entre-touchassent: mais que les espaces y fussent egaux, chacun desquels estoit rempli d'vne pierre de taille : ce qui tenoit ferme l'ouurage lequel se continuoit & parfournissoit de la sorte que dict est; iusques à ce qu'il fust esleué en hauteur competente. Lesquels murs estans bastis & agencez comme dict est, combien qu'ils ne fussent pour ce temps là de mauuaise grace, ains fort propres pour la defense des villes, d'autant que la pierre engardoit qu'ils ne fussent ars par feu, & que le merrain les defendoit du hurt & tocquement impetueux de belliers machines belliques, estant cet ouurage le plus souuent lié & retenu auec autre merrain & terreplain, iusques à quarante pieds en dedans: tellement qu'il ne pouuoit estre rompu ne desjoint: toutesfois si n'estoit-il à tousiours durable, d'autant que la pluye & la vieillesse les corrompoyent, & que se pourrissant à traict de temps, il venoit à donner en terre. Et pourtant la necessité esueillant l'habileté & industrie des hommes: laquelle industrie ayant desia pris pied par la ciuile societé & accointance d'iceux, & estant aidee par les conseils de plusieurs, prit aussi de degré en degré ses accroissemens: & à fin qu'ils se peussent plus commodement defendre des outrages des bestes sauuages & hommes meschans, ils apprindrent à massonner & assembler pierres sur pierres, & à dresser murs de briques, de pierre, & mortier. Lesquels il appert auoir esté beaucoup plus forts que les premiers, d'autant que pour la difficulté qui se trouuoit à les gaigner & surmonter, la couronne murale estoit par le chef de guerre donnee au souldat qui auroit le premier monté sur la muraille, & seroit par sa force & vaillance entré en la ville des ennemis. Dequoy il appert clairement qu'il n'y a eu rien d'inuenté & parfaict tout ensemble. Apres donc qu'on eut ordonné vne telle qu'elle forme de ville: les hommes estans peu à peu paruenus de la necessité des chauettes aux cabannes champestres plus commodes, & de la commodité à la gallantise & magnificence: finalement fut par eux inuentee certaine maniere de bastir par obseruations artificielles & proportionnees. Et par ce moyen, l'vsage, l'esgard & obseruation de nature produit & mit l'art en auant, dont ouuriers furent appellez artisans: & puis l'architecture donna le nom, qui est commun à tous artifices. Laquelle a monstré à bastir non pas les villes seulement, & à donner ornement & gentilesse aux edifices, tant publics que particuliers : mais aussi à eriger & construire par vne merueilleuse pompe, magnificence & splendeur, & auec despense incroyable, ces sept tant braues & excellents edifices, que le monde a en admiration pour miracles de l'industrie humaine. Ainsi donc la tres-noble Architecture colloquee au sommet d'honneur, est à bon droict nommee ornement de tout l'vniuers. Car quelle Cité, quelle Ville ou Chasteau, ou autre bastiment, peut estre aucunement celebre, ou auoir renom sans les marques & enseignes d'Architecture. Icelle par la magnificence des edifices, demonstre apertement la richesse du peuple, & par ces grosses masses de bouleuarts & defenses, ordre & disposition de murailles & tours, declare non obscurement aux spectateurs le soin & prouidence des Gouuerneurs. C'est donc à bon droict que Daniel Barbare l'appelle Dame & maistresse de tous arts, iuge & Royne des artifices & inuentions. Laquelle Vitruue aussi dict estre science ornee de plusieurs disciplines & de diuerses doctrines: par le iugement de laquelle sont approuuez tous ouurages, mesme qui se font par artisans d'autre stile. La dignité duquel art se monstre principalement, parce que son nom est tiré de la principauté & prerogatiue qu'elle a entre tous arts. Et de faict Platon dict, que l'architecte va deuant tous ceux qui vsent des arts. Mais, qui suis-ie, qui entreprens louër l'Architecture? Auoy-ie oublié de lire d'Aule Gelle? C'est chose moins honneste louër escarsement & froidement, que de blasmer & vituperer à bon escient: parquoy laissant la louange d'Architecture à ceux qui sont experimentez en cest art, ie retourneray à mon propos de l'œuure presente: Auquel œuure entierement, les mains artificieuses de Simon Nouellan & de François Hogenberghe, ont par si grand soin d'vne industrie merueilleuse, & tant expressement representé au vif, auec diligente obseruation de toutes & chacunes les parties d'icelles, tout ce que les Architectes bien experimentez ont employé d'art & industrie en la structure & edification des Villes & Citez, en gardant tres-exactement l'ordre d'icelles, qu'il ne semble que ce soyent images ou figures de Villes qui apparoissent aux yeux des spectateurs: mais plustost les Villes mesmes par vn artifice de graueure admirable. Lesquelles Villes ils ont en partie depeintes, & en partie les ont auecques soigneuse diligence cerchees & receuës toutes peintes de ceux qui auoyent veu & visité lesdictes Villes. Ce qu'ils ont faict auecques telle diligence, que i'ose bien dire & affermer, qu'il ne sortit onc en lumiere au pays d'Italie, en France, ou ailleurs, chose de semblable argument qui se puisse parangonner à l'artifice & verité de ce present œuure. Auquel œuure les descriptions localles des Citez & Villes sont pourtraictes, par vne maniere de peindre tant geometrique que perspectiue, auec vne naiue obseruation de la situation des lieux, murailles, edifices publiques & priuez, par industrie singuliere & assistance de l'art. Mais à quelle fin tendent ces demonstrances, me diras-tu Lecteur? Ceux qui ont cognoissance des histoires, sçauent combien vne peregrination longue & lointaine sert à acquerir la cognoissance de choses diuerses. En laquelle par l'aide des sens, on apperçoit & comprend les choses, lesquelles ne se peuuent pas si bien ne si commodement sous vn maistre tres-experimenté & exercité en lecture. Car les vns, & manieres de diuerses nations, leurs disciplines, loix, mœurs, ordonnances & coustumes, s'entendent beaucoup mieux en voyageant, que non pas en lisant en vne histoire les choses lesquelles nous n'auons iamais veuës. Ne sera pas ieune & du tout simple le iugement que donne de maintes & diuerses choses celuy, qui sans sortir de la banlieue

