Cartographier Rome au seizième siècle (1544-1599) : décrire et reconstituer

Pascal Dubourg Glatigny, Jean-Marc Besse

▶ **To cite this version:**

Pascal Dubourg Glatigny, Jean-Marc Besse. Cartographier Rome au seizième siècle (1544-1599) : décrire et reconstituer. Romano, Antonella. Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières, Ecole française de Rome, pp.369-414, 2008, 10.4000/books.efr.1945 . halshs-00623705

HAL Id: halshs-00623705
https://shs.hal.science/halshs-00623705

Submitted on 5 Oct 2020

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.

Antonella Romano (dir.)

Rome et la science moderne
Entre Renaissance et Lumières

Publications de l'École française de Rome

Cartographier Rome au XVI^e siècle (1544-1599)

Décrire et reconstituer

Jean-Marc Besse et Pascal Dubourg Glatigny

DOI : 10.4000/books.efr.1945
Éditeur : Publications de l'École française de Rome
Lieu d'édition : Publications de l'École française de Rome
Année d'édition : 2009
Date de mise en ligne : 31 mai 2013
Collection : Collection de l'École française de Rome
ISBN électronique : Collection de l'École française de Rome

Ce document vous est offert par Institut de l'information scientifique et technique

http://books.openedition.org

Référence électronique
BESSE, Jean-Marc ; DUBOURG GLATIGNY, Pascal. *Cartographier Rome au XVI^e siècle (1544-1599) : Décrire et reconstituer* In : *Rome et la science moderne : Entre Renaissance et Lumières* [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2009 (généré le 03 février 2017). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/efr/1945>. ISBN : 9782728310241. DOI : 10.4000/books.efr.1945.

JEAN-MARC BESSE ET PASCAL DUBOURG GLATIGNY

CARTOGRAPHIER ROME AU XVI^e SIÈCLE (1544-1599)

DÉCRIRE ET RECONSTITUER

Introduction

L'historiographie des plans imprimés de Rome au XVI^e siècle est habituée à voir dans celui de Leonardo Bufalini[1] une rupture et une origine. Certes, depuis les premiers pas de l'imprimerie, l'idée de «représenter Rome» a été plutôt vivace. Dès la fin du XV^e siècle, que ce soit à l'intérieur de livres ou sous la forme de feuilles indépendantes, des images de la ville ont été largement diffusées en Europe. Et, à Rome, comme ailleurs, on a pu observer un développement très significatif du nombre de plans imprimés avec la volonté, d'une part, de décrire l'ensemble de la ville dans sa réalité présente et, d'autre part, de restituer son apparence passée. Le plan de Bufalini, par sa taille, son apparence géométrique (ichnographie), et ses intentions affichées d'exactitude dans les relevés, contribue en profondeur au renouvellement des représentations[2].

Curieusement pourtant, ce plan reste isolé. Si la grande majorité des réalisations de la seconde moitié du XVI^e siècle s'en inspire pour la représentation de la forme générale de la ville et la disposition des éléments naturels et bâtis qu'elle contient, elle n'adopte pas pour autant le parti ichnographique choisi par Bufalini, et propose plutôt des

[1] L. Bufalini, *Roma*, Rome, A. Baldo, 1551.

[2] Pour une première approche de l'histoire des plans ichnographiques à la Renaissance, voir J. A. Pinto, *Origins and development of the ichnographic city plan*, dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35, 1976, p. 35-50. Voir également C. De Seta (dir.), *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Naples, 1996; D. Buisseret, *The mapmakers' quest. Depicting new worlds in Renaissance Europe*, Oxford, 2003; Id. (éd.), *Envisionning the city. Six studies in urban cartography*, Chicago, 1998; M. Gori Sassoli (dir.), *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Rome, 2001 et ainsi que les expositions *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogue, G. Romanelli, S. Biadene et C. Tonin (dir.), Venise, 1999 et *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant. Exposition, Bruxelles, 15 sept.-17 déc. 2000*, V. Van de Kerckhof, H. Bussers et V. Bücken (dir.), Bruxelles, 2000.

plans perspectifs aux regards des spectateurs. Les plans de Rome[3] durant toute cette période, qu'il s'agisse de descriptions de la ville moderne ou de reconstitutions de la ville antique, appartiennent au genre du *portrait*, un genre qui se développe alors dans toute l'Europe.

Le nombre des plans-portraits de Rome réalisés entre 1544 et 1599 est relativement élevé : une cinquantaine d'éditions, si l'on compte les retirages, ce qui place Rome parmi les villes européennes les mieux représentées à cette époque[4]. Ces plans sont cependant loin de constituer un groupe homogène, et l'on aimerait volontiers ordonner cette diversité des représentations dans une typologie, qui serait relative, par exemple, au point de vue choisi, au contenu d'information, à l'exactitude de l'adéquation avec la réalité contemporaine de la ville, aux manières d'utiliser les légendes, à d'autres critères encore. Mais tout se passe comme si les différents dessinateurs étaient à la recherche de la bonne image, c'est-à-dire de la bonne forme, de la bonne orientation, de la bonne hauteur du point de vue à donner sur la ville. À cet égard, la variabilité des propositions est frappante. Ce n'est que très progressivement que s'est stabilisée la formule qui finalement s'est imposée : Rome vue depuis un point situé au-dessus du Janicule, l'Est en haut de l'image[5].

Notre problème, dans un premier temps, a donc été de trouver un ordre dans cette diversité et, plus précisément, de trouver un point de vue permettant de rendre compte du développement de l'image de Rome au cours de cette période. Est-il possible d'apercevoir, dans cet ensemble de plans, les éléments de la construction d'une image cartographique, durable et stable, de la ville? Quelle est cette image, si elle existe, et comment a-t-elle été mise au point?

On pourrait tenter, dans cette optique, de mettre en relation ces plans avec les données de l'histoire du livre et de l'estampe : on poserait par exemple la question des formats des plans et de leur destination, ainsi que celle des relations image/texte qui les caractérisent. On apercevrait alors que les plans de Rome se distribuent selon trois types de formats et de destinations : le petit format – plan dans un livre – image qui illustre un texte; le format intermédiaire, qui correspond à celui d'un atlas – indépendance de l'image par rapport au

[3] Nous appelons ici «plans de Rome», de façon générique et nominale, un ensemble de représentations cartographiques désignées au XVI[e] siècle par des noms différents, selon des motifs que le présent article cherche à reconstituer.

[4] Jean Boutier en décompte soixante-douze pour Paris pour la même période : J. Boutier, *Les Plans de Paris, des origines (1493) à la fin du XVIII[e] siècle. Étude, carto-bibliographie et catalogue collectif*, Paris, 2002, p. 63.

[5] Il faut attendre Carlo Nolli en 1744 (*Descrizione dei rioni di Roma*) pour que le plan soit orienté vers le Nord.

texte, généralement au revers de l'image, ou bien le plan est une estampe sans texte qui l'accompagne et peut être insérée plus tard dans une collection de vues; le plan à suspendre aux murs ou à consulter sur des tables[6]. On aimerait également déterminer si la diversité des plans dépend de leurs destinataires, une classe toutefois socialement et idéologiquement assez homogène. Mais, à vrai dire, dresser la liste des dédicataires nous apprend peu de choses sur le public visé par ces images, l'instance du dédicataire comptant pour une part assez marginale dans l'élaboration du plan. Les circonstances extérieures peuvent-elles nous éclairer? Mais en quoi, par exemple, le plan dit «de la guerre de Naples» de Béatrizet (1557), mettant en évidence les fortifications de Paul IV, est-il un document aux intentions plus politiques que d'autres?

Notre choix méthodologique a alors été le suivant : plutôt que de chercher à dresser les cadres stricts des différents modèles de plans, ou de les comprendre à partir de leurs auteurs et de leurs destinataires, sur lesquels nous ne disposons que d'informations très sommaires et somme toute insuffisantes, nous avons tenté de suivre la généalogie de ces plans. Précisons.

«Représenter Rome» signifie naturellement élaborer l'image d'un lieu possédant une forme et une apparence matérielles. Mais «représenter Rome» signifie aussi transmettre *par l'image* une certaine *idée* de la ville, voire une allégorie de sa centralité symbolique[7]. De manière générale, un plan de ville, comme toute production cartographique, est un modèle conceptuel, et en tant que tel il contient toujours une part de généralisation par rapport à la réalité urbaine à laquelle il se réfère. Le plan donne au territoire urbain une *mesure*, de même qu'il y détermine des orientations, des distributions et des hiérarchies. Il incite le spectateur à voir et à penser la ville «comme ceci» ou «comme cela», en orientant la vue, en quelque sorte. On peut utiliser ici la distinction classique établie par Gilles Deleuze et Félix Guattari entre la carte et le calque : «Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel […]. Une carte est affaire de performance […]»[8]. Autrement dit, le plan d'une ville, loin d'en être le simple calque, est le véhicule d'un projet, fût-il imaginaire, vis-à-vis de celle-ci.

[6] Cf. E. Dupérac, *Specimen, seu perfecta urbis antiquae imago*, Rome, Lafréry, 1573; M. Cartaro, *Celeberrimae urbis antiqua fidelissima topographia […]*, Rome, 1579; P. Ligorio, *Urbis romae situs*, Rome, M. Tramezzino, 1552; A. Tempesta, *Recens prout hodie iacet almae urbis Romae cum omnibus viis aedificiisque prospectus acuratissime delineatus*, s.l., 1593.

[7] G. Labrot, *L'image de Rome : une arme pour la Contre-Réforme*, Seyssel, 1987.

[8] G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, 1980, p. 20.

On peut tirer de ces remarques l'hypothèse d'une indépendance relative du système de l'iconographie urbaine par rapport à son référent ainsi qu'à son contexte pragmatique, et s'autoriser à suivre les avatars du développement de ce système.

On peut donc, en d'autres termes, considérer l'histoire des plans de Rome comme l'histoire de la mise en œuvre et de la diffusion d'un imaginaire urbain spécifique, porté ici tout particulièrement par un imaginaire cartographique. Une étude des plans de Rome ne peut se contenter de mesurer l'exactitude progressive atteinte par ces plans dans la représentation de la cité, et elle ne peut non plus utiliser ces plans comme de simples illustrations servant à documenter l'histoire de la ville. On peut prolonger sur le cas romain ce qu'écrit Jean Boutier à propos de l'histoire des plans de Paris : il faut partir «d'une conception ouverte du plan de ville comme mise en image de la ville et comme tel porté en partie par des logiques d'images»[9]. Les plans de ville sont des propositions figuratives participant à la construction d'une «culture visuelle» de l'espace urbain, et c'est dans cette perspective qu'on aimerait ici se placer.

Il n'est certes pas impossible d'observer quelques tendances générales dans les modes d'élaboration des plans de Rome. On s'aperçoit cependant bien vite qu'ils suivent des solutions combinatoires, en particulier à compter de leur prolifération vers la moitié du siècle. Il faut toujours conserver à l'esprit, à cet égard, le caractère collectif de l'organisation de la production des estampes à cette époque, à Rome comme dans les autres villes, la cartographie n'étant d'ailleurs que l'une des activités de ce groupe de producteurs (dessinateurs, graveurs, imprimeurs). On a affaire à un monde qui se concentre dans un petit nombre de lieux, et à l'intérieur de ce monde les circulations (des personnes, mais aussi des matériaux et des idées) sont constantes. Les dessinateurs et graveurs puisent ponctuellement dans les ressources de forme et de contenu élaborées par leurs prédécesseurs, et les adaptent à des conditions nouvelles. On parlera alors de «familles» de plans unis par des ressemblances formelles, plutôt que de véritables «lignées», la plus significative d'entre elles étant celle qui réunit le plan de Pinard[10] à ses «héritiers» : Licinio, Camocio, Braun-Hogenberg[11].

À titre d'hypothèse, on suivra cependant une distinction qui s'impose massivement à partir des années 1560 dans les procédures de désignation des plans de Rome, et donc dans les horizons intel-

[9] J. Boutier, *Les Plans de Paris*… cit., p. 12.

[10] U. Pinard, *Urbis Romae descriptio*, Rome, Lafrery, 1555.

[11] F. Licinio, [*Rome moderne*], Venise, 1557; G.F. Camocio, *Romae victricis nova descriptio*, G.F. Camocio, Venise, 1569; G. Braun et F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, VI, Cologne, 1572-1617.

lectuels à l'intérieur desquels ces plans sont rangés. On observe en effet de manière générale qu'un plan de la Rome moderne a pour titre *descriptio*, tandis qu'un plan de la Rome antique est présenté comme une *imago*. Le caractère répétitif de cette désignation discriminante laisse penser que la distinction ici mise en valeur reflète la présence d'intentions cognitives et graphiques différentes : d'un côté témoigner et documenter, de l'autre restituer et reconstituer. Il s'agira alors de s'interroger sur les intentions et les enjeux de ces opérations distinctes, et sur la nature de leur articulation.

Généalogie des plans

La constitution d'un champ spécifique «au plan de Rome»

La vue de Rome insérée dans le *Supplementum chronicarum* de l'augustinien Giacomo Filippo Foresti (1486, fol. 79r)[12] constitue la première étape imprimée d'une tradition déjà riche en représentations, qu'elles soient graphiques, peintes ou sur des pièces de monnaie[13]. Il s'agit d'une vue perspective, prise depuis un lieu imaginaire au dessus du mont Vatican où s'affairent des paysans accompagnés de quelques animaux. Le regard passant au-dessus de la basilique constantinienne, on contemple les principaux monuments, au premier plan desquels le Panthéon, les colonnes antiques, Sainte-Marie-Majeure. Les édifices modernes voisinent avec ceux de l'Antiquité, tous représentés dans un état de conservation idéal. Ces joyaux sont ceints dans une muraille sans défaillances. Le site est recomposé et mis en évidence : la présence de collines assez indéfinies, l'importance du fleuve qui sépare la ville en deux. L'urbanisme, le viaire et les circulations sont absents. Cette représentation a donné lieu à d'intéressantes variations dans le monde de l'édition germanique, en particulier la vue plus étendue de la *Weltchronik* «dite Chronique de Nüremberg», composée sous la direction du médecin et humaniste Hartmann Schedel et publiée en 1493. Les nombreuses xylographies colorées de cet imposant ouvrage sont réalisées par l'atelier de Michael Wolgemut, maître de Dürer. La vue est prise du Nord, suggé-

[12] Cf. A. Krümmel, *Das* Supplementum Chronicarum *des Augustinermönches Jacobus Philippus Foresti von Bergamo*, Herzberg, 1992.

[13] En fait la planche a déjà été publiée dans l'édition vénitienne du *Fasciculus temporum* de W. Relevinck sous le titre *Urbs Roma conditur anno mundi 4484*, 1481/84, fol. 13v (cf. A. Krümmel, *Das* Supplementum Chronicarum… cit., p. 341-344). Sur la force des traditions théologiques et de la quête de symbolisme dans la constitution de l'image figurée de Rome au XVe siècle, voir J. M. Montijano Garcia, *Iconografia y rapresentación de Roma en el siglo XV : del emblema y la ruina a la figuración cientifica urbana*, dans *Boletin de arte* (Malaga), 15, 1994, p. 9-34.

rant une entrée dans la ville par la Porta Pinciana ou la Porte du Peuple. Les façades des édifices sont tournées vers le spectateur. Vers l'ouest, la basilique Saint-Pierre s'impose à l'œil, alors que vers l'est, de l'autre côté du Tibre, la colonne Antonienne, le Panthéon et le Colisée se disputent l'attention. La circulation est mise en valeur depuis les portes du Nord, et l'on s'achemine aisément jusqu'au Vatican au moyen de rues bordées de maisons et du pont Saint-Ange. Certains vestiges antiques, comme les chevaux du Quirinal, ne pouvant être lisibles en leur lieu, ont été déplacés, pour les besoins de la représentation. D'autres ont été désobstrués. L'information des illustrateurs est actualisée mais sélective; en témoigne la récente Villa Belvedere d'Innocent VIII. La ville est montrée dans ces deux facettes complémentaires, avec sa rive chrétienne et sa rive antique. La version de Schedel constitue une forme plus élaborée de la représentation de Foresti, au discours plus construit. Cependant, aussi importantes soient-elles, ces images n'en restent pas moins au niveau de l'illustration complémentaire d'une somme de connaissances avant tout écrites.

