

Des villes pour prier

De la ville méditative au projet d'architecture

de Giorgio Mangani

Relation au Colloque "Les Méditations cosmographiques à la Renaissance", Centre de recherche V.L. Saulnier, Université de Paris IV – Sorbonne, Paris, 13 Mars 2008

(Publiée in *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, "Cahiers V. L. Saulnier", n. 26, 2009, Presses de l'Université Paris Sorbonne, pp. 49-55)

Quand Augustin, à la fin du monde antique, codifie la distinction entre la *Civitas dei* et la *Civitas* terrestre, il fonde son raisonnement sur l'idée diffuse de Rome en tant que ville intérieure et virtuelle, consacrée par la rhétorique de l'éloge et la théorie juridique.

Au II^e siècle après Jésus-Christ, Aelius Aristide, dans son oeuvre *Eis Roman*, avait affirmé que «tout le monde est une seule cité» et en l'an 212 après Jésus-Christ la citoyenneté romaine fut étendue à toute la population de l'empire, même si déjà bien différente par rapport au status juridique originaire du *cives*.¹

La globalisation de l'empire avait généré une idée virtuelle de Rome. La *Civitas* immatérielle s'opposait ainsi aux murs matériels: «une ville consiste en ses citoyens – disait Augustin – pas en ses murs». ² Augustin cependant poussait encore plus loin le procès d'abstraction et d'universalisation de ce concept : il soutenait en effet que la différence entre la ville de Jérusalem et celle de Babylone ne coïncidait pas nécessairement avec l'opposition entre la communauté chrétienne et le monde païen : éléments de la ville terrestre et du péché touchaient aussi l'église ; la distinction était donc ubiquitaire et pas facilement cartographable.

L'expression *Urbs Roma* fut pour longtemps un hendiadys juridique-constitutionnel,³ structuré sur l'enceinte de murailles qui marquaient aussi le passage parmi différentes titularités des droits. Annulant la fonction de la Rome murée, Augustin effaçait définitivement le rôle joué, dans l'ancienne tradition religieuse romaine, par la ligne rituelle des murs urbains: le *Pomerium* (le mot signifie *post moerium*, c'est à dire ce qui se trouve au-delà du mur), la zone sacrée et la plus intime de la ville, mais – selon Augustin – aussi la zone qui s'inspire le plus de l'idolâtrie.

La dissolution du *Pomerium* (déjà cause de problèmes pour les légistes romains qui se colletaient avec la délimitation de la citoyenneté entre les citoyens nés à l'intérieur des murs et ceux nés hors de leur périmètre, dans les *continentia*, c'est à dire les quartiers *suburbains*) interrompait non seulement une longue tradition sacrée païenne, mais aussi le caractère local et *locatif* (au sens de l'art de la mémoire) de la tradition romaine.

Le périmètre de la ville murée, en effet, comme l'architecture d'un édifice, avait été considéré par la tradition véhicule de la mémorisation. La mémoire s'identifiait avec un *contenant*: un palais ou le périmètre des murs d'une ville.⁴ En synthétisant les images à employer pour favoriser la mémorisation d'une oraison, Quintilien les rappelle tous les deux au chapitre sur la mémoire de l'*Institutio oratoria*: «Ce que j'ai dit d'une maison, écrit-il, est valable aussi pour les édifices publics, un long voyage, les murs d'une ville, les tableaux. Ces lieux, il est possible aussi de les imaginer».⁵

Cette sensibilité pour la *mémoire locative*, déjà connue dans le monde grec, devient dans la culture romaine, profondément liée à la terre et à l'agriculture périurbaine, une identité encore plus forte. La construction des palais, du forum, des portes et des murs urbains, entre la période républicaine et le Principat, acquiert une fonction performative et une grande importance politique, comme a rappelé Claude Nicolet à propos de l'urbanisme de la ville de Rome sous Auguste, conçu comme un système d'icônes symboliques en dialogue réciproque.⁶

Le système des *loci* urbains érige un «théâtre du monde» et fonctionne comme une «invention des traditions» du Principat: Auguste répète et réinvente la Rome de Romule.

Pour quelques temps on a cru qu'il s'agissait d'une nouveauté introduite par Auguste et ses architectes. Mais plus on creuse (en sens littéral aussi), plus on découvre que cette «invention des traditions» est une caractéristique constante de la culture romaine, dès l'époque de son fondateur mythique. Andrea Carandini,⁷ en retraçant les origines de l'*Urbe*, a souligné comme la fondation de Rome ait été en effet l'unification de quelques villages antérieurs, intégrés rituellement et politiquement par Romule à travers un acte dénommé *synœcisme*. La fondation de Rome serait alors une refondation, c'est à dire qu'elle serait elle-même l'invention d'une tradition qui mieux éclaire le sens de la conduite d'Auguste sept siècles plus tard.

En même temps, les historiens de l'Italie ancienne⁸ ont remarqué que, pendant les années du développement de la domination romaine dans la péninsule italienne, le procès d'homogénéisation culturelle des peuples italiens se fait à travers le soutien (de Rome mais des nouvelles élites locales aussi) du modèle social urbain qui vise à remplacer l'établissement répandu des populations précédentes. On a découvert par exemple qu'en Campanie, l'emphase attribuée à la construction de nouvelles fortifications urbaines ne fut pas due aux nécessités défensives, mais à une mode du temps, à l'introduction de modèles de construction qui n'étaient pas imposés par Rome, mais voulus par les classes dirigeantes locales.⁹

Le développement du modèle culturel romain s'identifie donc avec la diffusion de la ville murée et de ses contenus. Seulement les villes pourvues de *Pomerium* constituent des *urbes* ; les autres peuvent être tout au plus des *oppida*, murées selon exigences pratiques.

L'enceinte de murailles devient un important véhicule idéologique, mais elle suppose aussi des influences juridiques.

Il est important de rappeler que même pendant les années de l'encastement médiéval – comme affirment importants médiévistes tels que Tourbet, Wickham et Tabacco¹⁰ – la construction des murs et la fortification des *curtes* semblaient avoir été une opération surtout «médiatique» encouragée par les nouvelles classes féodales émergentes localement, visée à favoriser le peuplement des *castra* et à acquérir un status juridique public traditionnellement lié à l'existence des murs.

