

Vues de ville et géographie au XVI^e siècle: concepts, démarches cognitives, fonctions

Jean-Marc Besse

► **To cite this version:**

Jean-Marc Besse. Vues de ville et géographie au XVI^e siècle: concepts, démarches cognitives, fonctions. F. Pousin. Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie, CNRS Editions, pp.19-30, 2005. <halshs-00113267>

HAL Id: halshs-00113267

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00113267>

Submitted on 12 Nov 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

F. Pousin (dir.) *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie*, CNRS Editions, 2004, p. 19-30.

Vues de ville et géographie au XVI^e siècle : concepts, démarches cognitives, fonctions

Notre objectif n'est pas d'être exhaustif. Nous allons surtout concentrer notre propos sur un aspect de l'iconographie urbaine du XVI^e siècle en Europe, celui qui concerne les relations entre cette iconographie urbaine d'une part, et d'autre part la géographie, c'est-à-dire le vocabulaire et les conceptions méthodologiques et épistémologiques développées par les géographes pendant la Renaissance.

En effet, il faut souligner la conjonction, curieuse et instructive, entre deux événements dans l'histoire de l'iconographie urbaine : d'une part on assiste dans toute l'Europe, à partir du XV^e siècle et surtout du XVI^e siècle, à l'apparition et au développement considérable d'une pratique iconographique qui consiste à représenter de manière que l'on pourrait dire « réaliste » l'espace de la ville, sur des supports qui sont de natures et de tailles très diverses (cela va de la décoration murale aux pages d'un atlas), en d'autres termes l'iconographie urbaine est de moins en moins symbolique et de plus en plus descriptive ; d'autre part, et de façon concomitante, on peut considérer que c'est à la Renaissance que l'Europe commence à réaliser véritablement son éducation géographique, et ceci non seulement à cause de la répercussion de la découverte des Nouveaux Mondes, mais aussi et surtout, à cause d'un

ensemble d'événements philologiques et intellectuels, qui ont conduit vers une modification très profonde des concepts et des pratiques de la géographie ; ces événements sont la réapparition dans les cultures latines de l'Occident des textes de la *Géographie* de Ptolémée (dont on a pu dire avec raison que c'était l'autre grande découverte de la Renaissance), puis de la *Géographie* de Strabon, auxquels nous ajouterons les traités de rhétorique épideictique, qui comme nous allons le voir, jouent un rôle important dans la nouvelle formule descriptive de l'iconographie urbaine. Or, on peut observer que les vues, portraits et descriptions de villes se développent en grande partie à l'intérieur du cadre intellectuel et éditorial qui est, à cette époque, défini et tracé par la géographie. Et, par conséquent, sans annuler les perspectives relevant de l'histoire urbaine proprement dite, ou bien de l'histoire générale des pratiques iconographiques, c'est cette rencontre entre l'histoire de la géographie et l'histoire de l'iconographie urbaine au XVI^e siècle que nous aimerions interroger.

Nous procéderons en deux temps.

D'abord, nous nous attacherons à dresser le *cadre conceptuel et graphique* mis en place par la géographie de la Renaissance, cadre à l'intérieur duquel les vues de ville ont pu être pensées, comprises, et également désirées et projetées. Nous nous demanderons quels sont les concepts, et les mots, qui permettent de désigner les vues de ville et de les spécifier par rapport à d'autres types de représentation géographique, et quelles pratiques intellectuelles et graphiques y sont rattachées.

Ensuite, nous nous intéresserons à la *fonction* attribuée à cette iconographie urbaine. En d'autres termes, pourquoi veut-on voir et veut-on montrer l'espace de la ville, dans une image ? Quelles fonctions assigne-t-on à cette image ? Cette interrogation, nous la mènerons à partir d'une autre question, en apparence banale, mais que nous croyons très opératoire : voir la ville, c'est voir *quoi* ? Quels sont les concepts de ville qui sont mobilisés dans les vues de ville au XVI^e siècle ? Bref, que voyons-nous ou que devons-nous voir quand nous regardons une image représentant une ville à cette époque ? Une précision : nous envisageons ici non pas les représentations partielles de l'espace urbain (un bâtiment particulier ou une scène urbaine isolée), mais la ville dans sa totalité, dans sa forme globale ¹.

¹ Nous n'aborderons pas directement la question de l'élaboration concrète, graphique de ces vues de ville, c'est-à-dire aussi des différents modes de figuration. Cette question est fort complexe, et il est difficile, aujourd'hui encore, malgré les nombreux travaux qui lui ont été consacrés, d'obtenir une compréhension d'ensemble de l'iconographie urbaine du XVI^e siècle. Et ceci pour une raison principale : il est tout simplement très difficile de classer les images qui représentent les espaces urbains. Le corpus n'est pas, à notre sens, encore complètement fixé, les mots qui sont utilisés pour désigner ces vues sont d'une grande diversité, et, surtout, il n'est pas toujours possible de déterminer avec exactitude le mode de réalisation technique de ces images. Sur ces questions, voir en particulier C. de Seta (a cura di), *Città d'Europa*.

On peut, d'ores et déjà, avancer une hypothèse, à la fois épistémologique et historiographique. C'est que l'iconographie urbaine ne peut pas être étudiée uniquement du point de vue de ce qu'elle offre comme information pour l'histoire des transformations concrètes des espaces urbains. Elle ne peut pas être considérée, non plus, uniquement en fonction du caractère plus ou moins exact ou vrai des images qui sont réalisées et mises en circulation. L'image de la ville est d'abord une image, qui possède pour ainsi dire une vocation culturelle et un destin qui lui sont propres. Il faut considérer cette image dans sa spécificité iconographique, et poser la question du type de savoir sur la ville et de pensée de la ville qu'elle permet d'instaurer. Il faut poser la question du type de message qu'elle véhicule, et par là du type de réalité sociale et culturelle qu'elle permet *en tant que telle* d'installer. Il faut l'envisager dans son efficacité propre, c'est-à-dire dans son pouvoir.