Dans la première moitié du XVI^e^ siècle, les images de Rome se sont multipliées et diversifiées. Souvent insérées, comme les deux précédentes, dans des ouvrages qu'elles illustrent, leur propos suit celui du texte.

L'ouvrage de Fabio Calvo, célèbre traducteur de Vitruve pour Raphaël, publié en 1527 dans le mois précédant le sac de Rome, est d'une toute autre nature[14]. Les *Antiquae urbis Romae* sont un album de plans de la Rome ancienne des différentes époques (époque de Romulus, Servius Tullius, Auguste, Pline). Les antiquités y sont présentées *cum regionibus simulachrum*, une collection d'images en série soutenues par quelques rares textes introductifs. Les plans sont tous orientés mais ne fournissent pas d'indications de circulation, la ville est statique, comme si son histoire s'était figée à chacune des périodes évoquées. On y représente les formes stylisées des enceintes, avec les portes et les régions ainsi que les principaux monuments de la ville, en particulier les temples et les autels. Le tout consciencieusement légendé. Que montre-t-on? La division administrative et les repères monumentaux des époques. Les informations sur le site et le relief sont pratiquement absentes, comme si la ville n'appartenait à aucun cadre géographique particulier. La seconde partie de l'ouvrage présente, planche après planche, les différentes régions qui composent la ville. Les artères principales, strictement parallèles, à l'image d'un *cardo* idéal, sont ponctuées perpendiculairement par les *insulae*, batteries rectilignes de maisons toutes iden-

[14] Sur Calvo, voir P. N. Pagliara, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, dans *Psicon*, 3, 1976, p. 137-206.

tiques. D'autres icônes stéréotypées signalent la présence des entrepôts, des boulangeries, des fermes et des puits. Entre chacune d'entre elles, de petits dessins signalent la présence des monuments, les temples, les arcs de triomphes, les thermes. Les édifices particuliers possèdent leur propre légende. Les lettres des mots correspondant aux légendes des bâtiments de services (*horea, pistrina, domus, putei*) sont distribuées horizontalement sur toute la longueur de la région. L'étendue du lettrage marque la couverture du service. Cet album constitue un seul plan qui se décline en deux parties : une première chronologique, la seconde spatiale. Ainsi Fabio montre-t-il les deux directions du développement de la ville de Rome. Il peut sembler à première vue qu'avec ce plan, on a perdu en réalisme, et que les efforts faits dans les trente dernières années ont été vains : on a toutefois considérablement gagné en systématisme et les futurs cartographes développeront encore la rationalisation des représentations afin de concentrer un maximum de données dans un document aux dimensions restreintes.

Le plan de Leonardo Bufalini[15] constitue un tournant indéniable et marque une nouvelle tendance des plans de Rome[16]. Il s'agit en effet du premier plan autonome de la cité, réalisé et distribué en tant que tel. D'une dimension de deux mètres de largeur sur un mètre et demi de hauteur, il est composé de douze feuilles et quatre bandeaux (fig. 1). Le plan, entièrement ichnographique, est orienté, il possède une échelle et montre en bonne place le portrait de son auteur tenant un compas, signe de ses intentions scientifiques. En plus du travail sur les sources écrites et les observations *in situ*, Bufalini se fonde, du moins en partie, sur des relevés topographiques. Le viaire y est clairement exposé, mais l'importance des rues n'est pas spécifiée. Le relief est marqué au moyen d'un système iconique de hachures, emprunté aux codes iconographiques des graveurs figuratifs. Les rues, les édifices et les lieux sont légendés, comme dans les plans de Calvo. Le plan représente clairement la Rome de son temps, celle de Jules III, et a souvent été utilisé par les historiens comme un témoignage. Cependant, la plus grande partie des édifices et le signalement de l'habitat met un accent très net sur les vestiges antiques. Au point, parfois, de reconstituer la distribution intérieure des édifices et les parcelles des *insulae* d'origine.

Le plan de Bufalini est généralement vu comme la matrice, sinon le fonds de carte, de bien d'autres qui suivent. Considéré imprimé une première fois en 1551, les exemplaires subsistant aujourd'hui datent

[15] L. Bufalini, *Roma*… cit.

[16] Cf. J. Maier, *Mapping past and present. Leonardo Bufalini's plan of Rome (1551)*, dans *Imago Mundi*, 59, 2007, p. 1-23.

certainement de 1560[17]. L'écart entre les deux dates n'est pas indifférent pour la détermination du rôle qu'on peut attribuer à Bufalini dans l'évolution de la cartographie de la ville de Rome. En outre, le plan « moderne » de Bufalini n'est pas sans analogies avec une publication indubitablement antérieure, le plan géométral à l'échelle inséré dans l'ouvrage de Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae topographia* (1544). Certes les premières représentations cartographiques de la Rome antique[18] se contentent de mettre en images les *topoï* des récits des Anciens : une enceinte à la forme plus ou moins circulaire ou ovale enferme un lieu qui n'est pas une ville mais un espace vide, parsemé de collines, traversé par un fleuve et ponctué de quelques monuments célèbres. Mais Bufalini parvient à une synthèse entre les codes iconographiques élaborés par ceux qui ont représenté la ville antique et l'exigence d'une carte concentrant sur le papier et proportionnellement, en deux dimensions, une vaste réalité géographique en trois dimensions. Le plan ne se limite plus simplement à l'imaginaire mental de la ville mais étend ses ambitions à l'imaginaire visible et vécu. En fournissant à ses lecteurs les relevés intérieurs des édifices, il procure plus de connaissance que celle recueillie au cours d'une simple déambulation dans la ville. Le plan n'est plus le seul substitut iconique du pèlerinage dans la ville sainte, la carte contribue à la construction de sa connaissance. En choisissant de représenter de la même manière les plans des constructions modernes et des vestiges antiques, Bufalini fait le choix de l'instantané et par conséquent de l'intemporel, faisant éclater les distinctions entre plans de la ville ancienne et moderne.

Quant à savoir si le plan de Bufalini a été réalisé en 1551 ou en 1560, cela ne constitue pas une question indifférente pour la généalogie des plans de Rome. En effet, c'est au cours de cette décennie que l'on voit apparaître sur le marché des plans importants comme l'*Urbis Romae* de Pirro Ligorio[19] ou le plan « dit de la guerre de Naples » de Nicolas Béatrizet[20]. De plus, la série des plans prenant appui sur

[17] F. Ehre, *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di L. Bufalini del 1551*, Rome, 1911, p. 22.

[18] Par exemple L. Fauno, [*Rome antique*], M. Tramezzino, Venise, 1548; S. Münster, *Cosmographiae universalis lib. VI in quibus iuxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, omnium habitabilis orbis partium situs, proprieaq. dotes. Regionum Topographicae effigies. Terrae ingenia, quibus sit ut tam differentes & uarias specie res, & animatas, ferat. Animalium paregrinorum naturae & picturae. Nobiliorum ciuitatum icones & descriptiones. Regnorum initia, incrementa & translationes. Regum & Principum genealogiae. Item omnium gentium mores, leges, religio, mutationes […]*, Bâle, 1552 et H. Holzmüller, [*Rome antique*], H. Petri, Basel, 1550.

[19] P. Ligorio, *Urbis Romae*… cit.

[20] N. Béatrizet, *Recens rursus post omnes omnium description. urb. Romae topographia […]*, A. Lafréry, Rome, 1557. Sur Béatrizet, voir S. Bianchi, *Nicolas Béatrizet*, dans *Grafica d'arte*, 4, 1990, p. 2-9.

Bufalini est assez fournie, dès le milieu de la décennie : Ugo Pinard[21] qui utilise le même schéma en y ajoutant des axonométries, Fabio Licinio[22], Francesco Paciotti[23], Mario Cartaro[24]. L'ensemble des éléments qui constitueront les «paradigmes icono-cartographiques»[25] avec lesquels les éditeurs de tout le siècle vont composer se mettent en place à cette époque : le modèle ichnographique du viaire combiné avec le scénographique des bâtiments, le système de légendes présentées en tableau dans un cartouche séparé, l'orientation la plus fréquente avec le Nord à gauche. C'est un véritable vocabulaire qui se met alors en place accompagné d'un début de codification. À cet égard, Bufalini est un point de référence, pas une origine.

Les plans de Dupérac (à partir de 1574) et de Cartaro (à partir de 1575), diffusés par le libraire Lafréry, constituent un aboutissement[26]. Ils reprennent toutes les avancées des précédents et parviennent à insuffler une note personnelle. Ils marquent une étape nouvelle dans les types de plans, en reprenant la distinction, établie par Ligorio, entre plans de la ville antique et moderne. Pour des raisons commerciales, chaque type se décline en deux versions de différentes dimensions. D'abord, une petite, composée d'une seule feuille qu'il est possible d'insérer dans un ouvrage de texte comme un guide ou, si l'on pense à une feuille de plus grandes dimensions, dans un recueil de gravures composé à la demande de l'acheteur (comme le *Speculum*). Par la suite, certains auteurs produisent une version plus grande, composée de plusieurs feuilles et constituant un document autonome. La continuité des modalités de représentation et du contenu divulgué n'est pas systématique entre les versions grande et petite. Le grand plan de la Rome moderne de Cartaro[27] n'apporte pas véritablement d'informations par rapport à la petite version[28]. En revanche, si l'on regarde le plan antique de Dupérac, la petite version de 1573 est d'une toute autre nature que sa consœur de 1574, plus grande. La première est très liée aux modèles de représentation symbolique qui ont prévalu depuis la fin du XVe siècle :

[21] U. Pinard, *Urbis Romae descriptio*, Rome, Lafrery, 1555.

[22] F. Licinio, [*Rome moderne*]… cit.

[23] F. Paciotti, *Urbis Romae formam quae nunc est*, A. Lafréry, Rome, 1557.

[24] M. Cartaro, *Urbis Romae descriptio*, M. Cartaro, Rome, 1575 et Id., *Novissimae urbis Romae accuratissima descriptio*, M. Cartaro, Rome, 1576.

[25] J. Boutier, *Les Plans de Paris*… cit., p. 12.

[26] Sur Lafréry, voir F. Roland, *Antoine Lafréry (1512-1577). Notice historique*, dans *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, Besançon, 1910; F. Borroni Salvadori, *Carte, piante, estampe storiche delle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, dans *Indice e cataloghi*, Rome, 1980.

[27] M. Cartaro, *Novissimae urbis Romae*… cit.

[28] M. Cartaro, *Urbis Romae*…. cit.

le relief des collines de Rome est utilisé pour mieux mettre en valeur l'ensemble des bâtiments du Forum, il n'y a aucune représentation de l'urbanisme et de l'habitat, la ville est vue comme l'écrin d'édifices prestigieux. La grande version répond à un souci de reconstitution exhaustive de la ville antique.

Les auteurs n'emploient donc pas nécessairement les modèles qu'ils ont eux-mêmes élaborés mais prennent appui, en fonction de la destination et de la demande, sur l'un ou l'autre des modèles historiques, qu'ils combinent, suivant d'autres critères, avec les caractéristiques d'autres modèles. Il est alors difficile d'attacher un type unique à un auteur.

Le plan de la Rome moderne s'émancipe de ces traditions avec le travail de Pinard[29], et celui de Dosio[30]. Comme on le verra plus loin, la ville y est présentée comme le centre d'une région et le plan montre bien le passage de l'urbain à l'habitat très dense au périurbain à l'intérieur des murs et à la campagne environnante avec ses villas. Les monuments n'y tiennent pas une place plus grande que les lieux de la vie économique qu'elle soit agricole ou fluviale. Les ruines antiques, très présentes dans le paysage général, sont laissées dans l'état de dégradation que le temps leur fit subir. Ces plans possèdent une large légende analytique (portes, ponts, thermes) ne se référant pas seulement aux édifices utilisés au temps de Georges d'Armagnac et de Gabriele Paleotti, auxquels elles sont respectivement dédiées, mais à tout ce que Rome représente dans les esprits du temps. Pour ces raisons, les plans de Pinard et de Dosio sont bien plus le témoignage de leur époque que celui de Bufalini, qui se concentrait sur le viaire de son temps mais montrait le bâti de l'Antiquité.

Les plans de la Rome antique construisent eux aussi leur spécificité à travers des travaux archéologiques et philologiques de reconstitution des édifices de plus en plus poussés. Ligorio inaugure la tendance. Son petit plan de la Rome antique[31] reste très lié aux modèles évoqués précédemment et procure une représentation somme toute assez symbolique et évocatrice; cette tradition perdurera encore longtemps : on la retrouve par exemple dans le plan Brambilla-Duchet[32]. La grande version[33], en revanche, prend appui sur une conception complètement différente. Il est vrai que la première était

[29] U. Pinard, *Urbis Romae descriptio*, A. Lafréry, Rome, 1555.

[30] G. A. Dosio, *Roma*, B. Faletti, Rome, 1561.

[31] P. Ligorio, *Urbis Romae cumplerisq. veterum novorumq. aedificiorum[…]*, M. Tramezzino, Rome, 1553.

[32] A. Brambilla, *Urbis Romae descriptio*, C. Duchet, Rome, 1582.

[33] P. Ligorio, *Anteiquae urbis imago accuratissime ex veteribus monumenteis formata*, M. Tramezzino, Rome, 1561.

destinée à agrémenter son texte sur les antiquités de la ville, alors que la seconde entre dans le circuit de distribution de gravures de Tramezzino et intégrera le catalogue Lafréry un peu plus tard. Le bâti y est entièrement représenté et ne se limite pas au monumental. Le lecteur est prévenu de la correspondance entre les édifices anciens et modernes à travers la légende. Il est prévenu de la distance historique et n'est pas introduit dans une Rome intemporelle recomposée. Le viaire, alors en partie disparu, est clairement marqué. Il n'en va pas de même pour une série d'autres plans antiques postérieurs. Si l'intérêt pour une plus grande précision descriptive des monuments semble de plus en plus partagé, l'attention au lien entre architecture et urbanisme n'est pas universelle. Le plan Brambilla-van Aelst[34], largement tributaire de Ligorio pour la représentation des édifices, les disperse encore en vrac, à des emplacements approximatifs, ignorant les circulations et les rapports de distance sur le terrain.

Familles de plans et attitudes iconiques

L'observation du corpus de plans de Rome produits au cours du XVIe siècle conduit à l'hypothèse selon laquelle on serait face à trois types ou plus exactement trois «familles d'images».

Sans doute, une classification à l'intérieur de lignées constituées à partir de modèles aurait été plus rationnelle. Mais elle enfermait la production cartographique à l'intérieur d'une évolution linéaire, cloisonnée et sans retour, en instituant des modèles fondateurs et en reléguant les suiveurs au rang de subordonnés. En fait, la situation s'est révélée autrement plus complexe. Certes des modèles influents ont ponctué cette histoire, mais on observe qu'à l'intérieur d'un modèle dominant, les cartographes ont, très souvent, emprunté les sources les plus diverses.

