



LES CARTES DANS LES OUVRAGES COSMOGRAPHIQUES DU XVI^E SIECLE : UN VOYAGE PAR PROCURATION

Martin VAILLY (Doctorant EUI - EHESS)

CARTOGRAPHIE ET VOYAGE

Le voyage est une expérience spécifique, qui produit des discours, des comptes-rendus, des représentations. Il produit des écrits, mais aussi des images. L'époque moderne, et plus particulièrement la Renaissance européenne, est une période faste pour la production cartographique, qui bénéficie des développements de l'impression et des techniques de gravure, réduisant les coûts et encourageant la diffusion de matériel cartographique à grande échelle¹. Les premières circumnavigations et le développement d'empires à l'échelle du globe terraque encouragent le développement de la pratique cartographique, oscillant entre objet de pouvoir, de savoir et de plaisir. Des initiatives encouragées par les pouvoirs politiques européens côtoient une production visant l'amateur lettré². La carte imprimée se développe désormais en parallèle de l'atlas portulan manuscrit tandis que des globes terrestres sont vendus sous forme de fuseaux à monter soi-même, aidant la diffusion de divers objets cartographiques dans les bibliothèques, mais aussi chez plusieurs collectionneurs. Ce dispositif visuel vient ainsi s'ajouter aux itinéraires pour former de nouveaux modes de représentation de l'espace et de son expérience par le voyage en développant deux logiques conjointes, visuelle et littéraire.

De nombreux artefacts cartographiques voient le jour au cours de ce long XVI^e siècle de l'élargissement des horizons européens, tel ce premier globe terrestre de Martin Behaim, achevé en 1492, ou le portulan manuscrit dit Miller, attribué à Lopo Homem et achevé en 1519. Ici, ce sont les cartes insérées dans la littérature cosmographique – comprise comme description la plus complète possible du monde connu, en suivant la définition donnée par nos acteurs³ – dans les récits de voyage et dans certains atlas qui nous intéressent principalement. Dans ces ouvrages, les documents cartographiques deviennent des supports puissants du récit, apportant à la fois légitimité savante et force visuelle aux dires du cosmographe. C'est ainsi le cas d'André Thevet dans sa fameuse *Cosmographie Universelle* de 1575, dont les pages contiennent plusieurs exemples de cartes de différentes natures, insérées pour soutenir un récit – celui de l'expérience propre du « cosmographe de quatre rois », du témoignage direct de ses informateurs. Les mêmes artifices sont à l'œuvre dans la *Warhaftige Historia* de Hans Staden, publiée par Johannes Dryander en 1557. Par l'établissement d'un lien visuel avec le texte, et la mise en espace de celui-ci, la carte semble jouer le rôle d'une fenêtre ouverte sur un

¹ Denis Woodward, « Techniques of Map Engraving, Printing, and Coloring in the European Renaissance », *History of Cartography Volume III*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p.591-610. Robert Karrow, « Centers of Map Publishing in Europe, 1472 – 1600 », *History of Cartography Volume III*, *op. cit.*, p.611-621.

² Voir à ce sujet Numa Broc, *La géographie de la Renaissance*, Paris, CTHS, 1986.

³ André Thevet, *Cosmographie Universelle* Vol. I, G. Chaudière, Paris, 1575, BnF, Livres rares, G- 450, p.la-lb.



ailleurs inaccessible, mis à portée du lecteur curieux, apparemment sans médiation autre que celle d'un discours supposé vrai puisque fruit de l'expérience de l'auteur – l'une des clefs de l'évidence rhétorique. Le cas de la *Cosmographie Universelle* de Guillaume Le Testu, publiée en 1555, est légèrement différent, puisqu'il s'agit là plus d'un atlas de cartes manuscrites que d'une cosmographie comme la pense Thevet ; cependant, le texte y est toujours présent, dans une interaction permanente avec les planches colorées de cet impressionnant volume.

Ce processus d'insertion de cartes dans des ouvrages à prétention cosmographique ou géographique a été le plus souvent étudié selon deux logiques centrales. Tout d'abord, celle de la carte comme preuve de vérité, produit d'un témoignage visuel, d'une expérience traduite en image – la pratique géographique et, par extension, la cartographie, ayant été reliée dès les premières années de cette Renaissance européenne à la question de la vision du monde, de sa morphologie et de son histoire⁴. Ensuite, celle de la carte comme prolongement iconographique du texte, reprenant les grands éléments du récit pour les représenter visuellement – le cas de la *Warhaftige Historia* étant ici frappant⁵. Si ces deux constatations sont bien évidemment centrales, il convient toutefois d'en élargir la portée, en envisageant les cartes pour leur valeur propre, et non seulement comme autant de techniques permettant la légitimation et l'illustration d'un récit. Il faudrait ainsi accorder une plus grande place à ce matériel cartographique, en sortant de ce trajet à sens unique, de cette hiérarchie du texte-origine à l'image-produit, en considérant la carte et le texte comme un réel système d'interdépendance – le discours du cartographe deviendrait ainsi celui du rhétoricien, en se fondant sur l'*evidentia* comme support de son propos savant pour susciter l'intérêt et la confiance du lecteur tout en encourageant son imagination⁶. Il convient pour étoffer cette dichotomie, de prendre en compte les pratiques de nos acteurs, la composition, la lecture et l'usage de dispositifs cartographiques.

Pour ce faire, nous souhaitons ici sortir d'une vision scientiste de la cartographie, comme savoir en progrès permanent, comblant des vides et devenant de plus en plus précise au fil des ans, représentant l'espace le plus immédiatement possible – compris ici comme la réduction à minima des médiations intervenant lors de la traduction d'un lieu, d'un espace, en carte. Ainsi, l'un des aspects constitutifs de la pratique cartographique en général, et en particulier dans le cadre de l'Europe moderne, telle qu'analysée depuis les propositions théoriques de J. B. Harley et D. Woodward⁷, est précisément l'insertion de multiples médiations entre l'espace représenté a priori et le lecteur parcourant l'objet cartographique. L'acte cartographique est marqué par l'agenda secret de son auteur : la carte ne serait alors pas seulement la représentation d'un morceau de réalité, pas seulement une preuve de vérité, ni la simple mise en espace d'un récit, puisqu'elle crée elle-même un mode de pensée de l'espace, qu'elle contraint et qu'elle dissimule. La carte, parfois accompagnée d'un texte, est pensée et conçue par le cartographe pour créer chez celui qui la consultera un « sentiment d'espace »⁸, un lien artificiel avec des lieux que la plupart des curieux intéressés par la géographie ne pourront visiter de leur vivant. Plus encore, la pratique cartographique même peut être considérée comme un prolongement conscient de ce sentiment : cette pratique n'est ainsi pas une simple mathématisation du monde réduisant au minimum vital les médiations entre le territoire et son observateur, bien au contraire. Le présent texte a pour propos principal l'étude

⁴ Jean-Marc Besse, *Les grandeurs de la Terre, Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003.