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PREFACE.

banlieue de ſon territoire, n'a iamais perdu de veuë le clocher de ſa parroiſſe, & ne ſçait rien que par ouyr dire, ſans auoir oncques veu ou conſideré les façons & manieres des eſtrangiers? Et pourtant ce n'eſt pas ſans raiſon, que Diogenes de Laerte, en ſon liure 2. deſcriuant la vie de Archelaus Coſmographe: dict, qu'Alexandre de Macedoine ſe ſouloit glorifier: diſant, qu'il auoit de ſes yeux plus veu de terres & contrees, que les autres Roys n'en auoyent oncques peu imaginer en leurs fantaſies. Diodore Sicilian eſcrit auſſi, que Democrite Philoſophe Abderite voyagea par l'eſpace de quatre vingts ans ſans ceſſer; à fin qu'en diuers lieux il s'acquiſt par l'accointance & conuerſation de pluſieurs & diuers perſonnages, les ſciences qui ſeruent à orner l'eſprit & entendement de l'homme. De ceſte maniere, Neſtor, comme afferme François de Sienes, en ſon liure 14. de l'inſtitution du Roy & du Royaume, ſe glorifie d'auoir hanté auecques les Lapithes. Menelaus ſe vantoit qu'il eſtoit paruenu iuſques en Cypre, en Phenicie, & en Egypte: pareillement qu'il auoit veu Thebes, laquelle fermoit à cent portes: chacune deſquelles auoit deux cents hommes de cheual pour gardes: qu'il auoit pareillement viſité Ethiopie, Sidoine & Lybie. Mais pourtant que les facultez de chacun ne permettent point, & auſſi qu'on ne peut, principalement en ce temps, voyager en tous quartiers du monde, & viſiter pluſieurs villes ſans grand peril: A ceſte cauſe auons nous par le moyen de l'œuure preſente, deliuré les amateurs de diuerſes hiſtoires, du labeur de voyager, de peril & de frais. Entant que nous propoſons au ſens tres-ſubtil de la veuë: lequel, ſelon Ariſtote, ſurpaſſe tous les autres, les cartes & figures des villes tres-diligemment pourtraictes, leſquelles eſtans artificiellement peintes en tables, donnent beaucoup plus clair iugement de ſoy, que ſi on en cerchoit vne obſcure cognoiſſance, & telle qu'on la peut auoir par les lettres ſeulement. Il appert que Charles le Grand prenoit vn plaiſir non petit à telle maniere d'eſtude: Lequel eut trois tables d'argent, comme Platina faict mention en la vie de Leon III. l'vne deſquelles, en laquelle la ville de Conſtantinople eſtoit grauee, donna à l'Egliſe S. Pierre de Rome: & de l'autre, ou ſe void l'image de la Ville de Rome, fit-il donner à l'Egliſe de Rauenne. La troiſieſme laiſſa-il à ſes fils, en laquelle eſtoit la deſcription de l'vniuers, laquelle eſtoit d'or, comme pluſieurs teſmoignent. Au ſurplus, nous auons adiouté à ces pourtraictures des Villes les narrations hiſtoriales d'icelles, à fin qu'apres, que les Lecteurs auront conferé auec icelles les figures des Villes pourtraictes, oultre les aſſiettes & ſituations d'icelles, ils puiſſent auſſi aucunement entendre les appartenances & dependances d'icelles. Laquelle entrepriſe noſtre, nous auons eſtimé non ſeulement deuoir eſtre agreable, mais auſſi deuoir apporter vne vtilité ſinguliere. Attendu que de cela s'accroiſt la cognoiſſance des hiſtoires, & auſſi qu'on peut cognoiſtre par la conference de diuers edifices, qu'elle eſt la meilleure maniere d'edifier. Ioint auſſi, que cela propoſe deuant les yeux, & donne à cognoiſtre la ſituation, enceinte de murailles, & la condition des villes qui ont eſté par nations barbares & tres-cruelles, oſtees aux