Murs urbains et édifices, en tant que *loci* mnémoniques, avant d'être des instruments pratiques, constituent un véhicule de règles sociales. Dans ce rôle ils étaient considérés surtout pour leur contenu, développant la tendance à devenir invisibles (c'est à dire ils jouaient le rôle de renfermer les informations) dans les procès d'intériorisation et virtualisation enracinés dans la culture du monde antique.

Il est probable que ce phénomène soit lié à l'homogénéisation culturelle produite par la stabilisation des modalités de l'enseignement scolaire, à l'époque hellénistique, et au rôle joué dans ce contexte par la mémorisation.

On a remarqué que dans cette période la géographie et ses représentations graphiques sont utilisées dans l'enseignement dans un but purement mnémonique. La carte, en d'autres termes, n'est pas utilisée pour trouver les lieux géographiques; ce sont ces derniers à être utilisés en tant que *loci*, pour rappeler informations générales liées à ces lieux, par *ekphrasis*. La carte de Denys le Périégète étudiée par Christian Jacob fonctionnait de cette façon.¹¹

Cette attitude continuera pendant tout le Haut Moyen Âge, comme a dit Patrick Gautier-Dalché,¹² quand la géographie devient une «question de noms» et surtout de noms de peuples anciens. L'objectif de la description géographique n'est pas donc trouver le lieu physique, mais le *locus mnemonicus*, la référence littéraire qu'on veut signaler à l'écouteur ou au lecteur.

Il est donc compréhensible qu'aussi les images d'architecture et de paysages étaient employées, selon les manuels mnémoniques, pour favoriser la méditation et la mémorisation.

Parmi les fresques situées dans les maisons romaines, on peut en effet trouver des vues urbaines, – nous rappelle Vitruve¹³ – comme dans le *cubiculum* de la villa pompéienne de Publio Fannio Sinistore, à Boscoreale.

Comme a remarqué Mary Carruthers,¹⁴ le *cubiculum* est le lieu classique de la méditation ancienne (prémisse de la composition rhétorique). La fresque avec vues urbaines et architectoniques constitue un support important pour les procédures mnémoniques. Les images pouvaient être réalistes ou typologiques, mais dans tous les deux cas, elles étaient

facilement utilisables – comme affirment Quintilien et les autres auteurs – pour «contenir» concepts et passages dans une relation syntactique ou méditative (en d'autres termes, les images peuvent contenir des concepts mais aussi passages textuels entiers).

La «virtualisation» des figures architectoniques devait être un phénomène commun à la région culturelle méditerranéenne du monde antique et doit être probablement considérée une conséquence de l'organisation de l'apprentissage scolaire. À propos de l'*Apocalypse* de Jean, exégètes anciens et modernes¹⁵ ont remarqué, par exemple, que dans cette oeuvre la ville de Jérusalem est présentée comme une sorte d'icône mnémonique de l'histoire sacrée de l'Ancien et Nouveau Testament ; ses parties composantes renvoient aux histoires et aux symboles des Écritures (ce sont un véhicule de «récapitulation» des sujets à rappeler). Plus que représenter une icône millénariste, la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse* est une image mnémonique capable d'offrir idées pour des dérives méditatives. C'est donc une «ville de la mémoire», mais l'acte méditatif, élaborant les références/*loci* du passé, vise surtout à influencer les choix de comportements futurs. Comme a souligné Mary Carruthers¹⁶ par une synthèse intéressante, *méditer le temple* signifie *rappeler le futur* devenant un parcours intérieur utilisé pour la construction intime du Soi.

Dans la culture sapientiale hébraïque, la destruction du temple de Jérusalem, voulue par Titus en l'an 70 après J.C., introduit, par exemple, l'idée que le *Talmud* puisse maintenant remplacer l'édifice sacré. La prière, donc, acquiert graduellement le caractère de «mesure» intérieure du temple. L'acte de mesurer l'édifice, en l'observant en vol d'en haut, s'identifie avec la mémorisation de ses contenus et des références mnémoniques qu'il évoque.

Au contraire, la carte géographique du monde renvoie aux formes du sacré. Un géographe chrétien du VI^e siècle, Cosme Indicopleuste, compose une *Topographie chrétienne* et la représente dans la forme du tabernacle sacré.¹⁷

La culture ancienne donne ainsi une fonction essentiellement mnémonique à la vue architectonique, urbaine et géographique, comme dans la carte de Madaba (VI^e siècle) où la Palestine est représentée par ses villes principales et la structure de la mosaïque est, elle-même, un rappel formel à la méditation et à la mémoire. La mosaïque est un plancher, douée de spécifiques fonctions méditatives ; elle est constituée de tesselles qui ressemblent aux mécanismes de composition de la technique mnémonique, elle aussi constituée de pièces à assembler. La technique des mosaïques enfin, impose une nette séparation parmi les parties de la figure et la séparation constitue la base de la technique mnémonique, qui essaye de simplifier et de séparer les concepts en «pièces», «palais», «entrecolonnes».

Grâce à l'enseignement scolaire fondé sur la mémorisation et la fonction heuristique des images, le monde ancien finit par avoir une perception isolée des objets dans l'espace, les uns séparés des autres, retenant leur identification physique. La codification de certaines figures, perçues comme contenant, comme signifiants, les rend ainsi transparentes. C'est la

raison pour laquelle, comme a remarqué Krautheimer,¹⁸ les visiteurs du Saint-Sépulcre de Jérusalem, observant les colonnes qui entouraient le temple, le percevaient circulaire, alors qu'il était octogonal et à leur retour dans la patrie, le répétaient de la même façon où ils l'avaient perçu.

Au Moyen Âge le «mesurage» intérieur du temple devint, dans le milieu monastique, l'attitude méditative la plus traditionnelle. Le monastère devint le nouveau palais de la mémoire de la culture chrétienne, l'héritier de la Jérusalem céleste.

Le célèbre plan du monastère de Saint Gall (environ 820)¹⁹ n'était pas un projet d'architecture (qui, comme a dit Mario Carpo,²⁰ encore n'existait pas et n'avait pas de sens), mais un véritable mécanisme utilisé pour la méditation, un document pareil aux *Carmina figurata*, comme il résulte du texte qui commente le plan.