⁵ Lisa Voigt et Elio Brancaforte, « The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives », *PMLA* (en ligne), Volume 129-3, Mai 2014, p.365-398.

⁶ Aline Estèves, « Evidentia rhétorique et horreur infernale : le portrait de Tisiphone chez Stace », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°60, décembre 2001, pp. 390-409.

⁷ John-Brian Harley et David Woodward, « Preface », *History of Cartography Volume I*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p.XV-XXI.

⁸ Jean-Marc Besse, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Paris, Actes Sud, 2000.



de ces dispositifs cartographiques et de leurs logiques internes, bien plus que la cartographie comme acte de pouvoir et de conquête d'horizons nouveaux. Nous cherchons ici à comprendre le voyage tel qu'il est traduit mais aussi produit par la cartographie.

Dans le cadre des ouvrages cosmographiques et des récits de voyage qui nous occupent, il s'agit ainsi bien plus d'un processus de représentation vivante du monde, fondée sur un esprit polymathique et curieux s'attachant à donner, en plus des lignes de rhumbs, des côtes et des reliefs, un compte-rendu zoologique, botanique, anthropologique, politique et historique des espaces explorés⁹. Ce processus permettrait ainsi un voyage par procuration du lecteur, qui, lui, n'aura jamais accès physiquement à ces espaces représentés. Une tension naît ici entre le discours du cartographe, fondé sur l'évidence visuelle, la représentation de mondes autres, et ses actes, à savoir la conscience de la création d'un *utopos* pour représenter ce qu'il a observé¹⁰ : c'est la dimension imaginaire de la carte, produit d'un voyage et productrice d'un autre, celui des yeux et des pensées. En effet, il y a chez le cartographe une conscience de la mise en scène, née entre autres des contraintes spatiales forçant à faire des choix dans les éléments à représenter – en fonctions d'impératifs savants comme politiques – et à opter pour un certain agencement des figures et des toponymes. La carte *donne à voir* : elle agit comme preuve et outil du discours, mimant l'*evidentia* rhétorique qui use des mots pour stimuler l'imaginaire du lecteur et l'encourager à se représenter un monde ou un objet¹¹.

Cela pris en compte, l'objectif de ce texte sera donc de tenter de décrypter les logiques internes des cartes présentes dans la littérature cosmographique et de voyages du XVI^e siècle, à partir d'un exemple précis, pour parvenir à comprendre comment ces cartes pouvaient être pensées par leur producteur, lues par un certain public, et comment elles-mêmes pouvaient jouer le rôle d'intermédiaire entre différents lieux, physiques comme sociaux. Oscillant entre des pratiques hybrides articulant géographes de cabinet et voyageurs, la pratique cartographique prise dans un cadre cosmographique plus englobant devient ainsi manière d'interroger le rapport à l'espace d'une certaine partie de la population européenne ayant accès aux objets cartographiques, dans un monde où les connexions entre les mondes s'intensifient.

LES LOGIQUES INTERNES DE LA CARTE

Il ne peut pas exister de carte sans voyage, qu'il soit pratiqué sur le terrain, dans des archives ou dans l'imagination. Avant toute chose, la carte implique et introduit donc une relation d'information entre son auteur – qui a voyagé, ou recueilli des témoignages – et son lecteur. Les éléments de savoir sont choisis et répartis par le cartographe pour son audience, dans des domaines variés, presque encyclopédiques. Ainsi, la plupart des dispositifs cartographiques effectuent, à l'époque moderne, une synthèse entre l'histoire et le temps. Contrairement à la plupart des dispositifs contemporains, ces objets cartographiques présentent en effet des éléments de savoir d'ordre historique : le trajet d'une navigation portugaise et ses différentes étapes, une bataille navale datée et détaillée, la découverte d'une île nouvelle, les premiers contacts avec un peuple jusque-là inconnu. L'objet cartographique représente bien plus un mouvement, une dynamique, qu'un état stable : elle est profondément historicisée. Tous ces éléments donnent une profondeur temporelle à un objet cartographique

⁹ Il ne s'agit bien entendu pas ici de contester une dynamique de réduction des éléments picturaux menant à une forme d'épure savante de la cartographie à l'époque moderne, mais simplement d'insister sur la persistance d'une géographie riche en éléments de savoirs divers, en soulignant que ces deux formes de cartographie sont souvent produites dans des contextes extrêmement différents, pour des buts eux aussi divergents.

¹⁰ Frank Lestringant évoque à propos du genre de l'insulaire, ou atlas d'îles une sorte de « cabinet de curiosités divisé en une infinité de cases ». Frank Lestringant, « L'archipel Coronelli », *Les Globes de Louis XIV*, Editions de la BnF, Paris, 2012, p. 185.

¹¹ Aline Estèves, *op. cit.*, p.391.



qui se fait « Œil de l'histoire »¹², un objet d'étude du temps et de l'espace, une certaine forme d'art de la mémoire via la création d'un lien entre les lieux de la carte et des éléments de savoir, a priori plus aisés à retenir de la sorte¹³. Etudier les cartes comme témoignages d'un voyage implique donc la prise en compte d'une auctorialité spécifique pour le récit qu'elles peuvent développer. Ces cartes ont un discours propre, hybride : elles empruntent à des logiques visuelles dignes des emblèmes et des arts de la mémoire, se fondent aussi sur la rhétorique de l'*evidentia*, mais impliquent aussi une forme d'intertextualité frappante. La surface de ces cartes incluses dans des ouvrages, ou vendues reliées sous la forme d'atlas précieux, est souvent couverte de cartouches à portée encyclopédique ; de même, les globes terrestres et célestes qui commencent à être vendus dans les officines des cartographes sont fournis avec des manuels d'initiation à la géographie. Le texte aide à comprendre comment se servir du globe, comment décrypter l'image parfois, mais c'est l'image qui permet d'apprendre ou de mémoriser le texte, de le mettre en espace, de le relier à un lieu et à un temps donnés.