Les vues de ville dans la géographie du XVI^e siècle

Comment les géographes du XVI^e siècle *nomment-ils*, *conçoivent-ils*, et *utilisent-ils* les vues de ville ? Tels sont les trois points que nous voudrions aborder dans un premier temps. Pour mener cette étude, nous nous appuyerons sur quelques-uns des livres les plus représentatifs de cette période s'agissant de l'iconographie urbaine : la *Cosmographia universalis* de Sébastien Münster (Bâle, 1544 et 1550), l'ouvrage d'Antoine du Pinet intitulé *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses* (Lyon, 1564), et enfin le fameux *Civitates orbis terrarum* conçu par Georg Braun (Cologne, 1572-1617). Ces ouvrages ont été choisis parce qu'ils se situent explicitement dans l'articulation entre géographie et iconographie urbaine.

Le nom géographique de la vue de ville

Qu'est-ce donc qu'une vue de ville au XVI^e siècle ? C'est une vue qui est dite *chorographique* (ou parfois topographique). L'origine du vocabulaire qui est utilisé ici se trouve chez Ptolémée. Dès les premières pages de sa *Géographie*, en effet, Ptolémée distingue entre deux types de représentations cartographiques, et, au-delà, entre deux types d'activités et de références intellectuelles : d'une part la géographie, qui considère la surface de la Terre habitée dans sa totalité, de l'autre la chorographie, qui découpe dans cette surface des parties isolées, qu'elle décrit chacune séparément. Du Pinet expose cette distinction d'une façon qui permet d'éclairer les enjeux intellectuels qui s'attachent à la représentation chorographique :

Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo, Naples, Electa, 1996 ; ainsi que D. Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Rome, Salerno, 1999. On consultera également le catalogue de l'exposition *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venise, Arsenale Editrice, 1999.

[II] faut noter, écrit-il, que la fin de [la] Géographie est de consyderer, & mesmes représenter, par certaines mesures & proportions, toute la Terre habitable, selon son naturel, & assiette : & [de] parler en general, des parties d'icelle, & des Climatx, graduations, & assiettes, tant en longitude, qu'en latitude, des Provinces, & Regions, & des choses plus notables en icelles, comme sont Isles, Golfes, Montaignes, Rivieres, Havres, & autres villes de renom [...]. Mais, sur tout, elle s'emploie à faire entendre aux hommes les assiettes des lieux : & combien un lieu est éloigné de l'autre[...]. Mais la Chorographie sert à représenter au vif les lieux particuliers, sans s'amuser à mesures, proportions, longitudes, latitudes, ny autres distances Cosmographiques : se contentant de montrer seulement à l'œil, le plus près du vif qu'elle peut, la forme, l'assiette, & les dependances du lieu qu'elle peint : comme seroyent les Fortz, Cittadelles, Temples, Rues, Colysees, Arenes, Places, Canaux, Viviers, Havres, Moles, & autres bastimens de marque qui pourroyent estre en une ville, avec le païsage d'alentour, & les traffiques d'icelle. De sorte qu'on pourra prendre la Géographie pour celle qui représente un corps en general : & la Chorographie pour celle qui espluche toutes les parties du corps, iusques au moindre poil de barbe. ²

Ce qui distingue la géographie de la chorographie, c'est donc d'abord une considération d'*échelle*. Le rôle de la géographie, comme l'indiquait Ptolémée lui-même, est de montrer la surface du globe terrestre dans sa globalité et dans sa continuité, en retenant uniquement « les traits qui entrent dans des schémas globaux et universels ³ ». La chorographie, quant à elle, découpe, et étudie les lieux qu'elle a découpés, de manière séparée, sans les relier au tout, c'est-à-dire au globe terrestre. Mais surtout, elle les considère de près, ces lieux, elle s'en rapproche, en progressant dans les échelles, pour les considérer plus en détail, le plus près du vif qu'elle peut. La chorographie s'intéresse à des traits que la géographie néglige. C'est un art du détail, comme le souligne du Pinet, qui accentue l'image de Ptolémée : la chorographie épiluche les parties, jusqu'au moindre poil de barbe !

Il y a donc bien deux manières de représenter la ville. La première est géographique, et la géographie consiste à mentionner sa présence en la notant par un symbole, à indiquer sa position par l'indication de ses coordonnées (**illustration 1**), à marquer les distances qui la séparent des autres points remarquables de la carte. En ce cas, la ville est un élément qui trouve place dans un ensemble de circulations possibles, dans un espace, et n'a de sens qu'au sein de cet espace auquel elle appartient (**illustration 2**). Le deuxième type de représentation de la ville est chorographique : en ce cas, la ville est pour ainsi dire isolée du monde auquel

² A. du Pinet, *op. cit.*, pp. 13-14.

³ Ptolémée, *Géographie*, I, I, 1.

elle appartient, elle constitue, avec son paysage environnant, comme une totalité séparée, sui generis. La vue de ville est la représentation de cette monade (**Illustration 3**).