En réalité, comme on verra ensuite, c'est le projet d'architecture à recueillir, pendant l'Humanisme et la Renaissance, les fonctions méditatives des vues architectoniques et urbaines. On peut donc affirmer que le plan du monastère de Saint Gall anticipe, même si pas d'une manière fonctionnelle, les mécanismes du projet d'architecture tel que sera conçu par Leon Battista Alberti.

Mais quand, au XIII^e siècle, l'art de la mémoire est utilisé de nouveau par les notaires dans un milieu urbain, la ville est encore en compétition avec la société féodale où la culture monastique est partie intégrante.

Il faudra plus d'un siècle pour faire baisser la tension entre le nouveau modèle social urbain, perçu d'abord comme sulfureux et immoral, et la sainteté de la vie monastique.

Ce sont les ordres mendiants à procéder dans cette direction. N'ayant pas de propriétés, par leur prédication les frères exhortent la population urbaine qui, comme eux, ne possède pas de rentes agricoles. Bien qu'ils soient pauvres, ils brassent de l'argent.

C'est dans ce milieu d'artisans et de commerçants urbanisés, habitués – comme affirme Michael Baxandall²¹ – au calcul mental (fondé sur les figures mnémoniques) et souvent à la lecture silencieuse, que l'emploi des «villes de la mémoire» recouvre ses forces, mais cette fois elles sont utilisées pour but de dévotion, surtout dans le milieu des confréries.

À partir de la deuxième moitié du XIII^e siècle, l'emploi des images n'est plus seulement une façon pour enseigner aux illettrés et aux laïcs ; un nouveau type de méditation *de l'image* (et non plus *par l'image*)²² se développe ; elle a une fonction émotive capable d'évoquer des sens strictement connectés et d'introduire des chaînes méditatives accessibles aussi aux laïcs. Comme pour le Temple/Talmud qu'on a déjà mentionné, vers 1342, le prédicateur dominicain Domenico Cavalca écrit dans son oeuvre *Specchio de la croce* (*Miroir de la croix*) que le crucifix est comme un livre: il doit être *observé* et *lu* aussi dans ses contenus; le corps de Christ est un *texte* et ses blessures sont les lettres d'un alphabet.²³

Au XIV^e siècle un moine pavesan, Opicino de Canistris,²⁴ représente des cartes nautiques superposant aux continents de complexes architectures anthropomorphiques qu'il utilise en tant qu'images de méditation personnelle, une sorte de journal, de livre d'heures cartographique.

La carte, même celle nautique, traditionnellement considérée fruit de l'expérience des marins, est donc une icône mnémonique. Mais cette fonction peut être véhiculée aussi par un texte littéraire comme *La Cité des dames* de Christine de Pizan (une oeuvre qui prend comme modèle *La cité de dieu* d'Augustin, mais qui naît dans le milieu laïque et de cour du XV^e siècle) qui veut délivrer le monde féminin des accusations misogynes du *Roman de la rose* de Jean de Meung²⁵ à travers une opération de conviction intime confiée justement à la construction symbolique des murs de la cité.

Christine de Pizan est la fille d'un médecin et astrologue à la cour de France et créatrice d'un *scriptorium* laïque. Elle agit donc à l'intérieur d'un milieu culturel profondément lié à l'exercice de la lecture et de ses jeux rhétoriques.

Son livre le plus célèbre s'adresse aux femmes visant à encourager la construction intérieure d'une morale et d'une autoconscience culturelle; mais la procédure adoptée est comparable à la méditation de la figure de la ville murée. À travers l'exposé d'une série d'*exempla*, comme dans les *commonplace books* utilisés par les prédicateurs, les "fragments" du récit sont en effet comparés aux briques du mur de la nouvelle ville construite par la personification de la Raison, la Rectitude et la Justice. La construction d'une enceinte de murailles est donc une procédure architectonique et méditative qui est à l'origine de la nouvelle personnalité féminine, que les lectrices futures pourront adopter à travers la méditation et la mémorisation des *exempla*, qui se fixent dans la mémoire comme les briques, cimentées, l'une sur l'autre, dans le mur de la ville.

Au XV^e siècle, le Manuel dévotionnel *Zardino de oration (Le Jardin des prières)*, s'adresse à un milieu laïque, mais il s'inspire à une littérature exemplaire comme celle-ci. Dans ce Manuel on conseille d'utiliser, avec soin, la représentation mentale d'une ville déjà connue et familière pour favoriser la prière intérieure et silencieuse (définie *affectueuse*).

Nous représenterons donc et donnerons forme à une ville construite sur une haute montagne; et cela ne semblera pas curieux parce qu'on le trouvera dans les Saintes Écritures (...). Donnons forme à une haute et ronde montagne sur laquelle on a fondé une ville (c. 99v).

Une ville précise comme la ville de Jérusalem, en pensant à une ville que tu connais bien. Dans cette ville, repère les lieux principaux dans lesquels tous les épisodes de la Passion se sont déroulés: par exemple, un palais avec le cénacle où s'est tenue la Cène avec Jésus et les Apôtres. Encore la maison de Caïphe où il fut insulté et bafoué. Ou encore le prétoire de Pilate où il parlait avec les juifs. (...) Enfin le site du mont Calvaire, où il fut mis en croix; et ainsi d'autres lieux que tu fixe dans ton esprit. Et dans cette mémoire locale que tous les événements de la Passion te soient plus facilement repérables. (c. 81r).²⁶

Le texte, écrit probablement en 1454 mais publié seulement en 1493, a des analogies avec d'autres oeuvres écrites à la fin du XIV^e siècle, qui lui ressemblent aussi dans le titre. Cela témoigne un gros revival du mécanisme méditatif du *cubiculum* de Boscoreale, recodifié dans un contexte culturel tout à fait différent. Le *Zardino* se réfère explicitement, en effet, au *cubiculum* («Et ainsi entrant dans ton *cubiculum*, tu commenceras à penser à Sa vie de part en part... ruminant à haute voix tu n'écouteras pas le fruit de ton oraison», c. 72r).