Il convient ici d'étudier deux termes. D'un côté, le cartographe, qui crée un cadre à sa représentation en choisissant une échelle et un espace, qui sélectionne soigneusement les éléments qu'il veut voir représentés par les graveurs et qui pense sa carte selon une dynamique spatiale préétablie, afin de contraindre le lecteur à suivre un certain chemin – une ligne côtière, le tracé d'une expédition, un ensemble de figures qui se succèdent. La carte est ainsi construite comme un discours mis en espace. Le cartographe pense sa carte comme récit d'une expédition, mais aussi itinéraire tracé pour un lecteur et ainsi invite au voyage des yeux et de l'esprit¹⁴. Nous assistons ici à une réinvention de l'espace envisagé par la carte, bien plus qu'à sa représentation : le cartographe se dresse entre la carte et le territoire. De l'autre, se trouve un lecteur qui fait des efforts pour lire, comprendre, déchiffrer. Cet effort s'incarne dans la nécessité de s'initier aux mots et aux signes visuels de la cartographie, à ses règles intrinsèques¹⁵. La lecture cartographique s'apprend, et sans cet apprentissage, il est impossible de tirer le meilleur de la carte : c'est là l'apport principal du concept de sentiment d'espace, développé entre autres par Jean-Marc Besse, évoquant une « expérience piétonne du monde » produite par la déambulation du curieux dans une galerie des cartes¹⁶. En prenant connaissance des signes et de leur sens, il est permis au lecteur de comprendre puis s'approprier l'espace de la carte, mettant en œuvre une dynamique de voyage par procuration, a fortiori lorsque ces cartes représentent des espaces lointains. Le recours à l'insertion de scènes historiques ou de genre, ou à des ensembles d'illustrations faisant penser à des planches d'histoire naturelle, repose sur le principe du discours curieux offert au spectateur, qui doit en décrypter le sens par la déambulation – physique et intellectuelle – et la réflexion. Le voyage se représente, puis s'interprète, au travers de cet ensemble d'éléments visuels qui renvoient à un espace a priori observé par l'explorateur, et observable par le lecteur.

Etudions ici un exemple tiré de la *Cosmographie Universelle* d'André Thevet, celui d'une carte attachée à un texte concernant la pêche des perles dans le golfe de Bahrein¹⁷ (fig. 1). Cette gravure est bien évidemment pensée pour être mise en parallèle avec son texte : chaque étape de cette pêche des perles, telle qu'elle est décrite dans le texte de Thevet, est représentée

¹² « *Historiae oculus geographia* », formule du frontispice du *Paregon*, appendice ajouté au *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius dans sa réédition augmentée de 1596. Cité par Jean-Marc Besse, *Les grandeurs de la Terre*, op. cit., 2003, p. 266. Il est intéressant de remarquer que cette idée perdure au XVII^e siècle : dans les manuels de géographie produits par les Académiciens de Louis XIV, on trouve ainsi bon nombre de références à une cartographie comme outil premier pour apprendre et comprendre l'histoire du monde.

¹³ Christian Jacob, *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1992, p.434-454.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Catherine Delano-Smith, « Signs on Printed Topographical Maps », *History of Cartography Volume III*, op. cit., p.528-590.

¹⁶ Jean-Marc Besse, *Face au monde. Atlas, jardins, géorammas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

¹⁷ André Thevet, op. cit., p.330a.



à la surface de cette île sans nom, pensée pour être le support géographique utopique de cette pêche. La gravure utilise ici les codes de la cartographie que l'on retrouve dans les insulaires, ceux de Thevet les premiers, pour donner un cadre spatial légitime à la représentation d'une pratique jugée curieuse, exotique presque, quand bien même ce cadre serait un simple artifice de mise en espace. Certains insulaires proposés par Thevet comprennent ainsi souvent des îles fantasmées : elles servent à créer un cadre non réel, mais vraisemblable, à une série d'événements, à des pratiques, des actions qui se déroulent dans des lieux que de nombreux « Européens » ne verront jamais¹⁸. La carte, illustration parfaite du texte, possède toutefois son indépendance propre. Par l'assemblage des éléments visuels à la surface de cette île, et leur succession logique dans l'espace – les nageurs, les navires, le débarquement des perles, leur tri, leur acheminement vers des points de vente – Thevet pense la gravure qu'il fait réaliser comme porteuse d'un parcours visuel que le lecteur attentif pourra suivre de lui-même. Ce parcours fait voyager le lecteur dans l'espace, en le mettant en relation avec cette île du golfe de Bahrein, mais aussi dans le temps de la carte, en suivant la pêche en train de se faire. Il contraint en quelque sorte le lecteur, pour peu que celui-ci souhaite retrouver la logique de l'enchaînement des figures, plutôt que de laisser son regard déambuler librement dans le temps et l'espace de la gravure.

S'il est ici un troisième terme à prendre en compte, c'est bien celui de la catégorisation de la carte, qui influe a priori sur la forme du discours délivré par la personne qui conceptualise et fait réaliser l'objet cartographique. Est-elle un paysage, une vue, la carte d'une région, une mappemonde ? En d'autres termes, la division théorique opérée entre le paysage, la chorographie, la géographie et la cosmographie par les acteurs européens de cette pratique de la représentation de l'espace au XVI^e siècle, fait-elle sens lorsqu'il s'agit d'étudier de tels objets cartographiques hybrides entre lesquels il existe une grande fluidité de classement et de forme ? En effet, ces cartes qu'il est possible d'observer dans les cosmographies et récits de voyages produits par des géographes de terrain ou de cabinet au cours de la Renaissance européenne sont hautement polysémiques, nous l'avons vu. L'acte même d'insérer une gravure dans un ouvrage cosmographique, un genre qui emprunte fortement au récit de voyage¹⁹, doit obéir lui aussi à ces logiques de la curiosité et du récit, pour conserver l'attention du lecteur. De fait, dans la *Cosmographie Universelle* d'André Thevet, nous observons une certaine fluidité entre plusieurs de ces catégories, notamment celles des paysages, des plans et de la chorographie. C'est justement cette fluidité qui permet de générer des interactions entre la carte et le lecteur, de le faire voyager par procuration pour peu qu'il s'implique activement dans la lecture des images – qui, dès lors, deviennent bien plus que de simples illustrations, en se faisant part inévitable de l'argumentaire de l'auteur. Les plans de forteresse en sont des exemples parfaits, eux aussi présents chez Thevet. Evoquer une ville fortifiée, montrer et expliquer ses défenses, décrire sa topographie, c'est aussi avoir l'occasion de mettre cet espace militaire en scène, par l'ajout à la gravure d'un ensemble d'éléments qui en font bien plus qu'un plan : un récit de bataille mis en espace, soulignant les liens traditionnels entre histoire et géographie, entre l'oral et le visuel²⁰. Visuellement, cela se traduit par la coexistence d'un plan de ville stylisé et d'un ensemble de scènes d'affrontements, maritimes ou terrestres, des