Chreſtiens, nõ ſans eſperance de les pouuoir recouurer. Ainſi dict-on qu'Alexandre, qui pour ſa vertu fut nommé Grand, fit auec grande diligence la recerche & viſitation des lieux où il pretendoit faire guerre, & ce vouloit touſiours ſpeculer la peinture, par la contemplation de laquelle il peuſt cognoiſtre ce qu'il deuoit euiter, & auſſi ce qu'il deuoit attenter & entreprendre. Et n'y a point pourquoy aucun doiue penſer que ceſte noſtre entrepriſe puiſſe eſtre quelque foys inuiſible ou preiudiciable aux Chreſtiens, en ce que leurs villes principales pourroyent à ceſte occaſion eſtre eſpiees & viſitees par les ennemis de noſtre foy. Pourtant que nous auons obuié à ce mal, lequel nous reputions n'eſtre petit, mais bien grand: & ſinguliérement par ce moyen: c'eſt à ſçauoir, en faiſant adiouter à chaſque figure des Villes, les effigies tant de l'hõme que de la femme d'icelle ville ou pays, auecques diuerſes guiſes des habits d'iceux. A cauſe dequoy les Turcs inhumains, qui ne ſouffrent en aucune maniere de voir ou regarder figures quelconques, images grauees ou peintes, ne voudroyent iamais receuoir de cet œuure quelque profit qu'il leur apportait. Conſequemment, en faiſant les deſcriptions & narrez des Villes, nous ſommes ſeruis des eſcrits de ceux qui les ont viſitees & contemplees de leurs yeux: leſquels autheurs ie ne recite point icy par ordre, pour euiter prolixité. Au reſte, nous auons encores faute de quelques figures de Villes, leſquelles nous n'auons peu obtenir à cauſe des tumultes belliques. Et pourtant, s'il y a quelques Gouuerneurs de Villes, ou autres quels qu'ils ſoyent, qui voudront par les pourtraicts de leurs Villes adiouter quelque luſtre & ſplendeur à noſtre œuure, & demonſtrer aux amateurs de la peinture leur bonne affection enuers les lettres & honneſtes eſtudes: il leur plaiſe les nous communiquer, nous les mettrons en leur lieu & rang: & ſi ne ſeront par nous defraudez de leurs louanges deuës. De laquelle maniere le tres-excellẽt en vertu, doctrine, & bon ſçauoir, Monſieur Abraham Ortel, bourgeois d'Anuers, Coſmographe eminent entre ceux de noſtre temps, a grandement aidé ceux qu'il a cognu eſtre fauteurs des bonnes lettres & eſtudes. Et ne meritent moindres graces ces grands admirateurs des ſciences excellentes, Georges Hofnaghel Marchand d'Anuers, & Corneille Caymox, deſquels le premier nommé nous a tres-courtoyſement communiqué quelques figures & pourtraicts des Villes d'Eſpagne, tirez tres-exactement au vif, & l'autre, aucunes cartez des Citez d'Alemaigne. Le meſme a auſſi faict d'vne ſinguliere affection, ce tres-illuſtre perſonnage & Seigneur, le Seigneur Conſtantin Liskercke, en ce temps premier Bourgmaiſtre de la triomphante Republique de Coulogne, lequel digne & de nous reueré Seigneur, a augmenté noſtre œuure des Deſcriptions de ces Villes là, d'Afrique, d'Aſie & de l'Inde, qui ont par cy deuant eſté veuës de peu d'hommes. Non moins que ceux-cy a voulu fauoriſer & aſſiſter les hommes ſtudieux de la Coſmographie & des hiſtoires, ce tres-reuerend & tres-illuſtre Prince & Seigneur, le Seigneur Gerard de Grosbeck à preſent Cardinal & Eueſque de Liege, &c. La grandeur tres-illuſtre duquel, à la ſollicitation du reuerend Seigneur Georges du Boys, Suffragant tres-digne du Dioceſe dudict Liege, ſelon la liberale propenſion de ſa grandeur tres-illu-

(?) 2 ſtre

PREFACE.