Les auteurs des livres qui rassemblent ces vues de ville sont bien conscients de cette dualité de perspective, et en même temps ils soulignent leur complémentarité. Ainsi Georg Braun installe délibérément le *Civitates orbis terrarum* dans l'horizon intellectuel du *Theatrum orbis terrarum* d'Ortelius, paru à Anvers en 1571. Les deux ouvrages, l'un de géographie, qui représente le monde, et l'autre de chorographie, qui représente les villes, « s'éclaircissent l'un l'autre d'une nouvelle et réciproque lumière ⁴ », écrit-il.

Les démarches cognitives

La vue de ville est donc une représentation chorographique. Aux yeux des théoriciens et pédagogues du XVI^e siècle, cela signifie qu'elle met en œuvre une démarche intellectuelle et cognitive tout à fait précise. Là encore, du Pinet (qui prolonge, avec beaucoup d'autres, Ptolémée) nous fournit une indication significative. Alors que la géographie, pourrait-on dire, est un art de la *mesure* des lieux, la chorographie, quant à elle, est un art de la *peinture* des lieux.

[...] la Geographie regarde plustost a la quantité & situation des parties de la Terre, que aux qualitez respectives d'icelles : à quoy /p. 14/ elle employe & le cours du Ciel, & les Zones & Plages d'iceluy, pour remarquer les temperatures de son subiect [i.e. : la Terre], tant en general qu'en particulier [...]. Et par-ainsi peut-on dire la Geographie consister, pour la pluspart, en contemplation & observation des choses du Ciel, & en dimensions Geometriques. ⁵

Si la géographie est une science de la quantité, la chorographie s'intéresse quant à elle aux qualités des lieux. Et le nombre de ces qualités est indéfini par principe : tout ce qui peut servir à caractériser, à singulariser un lieu est, en droit, mobilisable (le poil de barbe !). La forme, la grandeur du lieu, mais aussi ses caractères topographiques, la fertilité du sol, les plantes, les animaux, les populations, leurs coutumes et leurs habitudes politiques, les édifices religieux, les traces d'antiquité, les voies de circulations, jusqu'à la couleur du ciel, toutes les apparences du lieu peuvent être convoquées pour être représentées par la chorographie.

Ainsi, la problématique géographique de la mesure s'oppose à la problématique de la peinture (entendue comme représentation descriptive) caractéristique de la chorographie. Certes, il faut nuancer cette opposition. En effet, le « chorographe » n'exclut pas la

⁴ G. Braun, *op. cit.*, préface au t. III.

⁵ *Ibid.*

considération de la mesure dans sa pratique, qui est bien souvent *aussi* celle d'un *mensurator* ou d'un *surveyor* ⁶.

Mais il y a plus, cependant, dans la chorographie. Il y a, pourrait-on dire, un *langage*, celui de la peinture, qui vient donner une orientation et une valeur à la mesure :

[...] nul ne peut estre bon Chorographe, qui ne soit peintre, ou, pour le moins, qui ne sache faire un par-terre, ou Modene. ⁷

L'élargissement effectué par du Pinet par rapport à Ptolémée est instructif : le chorographe, c'est celui qui non seulement sait peindre, mais qui peut aussi, à tout le moins, réaliser des maquettes, plus ou moins étendues, des lieux qu'il représente. Cette généralisation permet de mettre en valeur le fait que la vocation principale de la chorographie est de mettre sous les yeux, ou devant les yeux, les lieux qu'elle représente, sous la forme d'une miniature, d'un modèle réduit, qui peut être réalisé en plat, sous la forme d'une peinture, ou en relief, sous la forme d'une maquette. Il faut prendre la formule de façon presque littérale : la vue de ville est là pour faire voir la ville, comme si on y était, comme si on y était présent ⁸. La vue de ville met en œuvre une fonction d'évidence, ou d'autopsie, pour reprendre un vocabulaire partagé par les historiens et les rhétoriciens.

On pourrait faire deux remarques cependant, pour nuancer et approfondir, sans la remettre en cause, cette première caractérisation de la vue chorographique. Le premier point concerne la puissance de cette pulsion visuelle qui s'exprime dans la vue de ville. Elle est certes remarquable, et l'on a souligné avec raison en quoi l'apparition et le développement de ce genre iconographique ont été accompagnés par une sorte de libération de l'image. Alors que les premières vues de ville sont encadrées par un texte descriptif, à mesure que le siècle avance, les vues prennent de plus en plus la première place devant un texte qui en devient progressivement le commentaire explicatif. La vue directe semble tenir la première place, de

⁶ Voir sur ce point les travaux de Lucia Nuti, et en particulier « Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI-XVII », *Storia urbana*, 62, 1993, pp. 5-34. Jean Boutier insiste également fortement sur la nécessité de nuancer cette distinction entre peinture et mesure dans *Les plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIII^e siècle* (avec la collaboration de J.-Y. Sarazin et M. Sibille), Paris, BNF, 2002

⁷ A. du Pinet, *ibid.*

⁸ C'est le sens de la remarque de Cristoforo Sorte dans ses *Osservazioni sulla pittura* : « ... ho alcuni siti disegnati in modo che i pratici de' loro paesi possono conoscere i luoghi senza leggere le lettere de' nomi » (cité dans L. Nuti, *ibid.*, p. 23). L'évidence du dessin rend inutile, d'une certaine manière, l'éclaircissement que pourrait fournir la légende.