¹⁸ Nous pourrions comparer cette pratique de la gravure à celle des Encyclopédistes et de leurs planches représentant le fonctionnement d'un atelier d'impression, détaillant chaque étape précisément, en créant un lieu artificiel mais vraisemblable où se déroule l'action.

¹⁹ Voir l'idée de « bricolage thévétien », Frank Lestringant, *L'atelier du cosmographe. L'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991, p.59.

²⁰ Elle est ancrée dans les pratiques des théâtres de la guerre, et persiste au XVII^e siècle : nous pensons ici à Vincenzo Coronelli, cosmographe vénitien, réalisant pour la république un ensemble d'atlas mettant en scène les conflits entre Vénitiens et Ottomans sur de nombreuses cartes à échelles multiples. A ce sujet, voir Palmira Brummett, *Mapping the Ottomans. Sovereignty, Territory and Identity in the Early Modern Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.



troupes se faisant face, des murs s'effondrant et des volutes de fumée sortant de la gueule des canons²¹.

De même, si la coexistence de genres cartographiques au sein d'une seule et même gravure est bien présente chez André Thevet, il existe aussi quelques exemples de mise en résonance d'une carte et d'une gravure annexe, la première servant à localiser, et la seconde à développer un récit. Nous nous référons ici à une suite de deux gravures incluses dans la *Cosmographie Universelle*, qui évoquent les rites religieux des habitants de l'île de Japart, au large de la côte indienne, présentés comme idolâtres dans le texte de Thevet²² (fig.2 et 3). Sur la première, nous pouvons observer une carte de l'île en question, à la surface de laquelle se détache un imposant sanctuaire contenant ce qui semble être une idole monumentale. La seconde montre un important cortège sortant du même sanctuaire, mais la perspective a changé : le lieu de culte est relégué en arrière-plan, un fragment de ligne côtière rappelle la carte précédente, mais ce qui occupe l'espace, c'est un chariot transportant l'idole à la surface de l'île. Grâce au temple et à l'idole, deux éléments qui se répètent d'une gravure à l'autre, un lien émerge entre la cartographie d'un espace et sa mise en scène. Le glissement d'une gravure à l'autre, d'une page à l'autre, permet de conserver un contexte géographique, tout en se rapprochant au plus près de l'action ; une manière de contourner les limitations d'espace imposées par le format du livre.

Insérée dans un ouvrage cosmographique ou un récit de voyages, la carte fait tout d'abord voyager, avant de servir de preuve de vérité. Elle agit ainsi à la manière d'un sémiophore, ce fameux objet porteur d'un sens qui le dépasse et lien entre l'objet lui-même et le monde auquel il fait référence, emblématique des cabinets de curiosité de l'époque moderne²³ : elle reconstruit un espace imaginé, le met à portée de ceux qui ne pourront jamais y accéder. Ainsi, la cartographie nous apparaît comme un espace à deux dimensions, spatiale et temporelle, à la fois produit et productrice de voyage. La pratique cartographique de l'Europe moderne est l'occasion du développement d'une autre forme de récit de voyage, acte de pouvoir, certes, mais aussi de savoir, fondé sur un artifice visuel et métaphysique des plus convaincants : l'illusion du regard divin, jeté sur une carte qui englobe le monde connu, intégrant peu à peu ses marges à un ensemble gravitant autour de l'Europe qui, progressivement, se constitue comme telle géographiquement²⁴.

L'EXPERIENCE SENSIBLE DE LA CARTE

Parmi les quelques odes, offertes à André Thevet et placées au début de sa *Cosmographie Universelle*, s'en trouve une rédigée par Joachim du Bellay, un sonnet évoquant les voyages du cosmographe, et surtout son produit miraculeux, dont voici un extrait :

C'est Thevet qui sans plus des Crocs Cyaneans
N'a borné son voyage, ou des champs Medeans
Mais a veu notre monde, & l'autre monde encore
Dont il a rapporté, non comme fit Jason
Des rivages du Phase une blonde toison
Mais tout ce qui se voit sur les champs de l'Aurore²⁵

²¹ André Thevet, *op. cit.*, p.195a.

²² *Ibid.*, p.384a-385a.

²³ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Venise, XVI^e – XVIII^e siècles, Paris, Gallimard, 1987, p.42-43.

²⁴ C'est l'idée d'un « Apollonian Eye » et d'un « Apollonian Gaze » développés par Denis Cosgrove, l'illusion cartographique d'une vision panoptique. Denis Cosgrove, *Apollo's Eye, a Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001, p.X-XII.

²⁵ André Thevet, *op. cit.*, non paginé, folio 10a.



Le cosmographe agit bien plus en collecteur qu'en simple narrateur : il rapporte avec lui l'ensemble de ce qu'il a pu observer par-delà l'océan, des visions, des savoirs, des objets. Il se place en position de quasi-démiurge, recréant un monde sous les yeux de ses lecteurs ; c'est du moins ainsi que cet explorateur savant nous est présenté, un collecteur méthodique et éclairé, attentif au moindre élément curieux. De fait, l'une des particularités du voyage est l'expérience du monde qu'il procure : une déambulation physique mais aussi mentale dans des espaces souvent inconnus du voyageur, la mobilisation des sens pour tenter d'intégrer ses découvertes à sa vision du monde – à défaut de les comprendre entièrement. Pour que la carte parvienne à déployer ce « sentiment d'espace », cette autre forme d'une expérience du voyage, il faut qu'elle parvienne à marquer les sens de son lecteur en usant de la puissance d'évocation sensible de l'*evidentia*²⁶. Cela transite bien évidemment par l'émergence d'une nouvelle culture visuelle, qu'il est possible de qualifier d'exotisme naissant²⁷, permise notamment par la circulation et le réemploi des bois utilisés pour la reproduction des gravures²⁸, fondée sur le recours à un ensemble de lieux communs et d'éléments visuels emblématiques ainsi que sur l'émergence de nouveaux objets et images, produits inévitables de rencontres entre sociétés : des éléments nouveaux et curieux, marquants, sont intégrés à une pratique artistique préexistante, créant de nouveaux registres et de nouvelles interprétations²⁹.