Il ne faut pas donc s'étonner alors de l'habitude dans la peinture de cette époque, de situer les épisodes de la vie de Christ et de la Vierge (les crucifixions, les nativités, les *dormitio virginis*) dans des lieux familiers et facilement identifiables par les observateurs. Des lieux auxquels on donne la fonction de favoriser la méditation et la prière à travers l'utilisation d'icônes urbaines symboliques *ready made*. Celles-ci représentent les mécanismes de la «composition de lieu» qui deviendra une caractéristique de la sensibilité posttridentine et des *Exercices spirituels* des jésuites.

Comme écrit Pierre-Antoine Fabre,²⁷ Ignace de Loyola et ses intermédiaires les plus authentiques comme le Père Jeronimus Nadal, récupèrent le modèle méditatif du *Zardino*, fondé sur l'emploi des villes intérieures mais ils radicalisent le caractère virtuel de ce qu'il a défini un «iconoclasme de deuxième niveau». L'image mentale utilisée dans les *Exercices spirituels* doit en effet essayer, selon le plus pur esprit ignacien, de dissoudre la forme naturalistique afin de transformer l'icône en texte; elle doit donc dilater sa propre fonction de *contenant* variable de passages et concepts. Selon Saint Ignace une forme trop définie de l'image méditative pourrait en effet arrêter la force de la chaîne visionnaire qu'il souhaitait. Mais les représentations urbaines qui encouragent la méditation et la prière du XV^e siècle sont déjà considérées des *contenants* de textes, de véhicules de contenus, qui sont en même temps réalistes et typologiques, profitant de la force mnémonique et émotive d'un «réalisme rhétorique».

Ce sont des images qu'on trouve surtout dans les lieux utilisés pour la méditation, comme par exemple les stalles marquetées des chœurs monastiques, les secrétaires, les petits cabinets de travail, les coffres, les têtes des *lettucci* (*petits lits*). Les stalles des chœurs monastiques, où, aux XIV^e-XV^e siècles, la mémorisation par images tend à remplacer la mémorisation fondée sur la musique, sont très souvent ornés de vues urbaines et architectoniques.

Les portes, à leur tour, sont ornées d'images de ce type parce qu'elles sont des voies de passage aux différentes «pièces».

La fonction des coffres et des tiroirs, en tant que *contenants* de *loci*, est soulignée par les nombreuses marqueteries caractérisées par les vues urbaines. Comme le secrétaire du XVII^e siècle, qui se trouve aujourd'hui au Musée Poldi Pezzoli à Milan, avec les tiroirs ornés de

vues urbaines, où la méditation religieuse est soulignée par la fonction commémorative de la bataille de Lépante (1571), considérée par tradition une conséquence de la récitation du rosaire de la bienheureuse Vierge Marie de Loreto.²⁸

Caractéristique de la *tarsia/marqueterie* (le terme renvoie à la *texture* et donc au *texte*) est l'assemblage des «pièces» de bois. Ce mécanisme ressemble à l'ancienne technique des mosaïques et rappelle proprement l'ancienne *compositio* rhétorique, fondée sur l'assemblage des *auctoritates* et des *exempla* mémorisés. Mais du point de vue figuratif les images marquetées présentent l'avantage de n'avoir pas de contours voilés, mais d'être séparées d'une manière nette, précise, répondant ainsi au principe mnémotechnique de la séparation nette des idées.

Pendant la Renaissance, une fois perdue sa fonction pratique, la marqueterie sera objet de critique justement à cause de son caractère discret/découpé. Ce sera Galileo Galilée, champion de la modernité, à critiquer la marqueterie, qu'il compare aux personnages un peu maladroits de l'oeuvre *La Jérusalem libérée* de Torquato Tasse. Par rapport aux personnages du *Roland Furieux* de Ludovic Arioste, les héros de Tasse sont pour Galilée comme les personnages des marqueteries, c'est à dire sans ces nuances séduisantes qui caractérisent la peinture à l'huile. Il ne réalisait pas que cela représentait la fonction principale de la marqueterie, en tant que technique rhétorique-mnémotechnique.

Parmi les nombreux défauts qui caractérisent le Tasse, écrit Galilée, auteur doué d'une veine poétique plutôt faible et d'une grande pauvreté d'idées, il y a le manque absolu de matière, de sujets, pour cette raison il est obligé de rapetasser ensemble concepts fragmentés qui n'ont pas de connexion, c'est pourquoi sa narration résulte plus une peinture marquetée qu'une peinture à l'huile: la marqueterie en effet consiste en l'assemblage de petites pièces de bois de couleurs différentes, qui ne peuvent pas se fondre doucement sans que les contrastes et les différentes couleurs ressortent; tandis que dans la peinture à l'huile, les contrastes sont adoucis graduellement, passant délicatement d'une tonalité à l'autre, c'est pourquoi cette peinture est plus douce, ronde, conservant quand même sa force. (...) Nous examinerons cette vérité à l'aide de quelques exemples particuliers et ce fait de remplir les stances de concepts qui n'ont pas nécessairement un lien avec les choses dites et à dire, on l'appellera *marqueter*.²⁹

Tiroirs et coffres *contiennent* des objets et pour cette raison ils sont ornés d'images urbaines, architectoniques ou géographiques, lesquelles contiennent des *loci* mnémotechniques.

L'armoire-penderie médicéenne de Palazzo Vecchio, à Florence, est ornée d'images cartographiques de régions du monde qui décorent les portes de ce meuble afin de mimer sa fonction de châsse.