ſtre enuers les amateurs des eſtudes, nous a communiqué le vif & vray pourtraict & effigie de ſa ville de Liege. Reſte maintenant que ie prie amiablement le ſpectateur & lecteur debonnaire, qu'il vueille prendre de bonne part noſtre vouloir & entrepriſe, ſuiuant laquelle nous ſommes parforcez de luy donner plaiſir & recreation, & la fauoriſer par ſa benignité.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Civitates Orbis Terrarum, Frans Hogenberg et Georg Braun, Cologne, 1572. « Rome », édition française de 1575 intitulée *Théâtre des cités du monde*, d'après l'exemplaire de la BM de Lyon.

Consultable à : https://books.google.fr/books?id=BTuhmMW81xIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

ROME

ROME dame & Royne des villes & chef de tout le monde, lequel elle auoit presque tout assubiecti à son Empire par les faicts & prouesses glorieuses des hommes tresuaillans qu'elle auoit produit. Quant à ceux, qui en furent les premiers fondateurs, il s'en trouue autant d'opinions dissemblables, comme les autheurs, qui en ont escrit, sont diuers. Il s'en trouue, qui estiment que Euander fuyant du pays d'Arcadie occupa la contree, ou on void encores auiourd'huy Rome, & qu'il y trouua vne petite villette dicte Valentiniana, laquelle ayant esté par luy amplifiee, auroit puis apres acquis le nom de Rome. Les autres tiennent, que Rhemus & Romulus filz d'Aeneas ont esté les fondateurs de ceste ville, lesquels toutes foys les autres dient auoir esté ses neueux filz de sa fille. Mais Denis Halicarnasseen en recite suiuant le tesmoignage d'Antioche Siracusain autheur ancien, & monstre que Rome à esté auant la venue des Troyens & d'Aeneas en Italie, & recite les paroles d'iceluy en ceste maniere. Apres qu'Italus fut vieil deuenu, Morgues regna au lieu de luy, auquel vint vn certain personage nommé Siculus, lequel monstra assez par ce propos qu'il y eut vne autre Rome long temps au parauant la ruine de Troye. Mais la plus commune opinion quasi de tous est, que Rome est dicte de Romulus. Lequel voyant qu'il auoit assez bien muny la ville de Rome de forces & de puissans ieunes hommes, iugeant que ce n'estoit cas de peu d'importance de l'appuyer aussi de bon conseil, il esleut adonc des bourgeoys qui estoyent en honneur & reuerencé, pour leur vieillesse, iusques au nombre de cent, lesquels par honneur il appella Peres, & à cause de leur aage, il les nõma Senateurs, comme qui diroit anciens: il designa les portes de la ville, & deuisa les lignees, appella les garnisons en la ville, crea les capitaines de sa garde, & en fin il establit vne nouuelle forme de police & gouuernement en sa Republique. Tellement qu'on void Romulus auoir assis vn tresgrand & treshereux commancement de ceste ville, tant excellente & magnifique, laquelle par succession de temps à puis porte & produit tant de Senateurs si singuliers, tant de si renommez & vaillans capitaines, & si grand nombre d'Empereurs si magnanimes & prudents, & qui ont esté les dompteurs, presque de tout l'vniuers, tellement que c'est à bon droict qu'elle a este dicte chef du monde, & par Cicero en l'oraison qu'il fit pro Sylla le chasteau des Roys, & nations estranges, & le domicile de l'Empire. Pline apres le recit d'Auguste escrit que le tour & enceinte de Rome estoit de vingt mile pas, qui font quasi cinq lieues d'Alemaigne. Elle fut iadis diuisee en 14. contrees. Pline recite que les portes tant des fauxbourgs que de la ville furent XXIV. en tout, mais Liuius en met XXXVII. & quant aux tours, durant que l'Empire florissoit, elle en auoit D. CC. XXXIV. esquelles on asseoit garnison, quand l'affaire le requeroit, maintenant il n'y reste de tours que CCC. LXV. & XX. portes. Et si ne sont les tours & murailles d'à present, assises sur les vieux fondemens, & ne sont maçonnees de mesme estoffe. Mais pourautant que la ville a esté du tout ruinee & destruite, par les incursions & inuasions des barbares, voire par plusieurs foys, toutes choses y ont este changees & muees à l'appetit des reparateurs. Rome contient en soy sept montaignes, roches, ou collines, les diuers noms desquelles reciter selon les opinions, de ceux qui en ont escrit, seroit chose trop prolixe & ennyeuse. Les bastimens de ceste ville, sont merueilleusement magnifiques tant en publiques, que particuliers, & singulierement les palays des Prelats, & autres grands personnages, qui sont bastiz sur ces montaignes, lesquels ne se peuuent icy descrire sans beaucoup de langage, & fascheuses redittes, comme aussy, ne sont plusieurs belles & magnifiques Eglises de ceste grande cité, les sacrees reliques des Saincts, les ponts, arcs de triumphes, les ruines des baings, qu'ils appellent Terminy, les theatres, les reliques & marques des antiquitez, de toutes, lesquelles singularitez se trouuent liurets particuliers imprimez. On dict de Constant Empereur que regardant auec admiration, le Champ de Mars, le sepulchre de Cesar Auguste, orné de si grand nombre de statues d'airin & de marbre, le marché de Rome, les temples de Iupiter Tarpeian, les baings, les portiques augmentez en façon de prouince, l'amphiteatre, le Pantheõ d'vne hauteur admirable fabrique d'vne muraille spacieuse & fort massiue, le temple de Paix, le Theatre de Pompee, ce tresgrand cirque, tant d'arcs triumphaux, tant de conduits à faire entrer l'eaue dedans Rome, si grand nombre de statues dressees pour ornement par la ville, s'estonna, & à la parfin eut à dire, que la nature auoit espandu & verse toutes ses forces en vne seule ville. Et de faict les ruines tant remarquables des edifices tressuperbes demonstrent assez clairement qu'elle, & combien grande fut la magnificence de ceste cite. La riuiere du Tibre entre dans ceste ville du costé de Septentrion, & a son cours du costé de midi vers Hostie. Mais que diray-ie plus d'vne si grande & si magnifique ville, en laquelle le legitime ordinaire successeur de S. Pierre, grand Pontife de l'Eglise Catholique, tient sa residence, ou se voyent les venerables reliques des Saincts Apostres & Martirs, ou loix & ordonnances, sont donnees à toute Chrestienté: Et pour abreger, en laquelle les tresdouces Muses abandonnans toute la Grece ont trouué leur siege & domicile. Tellement que ce que Cicero en dict, en son liure 3. de la nature des Dieux, est tresueritable. Tout ainsi, dict il, qu'il n'y a rien en toute la nature vniuerselle, qui soit meilleur que le monde, aussi ne se peut il rien trouuer sur terre, meilleur ne plus excellent, que Rom est. Consequemment la ville de Rome, entre plusieurs autres ornemens, qu'elle, a est aussi decoree d'vne belle & ample magnifique Vniuersité, de laquelle le Sieur Iacques de Middendorp traicte amplement, en son liure des Vniuersitez.