plus en plus explicitement. On aurait tort, cependant, d'oublier un fait : la vue chorographique qui est placée dans un recueil n'a pas les mêmes objectifs que le tableau de peinture exposé dans une galerie. Ce n'est pas une simple *veduta*, mais une image destinée à la connaissance ou du moins à l'information de ceux qui la consultent. Et, de ce fait, elle ne peut éviter de mobiliser un certain nombre d'indicateurs qui viennent éclairer à leur tour l'image et la rendre tout simplement lisible : la vue renvoie alors à la légende qui la borde et au texte informatif qui lui donne, au-delà de son immédiate apparence visuelle, une sorte de profondeur de réalité. Ainsi, Sébastien Münster, lorsqu'il demande à ses correspondants de lui fournir les vues de ville qui lui permettent d'animer et de donner de la vie à sa compilation descriptive, ne manque pas d'énoncer un ensemble de règles destinées à rendre ces vues lisibles pour tout un chacun. Dans la lettre qu'il envoie en 1548 au comte Laski, Münster 1) indique ce que doit contenir la vue (remparts, fleuves, ponts, hôtel de ville, université, églises), 2) indique qu'il est possible, lorsque la place manque sur la feuille, de placer près des endroits notables des lettres A, B, C, D, renvoyant à une légende placée en un autre endroit de la page, et 3) donne un exemple à suivre (la vue de Paris de l'édition de 1552, **illustration 4**). Plus généralement, l'information chorographique ne s'épuise pas dans l'image. Ce qu'il faut envisager, c'est l'ensemble constitué par la vue et le texte, qui renvoient l'un à l'autre, sous le registre de la description, mais aussi des récits de l'histoire, comme l'indique à son tour Georg Braun.

L'usage

Une seconde remarque nous permettrait de mettre en valeur l'utilisation qui est faite au XVI^e siècle de ce type d'iconographie urbaine. C'est le statut même de la représentation qui est ici en jeu dans la vue de ville. Précisons par une comparaison avec la représentation géographique au sens strict du terme. Ce qui rend nécessaire la mappemonde, selon Ptolémée, c'est une déficience pour ainsi dire de nature dans la perception humaine. Alors que l'être humain, écrit-il au début de la *Geographie*, peut contempler la totalité du ciel en levant simplement les yeux, il n'a pas, au contraire, la capacité de voir la totalité du monde terrestre en une seule fois. La mappemonde est donc nécessaire pour suppléer à l'incapacité perceptive de l'être humain. La représentation, pour ce qui concerne la géographie, est donc dotée d'une vertu singulière, qui lui assure en fait une vraie singularité : elle est ce qui rend présent, là aussi en le mettant sous les yeux de l'être humain, le monde terrestre qu'il ne peut saisir autrement ni directement. La représentation géographique est véritablement ce qui permet de voir la terre en son absence. Le statut de l'image, dans le cas de la vue de ville, est différent. En effet, ce que l'on voit dans la vue de ville, c'est une réalité que l'on peut voir par ailleurs,

au moins en droit, si l'on parvient à se placer au bon point de vue. Il ne s'agit plus, en ce cas, de voir le monde en l'absence de ce monde, si l'on peut dire. Il ne s'agit plus de rendre présent quelque chose qui serait absent. Mais il s'agit au contraire (n'hésitons pas à durcir le trait pour le rendre saisissable) de représenter une réalité présente. Il s'agit, pour dire la chose autrement, de redoubler cette présence de la ville, de la répéter sous la forme d'une image. Il s'agit pour ainsi dire de réfléchir l'expérience de la ville sous la forme d'une image de la ville. C'est à ce redoublement institué par l'image et à cette réflexivité mise en œuvre dans la vue de ville qu'il faudrait s'arrêter. Ils signifient sans doute que dans la vue de ville, il y a un discours sur la ville qui également se déploie. Nous y reviendrons plus loin. Contentons-nous pour l'instant de souligner un aspect de cette situation : il y a ainsi deux modes de présence de la ville. D'une part le mode direct, l'expérience, la perception visuelle de la ville. D'autre part, le mode indirect, l'image, la perception visuelle de la vue de ville. Comment rendre compte de ce redoublement ? Quel est le statut de cette image ?

Du Pinet nous donne une indication de réponse, en distinguant les usages respectifs de la géographie et de la chorographie. La géographie, dit-il en substance, possède trois fonctions principales : elle nous fait connaître le monde tel qu'il a été découvert par les navigateurs et les voyageurs, elle nous aide à lire les histoires, tant humaines que divines, et elle nous permet de reconnaître la providence divine. Elle est principalement un outil et un guide pour la lecture et la méditation. En cela, la géographie est plutôt un exercice privé, qui se déploie dans le retrait d'un cabinet de travail, où cartes et livres se répondent. La chorographie, quant à elle, se développe dans une tout autre ambiance, selon du Pinet. Elle a d'abord un rôle militaire : elle fournit au prince et au capitaine l'avantage « d'avoir le parterre, le plan, le modene, & le paysage d'une ville, ou forteresse » qu'il souhaite conquérir, en d'autres termes elle fournit les informations utiles à la prise des places et éventuellement à la retraite. Mais, dans le prolongement de ces vertus militaires, la représentation chorographique possède une autre fonction, celle d'exhiber publiquement la gloire des vainqueurs :

De là vint que les capitaines, à qui on faisait entrée triomphante à Rome, faisait porter devant eux les noms des peuples et régions, & les modenes des villes et forteresses qu'ils avaient subjuguées.⁹

⁹ A. du Pinet, *ibid.*, p. 17.