La cartographie, oscillant entre savoirs artistique et scientifique, prend, elle aussi, des allures de pratique exotique et iconique. Elle devient à la fois lieu de savoir et art de la mémoire, construisant une certaine idée de l'espace qu'elle représente, en fonction de la personne qui pense la carte, du public pour laquelle elle est préparée ainsi que des possibles commanditaires qui agissent en arrière-plan. Thevet l'explique lui-même dans son épître au lecteur : il prétend « mettre devant les yeux en quatre Cartes » la division du monde qu'il propose, en expliquant que, sans cette preuve visuelle, même « un homme combien qu'il soit raisonnable, & bien instruit aux lettres Grecques & Latines ne les [les divisions] peut entendre, si premièrement ne lui ont esté démontrées à l'œil »³⁰. La carte n'est pas une simple illustration, bien au contraire : elle joue le rôle d'évidence visuelle, une première étape dans un argumentaire savant qui est celui de la structure du monde. Elle est performative, lorsqu'elle cherche à créer un espace que le lecteur puisse appréhender ; elle ne représente pas nécessairement la vérité, mais au moins le vraisemblable. Plus le cartographe se rapproche du sol, passant de la carte géographique à la carte chorographique, ou topographique, plus l'illusion du vraisemblable et du vivant devient sensible. L'ajout d'éléments d'iconographie contribue à créer de la vie à la surface de la carte, à imiter le réel, à faire du crédible plus que du véridique, permettant au cartographe d'y développer un discours dynamique et complexe sur l'espace qu'il compte décrire ; cela est d'autant plus sensible dans une cosmographie, dont le but demeure la description de l'ensemble du monde connu, de sa faune comme de sa flore.

Bien évidemment, la logique commerciale, sous-tendant la production de cartes isolées notamment, encourage les cartographes à plaider en faveur de la justesse de leur œuvre, la prétendant fondée sur les rapports les plus récents, lorsqu'ils sont géographes de cabinet, ou sur leurs propres observations, comme le fait Thevet³¹. Toutefois, l'aspect encyclopédique des objets cartographiques de l'époque moderne ramène au premier plan la logique de vraisemblance : la positionnement des figures et des cartouches à la surface d'une carte ne

²⁶ Aline Estèves, *op. cit.*, p.395.

²⁷ Voir notamment Anne Debrosse, Isabelle Imbert, Colt Segrest et Hélène Vu Thahn (dir.), *L'exotisme à la Renaissance*, Le Verger, Bouquet VIII (en ligne), Cornucopia, Septembre 2015.

²⁸ Rafael Mandressi, « Le regard scientifique : cultures visuelles des sciences », *Histoire des sciences et des savoirs Volume I*, Paris, Seuil, 2015, p.234.

²⁹ Alessandra Russo, *L'image intraduisible. Une histoire métisse des arts en Nouvelle-Espagne, 1500 – 1600*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p.13-21.

³⁰ André Thevet, *op. cit.*, non paginé, folio 4b.

³¹ *Ibid.*, non paginé, folios 4b-5b.



dépend pas uniquement d'un ensemble de coordonnées correspondant exactement à tel buffle en train de fourrager ou tel chasseur abyssin en action, en d'autres termes de la localisation absolue d'un élément, mais bien plus de l'espace disponible, des techniques de gravure ou de peinture utilisées pour réaliser la carte. L'objectif d'une carte est principalement d'attirer et de retenir l'attention de ses lecteurs, un enjeu à la fois savant, curieux et commercial ; cela passe par la stimulation du sentiment d'espace, et la création de l'expérience d'un voyage par procuration. Le cartographe se fonde sur des éléments emblématiques, des images déjà en circulation ou inspirées d'objets, on y voit des individus, des animaux, des plantes : sont représentés sur la carte tous les éléments que peut rencontrer le voyageur et, surtout, tout ce que le lecteur s'attend à voir représenté. Il existe ainsi une certaine prévisibilité du contenu visuel d'une carte. En jouant sur cette prévisibilité, le cartographe peut ainsi créer des formes de vie crédibles à la surface de la carte, et remplir ainsi la déambulation du curieux d'événements et de découvertes : des éléphants là où le curieux s'attend à en voir, mis en scène comme s'ils se mouvaient sous ses yeux, et le fameux rhinocéros de Dürer, là encore réemployé comme élément iconique de l'Inde Orientale³².

Ces éléments représentés, et c'est là le plus important, sont en interaction permanente. Ils ne sont pas simplement posés à la surface d'une carte, comme de simples éléments de savoir disparates juxtaposés : ils doivent être lus dans la cohérence globale de la carte. Pris ensemble, ils font émerger un certain sens, un savoir sur l'espace, ce qui n'est pas sans rappeler la logique à l'œuvre dans les cabinets de curiosités, ou encore plus récemment dans l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg³³, un jeu constant entre microcosme et macrocosme, entre la valeur individuelle des objets de savoir et leur valeur collective. Ils deviennent un système de savoirs, une encyclopédie du monde connu mise en espace, et surtout le résultat d'une expérience du monde permise par le voyage de celui qui sait observer, choisir puis transmettre le plus pertinent pour aider son lecteur à se constituer aisément une image générale des mondes nouveaux : le cosmographe aventurier en lequel se rêve André Thevet. Par la mise en situation de ces éléments, le cartographe joue aussi le rôle d'un naturaliste qui contextualise la gravure, notamment lorsqu'il s'agit de la question animale. Les cartes jouent le rôle de planches naturalistes situant l'animal dans son milieu naturel, dans ses interactions avec d'autres espèces ou l'être humain – bien entendu, ce n'est pas le rôle principal d'une carte, mais la surface qu'elle offre permet à la personne qui la pense d'y développer de la vie et des interactions.