4 6

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

GLOSSAIRE

A vol d'oiseau – façon de représenter l'espace comme vue du dessus, avec un angle d'environ 45°. Les bâtiments apparaissent en perspective et en relief (projection parallèle ou cavalière). Permet une représentation volumétrique. S'oppose à la projection orthogonale horizontale. Toutes deux sont des formes de projections géométrales (s'appuyant sur des relevés de distances et d'angles, dont les proportions sont conservées grâce à l'usage de la triangulation).

Carte – désigne étymologiquement la « surface plane sur laquelle est représentée […] le globe terrestre ou une de ses parties, et par métonymie cette représentation »[262].

Chorographie – description d'un paysage.

***Descripitio* (ou description) –** représentation de la ville contemporaine.

***Enarationes* –** récit ou texte qui accompagne une représentation spatiale iconographique ancienne, elle figure souvent dans un cartouche.

***Imago* (ou image) –** représentation de la ville dans un état passé.

Plan – représentation plane d'un espace. « Délinéation, dessin d'une ville, d'un quartier, d'un édifice, etc., représentant la disposition et la proportion relatives de chacune des parties » [263]..

Portrait – représentation subjective d'un objet qui induit un rapport de flatterie entre de son ou ses réalisateur(s) envers son ou ses commanditaire(s).

Projection orthogonale horizontale – représentation spatiale géométrale (s'appuyant sur des relevés de distances et d'angles, dont les proportions sont conservées grâce à l'usage de la triangulation). La vue est prise du dessus avec un angle de 90°. Seul le tracé au sol des bâtiments est représenté (principe du plan-masse). Facilite la représentation du réseau viaire et d'enchevêtrement de constructions, ainsi que la superposition de bâtiments et de ruines.

Table – entre autres acceptions, peut désigner une représentation de la ville, ou un ensemble de données géo- ou topographiques.

Topographie – description d'un lieu.

***Urbs* –** la Ville, désigne en particulier la Rome antique.

Vue - « Un tableau, un dessin, une estampe, etc., qui représente un site, une ville, un monument »[264]

---

[262] 9ème édition du Dictionnaire de l'Académie française, Centre national de ressources textuelles et littéraires (CNRTL).

[263] 9ème édition, ibidem.

[264] 8ème édition, ibidem.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

NOTICE BIOGRAPHIQUES

Par ordre alphabétique des noms de famille (déterminants et prépositions ne comptent pas).

D'après TOOLEY Ronald Vere, Dictionary of Mapmakers, Alan R. Liss, Inc. New York, Meridian Publishing Co. Amsterdam (sauf mention contraire).

Nicolas van Aelst (vers 1527-1613) : Vendeur de cartes et graveur flamand résidant à Rome. A acquis quelques plaques de Lafréry et de Salamanca. Cartes des Pouilles en 1550, des Abruzzes en 1587, de Bourgogne en 1593, de Rome et de Catane en 1590.