En d'autres termes, si la géographie engage plutôt les vertus de la lecture et de la méditation privées, la chorographie, et la vue de ville au premier chef, nous jette délibérément au cœur et dans le contexte de l'espace public et politique. La représentation chorographique se développe, si l'on en croit Antoine du Pinet, dans le contexte d'une exhibition publique, celui, par exemple, des entrées royales, qui après Mantegna, au XVI^e siècle reprennent et prolongent le modèle des Triomphes de César¹⁰. Elle manifeste et au fond représente dans la ville l'exercice d'un pouvoir militaire et politique (**illustration 5**). C'est dans l'espace public que la vue de ville développe son efficacité. Plus généralement peut-être, il faudra souligner ce point : la vue de ville est en même temps le support et l'occasion du développement d'un discours sur la ville. Et d'un discours où il est question de pouvoir, de gloire, et de grandeur.

Rhétorique et politique de la vue de ville : l'*urbs* et la *civitas*

Les considérations précédentes nous permettent d'aborder un deuxième niveau d'interrogation. Rappelons la question : que voyons-nous, ou que devons-nous voir dans la vue de ville ? Quel est l'*objet* de cette représentation ? Donnons dès maintenant un élément de réponse : ce que nous voyons c'est autant la ville telle qu'elle *est*, que la ville telle qu'elle est *supposée être* et être vue. L'image est autant un discours sur la ville qu'une description de la ville.

L'image de ville et la rhétorique de l'éloge

Revenons un instant sur les modalités de l'élaboration de la description chorographique, telle qu'elle est mise en œuvre au XVI^e siècle. Nous voudrions notamment mettre l'accent sur l'un des modèles de cette description, modèle qui est à la fois un modèle intellectuel et un modèle d'écriture.

On a souvent souligné, en effet, les relations structurelles entre les descriptions de ville et la rhétorique de l'éloge. Pour la question qui nous concerne, le rôle joué par la *Laudatio Florentinae Urbis*, rédigée en 1403-1404 par Leonardo Bruni doit être considéré comme

¹⁰ Du Pinet a sous les yeux, si l'on peut dire, plusieurs exemples d'entrées triomphales, calquées sur le modèle romain, qui ont eu lieu un peu partout en Europe, et notamment en France, au XVI^e siècle. Ces événements ont donné lieu à toute une iconographie, soit sous forme imprimée, soit sous forme de frises sculptées. Cf. M. Mc Gowan, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, sp. chap. 8. Le propos de Du Pinet est proche de celui de Philibert de L'Orme, qui explique ainsi l'origine de l'arc de triomphe : « Qui me faict penser que tel ordre de colonne composée fut trouvé du temps que l'on faisoit les arcs triomphants aux Empereurs et vaillants Capitaines, apres avoir obtenu quelques grandes victoires : car oultre les grands honneurs et magnifiques entrées, on leur faisoit aussi des arcs triomphants, les plus riches dont on se pouvoit adviser, avec sculpture sur les marbres, representant (comme histoire) les pais et royaumes qu'ils avoient conquestez... », *Le Premier tome de l'architecture*, Paris, 1567-68, fol. 201v.

fondamental¹¹. On ne trouve pas seulement, en effet, dans cet éloge de Florence, l'exposé d'une conception républicaine de la politique et de l'histoire. On doit y voir également l'utilisation explicite d'un modèle d'écriture hérité de l'Antiquité. Bruni imite, lorsqu'il décrit la cité de Florence, l'*Eloge d'Athènes* d'Aristide (II^e siècle)¹². Ce faisant, il se réapproprie une technique descriptive, théorisée dans la littérature épideictique du premier siècle de notre ère¹³. On retrouve chez Bruni comme chez Aristide les mêmes rubriques descriptives fondamentales : situation et forme du territoire, nature du territoire (relief, hydrographie, végétation, fertilité du sol), situation de la cité (par rapport à la terre, à la mer, au ciel, au territoire qui l'environne, aux autres cités), nature de la cité, origine de la cité (fondateur, peuplement, époque de la fondation, causes de la fondation, etc.), éducation, régime politique, mœurs (ou mode de vie) des habitants de la cité, actions et vertus (faits et gestes glorieux), édifices publics et beautés de la cité (sanctuaires, ports, théâtres, portiques, remparts).

Cette théorie et cette méthode de la description des lieux, la littérature épideictique l'avait elle-même héritée de plusieurs traditions : la poésie, la médecine, la philosophie, l'histoire, mais aussi la géographie. À l'inverse, on peut considérer que le syncrétisme du discours d'éloge, la synthèse qu'il a permis de réaliser, dans l'écriture descriptive, entre plusieurs approches du lieu, a rejailli sur les disciplines sur lesquelles il s'est appuyé, au premier chef sur l'histoire et la géographie¹⁴. De fait, invariablement, jusqu'à la fin du XVI^e siècle au moins, les rubriques dont nous venons de faire l'inventaire font l'objet d'un parcours, même succinct, en tête des histoires ou des descriptions consacrées à des villes. Ainsi, comme nous l'avons vu, Leonardo Bruni reprend-il à Aristide les éléments formels de sa description de la cité de Florence. La première partie décrit la situation géographique de la cité, sa salubrité, son architecture, son territoire, ses productions agricoles. La seconde partie évoque l'origine et l'histoire de la cité. Dans la troisième partie, les relations de Florence avec

¹¹ L. Bruni, *Laudatio Florentine Urbis*, a cura di S. U. Baldassarri, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2000.

¹² « [...] habuimus Aristidem, celebrem apud Graecos oratorem, eloquentissimum hominem, cuius extat oratio pulcherrima *De laudibus Athenarum*. Illius sermo tanquam magister michi fuit [...] », L. Bruni, *Epistolario* VIII.4, p. 111, citée dans *Laudatio Florentine Urbis*, *op. cit.*, p. XIX. P. Aelius Aristides, « The Panathenaic oration » (trad. anglaise) in C.A. Behr (ed.), *The Complete Works*, vol. 1, Leiden, Brill, 1986, pp. 5 et suivantes.