Aussi, à la notion de modèle (et d'imitation du modèle), nous préférons celle de «Familienähnlichkeit» (air de famille) telle qu'elle a été exposée par Ludwig Wittgenstein[35]. Cette notion nous permet

[34] A. Brambilla, *Antiquae urbi perfecta imago*, N. Van Aelst, Rome, 1582.

[35] «Cette aspiration à la généralité est le résultat d'une quantité d'aspirations qui sont liées à certaines confusions philosophiques [...]. Nous sommes par exemple enclins à penser qu'il doit y avoir quelque chose qui est commun à tous les jeux et que cette propriété commune justifie l'application de la désignation générale «jeu» aux jeux différents. Alors que les jeux forment une famille dont les membres ont des ressemblances. Certains ont le même nez, certains les mêmes sourcils, d'autres la même démarche et ces ressemblances se chevauchent plus ou moins. L'idée d'un concept général qui serait une propriété commune de ses différents exemples est liée à d'autres». (L. Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, 1996, p. 57). Voir aussi, toujours à propos de la ressemblance entre les jeux, les *Recherches philosophiques* : «Et le résultat de cet examen est que nous voyons un réseau complexe de ressemblances qui se chevauchent et

de rendre compte du fait, par exemple, qu'un ensemble de plans qui se ressemblent peuvent être dits appartenir au même groupe, car ils ne sont pas suffisamment différents pour constituer des individus séparés. Toutefois, malgré leur similitude, ils dévient sur un nombre significatif d'événements, quoique variable et accidentel. La notion de «ressemblance de famille» rend compte de ces écarts et de ces croisements sans remettre en cause les traits dominants qui constituent le groupe. Dans une vision diachronique ou généalogique, la famille implique aussi un dialogue complexe entre contradiction et affirmation de l'héritage.

L'identification des trois familles que nous avons isolées s'est opérée sur la comparaison «d'attitudes iconiques et figuratives». Les caractères iconiques des plans sont nombreux : l'orientation de la vue, le format du plan, la part de la scénographie par rapport à l'ichnographie, la mise en valeur de la cohésion urbaine s'opposant à la mise en évidence du particulier, la proportion du figuré par rapport à l'iconique. Ces caractères ne constituent pas à proprement parler des choix associables à des motivations soit théoriques soit contextuelles. Les cartographes les manient spontanément, tentant de répondre «de la meilleure manière possible» à une situation donnée, en fonction des ressources disponibles et utilisables. Ces caractères relèvent alors d'attitudes et constituent des modes de représentation composites, non systématiques et conjoncturels. Pour cette raison, un même plan peut suivre différentes attitudes figuratives pour une même catégorie d'édifices comme les monuments antiques. Une famille est ainsi un ensemble de plans qui présentent un nombre variable de caractéristiques et d'attitudes communes. Un même auteur pouvant ainsi adopter l'une ou l'autre attitude selon les différentes versions réalisées ou les réimpressions; les plans relèvent alors de croisements entre les familles.

Les deux premières «familles» partagent l'intention, manifestée à travers le titre et les légendes, de représenter la Rome antique telle que les hommes du XVI[e] siècle l'imaginent. Mais elles divergent cependant sensiblement du point de vue de leur apparence.

La première famille se caractérise par deux éléments principaux : d'une part, une attention assez forte portée à la représentation de la topographie romaine, le site, le relief, le fleuve; d'autre part, une représentation «désobstruée» des édifices antiques, qui les

s'entrecroisent. […]. Je ne saurais mieux caractériser ces ressemblances que par l'expression d'«air de famille»; car c'est de cette façon-là que les différentes ressemblances existant entre les membres d'une même famille (taille, traits du visage, couleur des yeux, démarche, tempérament, etc.) se chevauchent et s'entrecroisent. Je dirai donc que les jeux forment une famille.» (L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, 2004, p. 64).

isole par conséquent de leur contexte urbain. Les édifices sont localisés, situés avec précision, comme le revendique Marliano (fig. 2) dès le début de son livre, mais ils apparaissent la plupart du temps comme posés dans un espace urbain quasi naturalisé (comme chez Münster). Par ailleurs, à l'intérieur de cette première tendance, on peut distinguer deux sous-groupes : d'une part ceux[36] qui restent avant tout dans une logique de localisation, et qui procurent seulement l'ichnographie de l'édifice, une planimétrie posée sur le territoire urbain; et d'autre part ceux qui en proposent une vue, soit une icône en perspective[37], soit une représentation scénographique sommaire[38]. Il n'y a pas nécessairement de relation entre plan et perspective : certains édifices apparaissent comme des dessins types, qui permettent d'identifier le bâtiment dans sa singularité générique. Ainsi, les thermes Antoniniens (Caracalla) et les thermes de Dioclétien sont représentés de façon assez semblable.

Une deuxième famille adopte un tout autre point de vue, plus versé dans la reconstitution et la composition de la ville. On y trouve principalement Ligorio, Dupérac et Cartaro[39] (fig. 3) ou, pour les plans de la Rome moderne, Pietro Bertelli[40]. Dans ces plans, on observe l'effacement du socle topographique, la relation à l'espace «naturel» devenant secondaire. Le concepteur tente de reconstruire l'apparence «originaire» des édifices antiques eux-mêmes insérés dans un tissu urbain très dense. On s'éloigne de la pratique archéologique du repérage, avec la volonté de montrer la ville achevée et les édifices dans leur perfection d'origine, donnant ainsi un sentiment idéal de complétude. Dans les plans modernes, les zones urbaines denses s'effacent devant des pôles monumentaux comme le Capitole, le Vatican ou les sept basiliques. On s'adresse à l'imagination visuelle pour former une image mentale de la ville qu'elle soit antique ou moderne, le plan étant alors vu comme «œil de l'histoire» et par conséquent comme témoignage. Cette volonté de recomposer le passé pour le donner à voir au présent ou de composer l'état contemporain pour en fixer l'image peut néanmoins s'incarner dans deux opérations différentes, représentées respectivement par Ligorio et Dupérac. Les sources documentaires sont alors multiples et in-

[36] Cf. B. Marliano, L. Bufalini, J. Oporino.

[37] Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Varisco, Venise, 1565.

[38] O. Panvinio, *Anteiquae urbis imago*, O. Panvinio, Rome, 1548; L. Fauno, [*Rome antique*]… cit.; P. Ligorio, *Urbis Romae cumplerisq…* cit.; E. Dupérac, *Urbis Romae sciographia…* cit.; A. Brambilla, *Urbis Romae…* cit.

[39] P. Ligorio, *Anteiquae urbis…* cit.; E. Dupérac, *Urbis Romae sciographia…* cit.; M. Cartaro, *Celeberrimae urbis antiqua fidelissima topographia post omnes alias aeditiones accuratissime delineata*, M. Cartaro, Rome, 1579.

[40] *Roma*, P. Bertelli, Venise, 1599.

forment souvent les attitudes iconiques par une documentation écrite abondante.

Il y a enfin une troisième famille d'images cartographiques qui représentent les édifices antiques comme présence survivante dans la ville moderne, et posent alors la question de l'articulation entre représentation de la Rome ancienne et de la Rome moderne. Dans ces plans, les attitudes varient : soit les édifices sont en ruines[41], parfois dans un état de ruine encore plus détérioré que l'aspect qu'ils pouvaient revêtir au XVI^e^ siècle[42], soit ils ont déjà subi des transformations contemporaines[43]. L'antique est alors vu dans la perspective du présent, mais d'un présent en évolution, fait d'interventions urbaines et architecturales. Il est ainsi difficile d'établir le niveau d'adhésion du plan avec son temps : ce qui est représenté existe-t-il toujours lorsque le plan est réalisé ou bien le dessinateur souhaite-t-il en fixer le souvenir?

La production des plans

Les plans font l'objet d'une élaboration collective. Ils sont le produit des compétences et des exigences spécifiques à plusieurs catégories de professionnels. Ils sont aussi, comme toute production culturelle entrant dans un circuit commercial, le résultat de compromis entre des intérêts qui ne convergent pas toujours : les producteurs, les lecteurs et les financeurs[44]. Pour cette raison, nous avons tenté, dans le tableau récapitulatif que nous proposons dans l'annexe ci-jointe, lorsque cela était attesté, de distinguer le dessinateur (et ou l'inventeur) du graveur et de l'éditeur[45]. Il faut en outre consi-

[41] Cf. L. Pinard et ses suiveurs comme F. Hogenberg, *Roma*, Cologne, Bockholtz, 1572 (fig. 4) et A. Lafréry.

[42] G. Braun et F. Hogenberg, *Civitates orbis…* cit.

[43] G. A. Dosio, *Roma…* cit.; P. Ligorio, *Urbis Romae situs…* cit.; M. Cartaro, *Novissimae urbis…* cit.; E. Dupérac, *Nova urbis Romae descriptio*, A. Lafréry, Rome, 1577; A. Tempesta, *Recens prout hodie…* cit.

[44] On trouvera une présentation des milieux de l'édition romaine dans C. Witcombe, *Copyrights in the Renaissance. Prints and the* privilegio *in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leyde-Boston, 2004 (voir en particulier les pages 129-153).

[45] Pour l'établissement de ce corpus nous avons eu notamment recours aux ouvrages suivants : E. Rocchi, *Le piante icnografiche e prospettiche di Roma del secolo XVI*, Turin-Rome, 1902; C. Hülsen, *Saggio di bibliografia ragionata delle piante icnografiche e prospettiche di Roma dal 1551 al 1748*, Rome, 1915 et 1933; C. Scaccia Scarafoni, *Le piante di Roma*, Rome, 1939; A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 vol., Rome, 1962; P. Arrigoni et A. Bertarelli, *Piante e vedute di Roma e del Lazio*, Milan, 1939. Nous renvoyons également au *Catalogue Illustré des Plans de Rome* (CIPRO), compilé à la Bibliothèque Hertziana de Rome par Georg Schelbert, et consultable en ligne. Nous nous écartons néanmoins parfois de ce catalogue. Le lecteur pourra cependant y trouver la plus grande partie des plans du catalogue sous forme numérisée.

dérer que les plans sont soumis à une modélisation due au public auquel ils sont destinés et qui constitue une instance plus ardue à identifier. Si un plan qui est inséré dans un guide ou un autre texte possède avant tout des vertus illustratives, il en va tout autrement des plans autonomes qui sont, de fait, des images en soi. Les pics de productions auxquels on assiste à certains moments, comme dans les années soixante-dix, ne sont pas seulement dus à la puissance commerciale de l'échoppe Lafréry après sa fusion avec celle de Salamanca en 1553, mais sont également liés à l'augmentation de la main d'œuvre spécialisée ou de la capacité accrue des éditeurs à coordonner les différentes compétences adéquates.

Il convient donc de dissocier les différentes fonctions intervenant dans la réalisation des plans, comme dans celle des estampes de manière générale. On trouve d'abord l'inventeur qui élabore une information provenant de sources diversifiées. Il s'agit en premier lieu de reprises des plans antérieurs. Ce processus de réappropriation contribue progressivement à forger une autonomie des plans de Rome et à leur conférer une histoire propre. Les relevés sur le terrain, «selon Euclide», comme le dit Giacomo Lanteri, sont effectués au moyen d'instruments de mesure trigonométrique par les inventeurs eux-mêmes ou par des arpenteurs pour leur compte, même s'ils ne concernent que des portions limitées de territoire. Ces relevés se multiplient dans la deuxième moitié du siècle[46]. Les instruments géométriques représentés en marge du plan de Bufalini témoignent de la volonté topographique de son auteur. L'inventeur a également recours à des dessins isolés d'édifices. On en conserve de nombreux par exemple de Dupérac ou de Dosio. Certains possèdent une formation d'ingénieur militaire, d'autres ont été formés aux arts du dessin, parfois ils disposent de cette double compétence. Dupérac ne possède pas de formation spécifique d'arpenteur et Cartaro ne semble pas pratiquer les relevés *in situ* avant sa collaboration avec le mathématicien Niccolo Antonio Stelliola pour dresser, selon les mots du temps, une «description du royaume de Naples», c'est-à-dire après 1586 et donc après ses plans de Rome. On voit ensuite le dessinateur intervenir, qui compile et assemble l'information dessinée, lui donne sa cohérence dans l'espace limité de la planche. Cette partie du travail, plus proche de l'activité du géographe, ne se déroule pas de la même façon lorsqu'on élabore un plan de Rome sur place, ou bien à Venise, et plus encore à Bâle. Puis la plaque de cuivre est préparée par un professionnel formé dans des ateliers

[46] D. Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Rome, 1999, p. 113-144.

d'orfèvrerie ou dans des typographies. De la qualité de son travail dépend une part importante de la lisibilité du plan. Le graveur intervient ensuite : n'oublions pas que son activité principale se concentre sur des thèmes figuratifs et, le plus souvent, historiés. En théorie, sa fonction est celle d'un fidèle et muet traducteur du travail d'autrui. Acteur cependant essentiel du changement de medium, son nom est parfois signalé sur les planches où il est suivi de *fecit, sculpsit* ou *calavit*. Certains de ces graveurs, comme Modenese chez Lafréry, sont attachés de manière permanente à des éditeurs, d'autres comme Béatrizet, travaillent en indépendants pour plusieurs éditeurs concurrents. La marque de l'imprimeur est celle que l'on trouve le plus fréquemment sur les documents; son nom y est suivi de *excudit, excudebat* ou *curavit*. Nombre des plans que nous connaissons sont aujourd'hui désignés sous son nom. L'imprimeur, lorsqu'il est ainsi indiqué est alors aussi l'éditeur, le marchand d'estampes, le propriétaire des plaques et privilèges. Ce personnage qui manie les cordons de la bourse et opère comme seul contact avec le commanditaire ou le dédicataire, selon la stratégie commerciale adoptée, joue un rôle décisif dans le résultat : un rôle décisif mais très variable et difficilement identifiable[47].

Voici les fonctions théoriques qui interviennent dans l'élaboration du plan. Malgré tout, il est rare que chaque fonction corresponde à une personne particulière. Souvent, invention et dessin sont effectués par la même personne ou par le même groupe de personnes. Ainsi le dessinateur fait également office de graveur. L'éditeur joue aussi souvent une grande place dans l'invention ou dans le choix des sources. Ces fonctions ne recouvrent pas non plus exactement des métiers. On trouve un certain nombre de cas où l'éditeur est également graveur et travaille à partir du dessin d'un autre, qu'il s'agisse d'une invention ou d'une reprise : de Bry grave et édite un plan fondé sur celui de Brambilla[48], Lafréry est appelé «incisor et stampator»[49]. Parfois même, le graveur travaille d'après son propre dessin et édite lui-même, comme Cartaro. Dans certains cas, plusieurs éditeurs se partagent des planches que chacun imprime, ac-

[47] Sur l'organisation de la profession de marchand d'estampe, voir P. Bellini, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, dans *Quaderni del Conoscitore di Stampe*, 26, 1975, p. 19-29. M. A. Bonaventura, *L'industria e il commercio delle incisioni nella Roma del '500*, dans *Studi Romani*, 4, 1960, p. 430-436; M. Bury, *The taste for prints in Italy to c. 1600*, dans *Print Quarterly*, 2, 1985, p. 12-26; Id., *The Print in Italy, 1550-1620*, Londres, 2001; E. Lincoln, *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven-Londres, 2000.

[48] A. Brambilla, *Novissima urbis Romae*… cit.