Nicolas Béatrizet (vers 1520-1577) Editeur, peintre et graveur à Rome, à l'origine de l'Allemagne de Tramezzino en 1553, de *Malte* en 1566, *Rome* en 1557, Thionville en 1558.

Jacob[us] Bos[sius] (1549-1580) : Graveur néerlandais, puis romain, qui produisit de nombreuses réalisations à thématique religieuse. (Notice du British Museum : http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=94069)

Ambrogio Brambilla (en activité de 1575 à 1599). Mention sur le site du Metropolitan Museum of Art de New York : http://www.metmuseum.org/art/collection/search/403219.

Georg[e] Braun (Bruin) (1541-1622) : Topographe géographe et éditeur, notamment des 6 volumes du *Civitates*… de 1572 à 1618 avec Högenberg, ainsi que d'une édition française à Cologne en 1574. Cet atlas est le premier à comprendre des plans et vues de villes du monde entier.

Théodore de Bry (1528-1598) : Né à Liège, il travailla en Angleterre de 1586 ou 1587 à 1588. Orfèvre, graveur et éditeur à Francfort sur le Main. *Collections of Voyages, Grands et Petits Voyages*. Carte du Rhin de Vopel en 1594.

Leonardo Bufalini (-1552). Graveur et architecte militaire. (Notice BnF : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15402162v)

Giovanni Antonio Dosio (1533-1610) : architecte, sculpteur et cartographe. Notice de la BNF : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15366573n.

Claude Duchet[ti] (1554-1597) : éditeur romain, neveu et successeur de Lafréry en 1577. Monde en 1570, Europe en 1571, Afrique en 1579, Naples en 1585. Ses héritiers perpétuent son activité au moins jusqu'en 1602.

Bartolomeo Faleti, éditeur à Rome, à l'origine d'une carte de cette ville en 1564 (il s'agit probablement de celle présentée ci-dessus mal datée ou d'une réédition).

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Matheo Florimi (en activité de 1580 à 1612) : éditeur siennois. Cartes de Toscane, d'Italie et d'Orvieto datées de 1600 ainsi que de nombreuses réalisations non datée dans les atlas Lafréry.

Frans[iscus] Högenberg (1535-1590). Artiste et graveur flamand né à Malines et mort à Cologne. Grave des cartes pour Ortelius, Plantin etc. A l'origine d'une Jérusalem en 1584 et d'une Amérique en 1589, co-éditeur du *Civitates Orbis Terrarum* avec Georg Braun (voir la note n°8) de 1573 à 1590.

Anton Koberger (1455-1513) : Imprimeur et éditeur des Chroniques de Nuremberg en 1493.

Antoine (Antonio) Lafréry (Lafreri) (1512-1577) : Cartographe, éditeur, vendeur de cartes et d'estampes né à Besançon en Bourgogne. Antoine Du Pérac Lafrèrie émigra à Rome vers 1540 et y établit un commerce sis Via de Perione en 1544. Associé de Salamanca de 1553 à 1563, il lui succède jusqu'à sa propre mort. Son neveu Claude Duchet(ti) lui succède. Un catalogue de ces publications a été réalisé en 1572. Il fut l'un des premiers à rassembler des cartes sous forme d'atlas, de contenu variable. Seuls les derniers possèdent une page de titre.

Pirro Ligorio (1496-1583) est un architecte, artiste et cartographe né à Naples et mort à Ferrata à l'origine de cartes de Rome en 1552, de France et de Belgique en 1558, d'Hongrie et d'Espagne en 1559, de Grèce en 1561, du Frioul en en 1563 et de Rome en 1570.

GLA (George Lilius Anglus). George Lily (en activité de 1528 à 1559). Connu pour les *Britanniae Insulae*, Rome, 1546, puis rééditions en 1556 et 1558.

Giovanni Maggi (1566-1618) : Peintre, graveur et sculpteur. Notice BnF : http://data.bnf.fr/12314659/giovanni_maggi/.

J.B. Marlianus (XVIème siècle) : antiquaire italien, Urbis Romae topographia (1534).

Mathäus Mérian (1593-1650) : graveur de topographies et éditeur. Etudia à Zurich. Travailla à Francfort. Epouse la fille de Théodore de Bry. *Theatrum Europaeum* 1629-1718, *Topographie* en 31 parties 1642-1688, Gotofred Newe *Archontologica Cosmica* en 1638 et 1649.

Sebastian Münster (14889-1552) Cosmographe et universitaire, né à Ingelheim et mort à Bâle. Cartes manuscrites vers 1514, Carte d'Etzlaub 1525, *Gographica* 1540, *Cosmographie* 1544, épouse la veuve d'Adam Petri en 1530. Commentaire de *Solonius* et de *Pomponius Mela* en 1538.