On trouve des images de villes aussi en contextes éditoriaux encyclopédiques. La première chronique universelle illustrée imprimée, les *Chroniques de Nuremberg* (1493), de Hartmann Schedel (source et modèle de cette oeuvre était le *Fasciculus temporum* de Werner Rolewinck, Cologne, 1474, moine cartusien expert en techniques méditatives et

mnémoniques) organisait le texte «par villes» comme si celles-ci désignaient un critère taxonomique et il les utilisait pour favoriser la mémorisation des textes, comme est énoncé dans le dépliant de l'oeuvre.³⁰

Parmi les destinataires de ce genre d'ornements on trouve enfin les *lettucci*. Héritiers du *cubile* romain, situé dans le *cubiculum*, ces petits lits sont un mélange entre un divan et un lit, ce sont des lieux idéaux pour la méditation et la composition rhétorique en pénombre, comme recommandent expressément les manuels rhétoriques et monastiques.³¹

La tradition classique avait donné au lit le rôle qu'aujourd'hui est joué par la table de travail (dans l'évolution mélancolique de la représentation humaniste de *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*) : c'était le lieu de la composition. Jusqu'à quand on croyait à tort que le mot *lectus* dérivait, par paronomasie, du mot *lego*, le verbe qui indiquait l'acte de construction des chaînes méditatives entamées par une image (réelle ou pensée).

L'étude des premières vues urbaines modernes acquiert une nouvelle valeur, celles-ci sont définies «muettes» par la rhétorique, c'est à dire qu'elles ne sont pas employées comme arrière-plan d'une histoire qui occupe le devant de la scène: les «villes idéales» comme celles de Urbin, Baltimore et Berlin. Dans ces vues les architectures et les villes ont la fonction centrale de l'énonciation.

Ces planches en bois ont été identifiées récemment comme possibles têtes d'un petit lit, qui appartenait évidemment au duc Frédérique de Montefeltro.³²

À partir de la corrélation, relevée par la spectrographie, entre une peinture de cette série (celle de Urbin) et le dessin au-dessous, Gabriele Morolli, historien de l'architecture, a récemment proposé un lien (et donc une possible attribution) entre ces planches et Leon Battista Alberti, ami et confident de Frédérique.³³

Alberti avait théorisé la «carte virtuelle» et il avait amplifié le caractère méditatif du projet d'architecture. Rénovateur des techniques de mesure cartographiques, le célèbre architecte avait écrit une *Descriptio Urbis Romae* caractérisée par l'absence de cartes. Le livre en effet les avait remplacées par les éléments alphanumériques qui permettaient au lecteur de dessiner directement.³⁴

Cette attention pour la carte virtuelle est justifiée par l'emphase que Leon Battista Alberti attribue au projet architectonique, conçu comme une longue élaboration mentale où les aspects immatériels compositifs et rhétoriques (les *perscriptiones*) constituaient la prémisse essentielle pour la rédaction du projet écrit (les *praescriptiones*). Le dessin architectonique mental prenait corps donc, comme dans la composition rhétorique (et dans la prière silencieuse avec la ville) à travers longues assises solitaires qu'Alberti, lui-même, rappelait comme inquiètes méditations nocturnes. L'anxiété était en effet la condition intérieure nécessaire pour faire revenir à la mémoire les images précédemment intériorisées.

Puisqu'il s'agit de «fabriques construites mentalement» dans l'oeuvre *Profugiorum ab*

erumna libri, Alberti écrit que:

Parfois ne pouvant pas faire des recherches, j'élaborai par la pensée et j'édifiai des édifices recherchés où je disposai plusieurs colonnes d'ordres différents, avec différents chapiteaux et bases inusitées, auxquelles je reliai des corniches et des planchers. Et avec ces activités j'occupai mon esprit jusqu'à quand le sommeil occupa mon corps.³⁵

Dans ces années les humanistes archéologues comme Flavio Biondo appréciaient mieux les vestiges de l'*Urbs Roma* en tant que contenant matériels de traditions et de valeurs anciennes.

Les vues urbaines «muettes» du petit lit de Frédérique, comme les «compositions de lieu» religieuses constituent donc un point de suture entre la méditation ancienne des «palais» et des «villes de la mémoire», qui au cours du temps s'est transformée en prière silencieuse, et le nouveau projet urbanistique, qui s'enrichissait de significations symboliques au temps de la *renovatio* de pape Niccolò V.

Comme la composition d'un lieu, le projet introduisait en architecture la dimension virtuelle et onirique du procès de construction, (pour Alberti aussi en sens littéral, à cause du rôle joué par la méditation nocturne) y ajoutant aussi la dimension performative et morale (qui concerne le temps à venir) de la «méditation du temple».

En tant que ville idéale pour Frédérique, voilà la définition que Baldassarre Castiglione donne à la ville d'Urbino: «pas un palais, mais une ville en forme de palais». À un amateur de la tradition rhétorique ancienne comme Castiglione ne pouvait pas échapper le jeu redondant de références aux simulacres de la tradition de la mémoire qui renvoient sans doute à un sens assez plus précis de ce qu'ont pensé, jusqu'à maintenant, les historiens de la Renaissance.

Dans les années de la Réforme catholique ce sera encore un «palais» des Marches à être employé comme arme rhétorique la plus efficace contre les protestants.

La basilique de la Sainte Maison de Loreto devient le nouveau modèle architectonique des églises projetées comme avant-postes de l'offensive posttridentine. Mais la Sainte Maison de Loreto devient aussi l'une des plus importantes *Imagines* projetées par le Père Jeronimus Nadal afin de supporter les exercices des jésuites (comme a souligné Fabre).³⁶ Une image, celle de la Sainte Maison, employée aussi par le jésuite Matteo Ricci pour évangéliser les chinois édifiant à son tour un «palais de la mémoire» centré sur la figure de la Vierge et lié à sa célèbre mappamonde.³⁷

Quel meilleur palais que celui de la Sainte Maison de la Vierge, laquelle s'est levée en vol de Nazareth, comme dans les vols méditatifs de la «mesure» du temple, pour arriver à Loreto; reproduite en échelle, pendant tout le XVII^e siècle, au coeur des villes dévastées par l'hérésie?

(Traduit en Français par Laura Scortechini)

Notes

1 Le rapport entre la rhétorique de l'éloge et le «discours» géographique a été développé par Laurent Pernot, *Topique et topographie : l'espace dans la rhétorique grecque à l'époque impériale*, dans Christian Jacob, Frank Lestringant, *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1981, p. 99-109 ; ID., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, 1993, et par Jean-Marc Besse, *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 213-224.

2 Augustin, *De urbis Romae excidio*, 6.

3 Francesco Casavola, «Il concetto di "Urbs Roma": giuristi e imperatori romani», *Labeo. Rassegna di diritto romano*, XXXVIII, 1992, p. 20-29.