[49] Ainsi dans un acte notarié de 1580, cf. C. Hülsen, *Saggio di bibliografia ragionata*… cit., p. 124.

croissant d'une part les compromis de forme et de contenu mais augmentant d'autre part les possibilités de diffusion et donc la rentabilité. Les différents tirages peuvent alors légèrement varier. Entre 1553 et 1563, la coopération entre Salamanca et Lafréry en atteste. Les éditeurs se transmettent souvent des plaques et certains plagient simplement les publications d'autrui : ces rééditions font souvent l'occasion de quelques modifications. Ainsi la version dessinée par Brambilla pour Duchet[50] est une reprise légale de Cartaro[51], mais celle de Bertelli gravée par Franco[52] est, de ce point de vue, plus douteuse. Pour ces raisons, il faut distinguer les matrices des plans des rééditions avec des changements d'amplitude variables.

Ainsi, et puisque la cartographie ne correspond pas alors en soi à une spécialité professionnelle distincte, on désignera ici par «cartographe» l'instance collective et polyspécialisée qui préside à la réalisation de ces plans.

Si l'étude de la culture des différents acteurs, tout en prenant en compte la polyvalence de nombre d'entre eux, peut nous parler des outils avec lesquels le plan a été pensé, celle des milieux reste en revanche moins éclairante. En effet, il s'agit de microcosmes. Si l'on s'en tient aux milieux romains, on observe que Dupérac et Cartaro, les deux principaux producteurs entre le milieu des années cinquante jusqu'au milieu des années soixante-dix, appartiennent aux mêmes réseaux. Dupérac publie chez Lafréry dont Cartaro est un proche. Le célèbre catalogue de gravures de 1573 offre au public des plans des deux. Enfin, Cartaro publie un plan de Naples[53] sur un fonds de carte de Dupérac[54]. On aurait peine à les opposer ainsi!

Mario Cartaro, «celui qui travaille avec les papiers» pour «celui qui fait les cartes», en dialecte romain, est dans notre panorama un personnage singulier. Graveur né dans le Latium, il est aussi l'inventeur, l'imprimeur et l'éditeur de plusieurs cartes auxquelles il a travaillé. Proche de Lafréry, dont il est l'exécuteur testamentaire, il maintient cependant sa propre entreprise éditoriale. Vers 1580, il désigne son activité sous la double profession «incisor seu impressor», ne mettant en évidence qu'une partie de sa grande polyvalence[55]. L'é-

[50] A. Brambilla, *Urbis Romae descriptio*… cit.

[51] M. Cartaro, *Urbis Romae descriptio*… cit.

[52] G. Franco, *Urbis Romae descriptio*, L. Bertelli, Venise, 1584.

[53] M. Cartaro, *Celeberrimae urbis antiqua fidelissima topographia post omnes alias aeditiones accuratissime delineata*, M. Cartaro, Rome, 1579.

[54] E. Dupérac, *Specimen, seu perfecta urbis*… cit.

[55] Intitulé de la profession qu'il a choisie pour l'acte notarié de division de l'héritage Lafréry (A. Cattaneo, *Mario Cartaro, incisore viterbese del XVI secolo*, dans *Grafica d'arte*, 35, 1998, p. 23). Sur Cartaro voir toujours V. Federici, *Di Mario Cartaro incisore viterbese del secolo XVI*, dans *Archivio della reale società romana di storia patria*, 21, 1898, p. 535-55.

choppe de Cartaro propose à ses clients un large assortiment de gravures : un fonds permanent de copies d'œuvres d'art célèbres, des vues de ville et d'architectures, un grand choix de sujets religieux. Il réalise également quelques opérations lors d'opportunités commerciales, comme le plan de Rome publié pour le jubilé de 1575. Dans sa variété, son catalogue est assez proche de celui de Lafréry, même si la quantité de titres offerts est largement inférieure. Cartaro développe un discours sur la complémentarité des plans de Rome. Dans sa déclaration au lecteur insérée dans le plan antique de 1579, il déclare que les deux plans (celui de la Rome moderne et celui de l'antique) sont le pendant l'un de l'autre, permettant au lecteur de comparer en un seul coup d'œil comment les édifices anciens ont été remplacés par les modernes. Si tous les producteurs des plans romains ne sont pas aussi polyvalents que Cartaro, on remarque cependant que dans un nombre important de cas, le dessin et la gravure sont effectués par la même personne. Les exemples de Béatrizet, Brambilla, Tempesta, Dupérac montrent que dans le cas spécifique de la cartographie romaine, c'est-à-dire de plans effectués sur place, la spécialisation cartographique accompagne la pratique du médium de reproduction[56].

L'originalité des plans réalisés par le napolitain Pirro Ligorio tient à ce qu'ils entrent dans un projet intellectuel global. Ligorio s'engage très tôt dans la production de plans de la Rome antique qui marquent l'évolution de la culture antiquaire. Son premier plan[57] est contemporain de celui de Bufalini et constitue à plusieurs égards une réaction contre ce modèle dont la fortune était appelée à une plus grande postérité (fig. 5). Il se situe alors clairement dans la tradition des plans et vues jusqu'alors annexées à des guides et autres imprimés. Formellement, son plan est donc très proche de celui de Marliani, ce qui ne l'empêcha pas de s'engager dans une âpre polémique sur les contenus avec cet archéologue[58]. Son livre d'antiquités, publié chez Tramezzino en 1553, est en réalité un livret accompagnant le plan paru simultanément chez le même éditeur. L'exemple de Rome lui permet de dépasser les généralités sur les monuments antiques pour montrer la spécificité qu'ils revêtent dans le contexte romain et de «décrire dans quel lieu, à quel moment et par qui ils furent construits[59]». Alors qu'il possède lui-même une ex-

[56] Sur Tempesta, voir F. Borsi, *Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta 1593*, Rome, 1986.

[57] P. Ligorio, *Urbis Romae situs…* cit.

[58] Marliani répond aux attaques de Ligorio dans un opuscule supplémentaire à son *Urbis Romae topographia* publié en 1553.

[59] «Dopo l'haver mostrato, quale fusse la forma de i Circi, quale quella de i

périence de topographe, il suggère alors une découverte de la Rome antique orientée sur le site et les monuments et non sur les circulations, les rapports de distances et tout ce qui en fait une ville. Cette option ne survivra pas dans son deuxième plan[60] à une époque où la plupart des cartographes ont fait admettre, dans le sillage de Bufalini, que la représentation métrique constituait un élément essentiel de la représentation cartographique. Il décide alors d'appliquer ce principe également à la ville antique.

Cependant, Ligorio met progressivement en place un mode total de représentation. À travers ses publications et ses plans, il procure une image textuelle et dessinée de l'*urbs*. Pour Ligorio, le plan est un moyen de concentrer ses connaissances antiquaires, en partie issues de la numismatique et de l'archéologie, et de confronter leur validité à la question de la cohérence spatiale. À travers ses ouvrages, il établit la réalité historique et chronologique des objets qu'il étudie, associant souvent la description rédigée à des illustrations isolées. À travers le plan, et en particulier celui de 1561, il cherche à comprendre les édifices non pas seulement dans leur apparence, mais aussi dans la relation qu'ils entretiennent dans le tissu urbain : leur fonction, leur accessibilité, l'emplacement que les édiles leur ont accordé. D'un point de vue matériel, le travail de Ligorio se concentre sur la collecte d'information, confiant à d'autres le soin de passer à la gravure. Ses trois plans ont été publiés par Tramezzino, éditeur possédant une boutique à Venise et une autre à Rome, faisant appel à des collaborateurs occasionnels pour la gravure. Il est intéressant de noter que, dans le cas des cartes géographiques, Ligorio, qui par ailleurs pratiquait lui-même la gravure en d'autres occasions, a laissé cette tâche à d'autres.

Comme on le voit, on ne peut donc distinguer les familles de plans selon des milieux professionnels, car la documentation dont on dispose nous les présente comme relativement homogènes. La composition et la recomposition des «équipes» de réalisation montre également de fréquents transferts. La complexité de la répartition des tâches et, plus que tout, la difficulté à individualiser les limites effectives de l'activité de chacun des acteurs rend hasardeuse l'identification des instances de production.

Theatri, e quale quella de i Amphiteatri di Roma (di quelli però, che si trovano intieri, essendovene molti in maniera abbattuti dalle ruine, che piu tosto s'intende per via d'historie, che cotali edificij vi sono stati, che si veggano per forma, ò vestigio alcuno, che di loro sia rimaso) m'è paruto convenevol cosa di metterli in carta nominatamente tutti, e di descrivere, in che luogo della città, e in che tempo, e da chi furono edificati» (Ligorio, *Libro*… cit. fol. 1r).

[60] P. Ligorio, *Anteiquae urbis imago accuratissime*… cit.

Le contexte épistémique des descriptions de la Rome moderne

Les plans de Rome et la description chorographique

Désigner un plan de ville comme une *descriptio* c'est, au XVI^e^ siècle, ranger cette image dans le genre, ou la série, des représentations *chorographiques*. Un plan de ville, qu'il soit du type ichnographique ou du type scénographique, est avant tout une «description chorographique». L'affiliation est constante tout au long de la période qui nous occupe. Ainsi, c'est à ce «genre» que Guillaume Guéroult rapporte son ouvrage *Premier livre des figures et pourtraitz des villes plus illustres et renommées d'Europe […]*, (1551)[61]. C'est ce que fait également Antoine du Pinet dans son livre *Plantz, Pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses […]*, (1564) : la chorographie concerne, écrit-il «les plantz et modenes et les descriptions particulieres des villes[62]». Même définition chez Egnatio Danti :

> Corografia che suona in lingua nostra descrittione di luogo particulare, come si vede nella corografia della città di Perugia con il paese circonvicino […] ove è levata la pianta del tutto et con ogni diligenza sono disegnati i luoghi dal naturale, con ogni strada, casa alberi, et altre cose, che all'intorno vi sono segnalate[63].

À vrai dire, dans son principe, la description chorographique ne se réduit pas au plan de ville. La notion de chorographie correspond principalement, à la Renaissance, à un découpage interne de la géographie (entendue au sens banal), du point de vue des échelles choisies pour la description et la représentation des territoires. Si la géographie (au sens technique) a affaire à des «régions» de grande taille, à des pays, des parties du monde, voire à la terre entière, la chorographie découpe dans ces grands ensembles des territoires de petite taille (pas forcément des villes), qu'elle cherche à décrire de manière détaillée[64]. Comme on sait, l'origine de cette distinction entre géographie et chorographie se trouve chez Ptolémée, dont la *Géographie*, constamment rééditée (et amendée), depuis sa réintroduction dans la

[61] L'ouvrage est réédité par Balthazar Arnoullet en 1553 sous le titre *Epitome de la corographie d'Europe, illustré des pourtraitz des villes plus renommées d'icelle[…]*. L'influence de la *Cosmographia universalis* de Münster est manifeste. Le plan de Rome, repris de la *Cosmographia*, présenté par Guéroult est celui de C. Stimmer.

[62] A. Du Pinet, *Epistre «A illustre et excellent seigneur Messire François d'Agoult Comte de Sault […]»*, 1564, (non paginé).

[63] E. Danti, *Le scienze matematiche ridotte in tavole*, Bologne, 1577, table 33. Au même moment, on trouve le même genre de définition un peu partout en Europe : Dee (1570), Sorte (1580), Albinus (1580), Cunningham (1559), etc.

[64] P. Dubourg Glatigny, *Vie d'Egnatio Danti*, dans E. Danti, *Les deux règles de la perspective pratique*, Paris, 2003, p. 37.

culture européenne au début du XVe siècle, fournit l'armature conceptuelle de la géographie à la Renaissance. Géographie et chorographie se séparent sur plusieurs points : l'échelle du territoire représenté, l'usage des mathématiques, la nature de la représentation[65]. Les formules servant à distinguer les deux discours sont reprises de façon constante tout au long du XVIe siècle, de la paraphrase de Pierre Apian[66] à celle de Girolamo Ruscelli[67]. Ainsi, Tomaso Garzoni :

> Sono adunque i Geografi quelli, che vanno imitando (come ben dice Claudio Tolomeo) il dissegno di tutta la terra da noi conosciuto notando in piano, overo in balle, i paesi, e le città, non con la propria forma loro, come si fa nel dissegno, ma solamente con alcuni segnetti, ò punti tondi, ò quadretti piccioli; onde più presto vanno imitando il dissegno, che dissegnino veramento il sito loro. Et son differenti assai da Corografi, perche questi propriamente depingono, e dissegnino dal'naturale la forma e la figura d'alcuni paesi, e città particolari; come chi dissegnasse il paese intorno a Roma, ò intorno a Napoli. Oltra che i corografi attendono piu alla qualità de'luoghi, rappresentando le vere figure, ci somiglianze loro; e i Geografi all'opposito attendono piu alla quantità, descrivendo le misure, i siti, e la proportione delle lontananze. Et i corografi hanno bisogno del dissegno, e della pittura; ma i geografi nò, potendo essi con minute lettere, e segni dimostrare il sito, e la figura di tutta la terra, come fanno, ma si bene han bisogno della scienza delle Mathematiche […]. Son poi detti i Corografi cosi, perche Coros in Greco significa luogo, e Grapho scrivo, onde corografia tanto vale, quanto descrittione di un luogo, cioè d'una città, o terra particolare, ò ancor paese, ma non però troppo grande […][68].

S'agissant des plans de ville, on ne saurait en outre sous-estimer le rôle de «modèle» joué par la *Cosmographia universalis* de Sébastien Münster, en particulier après l'édition de 1550. L'ouvrage de Münster a fourni en effet aux géographes – mais aussi aux artistes – européens, non seulement un grand nombre de vues et de plans de ville, mais aussi un canon descriptif sur lequel beaucoup vont se régler par la suite (y compris Georg Braun dans le *Civitates orbis terrarum*). Surtout, Münster, prolongeant les analyses mises en œuvre par Joachim Vadian, oriente la géographie dans une direction descriptive et historique, «strabonienne», qui aura pour effet de légiti-

[65] J.-M. Besse, *Vues de ville et géographie au XVIe siècle : concepts, démarches cognitives, fonctions*, dans F. Pousin (dir.), *Figures de la ville et construction des savoirs*, Paris, 2005, p. 18-30; Id., *Les grandeurs de la terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, 2003.

[66] 1re édition : 1524.

[67] 1re édition : 1561.

[68] T. Garzoni, *La piazze universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Venise, 1587, p. 311-312. Garzoni suit de près les *annotationi* de Ruscelli à sa traduction de Ptolémée (voir par exemple *La Geografia di Claudio Tolomeo alessandrino […]*, Venise 1574, p. 6).

mer l'approche chorographique des territoires[69]. Dans cette approche, la place de l'autopsie et des descriptions sur le terrain, plus généralement du témoignage, est valorisée[70].

À cet égard, la façon dont Antoine du Pinet définit le contenu du plan de ville est significative d'un certain type de projet intellectuel :

> […] la Chorographie sert à representer 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, et les dependances du lieu qu'elle depeint : comme seroyent les Fortz, Cittadelles, Temples, Rues, Colysees, Arenes, Places, Canaux, Viviers, Havres, Moles, et autres bastimens de marque qui pourroyent estre en une ville, avec le païsage d'alentour, et les traffiques d'icelle[71].

On reviendra plus loin sur la question de la mesure. Soulignons pour l'instant deux choses : d'une part la description chorographique représente la forme générale de la ville, son plan, c'est-à-dire ses articulations internes (par exemple le réseau viaire), ses éléments caractéristiques (les bâtiments civils et religieux, mais aussi les marchés, les rivières et les canaux), le site ou la région («païsage») dans laquelle elle s'inscrit, et enfin les circulations qui l'animent; d'autre part, la chorographie représente «au vif», elle «montre à l'œil», en d'autres termes elle est animée par un souci d'imitation et de vraisemblance que l'on retrouve partout chez les concepteurs de ces plans.

Ainsi, décrire une ville, c'est la faire voir dans sa forme globale et dans ses détails, c'est la mettre sous les yeux d'un spectateur putatif dans la vérité de ses apparences, si l'on peut dire (de ses «quali-

[69] Gerald Strauss parle de tradition «topographique-historique» pour désigner cette approche dont il étudie le développement dans les pays germaniques (G. Strauss, *Sixteenth-Century Germany. Its topography and topographers*, Madison, 1959). Mais le mouvement est européen : voir L. B. Cormack, *Charting an Empire. Geography at the English universities, 1580-1620*, Chicago, 1997; S. Mendyck, *«Speculum Britanniae» : regional study, antiquarianism, and science in Britain to 1700*, Toronto, 1989; F. Lestringant, *Écrire le monde à la Renaissance*, Caen, 1993; D. Defilippis, *La rinascita della corografia tra scienza ed eruditione*, Bari, 2001.

[70] «Mais l'histoire sur tout precede, les voiages, et les memoriaux des lettres, baillez par ceux qui ont observe beaucoup de lieux en la terre et en la mer par certaines differences de longitudes et latitudes. Car sans avoir veu et visite les regions personne ne pourroit droitement descrire une province. Il est necessaire que j'aye veu le pais que j'aye delibere de descrire, ou que j'ensuyve les escritz d'un autre qui l'aura visitée» (S Münster, *Cosmographiae universalis*… cit., édition française, p. 18-19).

[71] A. du Pinet, *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses, tant de l'Europe, Asie, & Afrique, que des Indes, & terres neuves : Leurs fondations, antiquitez, & manieres de vivre : Avec plusieurs cartes generales et particulieres, servans à la Cosmographie, iointes à leurs declarations […]. Le tout mis par ordre, Region par Region*, Lyon, 1564, p. 14.

tés», dira du Pinet). Le plan de Rome de Ugo Pinard[72], ainsi que les plans qui peuvent lui être rattachés[73], semblent pouvoir être inscrits dans cette tradition chorographique (fig. 6).

Dédié au Cardinal Georges d'Armagnac, le plan dessiné par Pinard (et gravé par Jacques Bos), ainsi que ceux qui vont s'en inspirer, prolonge les prescriptions de la description chorographique qu'on vient d'évoquer. Il représente les murailles qui délimitent l'enceinte antique de la cité et surtout fournissent la forme générale de la ville (Licinio aura soin de mettre en valeur les nouvelles fortifications décidées par le pape Paul IV). Les bâtiments et monuments anciens et modernes les plus notables, tant civils et religieux que privés, sont présentés en perspective à une échelle parfois surdimensionnée par rapport à leur emprise réelle dans le contexte urbain (San Pietro in Montorio, en particulier). Le réseau viaire, de la même manière, est élargi, donnant ainsi au tissu urbain une apparence de clarté qu'il n'a pas dans les faits. On n'aperçoit pas d'indications quant au parcellaire, mises à part quelques esquisses schématiques dans certaines parties non habitées à l'est de la ville.

Le plan de Pinard, qui s'appuie peut-être sur celui de Bufalini, montre la ville en vue cavalière depuis les hauteurs du Janicule, où le cardinal d'Armagnac réside à la villa Lante depuis 1548, l'orient en haut de l'image, selon une formule perspective qui sera souvent reprise par la suite (avec des hauteurs du point de vue très variables). Mais il se singularise avant tout par le fait qu'il représente la cité de Rome avec son «païsage d'alentour», c'est-à-dire en particulier dans sa situation vis-à-vis des villes environnantes désignées sur le plan par leur nom (une douzaine : Frascati, Tivoli, Palombara, etc.). Malgré la disproportion des échelles dans l'image, l'espace romain n'apparaît pas comme un monde clos sur lui-même (comme c'est le cas de la plupart des plans), mais en relation avec un territoire (en adoptant un autre point de vue sur la ville, Dosio, en 1561, reprendra la même formule). Ce plan de Rome est en même temps une carte régionale. C'est en outre une ville «moderne» (celle de Jules III) qui est proposée aux regards du spectateur, sans intention particulièrement symbolique : la présence du Vatican est relativement discrète, la distinction entre le cœur habité de la ville et les espaces qui sont encore largement non urbanisés dans les années 1550 est nettement soulignée, les ruines des édifices antiques ne sont pas désobstruées, elles sont parfois encore ensevelies, enfin les réalisations urbaines

[72] U. Pinard, *Urbis Romae descriptio*, A. Lafrery, Rome, 1555.

[73] F. Licinio, [*Rome moderne*], Venise, 1557; M. Camocio, *Romae victricis nova*… cit.; G. Braun et F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*… cit.

récentes sont notées. Ce plan est sans doute destiné, sinon à l'étude, tout au moins à la connaissance (ou à la reconnaissance) de la ville de Rome et de ses «contenus» : la légende qui l'accompagne signale 114 lieux caractéristiques de la cité, classés en quinze thèmes (portes, collines, ponts, aqueducs, thermes, amphithéâtres et théâtres, cirques, obélisques, arcs, colonnes, temples, palais, demeures importantes, varia). La liste correspond plus ou moins aux indications méthodologiques diffusées par Münster et les «théoriciens» de la description chorographique. Le plan de Pinard ne fournit pas d'indications précises quant aux activités économiques de la ville et dans la ville, il n'est pas non plus animé par des figures humaines : Rome est présentée comme le théâtre plus ou moins atemporel d'un ensemble d'actions qui ne sont pas désignées dans l'image. C'est un lieu géographique.

La notion de portrait et la fonction cognitive du plan de ville

Le terme qui est alors utilisé par Guéroult, Münster, du Pinet pour désigner ces descriptions est le terme de *portrait*[74]. Plus généralement, on retrouve chez les divers auteurs qui ont cherché à définir le mot chorographie en relation avec le plan de ville, l'insistance sur les dimensions «visuelle» et «naturelle» de la représentation[75]. Mais le mot fait aussi référence à la peinture, et, plus largement, aux métiers du dessin. C'est sans doute Antoine du Pinet qui va le plus loin dans cette direction dans sa paraphrase de Ptolémée : «nul ne peut estre bon Chorographe, qui ne soit peintre, ou, pour le moins, qui ne sache faire un par-terre, ou Modene». Ce qui distingue la chorographie de la géographie, à cet égard, c'est que cette dernière est

[74] Voir par exemple M. Pelletier, *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières*, Paris, 2001, p. 21-22; et J. Boutier, *Réduire les villes en cartes*, dans M. Morel-Deledalle (éd.), *La ville figurée. Plans et vues gravées de Marseille, Gênes et Barcelone*, Marseille, 2005, p. 23-31.

[75] Exemples : «la Chorographie represente à l'œil *le vif pourtraict* d'un lieu, avec son païsage» (A. du Pinet, *Plantz, pourtraitz et descriptions*… cit.); «corografia della città di Perugia con il paese circonvicino fatta da Giulo Danti mio Padre ove è levata la pianta del tutto et con ogni diligenza sono disegnati i luoghi *dal naturale […]*» (E. Danti, *Les deux règles de la perspective*… cit.); «La cité de Herbipolis, surnommee Vuirtzpourg, capitale et metropolitaine des François orientaux, *pourtraicte au vif […]*» (S. Münster, *Cosmographiae universalis*… cit.); *Mirifica quadam industria, tam accurate et* ad vivum *expresserunt ut non icones et typi urbium sed urbius ipsae […] spectantium oculis subiectae apparaent* (G. Braun et F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*… cit.); «[…] corografia, che procuri di disegnare, ò depingere le città *di naturale*, nella forma et figura loro…» (G. Ruscelli, *La Geografia di Claudio Tolomeo Alessandrino, novamente tradotta di Greco in Italiano, da Girolamo Ruscelli. Con espositioni del medesimo, particolari di luogo in luogo, & universali sopra tutto il libro, et sopra tutta la Geografia, ò modo di far la descrittione di tutto il mondo*, Venise, 1574 (1ere édition : 1561). Souligné par nous.

avant tout une science de la quantité, c'est-à-dire de la mesure, tandis que la chorographie s'intéresse quant à elle à la représentation de la qualité des lieux[76]. Autrement dit, alors que la démarche géographique consiste à donner des informations concernant la position des lieux, leurs situations respectives et les distances qui les séparent, l'approche chorographique fait l'inventaire de tous les éléments qui peuvent servir à caractériser un lieu, voire à le singulariser. Mais surtout, dans cette intention, elle cherche à montrer ce lieu, à lui donner une apparence visuelle : c'est le rôle du portrait.

L'élargissement effectué par du Pinet par rapport à Ptolémée est instructif cependant : le chorographe, c'est celui qui non seulement sait peindre, mais qui peut aussi réaliser des «par-terres» et «modenes», c'est-à-dire des maquettes plus ou moins étendues des lieux qu'il représente. L'objectif essentiel de la chorographie est bien 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[77]. La description chorographique a une fonction d'évidence, ou d'autopsie, pour reprendre un vocabulaire partagé par les historiens et les rhétoriciens.

Plus généralement, il est possible de mettre en relation, du point de vue de leur fonction et de leur destination, les plans de ville et les autres espèces d'images scientifiques et techniques qui voient le jour au XVIe siècle et qui adoptent elles aussi le vocabulaire du «portrait» pour se définir. Dans le cas, par exemple, des illustrations botaniques, les termes *portrait*, *au vif*, *au naturel*, *ad vivum delineatum*, *contrafacta*, etc, assurent une fonction de vérité pour l'image[78]. Il s'a-

[76] Même idée chez Ruscelli : «[…] perche si sia fatta questa divisione fra la Geografia, et la Corografia, che l'una metta solamente il sito, et le misure dal tutto in se stesse, et con le sue parti principali, con soli segnetti ò lettere, senza il disegno, che rappresenti la vera forma loro, et all'incontro l'altra, cioè la Corografia, s'habbia tolto à imitar la figur, et la forma vera della città, et delle cose minime, descrivendo le qualità loro. Onde dice [= Ptolémée] in sostanza, che volendo un pittore, ò altri, rappresentarci al sensi qual si voglia cosa, gli convien far pensiero di imitarla tutta intera, et con le sue parti» (G. Ruscelli, *La Geografia di Claudio Tolomeo*…cit., p. 7).

[77] C'est le sens de la remarque de Cristoforo Sorte à propos de la chorographie dans ses *Osservazioni sulla pittura* : «… ho alcuni siti disegnati in modo che i prattici de' loro paesi possono conoscere i luoghi senza leggere le lettere de' nomi» (cité dans L. Nuti, *The perspective plan in the sixteenth century : the invention of a representational language*, dans *The Art Bulletin*, 71, 1994, p. 23). L'évidence du dessin ou du modèle réduit rend inutile, d'une certaine manière, l'éclaircissement que pourrait fournir la légende.

[78] C'est par exemple ce qu'indique Münster dans le texte qui accompagne le

git, dans l'histoire naturelle (comme dans la chorographie, ajoutera-t-on ici), de produire des images exactes d'une réalité observée sur le terrain : l'usage du vocabulaire du portrait, indique Claudia Swan, «served to assure the viewers/readers of the documentary value of the images so described»[79].

Cette manière de documenter visuellement et graphiquement la connaissance du réel qui, en tant que telle, prétend se distinguer des productions de l'imagination, n'est pas seulement une façon de réaffirmer, dans le prolongement du précepte horatien si souvent repris par les géographes de l'époque, la supériorité de l'image sur les descriptions verbales[80]. Elle s'insère dans un dispositif épistémique plus vaste, soit dans le déploiement d'une culture empirique moderne, que Barbara Shapiro a appelé «the culture of facts»[81], dont l'effort a consisté avant tout à fournir avec scrupule au monde savant les documents de la réalité. Il n'est pas étonnant, à cet égard, de voir figurer, dans les cabinets de curiosité et les collections de gravure des grands princes d'Europe, les vues de ville au côté des planches d'histoire naturelle. Le plan de Pinard évoqué plus haut n'est peut-être pas très éloigné, du point de vue de sa destination, des autres objets que son mécène Georges d'Armagnac s'est efforcé de réunir durant son ambassade romaine[82]. Notons en outre que la réalisation de ce plan coïncide avec les dates du dernier séjour du cardinal à Rome (1554-1557, pour préparer l'élection du successeur de Jules III) avant son retour définitif en France. Comme le rappelle à son tour Jean Boutier, le dessin documentaire «doit en effet permettre l'observation *in absentia*, en cabinet, sans avoir à recourir au voyage»[83]. Le plan chorographique, tout comme la planche botanique ou zoologique, permettent de contempler les richesses du monde sans sortir de chez soi[84].

plan de Cagliari, qui est «contrafhetet so vil müglich ist gewesen». Pour la notion d'*imago contrafacta*, voir surtout P. Parshall, *Imago contrafacta : images and facts in the northern Renaissance*, dans *Art History*, 16, 1993, p. 554-579.

[79] C. Swan, *Ad vivum, naer het leven, from the life : defining a mode of representation*, dans *Word & Image*, 11, 1995, p. 364.

[80] Cf. V. Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare, e rittrare si possano con l'arte del disegno*, Firenze, 1567 : «[…] si puo dire, che sia tanto differente il rittrare dall'imitare; quanto è difrerrente lo scrivere historie dal far poesie…» (p. 59), et «La differenza adunque che habbiam detta essere fra l'imitare et il rittrare, sarà che l'una farà le cose perfette, come le vede, e l'altra le fara perfette, come hanno à essere vedute» (p. 60).

[81] B. J. Shapiro, *The culture of facts (England, 1550-1720)*, Ithaca, 2000.

[82] M. M. McGowan, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven et Londres, 2000.

[83] J. Boutier, *Les Plans de Paris*… cit., p. 35.

[84] Voici ce qu'écrit un visiteur du *museum* d'Aldrovandi en 1571 : «chi entra nel Museo dell'Aldrovando può senza peregrinazione vedere ò vere ò ben imitate con la pittura le richezze del mare et della terra…» (cité par C. Swan, *Ad vivum*…

Dans cette optique, l'opposition effectuée par du Pinet (mais aussi Garzoni) entre géographie et chorographie, c'est-à-dire entre géométrie et peinture, est excessive. Comme l'ont déjà souligné, sur des modes différents, Jean Boutier[85], Lucia Nuti[86] et d'autres[87], cette opposition ne correspond pas véritablement aux pratiques effectives ni aux métiers qui sont impliqués dans la réalisation de ces plans de ville, et qui se caractérisent plutôt par un recouvrement des deux types d'exercice. Garzoni en conviendrait sans doute, qui range les géographes et les chorographes dans la catégorie générale des métiers du *disegno*[88]. On retrouve un peu partout en Europe cette combinaison et ces glissements entre géométrie et peinture, c'est-à-dire entre souci de la mesure et souci de la figuration, dans les pratiques chorographiques[89].

En tout état de cause, la plupart des plans de ville au XVIe siècle qui se trouvent dans les recueils chorographiques[90] se présentent sous l'apparence d'une vue à vol d'oiseau ou d'un plan perspectif. Ils s'appuient généralement sur un plan géométral (synthèse de mesures effectuées sur le terrain), sur lequel des dessins réalisés sur le vif et des constructions perspectives sont assemblés et combinés[91].

cit., p. 370). Cette conception de la collection comme siège d'un voyage virtuel est un topos de la littérature géographique de la Renaissance. Georg Braun développe le même thème dans sa préface au *Civitates orbis terrarum*.

[85] J. Boutier, *Les Plans de Paris*… cit.; Id., *Mesures et triangulation*… cit.; Id., *Cartographies urbaines*… cit.

[86] L. Nuti, *Rittrati di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venise, 1996; Id., *The perspective plan*… cit.

[87] D. Stroffolino, *La città misurata*… cit.

[88] E. Lincoln, *The Invention of the Italian*… cit., p. 153-154.

[89] Voir, pour le cas parisien, l'analyse du lever du premier plan de Paris (ca. 1523-1530) par J. Boutier, *Les Plans de Paris*… cit., p. 23 s. De même, par exemple, Monique Pelletier a signalé le rôle des membres de la communauté des «peintres, entailleurs, brodeurs, verriers et enlumineurs» de la ville d'Amiens au XVIe siècle dans l'établissement des plans et des cartes à des fins militaires. Le peintre Zacharie de Celers réalise une carte de la Picardie et dresse des portraits de fortification, qui lui valent le titre de «maistre architecteur» en reconnaissance de ses aptitudes théoriques (M. Pelletier, *Cartographie de la France*… cit., p. 45). Le cas vénitien a été analysé par J. Schulz, *La carta tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modène, 1990, p. 13-63, puis par P. Falchetta, *La misura dipinta. Rilettura tecnica e semantica della veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, dans *Ateneo Veneto*, 178, 1991, p. 273-305.

[90] S. Münster, *Cosmographiae universalis*… cit.; G. Guéroult, *Premier livre des figures et pourtraitz des villes plus illustres et renommées d'Europe […]*, Lyon, 1551; G. Braun et F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*… cit.

[91] Georg Braun, dans la préface au premier volume de son recueil, aborde la question de façon assez pacifiée : «[…] les descriptions localles des Citez et Villes sont pourtraictes, par une maniere de peindre tant geometrique que perspective, avec une naive observation de la situation des lieux, murailles, edifices publiques

C'est ce qui se produit à Rome, en particulier : le plan ichnographique (géométral) réalisé par Bufalini sert de base et de cadre de travail à la plupart des plans perspectifs de la seconde moitié du XVI[e] siècle. L'exactitude des mesures et la vraisemblance des représentations ne s'opposent pas : elles contribuent les unes et les autres à l'objectif poursuivi par la chorographie, qui est de placer la ville devant les yeux d'un spectateur. La perspective, comme technique graphique, est alors un moyen permettant de produire dans l'image clarté et distinction, à la fois en offrant un point de vue synthétique (parce que de survol) sur la réalité urbaine, et en distinguant les différents éléments qui la constituent, par la hiérarchisation des plans dans l'image. Elle permet de déployer devant le regard du spectateur un grand nombre de renseignements concernant l'organisation et le contenu de l'espace urbain : on peut découvrir non seulement la forme générale de la ville, mais aussi la distribution et la volumétrie des espaces dont elle est composée, les articulations entre les «vides» et les «pleins» de l'ensemble urbain, ses «circulations» internes (fleuves, réseau viaire), ainsi que l'aspect, la forme et la disposition des bâtiments les plus remarquables[92]. En d'autres termes, le plan perspectif de la ville donne à l'observateur une simulation du *fonctionnement* urbain, mais à l'intérieur de ce qu'on pourrait appeler une «raison paysagère».

La question principale pour la caractérisation de ces plans de ville est alors sans doute moins celle des relations internes entre peinture et géométrie dans la représentation chorographique, que celle de la destination et de l'usage effectif de ces images. C'est-à-dire de leurs fonctions véritables dans la culture de leur temps, ou encore des intentions qui les sous-tendent. Or, ce qu'on peut observer, c'est que les plans de ville au XVI[e] siècle, et ceux qui concernent Rome ne font pas exception, sont traversés par plusieurs niveaux d'intention, qu'ils servent simultanément plusieurs fonctions, et que cela n'est pas sans incidence sur la construction même de l'image et sur la définition de ses articulations internes.

Une de ces fonctions est cognitive[93]. On peut suivre ici les re-

et privez, par industrie singuliere et assistance de l'art» (édition en français : Cologne 1581).

[92] Voir Georg Braun : situation des lieux, murailles, bâtiments publics et privés.

[93] On n'abordera pas ici la fonction politique du plan de ville et sa dimension symbolique. Voir en particulier R. L. Kagan, *Urban images of the hispanic world, 1493-1793*, New Haven, 2000; J. Boutier, *Les Plans de Paris*… cit., p. 40 s.; J.-M. Besse, *Vues de ville*… cit., et surtout, s'agissant de Rome, G. Labrot, *L'image de Rome*… cit.

marques de Thomas Frangenberg[94] concernant le rôle des représentations chorographiques dans la littérature apodémique du XVIe siècle. Dans ces traités de l'art de voyager que sont ceux de Turler, Pyrckmair, et Zwinger[95], on perçoit sensiblement en quoi la chorographie, ses modes d'investigation et d'écriture, constituent le fonds méthodologique sur lequel un art de voyager peut s'établir et se développer. Les objets de la curiosité du voyageur sont ceux-là mêmes qui forment le contenu de la description chorographique. Mêmes regards, même curiosité dirigée, mêmes types d'informateurs sans doute[96]. À l'intérieur de ce cadre, les plans de ville sont, au niveau cognitif, à la fois un point de départ, un instrument d'accompagnement et un aboutissement. Un point de départ, d'abord, parce que les plans de ville servent aux voyageurs à préparer leur visite. Ainsi, écrit Zwinger, *peregrinantes igitur picturas accuratem perlustrent, et phantasiae imprimant chartas geographicas*[97]. Un instrument d'accompagnement également : Zwinger indique en quoi le voyageur doit chercher à se procurer sur place des *tabellas chorographicas*[98], afin, sans doute, d'obtenir une meilleure lecture visuelle de la ville qu'il est en train de parcourir. La pratique chorographique peut devenir, à l'occasion, une des dimensions du voyage lui-même. On sait comment Montaigne, séjournant à Rome durant les années 1580-1581, «se piqua, par sa propre estude, de venir à bout de cette science [il s'agit de l'étude de Rome], aidé de diverses cartes et livres qu'il se faisoit remettre le soir, et le jour alloit sur les lieux mettre en pratique son apprentissage[99]». La même page nous montre Montaigne au sommet du Janicule «contempler le site de toutes les parties de Rome, qui ne se voit de nul autre lieu si clerement». Soulignons cette conjonction instructive : le voyageur regarde Rome depuis le point de vue même qui est choisi par les dessinateurs pour représenter la ville, comme si la perception de Rome et son image pouvaient ici se recouvrir. Thomas Frangenberg cite à cet égard Anton Francesco Doni :

[94] T. Frangenberg, *Chorographies of Florence. The use of city views and city plans in the sixteenth century*, dans *Imago Mundi*, 46, 1944, p. 41-64.

[95] H. Turler, *De peregrinatione et agro neapolitano libri II*, Strasbourg, 1574; H. Pirckmair, *Commentariolus de arte apodemica, seu vera peregrinandi ratione*, Ingolstatd, 1577; Th. Zwinger, *Methodus apodemica in eorum gratiam, qui cum fructu in quocunque tandem vitae genere peregrinari cupiunt*, Bâle, 1577.

[96] Voir sur ce point principalement J. Stagl, *A history of curiosity. The theory of travel*, Coire, 1995.

[97] T. Zwinger, *Methodus apodemica*… cit., p. 79.

[98] *Ibidem*, p. 47.

[99] M. de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1962, p. 1212.

> Bisogna dunque fare a noi […] come fa quel Cittadino nato, allevato, et pratico nella sua patria, il quale guida una persona nuovamente venuta nella terra per vedere ogni cosa che v'è de bello. Prima costui lo mena ne luoghi generali et conosciuti, et poi ne particolari riposti, ultimamente lo conduce sopra qualche edificio che signoreggi la Città, o sopra qualche monticello : et quivi gli fa vedere il sito la larghezza, la longhezza, et gli fa conoscere i publici edifici, le strade, et tutte le cose; onde da questo luogo superiore, egli viene a stabilirsi nell'Idea la imaginatione della terra[100].

Il est bien difficile de décider, dans le conseil de Doni, si l'objet qu'il décrit est la ville réelle ou bien son image. Il s'agit probablement des deux : l'organisation de l'observation «sur le terrain» recoupe l'articulation des contenus d'un plan de ville, et le geste même qui consiste à monter sur une hauteur qui domine la ville pour la saisir dans sa totalité trouve son correspondant graphique dans le point de vue imaginaire qui est choisi par le dessinateur pour tracer le plan de la cité. Mais ce qui importe c'est l'objectif, l'intention partagée du plan, en l'occurrence la description chorographique, et de la vue panoramique : dans les deux cas, il s'agit de former dans l'esprit une image du lieu, et plus précisément, pour ce qui nous concerne, une *idea* de la ville.

Au bout du compte, on peut considérer le plan de ville comme la traduction et l'aboutissement graphique d'une construction mentale, celle de l'image de la ville dans l'esprit du voyageur. Mais, symétriquement, il est aussi le support et le point de départ d'une expérience imaginaire : celle que le lecteur du plan fera de la ville dans et par cette image seulement, c'est-à-dire sans y être allé réellement[101].

Les plans de reconstitution historique l'exemple des Thermes de Dioclétien

Décrire et illustrer les Thermes

Tous les plans de Rome n'illustrent pas l'état de la cité moderne. Plusieurs proposent des reconstitutions, complètes ou partielles, de la cité antique. Ils appartiennent à une longue tradition antiquaire

[100] Anton Francesco Doni, *I mondi del Doni libro primo*, Venise, 1552, fol. 3r-v, cité dans T. Frangenberg, *Chorographies of Florence*… cit., p. 61, note 52.

[101] D'où peut-être le rôle décisif, quoique peu reconnu par les historiens, des «modenes», «modelli» ou maquettes, évoqués par du Pinet (mais aussi des jardins) : leur taille et leur aspect en font des lieux privilégiés de transition, peut-on dire, entre le réel et sa représentation.

dont ils accompagnent la connaissance érudite de la ville. Si les plans de la Rome moderne sont habituellement désignés par le terme *descriptio*, pour les plans antiques, on emploie plus volontiers *imago*. La description est en effet étroitement liée à l'observation ou, du moins, au regard, alors que l'image est mentale et fait en tout cas appel à la composition. Une comparaison en bloc de ces deux types de cartes est impossible : elles utilisent des techniques graphiques et d'exposition puisant dans le même répertoire, c'est-à-dire dans la même histoire interne. Toutes contribuent à une logique d'image commune et partagent le même objet : la ville moderne qui doit tant à l'Antiquité. Pour cette raison, nous avons tenté une comparaison d'une portion de plan, un monument et le quartier qui l'entoure. Nous avons cherché un exemple qui nous permette d'observer la césure entre antique et moderne, et nous sommes arrêtés sur les Thermes de Dioclétien. En effet, le statut de cet édifice évolue au cours du siècle à travers, notamment, la création de la basilique Sainte-Marie-des-Anges dans l'ancien *frigidarium* à partir de 1561. Le secteur appartient également à une zone péri-urbaine en pleine restructuration dans le cadre de la réurbanisation du Viminale. Progressivement, les malfrats sont éloignés du site et les ruines sont réexploitées. Cet espace s'intègre progressivement au reste de la ville à la suite d'un ensemble d'opérations qu'on dirait aujourd'hui de reconquête urbaine, modifiant par là l'image dont il jouit auprès du public.

La représentation cartographique des Thermes au XVIe siècle s'inscrit dans un ensemble assez touffu et complexe de productions plus ou moins érudites fournissant des informations diverses, parfois contradictoires, et rarement synthétisées, sur l'édifice. Outre les plans à proprement parler, on peut ranger cette documentation en quatre catégories : les études d'architectes, d'ingénieurs et d'artistes faisant des relevés sur le site, mesurant et représentant les Thermes dans des plans et des perspectives (Sangallo, le codex Destailleurs, S. Van Noyen); les livres produits par les historiens-antiquaires, principalement des descriptions parfois agrémentées d'images, souvent associées à des compilations d'observations et de citations antiques et modernes[102]; les descriptions écrites par ou pour les

[102] G. B. Marliani, *Urbis Romae topographia. Nuper ab ipso auctore nonnullis erroribus sublatis emendata, addita etiam interpretatione nominum, quae unica litera, vel syllaba in antiquis scripta inveniuntur. Cui etiam ab eodem adiectae sunt quam brevissime observationes de praenomine, nomine, et cognomine* [slnd, mais Rome, 1553]; B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità…* cit.; O. Panvinio, *Anteiquae urbis imago…* cit.

voyageurs, sous une forme rédigée ou imagée[103]; enfin, les textes, peu nombreux, de médecins[104] ou d'érudits[105] qui parlent des thermes et des bains de manière générale et prennent les Thermes de Dioclétien comme exemple illustrant leurs discours.

La cartographie offre alors une tradition spécifique proposant des représentations générales de la ville de Rome, tant antique que moderne, dans lesquelles les Thermes de Dioclétien sont présentés de façon assez diversifiée. Quelle est donc la relation qui unit ces représentations cartographiques aux autres types de productions? Comment travaillent les cartographes? Il s'agit de s'interroger sur la façon dont se construit la connaissance figurée d'un édifice antique, individuellement et dans son insertion dans l'espace urbain. Mais il s'agit aussi de saisir le rapport entre l'antique et le moderne mis en tension dans les représentations de l'édifice et du site. La représentation cartographique présente-t-elle des caractères spécifiques dans cet ensemble documentaire? Comment et dans quelle mesure la cartographie s'approprie-t-elle et transforme-t-elle ces informations?

Les producteurs opèrent souvent dans deux ou plusieurs catégories de documents. Parfois, ceux qui réalisent les cartes sont précisément les mêmes qui dessinent des vues ou effectuent des mesures sur le terrain et dressent des plans des Thermes (P. Ligorio, G. A. Dosio, E. Dupérac). On peut alors légitimement se demander comment ces artistes et savants parviennent à articuler leurs différentes postures (celle du cartographe, celle du dessinateur), et comment la cartographie bénéficie des autres activités.

Les Thermes dans les trois «familles» de plans et leurs attitudes iconiques

Dans l'examen de la représentation des Thermes, on retrouve les clivages qui ont prédisposé le corpus en trois familles distinctes, comme on l'a évoqué plus haut. Les membres des différentes familles entretenant par ailleurs quelques relations non négligeables entre eux.

Les deux premières familles partagent l'intention, manifestée à travers le titre et les légendes, de représenter la Rome antique telle que les hommes du XVI[e] siècle l'imaginent. Mais elles divergent cependant sensiblement du point de vue de leur apparence.

La première famille «dite topographique» met en évidence les édifices sur le site de la ville. On y retrouve les deux sous-groupes :

[103] G. A. Dosio, *Vue des Thermes de Dioclétien*, Florence, Offices, 2573-A; E. Dupérac, *Nova urbis Romae*… cit.

[104] A. Bacci, *De Thermis*, Venise, 1571.

[105] G. Maggi, *De tintinnabulis*, Hannovre, 1668; J. Lipse, *De magnitudine romana*, Paris, 1598.

d'une part ceux (Marliano, Bufalini, Oporino) qui restent dans une logique avant tout de localisation, et qui procurent seulement l'ichnographie de l'édifice, une planimétrie posée sur le territoire urbain; et d'autre part ceux qui en proposent une vue, soit une icône en perspective[106], soit une représentation scénographique sommaire[107]. Il n'y a pas nécessairement de relation entre plan et perspective : les Thermes montrés en perspective sont plutôt comme des dessins types, qui permettent d'identifier l'édifice dans sa singularité générique.

La deuxième famille est celle de la reconstitution. On y trouve principalement Ligorio, Dupérac et Cartaro[108]. Dans ces plans, la topographie et les circulations deviennent secondaires et les édifices sont fondus dans une ville foisonnante. Il ne s'agit pas là de situer l'édifice par rapport aux autres ni de créer des rapports de distance. Il s'agit de forger une image idéale des Thermes et surtout, complète. Ligorio et Dupérac suivent cependant des chemins différents. La reconstitution des Thermes par le premier[109] ne s'appuie pas uniquement, loin s'en faut, sur des observations et des mesures de terrain mais, de manière générale, sur des connaissances et des traditions philologiques et numismatiques ne fournissant que des informations partielles[110]. Sa recomposition de l'ensemble est très personnelle. Les procédés de travail de Dupérac[111] sont différents de ceux de l'érudit napolitain : sa reconstitution s'appuie sur des références puisées du côté des architectes et des arpenteurs qui ont relevé des plans et dessiné des vues des lieux depuis le début du XVIe siècle. Ainsi, on remarquera la correspondance du plan des Thermes reconstitué par Dupérac avec, par exemple, le plan de Bufalini ou celui de Van Noyen.

La troisième famille est celle de la «dite présence de l'antique dans la ville moderne». Dans ces plans, les édifices antiques sont représentés de différentes manières : soit comme ruines[112], soit ayant déjà subi des transformations contemporaines[113]. À vrai dire, cette

[106] B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità*… cit.

[107] O. Panvinio, *Anteiquae urbis imago*… cit.; P. Ligorio, *Urbis Romae cumplerisq*… cit.; E. Dupérac, *Specimen, seu perfecta urbis*… cit.; A. Brambilla, *Antiquae urbis*… cit.

[108] P. Ligorio, *Anteiquae urbis*… cit.; E. Dupérac, *Urbis Romae*… cit.; et M. Cartaro, *Celeberrimae urbis*… cit.

[109] P. Ligorio, *Anteiquae urbis*… cit.

[110] H. Burns, *Pirro Ligorio's reconstruction of Ancient Rome : the Anteiquae urbis imago of 1561*, dans R. W. Gaston (éd.), *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian*, Milan, 1988, p. 19-80.

[111] E. Dupérac, *Urbis Romae*… cit.

[112] U. Pinard, *Urbis Romae*… *cit.*

[113] M. Cartaro, *Novissimae urbis*… cit.; E. Dupérac, *Nova urbis Romae*… cit.; A. Tempesta, *Recens prout hodie*… cit.

distinction est parfois un peu artificielle : certaines représentations mêlent la ruine et l'*idea*, c'est-à-dire le vestige avec la conception que l'on pouvait avoir des Thermes[114].

L'étude de l'exèdre est extrêmement productive, et montre avec éloquence la diversité des représentations d'un même objet. Cette partie de l'édifice se présente sous une forme et une grandeur très variables mais toujours de façon très détaillée, exhibant un souci de l'exactitude. Le plan aujourd'hui retenu comme original est celui établi par Lanciani et reflété dans l'actuel emplacement de piazza Esedra ou place de la République. Chez Béatrizet, son amplitude est si grande qu'elle se déploie sur pratiquement toute la largeur de l'enceinte sud; à l'extrémité ouest, le mur est affaissé. Dosio la représente en parfait état et occupant toute la largeur du mur. Chez Cartaro[115] elle est aussi très grande mais interrompue à l'extrémité orientale cette fois. Dupérac[116] la représente aussi très grande, en parfait état, et ponctuée en son centre d'un pavillon (fig. 7).

Ligorio et Paciotti[117] considèrent que l'hémicycle occupe environ un tiers de la largeur, mais le premier représente l'enceinte intacte alors que le second la montre interrompue sur les deux extrémités, l'hémicycle clôturé formant alors une propriété indépendante. Au contraire, chez Cartaro[118], l'exèdre est réduite à un petit hémicycle, guère plus saillant que les absidioles, et ouvrant le mur sur environ un quart de sa largeur. Il est suivi dans ce sens quinze à vingt ans plus tard par Brambilla.

Chez Pinard et Braun, la forme spécifique de l'exèdre disparaît totalement au profit d'un mur sud assez présent à la forme plutôt rectiligne mais rompu de chaque côté à la jonction avec les absidioles. Chez Tempesta[119], il n'est même plus question de forme en hémicycle, un mur clôturant une propriété au sud, souvenir des *Horti bellaniani*, incluant les deux absidioles et l'isolant d'un espace désormais transformé en place urbaine.

Les plans antiques sont plus accordés. Sur le modèle de Bufalini, pourtant classé dans les modernes, ils représentent généralement une exèdre d'amplitude modérée occupant plus ou moins un tiers de la largeur de l'édifice (fig. 8).

[114] N. Béatrizet et S. del Re, *Roma con gli forti*, Rome, 1557; F. Pacciotti, *Urbis Romae formam quae nunc est*, A. Lafréry, Rome, 1557.

[115] M. Cartaro, *Urbis Romae*… cit.

[116] E. Dupérac, *Nova urbis Romae*… cit.

[117] P. Ligorio, *Urbis Romae situs*… cit.; et F. Pacciotti, *Urbis Romae formam*… cit.

[118] M. Cartaro, *Novissimae urbis*… cit.

[119] A. Tempesta, *Recens prout hodie*… cit.

Suivant l'examen d'un cas concret, on s'aperçoit que les plans peuvent être rangés dans trois choix de représentation qui ne suivent pas nécessairement les trois familles individualisées plus haut selon des critères généraux. On se trouve donc face à des logiques générales d'image, relevant de l'impression moyenne qui se dégage de l'observation d'un plan. Ces logiques générales se superposent à des logiques particulières, qui elles dépendent de la convergence entre la documentation disponible pour le cartographe au moment de l'élaboration et la destination du plan. Le même cartographe peut en outre observer plusieurs logiques particulières suivant les différents lieux qu'il représente tout en restant fidèle à une logique générale. Par exemple, Ligorio[120] et Brambilla partagent le destin de la première famille (importance du site au détriment de l'urbain pour mieux mettre en relief les monuments), mais la représentation des Thermes qu'ils fournissent est radicalement différente. L'amélioration des connaissances en l'espace de quarante ans ne peut être retenue comme un argument décisif des divergences, comme on l'a vu à travers le panorama présenté précédemment. Entre 1575 et 1576, Cartaro change complètement d'option. Il choisit d'abord une représentation des Thermes qui offre deux points forts : le bloc central et sa transformation en église par rapport à tous les murs du périmètre traités de façon générique. Il s'agit d'une logique centrée sur la différence de nature du bâti, opposant ce qui relève de la ruine et ce qui est destiné à la reconstruction. L'année suivante, il met l'accent sur la définition des limites patrimoniales, soulignant d'une part la cohérence de l'ensemble monastique avec ses dépendances, et de l'autre l'étendue de la propriété au sud comprenant une surface débordant largement celle de l'exèdre, le tout clairement délimité par les rues et la place en formation. S'il semble exagéré de parler de logique cadastrale, le concept de logique patrimoniale s'impose. Et le plus intéressant réside dans le fait que ces options de nature extra-figurative provoquent des conséquences formelles absolument remarquables.

Dans quelle mesure ces plans sont-ils en synchronie avec leur temps? Certains plans modernes témoignent assurément des modifications contemporaines de l'édifice (aménagement de Sainte-Marie-des-Anges, établissement d'une chartreuse, greniers, dégagement d'une voie de passage devant l'exèdre), en particulier à partir de 1570[121]. L'antique est alors vu dans la perspective du présent, mais d'un présent en évolution, fait d'interventions urbaines et archi-

[120] P. Ligorio, *Urbis Romae cumplerisq*… cit.

[121] P. Ligorio, *Urbis Romae situs*… cit.; G. A. Dosio, *Roma*… cit.; E. Dupérac, *Nova urbis Romae*… cit.; A. Brambilla, *Novissima urbis*… cit.; A. Tempesta, *Recens prout hodie*… cit.

tecturales. Parfois, il est difficile de savoir si ce que l'on voit a été effectivement réalisé, ou bien si le dessinateur représente un projet ayant eu cours à un certain moment. Ainsi Ligorio et Dosio présentent une partie de la structure déjà habitable alors que les travaux, certes décidés auparavant, ne commencent que sous Pie IV en 1561.

Les Thermes antiques ont donc une apparence générale qui varie selon les plans étudiés. On peut discerner une évolution, surtout après 1565, lorsque la structure de l'église, alors en voie d'achèvement, est consacrée : mais on peut se demander si cette transformation de la représentation n'est pas due d'abord à des motifs extérieurs au plan, et au souhait de modifier la réputation du secteur en le dépeignant de façon plus organique qu'il ne l'est alors réellement.

Les rapports entre les plans et les dessins

Indépendamment de l'aspect proprement cartographique, les Thermes de Dioclétien font l'objet, depuis le XV^e^ siècle, d'un grand nombre de représentations graphiques relevant d'intentions et de registres différents. Ces images «autonomes», pour la plupart des dessins, ne fonctionnent pas en relation avec d'autres textes comme les cartes le font avec les légendes par exemple. On peut repérer trois traditions iconographiques dans cette catégorie.

On trouve en premier lieu les «dessins d'architectes»[122], qui présentent des plans, des coupes, des élévations, des scénographies partielles ou complètes des bâtiments ou de certaines de ses parties. Les différents modes sont parfois combinés. Ce sont des observations et des analyses, mais aussi en même temps des reconstitutions, voire des projections et parfois même des projets (fig. 9).

On compte ensuite des dessins de «vues pittoresques»[123], croquis sur le vif, vues paysagères, mais qui contiennent eux aussi des éléments d'interprétation, voire de reconstitution (fig. 10). Les cartographes sont très présents dans cette catégorie, et il est à penser que la démarche précédait ou accompagnait celle du dessin cartographique.

Il y a enfin les «dessins stylisés» (Dosio-Gamucci, vignettes insérées dans *La Guida romana*), représentations iconiques qui sont destinées à identifier la spécificité des Thermes de Dioclétien et à attirer

[122] F. Giorgio Martini, F. da Sangallo, B. Peruzzi, *Codex Destailleurs* (Berlin, Kunstbibliothek, 4151, Van Noyen).

[123] M. Van Heemsckerk, *Vue des Thermes de Dioclétien*, Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 79. D.2; G. A. Dosio, *Vue des Thermes*… cit.; E. Dupérac, *Specimen, seu*… cit.

l'attention du lecteur dans les guides ou les histoires de Rome (fig. 11). Plusieurs plans ont recours à ce système[124].

Ainsi, depuis les débuts de la Renaissance, le plan des Thermes de Dioclétien est assez bien connu grâce au travail des architectes qui font de cet édifice l'un de leurs outils d'apprentissage et d'appropriation de l'architecture antique. La reconstitution tient par ailleurs une place importante pour eux, mais il reste ardu d'établir les conditions et les arguments de ces reconstitutions. La connaissance des Thermes se distribue en fait entre ces trois types de dessins, qui sont parfois réalisés par les mêmes personnes dans des contextes différents. La manière dont les plans se font l'écho ou non, et jusqu'à quel point, des informations en provenance de ce matériel, nous renseigne sur la nature documentaire des images cartographiques. Deux artistes, Dosio et Dupérac, ont produit non seulement des plans, mais aussi des représentations graphiques appartenant aux différents genres que l'on vient de distinguer.

Dosio réalise des vues sur le terrain, mais aussi des images qui pourraient être des projets, probablement au moment où l'on parle de transformer une partie des Thermes en église, à partir des années 1550. Son travail est exploité par Gamucci dans son *Antichità della città di Roma* (1565). Enfin, il dessine un plan de la Rome moderne en 1561, dédié au cardinal Gabriele Paleotti et gravé par S. Del Re. Peut-on percevoir une certaine cohérence entre ces différentes images, et en particulier entre les Thermes qui sont montrés dans les plans et ceux qui sont montrés dans les dessins? Rien n'est moins sûr. Les Thermes montrés dans le plan en 1561 sont assez abstraits, comme si Dosio n'avait pas vraiment tenu compte de ses propres observations de terrain, en particulier pour ce qui concerne l'exèdre. Les Thermes sont plus ou moins reconstitués, d'une façon d'ailleurs peu explicite qui montre deux enceintes anciennes reconstruites mais sans couvrement et une toiture moderne sur une portion centrale du bâtiment. Les Thermes sont pratiquement réduits à l'état de simple vignette. La structure est simplifiée : le nombre des absidioles de l'enceinte externe a été réduit, la façade arrière (sud) est effacée… La représentation intègre aussi des éléments dont l'auteur ne peut ignorer qu'ils n'appartiennent pas à l'édifice ancien : le mur séparant les jardins de du Bellay du *caldarium*, la maisonnette qui s'y trouve. L'image de ce plan est donc une combinaison entre témoignage et reconstitution, qu'il s'agisse de l'ancien ou du moderne. Dans un autre plan qui lui est attribué, datant de 1562, orienté différemment, il semble que l'auteur cherche à représenter les Thermes

[124] E. Dupérac, *Specimen, seu*… cit.; A. Brambilla, *Urbis Romae*… cit.

dans l'état dans lequel on se le projetait à l'époque et qui concerne surtout l'aménagement d'un lieu de culte, décrété par Jules III en 1551 et dont les travaux sont engagés dès 1561. Sur ce point, on peut constater une certaine correspondance entre le plan et les observations de terrain. Mais ce n'est pas sûr : l'enceinte extérieure est montrée en mauvais état, et on ne sait pas bien si le bâtiment intérieur, recouvert d'une voûte, témoigne de l'existence d'un vestige ou bien préfigure la future église.

Dans le cas de Dupérac, on dispose d'un abondant matériel très diversifié : observations sur le terrain, reconstitutions, plans antiques et modernes. Les versions des plans antiques de 1573 et de 1574 présentent de manière très différente les Thermes : la première reste dans la lignée de Marliano/Panvinio pour lesquels les Thermes sont une sorte de vignette générique, tandis que la seconde s'installe dans la lignée du plan de Ligorio de 1561. Cette deuxième version, relevant de la reconstitution et de la perfection des proportions des édifices, correspond par ailleurs en plan à la description fournie par Bufalini. On peut établir un lien entre le dessin de l'album *Disegni de le ruine di Roma* (date inconnue) et le plan de 1574 (*Urbis Romae sciographia ex antiquis monumentis[…]*) dans lesquels on trouve la même reconstitution. Mais qu'en est-il des relations entre, d'une part, le plan antique et le plan moderne (1577), et d'autre part entre le plan moderne et les différents dessins d'observations? Le plan moderne assume les transformations contemporaines du site et de l'édifice : l'apparition de l'église, le cloître, les jardins et villa de Du Bellay, les dégagements de la place de l'exèdre, et l'on devine l'état de ruine de la façade sud. Il n'y a donc pas de correspondance entre antique et moderne : on semble être sur deux registres différents.

Sur le plan moderne, même si le tracé de l'enceinte extérieure correspond à peu près à celui du plan antique, l'espace n'est pas complètement identique, les parties d'édifices qui subsistent (deux tours sud, absidioles latérales des palestres, distance entre les petites rotondes au sud-est) occupent un espace plus important que sur les cartes et plans de reconstitution.

Les dessins d'observation (1575) représentent les Thermes tels que les Romains les utilisaient ou tels qu'on imaginait alors qu'ils pouvaient les employer, notamment pour divers jeux. Ils présentent une réalité du bâtiment qui ne tient pas compte, contrairement au plan de 1577, des transformations qu'il a connues depuis une dizaine d'années. Quelle conclusion en tirer? Que les vues sont réalisées avant ces transformations? Qu'elles reprennent une tradition «pittoresque» illustrée déjà par Dosio? Que le plan de 1577 reflète plus une anticipation (et un acte de fidélité par rapport à Du Bellay, qui a disparu du site depuis longtemps) qu'une réalité tangible?

On note aussi des écarts par rapport au plan antique : sur le plan moderne, la façade du côté de l'exèdre présente des arcs qui ne sont pas dessinés sur le dessin et le plan antiques.

Au total, on se trouve donc devant une certaine incertitude quant à l'idée des Thermes que Dupérac veut donner. Il joue en fait, en assez peu d'années, sur des registres différents : la vignette antiquaire de 1573, la reconstitution en élévation fondée sur les plans, la représentation des transformations voulues ou déjà achevées des Thermes, la vue plus ou moins pittoresque. Cela est-il dû à une différence de destinataires? Il n'y a pas nécessairement de cohérence entre ces différents registres : la circulation entre ces registres est peut-être assez exemplaire de la richesse des rapports qu'on entretient alors avec les témoignages de l'antiquité romaine qui tendent à la fusion entre l'époque phare du passé de la ville avec sa contemporanéité.

Conclusion

Nous avons tenté, dans cet article, de proposer un tableau général des plans de Rome dans la deuxième moitié du XVIe siècle, que ceux-ci visent la restitution cartographique de la ville du passé ou bien qu'ils envisagent l'*urbs* pour ainsi dire «au présent». Notre interrogation avait deux objectifs : d'abord, tenter de reconstituer l'univers matériel et mental, mais aussi professionnel, au sein duquel ces plans avaient été élaborés; ensuite, essayer de déterminer si, effectivement, une image stabilisée de la ville parvenait à se construire au fil de la succession de ces plans.

Eu égard au premier objectif, il nous est apparu que le mode de production matérielle ainsi que l'horizon de référence savant et technique des plans romains ne présentaient pas de réelle originalité par rapport aux pratiques du même genre qui se développent à la même époque en Europe[125]. On retrouve un peu partout cette insertion de la production des plans dans le monde général de la fabrication des estampes (même si la part prise par la cartographie augmente dans la deuxième moitié du siècle, comme en témoignent les catalogues de Lafréry et des Tramezzini), et Rome ne se distingue pas spécialement des autres centres européens lorsqu'on y observe cette proximité spatiale des producteurs (Via del Pellegrino), ainsi que cette circulation constante des hommes, des matériaux et des

[125] Voir par exemple B. Marin, *Le plan de Naples de Carlo Theti gravé par Sebastiano di Re en 1560*, dans *MEFRIM*, 120, 1990, p. 163-189 à propos de Naples.

produits à l'intérieur du monde des professionnels de l'estampe. De la même manière les modèles intellectuels, les solutions techniques, le vocabulaire même, utilisés par les producteurs romains les rangent à l'intérieur du mouvement, général alors en Europe, en faveur de la construction d'une iconographie urbaine dont les références sont à chercher du côté de l'histoire de la géographie.

La spécificité des plans romains doit donc être trouvée ailleurs, et plus précisément dans le rapport à leur objet que ces plans entretiennent (Rome), et dans le type d'image qu'ils cherchent à en élaborer. Car Rome, on le sait et le répète, n'est pas n'importe quelle ville, c'est un centre, «le» centre, et la question est de savoir si et comment la cartographie peut prendre en compte, ou tout simplement prendre en charge graphiquement, cette centralité. Or, à cet égard, la situation que nous donne à observer l'iconographie urbaine de la seconde moitié du XVI^e^ siècle se caractérise par une sorte de tension, dont nous avons cherché à rendre compte. D'une part, en effet, on ne peut manquer de relever que, par delà toutes ces propositions diversifiées qui se succèdent, quelques schèmes récurrents apparaissent, quelques habitudes visuelles se créent, bref qu'un discours graphique se stabilise : une forme globale (héritée de Bufalini) de moins en moins remise en cause, une orientation des regards sur la ville (et donc une orientation de la ville elle-même dans l'image, encore aujourd'hui dans la plupart des plans touristiques vue depuis l'ouest), des éléments urbains privilégiés de façon répétée, un système analytique de «légendage» des lieux, une certaine volonté de signaler les transformations contemporaines du tissu urbain, enfin l'adoption d'habitudes graphiques qui cherchent à faire sortir la ville de l'événementialité et de la quotidienneté (absence des scènes caractéristiques de la vie urbaine). Mais d'autre part, la représentation cartographique de la ville laisse toujours la place, durant toute la période que nous avons considérée, à des décisions diversifiées, et parfois contradictoires. Le discours est loin d'être homogénéisé. La chose se vérifie notamment pour les plans qui cherchent à restituer la ville antique, comme nous l'avons vu dans l'exemple des Thermes de Dioclétien. L'incertitude est, sur ce point, permanente. Cherche-t-on à reconstituer l'apparence visuelle des bâtiments tels qu'on imagine qu'ils étaient à l'origine? Veut-on les montrer tels que les dessins hypothétiques des architectes les restituent, ou bien tels que les fouilles des archéologues et les descriptions graphiques les donnent à voir? Laisse-t-on enfin ces monuments apparaître sur les plans dans la vétusté, parfois forcée, de leur apparence abandonnée? Les solutions sont multiples et fluctuantes, parfois chez le même auteur que nous voyons adopter l'une ou l'autre selon le registre graphique dans lequel il décide de se placer (Dosio, Dupérac).

Ainsi, il apparaît que durant la seconde moitié du XVIe siècle, l'image de la ville n'est pas encore véritablement fixée, tant pour le passé que pour le présent. Cette image visuelle fait toujours l'objet de constructions. Celles-ci, souvent motivées, reflètent à la fois les circonstances de leur élaboration et l'histoire propre au genre « plans de Rome » qui se constitue alors progressivement par l'accumulation des propositions.

Jean-Marc Besse et Pascal Dubourg Glatigny

ANNEXE

TABLEAU DES PLANS DE ROME IMPRIMÉS ENTRE 1544 ET 1599

Date	Titre	Inventeur ou dessinateur	Inciseur	Imprimeur, éditeur	Taille (cm)	Point de vue/ Orientation	Remarques
1544	[Rome antique] Sans titre	B. Marliano	«Giovanni Battista Palatino haec scripsit»	Valerio e Luigi Dorici fratelli, Rome	30 × 47	Nord à gauche	In B. Marliano, *Urbis Romae topographia*
1549	[Rome antique] Sans titre	L. Fauno		M. Tramezzino, Venise	15,3 × 19,3	Nord en bas	In L. Fauno, *De antiquitatibus urbis Romae*
1550	[Rome antique] Sans titre		H. Holzmüller	H. Petri, Bâle	21,7 × 22,8	Nord à droite	In S. Münster, *Cosmographia universalis*
1550	*Der Statt Rom in aller Welt bekannt Contrafeytung nach ietziger gelegenheit*		C. Stimmer	H. Petri, Bâle	36,2 × 45,5	Nord à droite	In S. Münster, *Cosmographia universalis*; le plan date des années 1490
1551	*Situs urbis romae*	B. Marliano		J. Oporinus (J. Herbst), Bâle	28,5 × 44,7	Nord à gauche	Basé sur Marliano
1551 (1561)	*Roma*	L. Bufalini	L. Bufalini	A. Blado, Rome	130 × 135 (20 feuilles 49 × 35 et 4 feuilles 49 × 13)	Nord à gauche	Basé sur B. Marliano; aucun exemplaire connu; les premières copies disponibles datent de 1560, éditées par A.Trevisi
1552	*Urbis romae situs cum iis quae adhuc conspicivuntur veter. monument. reliquiis…*	P. Ligorio	G.L.A. (George Lily)	M. Tramezzino, Rome	40,2 × 54,5	Nord à gauche	

(à suivre)

Date	Titre	Inventeur ou dessinateur	Inciseur	Imprimeur, éditeur	Taille (cm)	Point de vue/ Orientation	Remarques
1553	«Urbis romae cumplerisq. veterum novorumq. aedificiorum…» (M. Tramezzino)	P. Ligorio	Giulio de Musi	M. Tramezzino, Rome	42,5 × 72	Nord à gauche	En relation avec le livre de P. Ligorio, *Delle antichità di Roma…*, Venise, M. Tramezzino, 1553
1555	*Urbis Romae descriptio*	U. Pinard	J. Bos	A. Lafréry, Rome (A. Salamanca sur qq ex.)	53,5 × 86	Janicule, Nord à gauche	
1557	«Recens rursus post omnes omnium description. urb. Romae topographia…»	N. Beatrizet	N. Beatrizet	A. Lafréry, Rome	35,5 × 48	Nord à droite	Plan dit «de la guerre de Naples»; un ex. dans le *Speculum Romanae magnificentiae*
1557	*Roma con gli forti*	N. Beatrizet? S. del Re?	S. del Re	Rome	34,8 × 46,5	Nord à droite	Reproduction des fortifications
1557	*Urbis romae formam quae nunc est*	F. Paciotti	N. Beatrizet	A. Lafréry, Rome	48 × 55	Nord à gauche	un ex. dans le *Speculum*
1557	[Rome moderne] Sans titre	F. Licinio		Venise	48 × 85	Nord à gauche	Basé sur Pinard, avec ajouts. Un seul exemplaire conservé
1561	*Anteiquae urbis imago accuratissime ex veteribus monumenteis formata*	P. Ligorio	J. Bos?	M. et F. Tramezzino, Rome	130 x 146	Nord à gauche	Plan édité par A. Lafréry en 1574-1575, et republié en 1602 par G. Orlandi. Angle sup. gauche : «Effigies antiquae romae ex vesstigiis aedificiorum ruinis…»
1561	*Roma*	G. A. Dosio	S. del Re	B. Faletti, Rome	42 × 55,5	Prati, Nord en bas	Insistance sur les monuments anciens

(à suivre)

Date	Titre	Inventeur ou dessinateur	Inciseur	Imprimeur, éditeur	Taille (cm)	Point de vue/ Orientation	Remarques
1565	[Rome Antique] Sans titre	J. Rossfeld		G. Varisco, Venise	20,3 × 25,2	Nord à gauche	Inséré par B. Gamucci dans *Libri quattro dell'antichità della città di Roma…*
1565	*Anteiquae urbis imago*	O. Panvinio	M. Baiardi	O. Panvinio, Roma	33 × 44,2	Nord à droite	« … ex vestusteis monumenteis et heis quae supersunt reliquieis et parietineis delineata Onuphri Panvinii… »
1567	*Roma [il vero sito di Roma]*	G. Ballino? L. Bertelli?		Fernandino Bertelli Libreria della colona in merzaria, Venise	18,9 × 26,3	Nord à droite	Publié dans *De' disegni delle piu illustri città t fortezze del mondo*, 1569, Venise, B. Zalterii; basé sur Beatrizet (guerre de Naples)
1568	*Sans titre*	Leon Pitor		L. Pitor	38 × 66	Nord à gauche	
1569 (et 1585)	*Romae victricis nova descriptio*	G. F. Camocio		G. F. Camocio, Venise	50,9 × 93,6	Nord à gauche	Dépend de Licinio.et Pinard; un seul exemplaire conservé
1572	*Roma*	F. Hogenberg	S. Novellanus	F. Hogenberg	33,5 × 49,2	Nord à gauche	D'après Camocio et Licinio
1573	*Specimen, seu perfecta urbis antiquae imago*	E. Dupérac		A. Lafréry, Rome	46,5 × 60,5	Nord à gauche	
1574	*Urbis Romae sciographia ex antiquis monumentis accuratiss. delineata*	E. Dupérac			105 × 159	Nord à gauche	
1575	*Urbis Romae descriptio*	M. Cartaro	M. Cartaro	M. Cartaro, Rome	41 x 55,2	Nord à gauche	Repris dans le *Speculum*

(à suivre)

Date	Titre	Inventeur ou dessinateur	Inciseur	Imprimeur, éditeur	Taille (cm)	Point de vue/ Orientation	Remarques
1576	*Novissimae urbis Romae accuratissima descriptio*	M. Cartaro	M. Cartaro	M. Cartaro, Rome	91 × 113	Janicule, Nord à gauche	
1577	*Nova urbis Romae descriptio*	E. Dupérac	A. Lafréry	A. Lafréry, Rome	79,4 × 100,7	Castro Pretorio, Nord à droite	Un seul exemplaire connu, Londres; usage de Bufalini
1579	*Celeberrimae urbis antiqua fidelissima topographia post omnes alias aeditiones accuratissime delineata*	M. Cartaro	M. Cartaro	M. Cartaro, Rome	91,15 × 113	Nord à gauche	
1580 (1610)	*Novissima urbis Romae descriptio*	M. Florimi	M. Florimi	M. Florimi	52 × 34		
1582	*Antiquae urbis perfecta imago accuratissime delineata, iuxta antiqua vestigia*	A. Brambilla?	A. Brambilla	C. Duchet, Rome	38,9 × 49,9	Nord à gauche	Reprise du *Specimen* de Dupérac, 1573
1582 (1599)	*Antiquae urbus perfecta imago*	A. Brambilla	A. Brambilla	N. Van Aelst, Rome	41 × 55	Nord à gauche	Basé sur Cartaro, 1579
1582	*Urbis Romae descriptio*	A. Brambilla		C. Duchet, Rome		Nord à gauche	Copie de Cartaro, 1575
1584 (1589)	*Urbis Romae descriptio*	G. Franco		L. Bertelli, Venise	39 × 54	Janicule, Nord à gauche	Copie de Cartaro, 1575
1590 (1597)	*Novissima urbis Romae descriptio*	A. Brambilla		N. Van Aelst, Rome	40,4 × 54,3	Janicule	Basé sur Brambilla/Duchet, 1582, et Cartaro, 1575

(à suivre)

Date	Titre	Inventeur ou dessinateur	Inciseur	Imprimeur, éditeur	Taille (cm)	Point de vue/ Orientation	Remarques
1593 (1606)	*Recens prout hodie iacet almae urbis Romae cum omnibus viis aedificiisque prospectus acuratissime delineatus*	A. Tempesta	A. Tempesta		110 × 245	Janicule, Nord à gauche	Regravé et édité par M. Merian, 1593, Francfort
1593	*Nova urbis Romae descriptio*	T. van Veen			133 × 142	Nord à gauche	
1597	*Novissima urbis romae descriptio*	T. de Bry	T. de Bry	T. de Bry, Francfort		Nord à gauche	Publié dans J.-J. Boissard, *Antiquitatum Romanarum…*, basé sur Brambilla/Van Aelst (1590)
1597	*Antiquae urbis perfecta imago*	T. de Bry	T. de Bry		26,3 × 39	Nord à gauche	
1599	*Roma*			P. Bertelli, Venise		Nord à gauche	Dans P. Bertelli, *Theatrum urbium italicarum*,; basé sur Brambilla/Van Aelst (1590)
1599	*Roma antiqua*			L. Bertelli, Venise		Nord à gauche	
1600	*Novissima urbis Romae descriptio*	G. A. Florini			40,2 × 52,5	Nord à gauche	