Chez André Thevet, la présence animale est récurrente dans les objets cartographiques. Certains animaux sont domestiqués, tels que le chameau transportant des marchandises ou le cheval. D'autres sont sauvages : comme tels, ils sont représentés en conflit avec l'humain, avec lequel ils se disputent le territoire. Des crocodiles et des serpents, par exemple, affrontent les habitants d'une île des Khuriya Muriya, au large de la Péninsule arabique, alors qu'au large des côtes se pêche la tortue de mer³⁴. Nous pouvons observer la même propension à représenter des animaux dans la *Cosmographie Universelle* de Guillaume Le Testu, principalement dans les zones extra-européennes, dont la topographie est suffisamment vague pour laisser un grand nombre d'espaces exploitables par le cartographe : nous y observons ainsi des luttes entre un soldat africain et un lion, ou la fuite d'un dauphin au flanc percé face à un imposant galion, sans évoquer ici le bestiaire légendaire, de la licorne au cocatrix³⁵ (fig.4). Des éléments de savoir, mais aussi de pouvoir : celui de connaître et dominer la nature.

³² *Ibid.*, p.403b.

³³ Voir l'analyse stimulante de l'*Atlas Mnemosyne* livrée par Georges Didi-Huberman, qui évoque l'objet atlas au sens large comme « forme visuelle du savoir, forme savante du voir ». Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'oeil de l'histoire Tome III*, Paris, Editions de Minuit, 2011, p.12.

³⁴ André Thevet, *op. cit.*, p.384a (la pagination est erronée, elle devrait être corrigée en p.365a).

³⁵ Guillaume Le Testu, *Cosmographie Universelle*, Paris, 1555, Manuscrit, Service historique de la Défense, D.1.Z14, folios XVIIb, XXb, XXIb, XXVIIb.



L'insertion de ces animaux ajoute de la vie à la surface de la carte : elle n'est pas figée, des actions s'y déroulent, occasion de plus de souligner les liens intimes et apparents entre le temps et l'espace du voyage dans la cartographie européenne de la Renaissance. Plus que de géométriser le monde, cette forme de la cartographie comme discours ou récit tend à le mettre en chair, à lui conférer une épaisseur sensible, qui puisse toucher son lecteur. En outre, le rôle de ces éléments est bien de renforcer l'attrait des terres extra-européennes pour le lecteur de ces cartes : si nous revenons à l'exemple de la cosmographie de Le Testu, nous pouvons observer que la quantité d'éléments curieux présents à la surface d'une carte diminue plus la proximité de cette carte augmente avec l'Europe, et surtout avec la France, lieu de réalisation et de publication de cette cosmographie. D'un côté, donc, une Europe des villes, des puissances politiques ; de l'autre, un monde de la curiosité. La pratique cartographique joue ici un certain rôle dans la construction d'une image de la nature, en créant une certaine dichotomie entre une nature domestiquée, européenne, et une nature sauvage, encore à découvrir, presque barbare, qui, d'une certaine manière, incarne l'espace extra-européen.

PAR-DELA LA MER, DES RENCONTRES HUMAINES

Le dernier aspect du voyage en dehors du « monde connu » que nous souhaitons évoquer ici, toujours en lien avec les représentations cartographiques de ces entreprises, est bien entendu celui des contacts entre populations, et de l'acte même d'embarquer à bord d'un navire pour rejoindre l'une des deux Indes. C'est ainsi le *topos* fondateur de la cosmographie telle que la pense André Thevet, qui s'ouvre sur une scène d'exposition où l'auteur embarque pour son voyage autour du monde – c'est aussi le sujet principal de l'ensemble des poèmes dédiés à l'auteur et placés en introduction de l'ouvrage. Le voyage se fait constitutif de la cosmographie, et par extension, de l'ensemble de ses éléments, cartes incluses. La navigation en est le premier pas – et le plus important – qui mène le curieux au voyage, qui le mène à une expérience sensible du monde, qu'il pourra transmettre. Elle fait sentir l'amertume de l'eau de mer et la peur de sombrer. Puis le cartographe débarque, met sa vie en danger pour collecter quelques éléments d'un savoir sur le monde. C'est du moins là la mission du cosmographe, telle que la raconte André Thevet dans son épître dédicatoire. Sans cette expérience, celui qui prétend partager sa vision du monde se confine à la répétition des erreurs des Anciens : il critique ainsi la supposée paresse intellectuelle de certains de ses contemporains qui, plutôt que d'aller voir de leurs yeux propres, se font passer pour cosmographes en collectant et recomposant leurs ouvrages à partir de ceux des autres³⁶.

Dans ce contexte, la dimension narrative de la carte est bien présente, comme partage d'une expérience sensible, ainsi qu'une dimension plus ethnographique. Le lecteur est mis dans la position d'un marin ou du meneur d'une colonie des mondes nouveaux – cela reste, bien évidemment, un « jeu de rôle » assez exceptionnel³⁷, mais c'est justement cette dimension ludique qui fait la particularité d'une carte. Ses sentiments sont mis à l'épreuve, et contribuent à renforcer les liens entre le discours du cartographe et celui du rhétoricien, via l'*evidentia*. Ainsi, les artefacts cartographiques deviennent au cours de l'époque moderne un miroir de la rencontre avec des Autres : la représentation du monde connu agrège de plus en plus d'éléments nouveaux, issus d'observations in situ ou de discours rapportés. Acte de pouvoir et de savoir, la cartographie n'en entretient pas moins des lieux communs sur le « sauvage »³⁸, construisant des grandes catégories ethnographiques, plus ou moins flexibles, et fondées sur l'accumulation et la répétition de savoirs sur les peuples non-européens. La représentation des

³⁶ André Thevet, *op. cit.*, non paginé, folio 4b.

³⁷ Christian Jacob, *op. cit.*, p.414-426.

³⁸ Voir à ce sujet Anthony Grafton, Nancy Siraisi, April Shelford, *New Worlds, Ancient Texts : The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.



natifs de ces espaces nouvellement fréquentés par les empires européens en expansion se fonde aussi sur le recours à des informateurs locaux, ainsi que sur la collection d'objets et d'images dans les cabinets curieux³⁹, expliquant ainsi une forme de métissage visuel dans les productions iconographiques, impliquant une circulation accrue de ces images nouvelles et un affinement des catégories ethnographiques.

La pratique de la représentation de scènes de genre, ou de rencontres parfois agitées entre marins et natifs se retrouve ainsi à la surface de certaines des cartes insérées dans des cosmographies et des récits de voyage, en y jouant le double rôle d'histoire racontée par l'image et de précis ethnographique par l'exemple. Chez Thevet comme chez Le Testu, les cartes sont ornées de telles images ; elles jouent notamment sur un ensemble d'éléments reconnaissables aisément, tels que l'armement ou les vêtements, un cimetière chez l'un, une tunique de plumes multicolores chez l'autre. Le discours ethnographique visuel en reste toutefois ici à ses balbutiements, notamment chez Le Testu, et il faut se reporter au texte pour avoir plus d'informations sur la scène représentée – les choses tendent à évoluer au XVII^e siècle, notamment avec l'exemple des globes terrestres proposés par Vincenzo Coronelli, cartographe vénitien, à partir des années 1680, qui offrent plus de surface à couvrir, bénéficient de beaucoup plus de témoignages ethnographiques, et peuvent ainsi fournir des informations plus complètes⁴⁰.

Sur les cartes manuscrites et imprimées qui nous intéressent ici, principalement chez André Thevet et Guillaume Le Testu, c'est la figure du navire à laquelle nous comptons accorder plus d'importance. En effet, l'espace maritime est omniprésent sur ces cartes et, lorsqu'on n'y représente pas de monstres marins, ce sont les navires qui viennent l'occuper, symboles par excellence de l'expansion et de la complétion progressive du monde. Les bateaux sont une porte ouverte vers la représentation des mondes extra-européens et, parfois, sont des émanations de ces mondes. Dans un texte écrit en 1967, Michel Foucault évoquait ainsi la figure du navire comme une hétérotopie, ce nœud complexe reliant des espaces différents en un même point, comme « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, [...] va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins »⁴¹, en soulignant que cette conception du navire permet de comprendre pourquoi son impact sur l'imaginaire européen a été aussi fort, notamment à compter des premières navigations océaniques, sans omettre non plus leur symbolisme économique. A ces deux catégories, nous devons bien évidemment ajouter celle du symbolisme politique, scientifique, religieux même lorsqu'il s'agit d'atteindre la complétion du monde. Sans navire, pas de voyage en pleine mer, pas de contact, pas d'expansion.

Ce sont tous les aspects de la navigation que le cartographe prend en compte : le navire croisant en eaux calmes, la tempête, les échanges de tirs qui envoient l'un des protagonistes par le fond. La vie occupe aussi les mers, espaces premiers du voyage. Une vaste typologie de vaisseaux est présentée à la surface de ces cartes. Nous y observons aussi bien de frêles barques, des galères et leurs rameurs, et des vaisseaux de pleine mer qui croisent au large des côtes. Nous retrouvons ici le souci presque encyclopédique qui anime les cartographes, et qui transparait dans la grande attention portée à détailler ces navires et leurs caractéristiques, lorsque suffisamment d'espace est disponible – notamment dans le cas de Le Testu – ou au moins les différents types de navires existants et leurs usages – dans le cas de Thevet. La maîtrise de la navigation, et de ses aspects les plus savants, est ainsi l'un des éléments clef du

³⁹ Peter Mason, « Images and objects », *The Lives of Images*, Londres, Reaktion Books, 2001, p.131-147.

⁴⁰ Sur Coronelli, voir principalement Catherine Hofmann et Hélène Richard (dir.), *Les Globes de Louis XIV*, Editions de la BnF, Paris, 2012.

⁴¹ Michel Foucault, « Des espaces autres, Conférence de 1967 au Cercle d'études architecturales », *Dits et écrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1984, p. 754-764.



discours des cosmographes, que l'on retrouve chez Thevet⁴² ; et c'est cette maîtrise qui détermine en partie une forme de classement ethnographique des peuples par certains cartographes, toujours dans cette vision européenne du monde.

Dans la pratique, ce sont souvent des navires européens qui occupent les mers des atlas et cartes de la Renaissance, arborant le pavillon des grands empires et se lançant à la conquête du monde, indiquant ainsi les zones d'influence de chacun de ces empires en expansion. Toutefois, l'altérité surgit aussi : progressivement, les navires des mondes extra-européens sont représentés sur les cartes, grâce à la profusion de gravures, notamment en provenance des Pays Bas, qui sont imitées et reprises à la surface de ces objets cartographiques. Puisqu'en effet, plus un peuple possède des navires performants, plus il peut se dresser sur la route de l'expansion maritime des puissances navales européennes – c'est du moins une vision possible de l'insertion de scènes de bataille navale à la surface des cartes, montrant que l'expansion de ces empires ne se réalise pas sans heurts. Ce sont notamment les galères ottomanes qui sont représentées comme des dangers pour les flottes portugaises, néerlandaises, parmi d'autres. Chez André Thevet, une flotte de ces galères croise au large de Famagouste, tandis que quelques navires vénitiens résistent au fond du port fortifié⁴³. Chez Guillaume Le Testu, ce sont les mêmes belligérants qui s'affrontent au cœur même de la Méditerranée. Au contraire, les canots utilisés par les Américains, les Africains ou les Indiens sont présentés sous un jour bien plus pacifique : à la pêche, au large des côtes, parfois surveillés par quelque galion, mais jamais menaçants⁴⁴. Il n'y a pas ici de concurrence spatiale, simplement des relations commerciales. Ce surgissement de l'autre dans un espace a priori dominé par les armadas européennes implique ainsi un processus d'intégration progressive de l'ensemble des confins de la Terre à la compréhension européenne du monde, une soumission cartographique du monde mais aussi une certaine conscience des obstacles à cette même expansion et de la complexification du monde connu.

PROSPECTIVE

Ainsi, nous avons souhaité souligner, dans ce court texte, la nécessité d'envisager la carte sous son double aspect de produit et de productrice de voyage. Nous la considérons comme outil graphique permettant la mise en place d'une forme de voyage par procuration pour son lecteur, voyage permis par un ensemble de logiques graphiques propres à cet objet cartographique : la juxtaposition d'éléments de savoir tirés de l'expérience du voyage qui ont une valeur propre pris isolément, mais qui racontent une histoire et permettent au lecteur de suivre son déroulement dans le temps et l'espace de la carte si son regard se fait englobant. Nous pensons en effet que la carte fournit une expérience sensible à son lecteur, par l'espace-temps cohérent qu'elle crée à sa surface ; la carte n'est pas vraie, mais vraisemblable, respectant une diégèse qui la fait sembler vivante à celui ou celle qui la regarde. Elle est un monde en miniature, créé par un démiurge-cartographe, que le lecteur peut surplomber, vivre et dominer. Partant, son rôle au sein des ouvrages cosmographiques et des atlas est central, puisqu'elle permet de joindre la narration et la démonstration visuelle, de faire de ces ouvrages des fenêtres ouvertes sur le monde – au verre parfois dépoli ou poussiéreux, certes. Enfin, si ces cartes sont aussi importantes, c'est bien parce qu'elles soulignent le rôle central de la rencontre humaine dans le voyage, de la dimension ethnographique de l'observation de l'explorateur, tout simplement de la déambulation du corps du voyageur à la surface de la Terre.

Il se construit donc une image européenne du monde, qu'il convient toujours de contextualiser pour en saisir les particularités et ne pas être tenté d'étendre nos conclusions à

⁴² André Thevet, *op. cit.*, p. 3a-5b.

⁴³ André Thevet, *op. cit.*, p.195a.

⁴⁴ Guillaume Le Testu, *op. cit.*, folios XVIb, XXXIIb.



l'ensemble de la pratique cartographique. Ce constat implique une perspective d'avenir pour nos travaux : développer des comparaisons avec des formes de cartographie autres, non nécessairement européennes. Cela nous permettrait de réfléchir, notamment, sur les modes européens de représentation du monde comme autant de logiques d'englobement, d'incorporation, tout en essayant de mettre en lumière d'hypothétiques points de contact entre divers types de représentation de l'espace et de réfléchir ainsi au métissage cartographique et aux conceptions de l'espace-temps dans différents contextes, de comparer en somme, pour faire émerger quelques règles cachées de la vision du monde de nos acteurs, les cartographes du Vieux Monde⁴⁵.

⁴⁵ Sur ce comparatisme particulier, voir Elisa Birilli, Blaise Dufal, Pierre-Olivier Dittmar, *Faire l'anthropologie historique du Moyen-Age*, Revue électronique du CRH (en ligne), 2010.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- LE TESTU Guillaume, *Cosmographie Universelle*, selon les navigateurs tant Anciens que Modernes, Paris, 1555. Ouvrage manuscrit, Service historique de la Défense, D.1.Z14.
- THEVET André, *Cosmographie Universelle*, Volume I, G. Chaudière, Paris, 1575. Ouvrage imprimé, BnF, Livres rares, G-450.

Textes critiques

- BESSE Jean-Marc, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Paris, Actes Sud, 2000.
- BESSE Jean-Marc, *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003.
- BESSE Jean-Marc, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- BIRILLI Elisa, DUFAL Blaise, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), Revue électronique du CRH, *Faire l'anthropologie historique du Moyen-Age*, mis en ligne le 7 juillet 2010, consulté le 19 octobre 2015. URL : <http://acrh.revues.org/2811>
- BROC Numa, *La géographie de la Renaissance*, Paris, CTHS, 1986.
- BRUMMETT Palmira, *Mapping the Ottomans. Sovereignty, Territory and Identity in the Early Modern Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- COSGROVE Denis, *Apollo's Eye, a Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.
- DEBROSSE Anne, IMBERT Isabelle, SEGREST Colt et VU THAHN Hélène (dir.), *Le Verger, Bouquet VIII, L'exotisme à la Renaissance*, mis en ligne en septembre 2015, consulté le 20 janvier 2017. URL : <http://cornucopia16.com/blog/2015/09/28/le-verger-bouquet-viii-lexotisme-a-la-rennaissance/>
- DELANO-SMITH Catherine, « Signs on Printed Topographical Maps », *History of Cartography Volume III*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p.528-590.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'oeil de l'histoire Tome III*, Paris, Editions de Minuit, 2011.
- ESTEVEVES Aline, « Evidentia rhétorique et horreur infernale : le portrait de Tisiphone chez Stace », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°60, décembre 2001, p.390-409.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres, Conférence de 1967 au Cercle d'études architecturales », *Dits et écrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1984.
- GRAFTON Anthony, SIRAISS Nancy, SHELFORD April, *New Worlds, Ancient Texts : The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène (dir.), *Les globes de Louis XIV. Etude artistique, historique et matérielle*. Actes du colloque « Les grands globes de Coronelli » (22 et 23 mars 2007), Paris, Editions de la BnF, 2012.



- JACOB Christian, *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1992.
- KARROW Robert, « Centers of Map Publishing in Europe, 1472 - 1600 », *History of Cartography Volume III*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p.611-621.
- LESTRINGANT Frank, *L'atelier du cosmographe. L'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991.
- LESTRINGANT Frank, « L'archipel Coronelli », *Les globes de Louis XIV. Etude artistique, historique et matérielle*, Paris, Editions de la BnF, 2012, p.177-194.
- MANDRESSI Rafael, « Le regard scientifique : cultures visuelles des sciences », *Histoire des sciences et des savoirs*, Volume I, Paris, Seuil, 2015, p.231-253.
- MASON Peter, *The Lives of Images*, Londres, Reaktion Books, 2001.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise, XVI^e – XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.
- RUSSO Alessandra, *L'image intraduisible. Une histoire métisse des arts en Nouvelle-Espagne, 1500 – 1600*, Dijon, Les presses du réel, 2013.
- VAN DAMME Stéphane et PESTRE Dominique (dir.), *Histoire des sciences et des savoirs*, Volume I, Seuil, Paris, 2015.
- VOIGT Lisa, BRANCAFORTE Elio, « The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives », *PMLA* Volume 129-3, mai 2014, p.365-398.
- WOODWARD David, « Techniques of Map Engraving, Printing and Coloring », *History of Cartography Volume III*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p.591-610.
- WOODWARD David, HARLEY John-Brian (dir.), *History of Cartography Volume I*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- WOODWARD David, *History of Cartography Volume III*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.