4 Les manuels mnémotechniques anciens suggèrent de séparer les concepts en les disposant à l'intérieur de pièces ou de palais différents ou sur les arcs d'une entrecolonne. Cela explique pourquoi certaines écoles comme celle stoïcienne, étaient situées dans lieux entourés de porches, souvent décorés de fresques. Au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, les premières archives de l'état romain, le *Tabularium*, furent construites à Rome inaugurant dans l'histoire de l'architecture le thème de l'arc encadré par colonnes cannelées d'ordre dorique. La colonne dorique renvoyait à la grandeur classique, mais le temple de la mémoire avait besoin de l'arc pour témoigner son appartenance à l'architecture mnémotechnique, fondée justement sur les «palais». Voir Frances Yates, *L'arte della memoria*, Turin, Einaudi, 1972 ; Mary Carruthers, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 ; Mary Carruthers, *The craft of thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. À l'époque des martyrs chrétiens le mot *Mémoire* indiquait encore la chasse avec les reliques du martyr. Augustin, lui-même en témoigne dans le *Sermon 322* quand il parle du culte de Saint Stéphane à Ancône.

5 Quintilien, *Institutio oratoria*, XI, 2, 21.

6 Claude Nicolet, *Space, Geography and Politics in the Early Roman Empire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991.

7 Andrea Carandini, *La nascita di Roma. Dèi, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*, Turin, Einaudi, 2003, deux volumes. Récentes fouilles ont mis au jour l'existence d'un édifice identifié avec le *Lupercal* de Romulus près du lieu où il y avait la maison d'Auguste. Le *Lupercal* était la grotte, au bout du Palatin, sacrée à Faune où l'on célébrait les sacrifices des animaux qui symbolisaient la tradition romaine comme le loup. Édifiant sa propre maison dans un lieu caractérisé par les cultes de la fondation, l'empereur Auguste devenait une sorte de «nouveau Romulus». La construction de la maison était liée aussi à l'architecture «mnémotechnique». Pour le concept «d'invention des traditions» je suis les thèses d'Eric J. Hobsbawm et de Terence Ranger qui se trouvent dans l'ouvrage *L'invenzione della tradizione*, Turin, Einaudi, 1994.

8 Ray Laurence, Joanne Berry, *Cultural identity in the Roman Empire*, London and New York, Routledge, 1998.

9 Kathryn Lomas, «Roman Imperialism and the city in Italy», dans R. Laurence, J. Berry, *Cultural identity*, op. cit., p. 64-78.

10 Pierre Tourbet, *Dalla terra ai castelli. Paesaggio, agricoltura e poteri nell'Italia medievale*, par Giuseppe Sergi, Turin, Einaudi, 1997 ; Chris Wickham, «Documenti scritti e archeologia per una storia dell'incastellamento : l'esempio della Toscana», *Archeologia Medievale*, XVI (1989), p. 79-102 ; Giovanni Tabacco, «L'allodialità del potere nel Medioevo», *Studi Medievali*, s. III, XI (1970), p. 565-615.

11 Christian Jacob, *La description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie ou la leçon de géographie*, Paris, Albin Michel, 1990 ; Giorgio Mangani, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006, chapitre 3, «Mappe di biblioteche».

12 Patrick Gautier-Dalché, «Principes et modes de la représentation de l'espace géographique durant le haut moyen âge», dans *Uomo e spazio nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 2003, p. 117-150.

13 «Pinguntur enim portus, promontoria, littora, flumina, fontes, euripi, lana, luci, montes, pecora, pastores: nonnullis locis item signorum megalographiam, habentem Deorum simulacra, seu fabularum dispositas explicationes, non minus Trojanas pugnas, seu Ulyssis errationes per topia, caeteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata», Vitruve, *De arch.*, VII, 5.

14 Voir Mary Carruthers, *The craft of thought*, op. cit. chap. 4, «Dream vision, picture, and "the mystery of the bed chamber"».

- 15 Voir Maria Luisa Gatti Perer, «*La dimora di Dio con gli uomini*». *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milan, Vita e Pensiero, 1983.
- 16 Mary Carruthers, *The craft of thought, op. cit.*, p. 66-69.
- 17 Voir Wanda Wolska, *Recherches sur la 'Topographie chrétienne' de Cosmas Indicopleustes. Theologie et science au V^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- 18 Richard Krautheimer, «Introduction to an "iconography of medieval architecture"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, p. 1-33.
- 19 Mary Carruthers, *The craft of memory, op. cit.*, p. 228-231.
- 20 L'architecture médiévale ne reposait pas, comme a affirmé Mario Carpo (*L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milan, Jaca Book, 1998), sur des projets préexistants car elle se fondait sur des discours et des mnémotechniques de type auditif. Cela explique la raison pour laquelle c'étaient les différentes parties de la construction à être préfabriquées et assemblées sur place. Dans ce déroulement l'architecte devait être présent sur le chantier. Pendant la Renaissance, caractérisée du point de vue culturel par l'imprimerie et par l'écriture, c'est le projet qui devient normatif, alors que l'architecte peut diriger le chantier *in absentia*. Sangallo par exemple, se limitait à projeter mais il ne s'intéressait pas aux chantiers, Alberti donnait les coordonnées du plan de Rome (*Descriptio Urbis Romae*) laissant au lecteur le possible dessin de la carte.
- 21 Michael Baxandall, *Paintings and experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- 22 Jean-Philippe Antoine, «*Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie, 1250-1400», *Melanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age, Temps Modernes*, t. 100, 1988, 2, p. 541-615.
- 23 Domenico Cavalca, *Specchio di croce*, 1342.
- 24 Giorgio Mangani, *Cartografia morale, op. cit.*, chap. 4. «Mandala medievali». Si le comportement du moine Opicino peut être considéré bizarre, il faut rappeler que certains cartographes nautiques, tels que les Vesconte Maggiolo du XVI^e siècle, alternaient le métier de cartographes avec l'activité de notaires (une profession profondément imprégnée de notions mnémotechniques) et que Grazioso Benincasa, fondateur d'une école cartographique à Ancône au XV^e siècle, entrepreneur, armateur et personnage loin d'être mystique, considérait les portulans dessinés par lui-même des produits «pour soi», comme s'ils étaient une sorte de *journal* (expression qu'aujourd'hui est encore utilisée pour indiquer le registre maritime pendant la navigation).
- 25 Betsy McCormick, «Building the Ideal City: Female memorial praxis in Christine de Pizan's Cite des Dames», *Studies in the Literary Imagination*, Spring 2003 ; Lori J. Walters, «La réécriture de Saint Augustin par Christine de Pizan : De la Cité de Dieu à la Cité des Dames», *Au champ des escriptures*, n. 6, 2000, p. 197-215 ; Patrizia Caraffi, *Christine de Pizan una città per sé*, Rome, Carocci, 2003 ; Maria Giuseppina Muzzarelli, *Un'italiana alla corte di Francia. Christine de Pizan intellettuale e donna*, Bologne, Il Mulino, 2007.
- 26 «Fabricaremo adunque e formaremo una citadela quale sia posta edificata sopra uno monte alto; questo anche non parrà strano perché per la scriptura questo troveremo (...). Formiamo uno monte alto e rotundo. Sopra lo quale sia fondata qualche citade» (c. 99v). «Come una citadela quale sia la citade di Jerusalem pigliando una citade la quale ti sia bene pratica. Per la quale citade tu trovi li lochi principali neli quali furono exercitati tutti li acti della passione : chome uno palacio nel quale sia el cenaculo dove Christo fece la cena con li discipuli. Anchora la casa de Kayfas e lui deriso e beffato. Anche il Pretorio de Pilato dove li parlava con li Judei. (...) Anche el loco del monte de calvario dove esso fu posto in croce e altri simili lochi li quali ti fabbrichi ne la mente. E in questa memoria locale ti siano più facilmente presentate tutte quelle cose che furono nella passione» (c. 81r). *Zardino de oration fructuoso*, Venise, Bernardino de Benali, 1493, livre initialement attribué au franciscain Nicola da Osimo, plus tard on lui a désavoué la paternité de cette oeuvre. Il mourut en 1453, il avait une formation essentiellement juridique. Voir Stanislao da Campagnola, «Il "Giardino di Orazione" e altri scritti di un anonimo del Quattrocento. Un'errata attribuzione a Niccolò da Osimo», *Collectanea Franciscana*, a. 41 (1971), p. 5-59. L'emploi solitaire et silencieux des vues urbaines imaginées avait aussi une version parlée. Les prédicateurs mendiants du XIV^e et XV^e siècles (Bernardin de Sienne, Jourdain de Pise, Bartolomé de Saint Concordio pour en citer quelques-uns en exemple) utilisent largement ce type d'images, comme les places et les quartiers connus au public, dans leurs sermons qui sont repris à leur tour par les gonfalons pendant les processions. Voir Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turin, Einaudi, 2002. Ce sujet a été largement exposé par Barbara Pasquinelli dans sa thèse de doctorat *Città eloquenti. La veduta urbana come 'Imago Agens' nelle "insegne sacre" del Quattrocento. Il caso di alcuni gonfalonni umbri e marchigiani*, Université de Macerata, AA 2006-2007.

27 Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris, J. Vrin, 1992. L'interprétation de Fabre, ne pouvant pas considérer l'étude de Mary Carruthers, *The craft of thought (op. cit.)* écrit en 1998, continue à considérer l'art de la mémoire essentiellement une technique mémorative. Mais l'étude de Carruthers a exposé l'aptitude de la mnémotechnique de favoriser la production de la pensée à travers l'emploi des chaînes méditatives. Donc la tendance des directeurs des *exercices* à limiter la liberté de la méditation individuelle n'a pas origine dans la technique mnémonique mais plutôt dans le souci de n'excéder pas dans une pratique visionnaire toujours dangereuse.

28 Voir Jean-Yves Sarazin, Chiara Pagliettini, «Villes et territoires représentés sur deux cabinets napolitains du début du XVII siècle», *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 24, 2006, p. 18-21, où on ne comprend pas le sens et la fonction des images urbaines du secrétaire. Une relation entre les vues urbaines méditatives représentées dans les marqueteries et l'art de la mémoire est soupçonnée par Massimo Ferretti (qui les définit «ville de poupée») dans ses études documentées sur ce sujet qui soulignent comme l'expression *perspective* se référerait initialement aux images de ce type. Voir Massimo Ferretti, «I maestri della prospettiva», dans *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, P. III, Turin, Einaudi, 1982, p. 459-585 ; ID., «“Casamenti seu perspective”. Le città degli intarsiatori», dans Cesare de Seta, Massimo Ferretti, Alberti Tenenti, *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milan, Franco Maria Ricci, 1986, p. 75-105. Ferretti rappelle, parmi les maîtres marqueteurs de l'Italie centrale, le poids exercé par l'olivétain Giovanni da Verona (1457-1525), qui appartenait à un ordre profondément lié à la pratique du silence et de la méditation. En expliquant le mécanisme communicatif des oeuvres de marqueterie à l'intérieur de la basilique de Sainte Marie Majeure à Bergamo, Lorenzo Lotto les compare au fonctionnement des emblèmes, où les images servaient à faire revenir à la mémoire des textes, selon les règles de la mnémotechnique. «Ce sont des choses qui, n'étant pas écrites, il faut que l'imagination les dévoile» (cité dans l'oeuvre Massimo Ferretti, *I maestri della prospettiva, op. cit.*, p. 553).

29 «Uno tra gli altri difetti è molto familiare al Tasso, nato da una grande strettezza di vena e povertà di concetti; ed è, che mancandogli ben spesso la materia, è costretto andar rappezzando insieme concetti spezzati e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata, che colorita a olio : perché, essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglianti e dalla diversità de' colori crudamente distinti ; dove nel colorito a olio, sfumandosi dolcemente i confini, si passa senza crudeltà dall'una all'altra tinta, onde la pittura riesce morbida, tonda, con forza e con rilievo. (...) Andiamo adunque esaminando con qualche riscontro particolare questa verità: e questo andare empiendo, per brevità di parole, le stanze di concetti che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi, l'addomanderemo *intarsiare*». Galileo Galilei, *Scritti letterari*, Florence, 1970, p. 493-494.

30 «Je te promets vraiment, mon cher lecteur, écrit Schedel dans le dépliant de son oeuvre, un grand plaisir dans la lecture de ce livre, puisque tu n'auras pas seulement la sensation de lire des histoires, mais à travers les figures, c'est comme si tu les vois devant tes yeux». Le document, traduit par moi-même, est conservé à Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

31 Les petits lits étaient traditionnellement des lieux où l'on représentait les *artes moriendi*; ils avaient donc une particulière vocation méditative et symbolique. Ils étaient décorés avec motifs liés à l'iconographie mnémotechnique comme les perspectives, les paysages, les vues urbaines. Voir Maddalena Trionfi Honorati, «A proposito del 'lettuccio'», *Antichità Viva*, XX (1981), 3, p. 39-47.

32 Richard Krautheimer («Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate», dans Henry Millon, Vittorio Magnago Lampugnani, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milan, Bompiani, 1994, p. 233-257) les avait considérées initialement des scènes théâtrales.

33 Cristina Acidini, Gabriele Morolli, *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Catalogue de l'exposition, Florence, Mandragora, 2006 (en particulier le chapitre «La vittoria postuma: una città niente affatto "ideale"», *ibidem*, p. 393-399). Beaucoup de marqueteries d'Urbino avaient été commissionnées à les Maiano de Florence, liés aussi à une autre très célèbre vue urbaine, la *Pala Strozzi* de Naples (1472-73, Musée National de Capodimonte), attribuée par Cesare de Seta à Francesco Rosselli (auteur d'une des premières vues urbaines «muettes» de Florence, celle dénommée *de la chaîne*, de laquelle reste une xilographie au Staatliche Museen Preussischer de Berlin), laquelle, des documents retrouvés aux archives Strozzi de Florence, semble avoir été pensée comme la tête d'un «petit lit» commissionnée par Strozzi à Benedetto da Maiano en tant que don pour le souverain aragonais de Naples. (voir Cesare de Seta, «La struttura urbana di Napoli tra utopia e realtà», dans Henry Millon, Vittorio Magnago Lampugnani, *Rinascimento, op. cit.*, p. 349-370). Le fait que la vue n'était pas complètement «muette», mais qu'elle représentait probablement l'entrée de la flotte aragonaise au port de Naples après la victoire à Ischia le 7 juillet 1465 contre la flotte de Jean d'Anjou, ne constitue pas une raison suffisante pour ne pas considérer cette image parmi les «villes méditatives» présentes sur les petits lits. Ce genre de vues pouvait en effet fonctionner soit en termes élogieux que

méditatifs ; ces deux fonctions se soutenaient réciproquement. Le cycle de vues urbaines de Pesaro représenté au chœur de l'église locale de Saint Augustin fonctionnait de cette façon: les vues représentaient les agrandissements et les transformations urbanistiques voulus par la Seigneurie des Sforza, mais elles accompagnaient aussi la méditation monastique des augustiniens.

34 Mario Carpo, Francesco Furlan, «Riproducibilità e trasmissione dell'immagine tecnico-scientifica nell'opera dell'Alberti e nelle sue fonti», Introduction à Leon Battista Alberti, *Descriptio Urbis Romae*, édition critique par Jean-Yves Boriaud et Francesco Furlan, Florence, Leo Olschki, 2005, p. 7-23.

35 «Talvolta mancandomi simili investigazioni, composi a mente e coedificai qualche compostissimo edificio e disposivi più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e base inusitate, e collegavvi conveniente e nuova grazia di cornici e tavolati. E con simili conscrizioni occupai me stesso, fino a che il sonno occupò me». Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, par A. Bonucci, Florence, 1843-1849, p.127-128.

36 Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola, op. cit.*, p. 265-274. L'image analysée par Fabre est tirée de l'*Evangelicae Historiae Imagines* du père Jeronimus Nadal (Anverse, 1593), qui, Vicaire Général en 1571, avait accueilli Matteo Ricci dans la Compagnie de Jésus. Ricci avait emmené avec soi en Chine les *Adnotationes et Meditationes* de Nadal (Anverse, 1595), desquelles il avait tiré quelques images employées dans son «théâtre de la mémoire» chinois.

37 Jonathan D. Spence, *Il palazzo della memoria di Matteo Ricci*, Milan, Il Saggiatore, 1987 ; Giorgio Mangani, «Misurare, calcolare, pregare. Il mappamondo ricciano come strumento meditativo», dans Filippo Mignini, *Padre Matteo Ricci. L'Europa alla corte dei Ming*, catalogue de l'exposition, Milan, Mazzotta, 2003, p. 29-39, et au chapitre 6 de mon oeuvre *Cartografia morale, op. cit.*

Légende des figures

Fig. 1. Fresques du *cubiculum* de la villa de Publio Fanno Sinistore, Boscoreale, Ie siècle.

Fig. 2. Le monde en forme de Tabernacle, tiré d'un manuscrit de la *Topographia Christiana* de Cosma Indicopleustes (VIe siècle).

Fig. 3. Carte mosaïque de Madaba (Ve siècle).

Fig. 4. Opicino de Canistris, Code Vatican Pal. Lat. 1993, XIV^e siècle.

Fig. 5. Illustrations tirées de *La cité des dames*, de Christin de Pizan, XIV^e siècle

Fig. 6. Marqueterie du chœur de l'église de Saint Augustin, Pesaro XV^e siècle.

Fig. 7. Coffre marqueté avec vue urbaine, artiste florentin du XV^e siècle, Florence, Uffizi.

Fi. 8. Secrétaire avec vues urbaines, XVII^e siècle, Musée Poldi Pezzoli, Milan.

Fig. 9. Illustration tirée des *Chroniques de Nuremberg* de Hartmann Schedel, xilographie, 1493.

Fig. 10. *Ville idéale*, Urbino, Galerie Nationale des Marches, XV^e siècle.

Fig.11. *Pala Strozzi*, attribuée à Francesco Rosselli, XV^e siècle, Naples, Musée National de Capodimonte.

Fig. 12. Le Saint Maison de Loreto, xilographie, XV^e siècle