Giambattista Nolli (vers 1692-1756) : architecte et graveur romain. WorldCat recense 12 éditions de la *Topographia di Roma* et 6 de la *Nova Pianta di Roma* entre 1748 et 1773.

Carlo Nolli (1724-vers 1775) : Peintre et graveur, fils du précédent[265].

Simon Novellanus (Neuvel) Graveur et artiste de Mechlin. Travaille pour Braun et Högenberg à partir de 1570.

---

[265] http://pompei.sns.it/prado_front_end/index.php?page=Home&id=2088

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Iean d'Ogerolles : Imprimeur lyonnais.

Giovanni Orlandi (en activité de 1600 à 1604), graveur et éditeur romain, héritier d'une partie du stock de Luchini, Lafreri et Duchet. Ancône en 1600, Calais, l'Allemagne, la Sicile et Malte en 1602, Puteoli en 1603.

Heinrich Petri (1508-1579), imprimeur et éditeur de cartes et plans à Bâle, beau-fils de Sebastian Münster, dont il publie la Cosmographie de 1540 à 1552.

Ugo (Hugues) Pinard. Notice WorldCat : http://worldcat.org/identities/viaf-89128619/.

Antoine du Pinet (vers 1510-vers 1566), Sieur de Norrois, il s'agit de son seul ouvrage relatif à la cartographie connu, réutilisé plus tard par le *Civiates Urbis Terrarum* de Braun et Högenberg.

Giambattista Piranesi (-1778) : graveur. Rome en 1748, plan de Rome en 1778.

Wilhelm Pleydenwurff (-1494) : peintre, co-illustrateur des Chroniques de Nuremberg avec son beau-père Wohlgemut. Professeur d'A. Dürer.

Stefano Pozzi (1699 ou 1707-1768) : Peintre, dessinateur, graveur et décorateur. - Pourrait être né en 1707. Notice BNF : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15405609h

Sebastiano del Re (Sebastianus de Regibus Clodiensis), graveur du XVIème siècle. *Galliae Belgicae* 1558, Crete 1559, *Galliae descrip*. 1558, *Britann. Insulae* 1558, *Nova descrip. Hungariae* 1559.

Iacobi de Rubeis (Giacomo Giovanni Rossi) : Editeur romain. Naples 1649, Venise vers 1650, monde 1674, Rome 1676, Amérique du Nord 1677, Russie 1678, Inde 1683, Buda 1683 *Mercurio Geographico* 1690. Son frère Domenico lui succède. Probablement une erreur d'un siècle de Tooley, car il est inscrit sur la carte qu'elle a été réalisée sous le règne du roi de France Charles IX.

Gotfridus de Scachÿs : Imprimeur actif à Rome de 1518 à 1523. Notice de la Deutsche National Bibliothek : https://portal.dnb.de/opac.htm;jsessionid=5028E85D4C59526EFF5B642FEA1B6CB9.prod-worker1?query=idn%3D174305990&cqlMode=true&method=simpleSearch [consultée le 12/4/2017]

Christopher Stimmer est un graveur connu pour une carte de Grèce réalisée pour l'humaniste et cartographe Nikolaus Sophianos en 1554.

Antonio Tempesta (1555-1630) : peintre et graveur.

Michaelo Tramezzino : Imprimeur et éditeur vénitien qui possède une boutique à Rome tenue par son frère aîné et une à Venise, « All Insigna della Sibille ». A l'origine de cartes de Rome en 1552, du monde en 1554, du Nord, de la Frise, du Brabant en 1556, de la France et de la Belgique en 1558, de l'Espagne et de la Hongrie en 1559, de la Rome ancienne et du Portugal en 1561, du Frioul en 1563, de Gueldre en 1566.

Michael Wohlgemuth (1434-1519) : peintre et maître de Dürer, co-illustrateur des xylographies des Chroniques…

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS 7

INTRODUCTION..... 9

Situation de la cartographie urbaine au XVIème siècle 10

Représenter l'espace urbain 11

Conception de la ville..... 11

Conclusion 12

PRESENTATION DU CORPUS 14

Caractéristiques et enjeux des estampes présentées 14

Livres et portraits de villes 16

Conclusion 18

I. POURQUOI REPRESENTER LA VILLE ? UNE NOUVEAUTE PROPRE A LA RENAISSANCE 19

A) De nouvelles possibilités techniques de production 19

1 - Arpentage et connaissance de la géométrie 19

2 - L'essor de l'imprimerie et de la gravure 21

3 – Quelques exemples de la maîtrise des artisans de la Renaissance 22

B) Ce que peut la carte : intérêts et usages..... 24

1 – Le succès de la cartographie : producteurs et acquéreurs 25

2 – Un outil pour déchiffrer et maîtriser l'espace 27

3 – Le Vatican et le Panthéon à travers divers média 28

C) Richesse du cas particulier de Rome..... 30

1 – La présence d'ateliers d'imprimerie sur place..... 30

2 – Contre-Réforme et pèlerinages..... 31

3 – Le goût humaniste pour l'Antique 33

II. COMMENT REPRESENTER ROME ? DES HORIZONS D'ATTENTE A SATISFAIRE. 35

A) Concilier souci de vraisemblance et demande de pittoresque..... 35

1 – Le portrait et la vue à vol d'oiseau : une présentation vivante de l'espace 35