¹³ Voir, pour cette question et les lignes qui suivent, L. Pernot, « L'éloge des cités », *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, t. 1, Paris, Etudes Augustiniennes, 1993, pp. 178-216. Sur le rôle de « modèle épistémologique » joué par la rhétorique pour la mise en forme de la description géographique au XVI^e siècle, voir J.-M. Besse, *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003, chap. 6.

¹⁴ On peut ajouter que d'une certaine manière, par l'intermédiaire des vues de ville, une circulation a pu être installée entre plusieurs disciplines et plus généralement, qu'une culture visuelle et un imaginaire urbain ont pu se développer, dans lesquels la géographie, l'urbanisme, l'architecture, entre autres, ont croisé leurs destinées.

les autres cités sont étudiées. Enfin, dans une quatrième partie, Bruni analyse les institutions politiques qui régissent la cité.

Le texte de Bruni va à plusieurs reprises servir de modèle descriptif pour les humanistes européens qui font de la ville leur objet. En 1436, P.C. Decembrio rédige son panégyrique de Milan, *De Laudibus Mediolanensium Urbis Panegyricus*, à l'imitation de celui de Bruni. Enea Silvio Piccolomini suit étroitement le modèle, voire le langage, de Bruni, en 1438, dans sa description de la ville de Bâle, puis, dans les années 1450, pour la description de la ville de Vienne¹⁵. De même, dans les années 1450-60, Thomas Chaundler, pour décrire la cité épiscopale de Wells, recopie presque littéralement les paragraphes que Bruni consacre à la topographie de Florence. Dans l'aire allemande, lorsque Conrad Celtis réalise en 1495 la première version de sa *Norimberga*, il retrouve lui aussi l'héritage d'Aristide et de Bruni, par-delà les descriptions de Nuremberg laissées par ses devanciers, dont, encore une fois, Piccolomini¹⁶. Celtis suit le plan traditionnel des éloges de villes. Il s'arrête longuement sur le site de la ville, sur la végétation, la qualité du sol. Prolongeant la description de l'aspect physique de la cité, il en évoque les fortifications, les maisons, les rues et les monuments. Puis il s'attache au portrait moral des habitants de Nuremberg, en détaillant leurs mœurs, leur forme de gouvernement, ainsi que leurs activités économiques, culturelles et artistiques. Celtis ne sera pas le dernier à ainsi décrire la cité bavaroise. Bien d'autres après lui vont s'y essayer. C'est dans cette tradition à la fois descriptive et encomiastique que Münster puise également son matériau documentaire, pour Nuremberg comme pour d'autres cités. Ainsi, pour la description de la ville d'Ulm¹⁷, les rubriques suivantes : situation de la ville, origine du nom, statut politique de la ville (ville libre, copie de la lettre de Charlemagne), événements de l'histoire de la ville, mœurs des habitants (renvoi aux remarques générales sur les habitants du pays de Souabe), fertilité (vin, froment, arbres fruitiers, digressions sur les greffes avec référence à Varron).

C'est donc à l'intérieur de ce contexte intellectuel que les vues de ville prennent place et sont utilisées : elles montrent et décrivent, tout simplement, ce dont il s'agit dans l'éloge. Ou, plus précisément, dans l'image s'articulent les deux exigences, celle de la description d'une

¹⁵ Cf. I. Nuovo, « La *Descriptio urbis Viennensis* di Enea Silvio Piccolomini », *Pio II e la cultura del suo tempo. Atti del I Convegno internazionale - 1989*, Milan, Guerni e Associati, 1991, pp. 357-372 (sp. pp. 365 et suivantes).

¹⁶ C. Celtis, *De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae*, édité par A. Werminghoff sous le titre *Conrad Celtis und sein Buch über Nürnberg*, Fribourg, 1921. Le texte remanié est publié en 1502 dans le même volume que les *Amores*.

¹⁷ *Op. cit.*, éd. de 1550, pp. 669-670.

part, et celle de l'éloge, d'autre part. L'iconographie urbaine se présente comme une synthèse visuelle des différents aspects de la ville, c'est-à-dire des différentes rubriques de la description. L'image met sous les yeux, non seulement les apparences de la ville, mais aussi les résultats d'une recherche documentaire et d'un acte d'écriture. La grandeur ou la gloire de la ville, c'est-à-dire les vertus particulières qui justifient la présence d'un éloge de la ville, s'incarnent dans cette description et cette image.

Mais il faut surtout retenir un aspect important du genre de l'éloge de ville : on n'y loue pas, d'abord et uniquement, les actions militaires et politiques importantes qui ont marqué l'histoire de la cité, mais aussi le site, l'organisation urbaine des rues et des places, la beauté de son architecture, soit, de manière générale, l'espace de la ville. L'espace de la ville, espace bâti et non bâti, est devenu en tant que tel, à la Renaissance, source de gloire et de grandeur politique. C'est ce que semble rappeler Giovanni Botero dans le livre I de son traité sur la cause de la grandeur des cités (1588) : parmi ces causes, on doit reconnaître la commodité du site, la fécondité du sol, et la qualité des voies de communication, dit-il. Ces qualités que nous allons dire géographiques sont essentielles pour que la cité puisse produire, faire du commerce et s'enrichir. Certes la grandeur de la ville ne se réduit pas à ces seules qualités, mais celles-ci en constituent pour ainsi dire les conditions minimales et l'espace d'apparition. Les vues de ville, qui représentent visuellement cet espace, sont d'une certaine manière chargées de traduire et de manifester cette gloire et cette grandeur.

Urbs et Civitas

On peut alors aborder de manière directe la question de ce qui est montré dans la vue de ville, de ce qui constitue de cette image.

Au XVI^e siècle, les auteurs et éditeurs de vues de ville, ainsi que les géographes, disposent de deux termes et de deux concepts pour désigner leur objet : l'*urbs* et la *civitas*. La distinction de ces deux concepts est aussi importante que la manière dont ils sont articulés l'un à l'autre¹⁸. En tant que *civitas*, la ville est considérée comme une entité politique, qui se définit par le type d'association qui y a été réalisé entre ses habitants. Elle est, dans le prolongement des conceptions d'Aristote et de Cicéron, désignée comme *res publica*, c'est-à-dire par la loi, et plus généralement par le type de juridiction qui la commandent. Elle est aussi définie, dans le prolongement de saint Augustin, comme la manifestation d'une foi

¹⁸ Voir, sur ce point, R. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, pp. 1-18 ; ainsi que *id.*, « Urbs and Civitas in sixteenth- and seventeenth-century Spain », in D. Buisseret (ed.), *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography*, Chicago and London, Chicago University Press, 1998, pp. 75-108.

commune (religion). La notion de *civitas* signifie la communauté politique et religieuse, telle qu'elle a été développée dans la cité. Considérée comme *urbs*, la ville est un ensemble de remparts et de bâtiments, elle est un espace délimité, organisé et bâti. Mais elle est d'abord une clôture, souligne Georg Braun, qui rappelle que pour les Latins, *urbare*, c'est enclore, délimiter, déterminer une discontinuité dans l'espace entre un intérieur et un extérieur. La ville est donc à la fois une cité et un espace construit, une organisation politique et un espace organisé, une idée et une réalité spatiale. Georg Braun, dans une des deux préfaces consacrées à l'histoire des villes qui sont insérées dans le *Civitates orbis terrarum*, définit la ville comme l'espace dans lequel « les citadins et bourgeois vivant sous les mêmes lois et ayant une même religion [...] se peuvent défendre et conserver contre la violence et injustice des méchants » (préface t. V). C'est à l'intérieur de cette configuration intellectuelle, marquée par l'existence de ces deux pôles conceptuels que sont l'*urbs* et la *civitas*, que les vues de ville apparaissent et se développent.

Aussi, à la question : qu'est-ce qui fait la grandeur d'une ville ?, les philosophes et les historiens, ainsi que les réalisateurs de vues de ville, comme Georg Braun, répondent d'abord de la manière suivante : ce qui fait la grandeur de la ville c'est moins la qualité de son architecture que celle de son gouvernement. La grandeur de la ville réside moins dans les murs que dans les hommes, dans leur obéissance à la loi et dans la piété qu'ils expriment. La grandeur est d'abord morale, politique et religieuse, et elle s'incarne dans des actions, c'est-à-dire dans une histoire.

On pourrait alors se demander si c'est l'*urbs*, ou bien la *civitas* que les vues de ville nous mettent sous les yeux ; s'il s'agit de l'espace urbain tel qu'il a été aménagé par les hommes, ou bien de l'idée qui les unit en une république. Or, comment représenter la *civitas*, comment représenter une idée, une loi, une forme de gouvernement et une piété ? Il n'est pas sûr que les géographes du XVI^e siècle puissent se satisfaire d'une telle alternative. Peut-être s'agira-t-il pour eux de fournir une image de la ville au sein de laquelle ces deux significations peuvent être articulées, coordonnées.

Certes, la grandeur d'une ville réside d'abord dans sa vertu, politique et religieuse. Mais cette vertu, comment se manifeste-t-elle, comment s'exprime-t-elle ? Depuis Bruni, mais aussi Alberti (*De Re Aedificatoria*), les humanistes ont indiqué en quoi cette vertu ne s'exprimait pas seulement dans les actions politiques, les cérémonies publiques, et les œuvres de charité, mais aussi dans l'architecture, dans l'édification des bâtiments civils et religieux, dans l'organisation des rues et des places, dans le dessin des palais, des façades, c'est-à-dire plus généralement dans la fabrication de la ville et de ses espaces, et dans l'organisation des

relations de la ville avec son environnement naturel, son site, son sol, et leurs ressources. En d'autres termes le dessin général de la ville, son espace, ainsi que son architecture, l'*urbs* donc, *incarne* et concrétise la vertu civique de la population qui s'y trouve. L'*urbs* et la *civitas* ne doivent donc pas être séparées, mais au contraire articulées l'une à l'autre et, plus encore, il doit être possible de montrer comment cette articulation s'effectue, c'est-à-dire comment l'*urbs* exhibe la *civitas* et comment, à l'inverse, celle-ci se manifeste dans la fabrique concrète de la ville. C'est le rôle de l'éloge de ville, et aussi celui de la vue de ville, que d'effectuer cette connexion. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit, en partant de l'espace, en partant du site et de son aménagement en ville par les hommes, en partant de l'espace urbain lui-même, de montrer, de faire voir, de mettre sous les yeux la vertu propre à la ville et sa part de grandeur. Nous avons avancé l'hypothèse d'un discours sur la ville, qui s'exprimerait dans la vue de ville. On pourrait dire, sans trop forcer le trait, que la vue de ville, pour ce qui la concerne, articulée comme elle l'est au XVI^e siècle à la rhétorique de l'éloge, donne à voir la gloire de la ville, ou la ville dans sa gloire. L'*urbs* est la gloire de la *civitas*.

On le voit par exemple, selon Georg Braun, à Bâle. Jouant sur une étymologie possible du nom de la ville, Bâle/Basileus, Braun cherche à souligner, dans le texte qui est joint à l'image, les données visibles de la grandeur de cette ville (**illustration 6**) :

[...] quiconque regardera Basle [...] ne l'estimera-t-elle point ville royale ? Considérez la netteté des rues, les maisons également ordonnées et arrangées, la magnificence et joliveté d'aucunes, singulièrement de celles qui ont le jardin derrière, les grandes et amples places de Saint Pierre et des Frères Prêcheurs, et leurs beaux jardins qui ont leur regard sur le Rhin, tellement que cette ville peut donner récréation et plaisir à ceux qui ont vu et visité l'Italie... (t. II)

Peut-on, cependant, déceler les éléments d'un discours politique sur la ville chez les chorographes ? C'est parfois le cas, comme chez Braun, qui a soin de faire précéder son ouvrage de deux préfaces, dans lesquelles une véritable théorie du gouvernement urbain est développée, ainsi qu'une réflexion sur les origines de la ville et les causes du déclin des cités. Sans entrer dans l'analyse détaillée du propos de Braun, on peut se contenter de citer le texte qu'il écrit pour accompagner la vue de Bratislava, assez exemplaire de la conception politique de son auteur. On y trouve deux choses : d'une part cette volonté d'indiquer que la vertu de la ville se montre dans l'image de l'espace urbain et de ses aménagements, et d'autre part que cette vertu, source de la grandeur de la ville, repose sur le fait que cette ville a su préserver

une relative autonomie politique, qu'elle est gouvernée par un Sénat, lui-même composé de représentants de l'aristocratie et de représentants du peuple.

Qui considérera bien l'assiette de cette ville, la magnificence des maisons, le bâtiment des tours et des temples, et l'ordre si convenable et bien séant des rues, puis la fertilité du terroir, à l'entour d'icelles, le trafic de marchandise, l'abondance de toutes choses tant de celles qui croissent en cette province joignant la ville, que d'autres qu'on y amène de diverses parties du monde, il jugera qu'elle se peut parangonner aux principales villes d'Allemagne, et que peu ou plutôt nulle ne doive être préférée à icelle.

Ce qui est le principal ornement de la société humaine, se trouve singulièrement en cette ville, car l'Aristocratie est pleine de dignité, et la populace obéit au Sénat d'un bon courage, et lui porte le respect et révérence qui lui appartiennent.

Et quant aux lois, elles ne sont point faites afin de servir au profit particulier de quelque partie ou faction, mais pour garder toute honnêteté, maintenir la justice, et conserver égalité entre les bourgeois. Le Sénat est vigilant, et sévère en la défense des lois, en la punition des crimes, et conservation de la paix. Les Eschevins et leurs assesseurs donnent réponse à tous ceux de la province qui ont quelque doute ou quelque question de droit. On pratique aussi en cette ville tous métiers utiles à la vie humaine. Et ce qui est le principal, cette ville produit de bons esprits, et a des écoles bien réglées, où la jeunesse est instruite dans les arts libéraux, et préparée à mener quelque jour des affaires d'importance.

Il ne doit point être omis, qu'en cette ville se brasse de la bière de bonne saveur, appelée en langue vulgaire Scheffs, laquelle donne bonne nourriture, par quoi elle est préférée à toutes les autres bières de cette province, et est en grande estime auprès des nations voisines.

La longitude de cette ville est de 34 degrés et autant de minutes. La latitude de 51 degrés et 10 minutes. (t. IV, orthographe modernisée).

Cette ville n'est pas une utopie politique : Bratislava est située en longitude et latitude, et, surtout, elle est montrée dans une image, à partir de laquelle il sera possible de juger de sa grandeur.

Concluons rapidement en revenant sur la question des modes de figuration. Il serait peut-être possible de mettre en relation le développement, au cours du XVI^e siècle, des vues perspectives de ville (au sens large, qui inclut les vues à vol d'oiseau), avec le développement concomitant d'un discours sur la ville qui cherche à en établir la grandeur et surtout, qui cherche à établir la spécificité du fait urbain. La vue perspective, en effet, remplit mieux que les autres types de vue, le programme rhétorique et politique qui consiste d'une part à mettre la ville sous les yeux, et d'autre part à en montrer l'organisation interne et l'architecture. Si les vues perspectives se sont imposées, et n'ont pas disparu, c'est qu'elles permettaient, mieux

que les autres types de représentation, de projeter la ville comme un monde à part entière, noyau et cercle de civilité, de vertu politique, et tout simplement, non seulement de grandeur, mais aussi de bonheur.

Légendes :

Illustration 1 : P. Apian/R. Gemma Frisius, *La Cosmographie*, Anvers, 1544, Formule des tables ptoléméennes.

Illustration 2 : S. Münster, *Cosmographia universalis*, Bâle, 1550.

Illustration 3 : S. Münster, *Cosmographia universalis*, Bâle, 1550, vue de la ville de Cagliari.

Illustration 4 : S. Münster, *La Cosmographie universelle*, Bâle, 1552, vue de la ville de Paris.

Illustration 5 : *C'est la deduction du somptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses, et exhibes par les citoyens de Rouen...* (Entrée d'Henri II à Rouen, octobre 1550), Rouen, 1551, fol. IVr.

Illustration 6 : G. Braun et H. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, t. II, Cologne, 1575, détail de la vue de la ville de Bâle.