2 – Le discours autour de la carte..... 37

3 – Format, orientation, cadrage. 39

B) Articuler représentations de l'héritage antique et réalisations des temps présents. 41

1 - Rome moderne et Rome antique 41

2 – Montrer le passé dans le présent..... 42

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

3 – Les ruines de Rome. 43

C) Un microcosme fermé : limites à l'évolution des représentations ... 45

III. QUELLES EVOLUTIONS ? VERS DAVANTAGE DE PROXIMITE AVEC LE REEL ? 48

A) L'émergence des plans de ville 48

1 – Conséquences de l'essor de la production d'imprimés cartographiques sur les perceptions de l'espace 48

2 - La ville, un lieu digne d'intérêt et tradition de sa description 49

3 – Généalogie des plans de Rome 50

B) Vers une représentation rationnelle de l'espace 52

1 - Séparation et distinction d'avec d'autres types de représentations 52

2 - Une progression non-linéaire. 53

C) De « nouvelles Rome » face à Rome comme une nouvelle Jérusalem 55

1 - Paris : la métropole européenne 55

2 - Les villes lointaines : genèse de l'attrait pour l'exotisme et de l'orientalisme 57

3 - Jérusalem : l'autre ville à portée symbolique et religieuse 59

CONCLUSION 61

CORPUSS ..... ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

Roma/Rom (vers 1490) 63

Urbis Romae Topographia (1544) 65

Romanae urbis situs, quem hoc Christi anno 1549 habet (1550, 1557) 67

Roma (1551) 71

Urbis Romae situs cum iis quae adhuc conspicivintur veter, munument, reliquiis… (1552) 73

Antiquae Vrbis Romae Imago accuritiss. Ex vestutis monumentis… (1552-1553) 76

Urbis Romae Descriptio (1555) 77

Roma con gli forti (1557) 80

Recens Rursus post omnes omnium Description. Urb. Romae Topographia (1557) 82

Urbis Romae formam quae nunc est (1557) 84

Anteiquae urbis imago accuratissime ex veteribus munumenteis formata (1561, 1574-5, 1602) 85

Roma (1561) 87

Roma (1572) 89

Urbis Romae sciographia ex antiquis… (1574) 91

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Novissima urbis Romae descriptio. (1580-1610) 93
Antiquae Urbis perfecta imago (1582) 95
Antiquae Urbis perfecta imago acuratissime delineata… (1582) 97
Recens prout hodie iacet almae urbis Romae (1593, 1606) 99
La nuova topographia di Roma (1748) 101
BIBLIOGRAPHIE.....103
Ouvrages généraux 103
Ouvrages spécialisés 103
Sitographie.....105
Outils de travail 105
ANNEXES.....107
ANNEXES PICTURALES.....108
Représentations traditionnelles du monde 108
Mappemonde d'Ebstorf (vers 1300).....108
Détail : Rome sur la mappemonde (vers 1300) 109
Carte d'Heinrich Bunting représentant le monde comme un trèfle (1581) 109
Rome 110
Les principaux centre de production de cartes imprimées à la Renaissance 110
Vedute di Roma.....112
Le Panthéon 114
Un autre exemple :.....116
Saint Pierre de Rome.....117
Vues du Panthéon sur diverses cartes du corpus.....119
Michael Wolgemutt, Wilhelm Pleydenwurff (1493) 119
Nicolas Béatrizet (1557).....120
Francesco Paciotti (1557) 120
Pirro Ligorio (1561) 121
Mathei Florimi (1580) 121
Antonio Tempesta (1593) 122
Vues du Vatican sur divers cartes du corpus.....123
Michael Wolgemutt, Wilhelm Pleydenwurff (1493) 123
Nicolas Béatrizet (1557).....124
Francesco Paciotti (1557) 125
Frans Högenberg (1561) 126
Mathei Florimi (1580) 126
Antonio Tempesta (1593) 127

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Autres villes **128**
Paris *128*
Constantinople *129*
Jérusalem *131*
Mexico et Cusco *136*
ANNEXES TEXTUELLES **137**
Journal de voyage de Michel de Montaigne *137*
Civitates Orbis Terrarum, Frans Hogenberg et Georg Braun, Cologne, 1572 ..... *139*
GLOSSAIRE **145**
NOTICE BIOGRAPHIQUES **147**
TABLE DES MATIERES **151**

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND