Université de Montréal

L'IMAGE DE RHODES À LA RENAISSANCE
Les enjeux d'une représentation

Par Anna Perreault

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M. A.) en histoire de l'art

Août 2016

©Anna Perreault

Résumé

Les XVe et XVIe siècles sont les témoins de grands bouleversements au niveau des arts et de la science et sont traversés par des tensions politiques et religieuses extrêmes. L'Empire ottoman, alors en pleine expansion, s'avançait dangereusement vers l'Occident chrétien lui-même déchiré par d'innombrables conflits internes. Située à quelques kilomètres à peine des côtes anatoliennes, l'île de Rhodes représentait un obstacle aux conquêtes de la Sublime Porte et était vue par les Occidentaux comme le dernier bastion chrétien en Méditerranée orientale. Assiégée en 1480 et finalement prise par Suleyman le Magnifique en 1522, l'île occupait une place importante dans l'imagerie occidentale de l'époque comme symbole de la lutte contre l'Empire ottoman. Dans un contexte de découvertes où se développaient les connaissances sur la géographie et où l'on se questionnait sur l'espace et la manière de le représenter, les représentations chorographiques et géographiques de Rhodes se multipliaient. Ces images mettent en scène une vision occidentale des Ottomans ainsi que la réalité conflictuelle des rapports de pouvoir entre l'Orient et l'Occident à la Renaissance. Elles sont étudiées non pas uniquement comme forme d'expression artistique mais comme constructions culturelles porteuses de l'idéologie et des impératifs territoriaux des sociétés européennes. Ce mémoire, à travers l'étude d'un corpus d'images choisies, analyse ces représentations de manière à mettre en lumière leur lien intrinsèque avec la notion de pouvoir et l'idée de possession territoriale.

Mots-clés : Rhodes, géographie, chorographie, relations Occident-Orient, pouvoir, possession territoriale

Abstract

The fifteenth and sixteenth centuries saw great breakthroughs in the arts and sciences and were traversed by extreme political and religious tensions. The Ottoman Empire, then in full expansion, advanced dangerously towards the Christian West, which was itself torn by innumerable internal conflicts. Located only a few kilometers from the Anatolian coast, the island of Rhodes represented an obstacle to the conquests of the Ottoman Porte, and was seen by the West as the last Christian stronghold in the eastern Mediterranean. Besieged in 1480 and finally taken by Suleyman the Magnificent in 1522, the island occupied an important place in the Western imagery of the time as a symbol of the struggle against the Ottoman Empire. In a context of discoveries and increasing knowledge about geography, and of questioning the space and the way to represent it, the geographical and chorographical representations of Rhodes multiplied. These images depict a Western vision of the Ottomans and the conflictual reality of power relationships between the East and the West during the Renaissance. They are studied not only as forms of artistic expression but as cultural constructions carrying the ideology and the territorial imperatives of the european societies. This dissertation, through the study of a corpus of chosen images, analyzes these representations in order to highlight their intrinsic link with the notion of power and the idea of territorial possession.

Keywords : Rhodes, geography, chorography, relations East-West, power, territorial possession

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....i
Abstract.....ii
Table des matières.....iii
Liste des figures.....vi
Dédicace.....ix
Remerciements.....x

INTRODUCTION.....1
Présentation du sujet et problématique.....1
État de la question et cadre théorique.....4
Méthodologie.....9

Chapitre 1. Contexte historique et politique.....11
Introduction.....11
1.1 Situation de l'empire ottoman et des grandes puissances occidentales aux XVe et XVIe siècles.....11
1.1.1 L'Europe occidentale.....11
1.1.2 L'Empire ottoman.....15
1.2 L'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem.....18
1.2.1 Situation de l'île de Rhodes à l'arrivée des chevaliers.....19
1.2.2 Le fonctionnement de l'Ordre.....20
1.3 La ville assiégée.....21
1.3.1 Le siège de 1480.....22
1.3.2 La prise de la ville en 1522.....25

Chapitre 2. L'imagerie du siège de 1480 : propagande en Occident.....27
Introduction.....27
2.1 La *Descriptio* de Caoursin et les relations du siège de 1480.....28
2.1.1 L'image du « Turc » 29
2.1.2 La campagne de propagande d'après-siège : lier croisades et indulgences.....30
2.2 Les vues chorographiques du siège : glorifier Rhodes.....33
2.2.1 La vue de Rhodes de la *Descriptio*.....33
2.2.2 L'*ex-voto* anonyme.....36
2.3 La dimension religieuse des représentations du siège de 1480.....39
Conclusion.....42

Chapitre 3. L'imagerie du Colosse : entre mythe et histoire.....44
Introduction.....44
3.1 L'archétype du Colosse : des sources antiques à l'imaginaire de la Renaissance.....44
3.2 Les humanistes et l'héritage antique : la relation complexe entre Latins et Grecs.....48

3.3 La vue de Rhodes imaginée du Colosse de van Heemskerck.....48
Conclusion.....50

Chapitre 4. Les représentations chorographiques de Rhodes : pèlerinage, glorification et militarisation.....51
Introduction.....51
4.1 La chorographie à la Renaissance.....52
4.2 Les recueils chorographiques.....55
4.2.1 Le *Civitates Orbis Terrarum*.....55
4.2.2 Le *Peregrinatio in Terram Sanctam*.....58
4.2.3 Conclusion.....61
4.3 Peinture et chorographie : la fresque d'Alberto Aringhieri.....62
4.4 Modèles de villes : militarisation et espionnage.....64
Conclusion.....69

Chapitre 5. Cartographie, arme du pouvoir.....71
Introduction.....71
5.1 L'évolution de la cartographie dans l'Europe de la Renaissance.....72
5.2 Les Atlas et le *Theatrum Orbis Terrarum* : cataloguer le monde.....76
5.2.1 Le frontispice aux allégories continentales : mettre en scène la suprématie de l'Europe chrétienne.....78
5.2.2 Le *Theatrum* et la Galerie des Cartes Géographiques du Vatican : entre théâtralité et mémoire.....80
5.2.3 Les mentions des « Turcs » au sein des atlas.....82
5.2.4 Conclusion.....83
5.3 Les *isolarii* : au service de la légitimité territoriale.....84
5.4 Regards sur la cartographie du côté ottoman.....87
5.4.1 Le livre de navigation de Piri Reis : *Kitab-ı Bahriye*.....90
Conclusion.....93

CONCLUSION.....95
Bibliographie.....99
Figures.....i

Liste des figures

Figure 1 - Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *Vue de Rhodes investie par l'armée turque*, dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 32r, Bibliothèque nationale de France, cliché BnF
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 2 - Anonyme, *Le siège de Rhodes*, v. 1483, huile sur bois, 132 x 154cm, Mairie d'Épernay, France, cliché Jean-Bernard de Vaivre (JBV)
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 3 - Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *L'assaut final et contre-attaque du grand maître : miracles dans le ciel*, dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 77v, Bibliothèque nationale de France, cliché JBV
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 4 - Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *Allégorie de la mort de Mehmet II dont l'âme est emportée par les diables*, dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 89r, Bibliothèque nationale de France, cliché BnF
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 5 - Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *Mehmet II, transpercé, le jour de la Sainte-Croix, par un ange transportant cette relique,* dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 101v, Bibliothèque nationale de France, cliché BnF
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 6 - Johann Reger (éditeur), *La mort du Grand Turc*, 1496, gravure sur bois, dans Guillaume Caoursin (1496), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio,* édition d'Ulm, folio 17v, Source : Altervista ([s. d.]). [En ligne], http://www.warfare.altervista.org/15/Caoursin-ORUD.htm. Consulté le 29 août 2016

Figure 7 - Pseudo-Nonnos, *Sans titre,* dans Pseudo-Nonnos (XIe siècle), *Scholia mythologica*, codex τάφου 14, fol. 311V, Patriarcat grec de Jerusalem
Source : BADOUD, Nathan (2012). « L'image du Colosse de Rhodes », dans *Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot*, *91*, p. 6

Figure 8 - Atelier de Michael Wolgemut, *Colossus*, dans Hartmann Schedel (1493), *Liber chronicarum*, folio LXXXIIv, Cambridge University Library
Source : BADOUD, Nathan (2012). « L'image du Colosse de Rhodes », dans *Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot*, *91*, p. 8

Figure 9 - Maarten van Heemskerck, *Paysage avec l'enlèvement d'Hélène*, 1535, huile sur toile, 147.3 x 383.5 cm, The Walters Art Museum, Baltimore. © Walters Art Museum
Source : ROBERTS Sean (2016). « From crusade to Colossus : Rhodes in the Early modern Visual Imagination », dans *Viewing Greece: Cultural and Political agency in the Medieval and Early modern Mediterranean*, edited by Sharon E.J. Gerstel, Brepols Editions, p. 251

Figure 10 - Maarten van Heemskerck, *Le Colosse de Rhodes,* 1570, Série des « Huit Merveilles du Monde », Courtauld Institute Gallery, Londres. © Courtauld Institute
Source : BADOUD, Nathan (2012). « L'image du Colosse de Rhodes », dans *Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot*, *91*, p. 20

Figure 11 - Franz Hogenberg, *Vue de Cagliari, Malte, Rhodes et Famagusta*, dans Georg Braun (1572), *Civitates Orbis Terrarum,* Cologne, Historiches Museum, Frankfurt
Source : Pinterest ([s. d.]). [En ligne], https://www.pinterest.com/pin/339810734354787215/visual-search/?x=0&y=0&w=564&h=407. Consulté le 29 août 2016

Figure 12 - Edhard Reuwich, *Vue de Rhodes*, dans Berhard von Breydenbach (1486), *Peregrinatio in terram sanctam,* Mayence, British Museum, Londres
Source : Art History, Publication Initiative (2013). [En ligne], http://arthistorypi.org/books/picturing-experience-in-the-early-printed-book/images#img-4. Consulté le 29 août 2016

Figure 13 - Bernardo Pinturicchio, *Alberto Aringhieri*, 1504, fresque, Sienne, cathédrale, chapelle de saint Jean-Baptiste
Source : ROBERTS Sean (2016). « From crusade to Colossus : Rhodes in the Early modern Visual Imagination », dans *Viewing Greece: Cultural and Political agency in the Medieval and Early modern Mediterranean*, edited by Sharon E.J. Gerstel, Brepols Editions, p. 247

Figure 14 - Abraham Ortelius, *Candie iadis Crete et quelques Ifles de la mer nommees ARCHIPELAGO*, dans Abraham Ortelius (1587), *Théâtre de l'Univers,* Anvers
Source : World Digital Library ([s. d.]). [En ligne], https://www.wdl.org/en/item/8978/view/1/1/. Consulté le 20 mars 2016

Figure 15 - Abraham Ortelius, *Frontispice,* dans Abraham Ortelius (1587), *Théâtre de l'Univers,* Anvers
Source : World Digital Library ([s. d.]). [En ligne], https://www.wdl.org/en/item/8978/view/1/1/. Consulté le 20 mars 2016

Figure 16 - Cristoforo Buondelmonti, *Rodos,* dans Cristoforo Buondelmonti (1420), *Liber Insularum Archipelagi,* Gennadius Library, Athènes

Source : Aikaterini Laskaridis Foundation (2014). [En ligne], http://eng.travelogues.gr/item.php?view=51698. Consulté le 20 juillet 2016

Figure 17 - Piri Reis, *Rodos*, dans Piri Reis (1526), *Kitab-ı Bahriye,* The Walters Art Museum, Baltimore. © Walters Art Museum
Source : The Walters Art Museum ([s. d.]). [En ligne], http://art.thewalters.org/detail/79741/map-of-rhodes-island. Consulté le 15 mars 2016

À mes parents, Saskia et Jacques

Leur donner une place parmi mes remerciements ne suffit pas à exprimer ma gratitude pour le support considérable dont ils font preuve à mon égard, et ce dans tout ce que j'entreprends

REMERCIEMENTS

Je voudrais en premier lieu remercier Denis Ribouillault, sans qui ce projet n'aurait jamais vu le jour, pour son ouverture d'esprit, son enthousiasme et son aide attentive.

Un très grand merci à Platon Petridis et sa grande générosité, qui a accepté sans hésitation d'être mon superviseur lors de mon échange et séjour d'étude à l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes, et qui a fait preuve d'une patience (presque) inébranlable face à la bureaucratie grecque et canadienne.

Merci à Ersy Contogouris pour toutes ses lettres de recommandation et pour avoir partagé mes brefs états d'âme sur le féminisme en Grèce.

Merci aussi à Julien Fournier, qui m'a donné accès aux ressources de la bibliothèque de l'École française d'Archéologie à Athènes.

Un merci spécial aux professeurs qui m'ont inspirée et soutenue tant bien que mal durant mon parcours scolaire, malgré ma « tête de cochon » : Patrice Laforest de l'école Élan, Michel Stringer de Sophie-Barat et Philippe Gervais du Collège de Maisonneuve. Ils m'ont, peut-être sans le savoir, aidée à arriver où j'en suis aujourd'hui.

Merci aux amies et aux amis, pour garder contact malgré la distance, pour me supporter dans les bonnes et les mauvaises décisions, et sans qui la rédaction de ce mémoire aurait été bien plus difficile.

Finalement, une petite pensée pour mon ami et camarade Hugo, qui avant de partir, m'a donné une grande confiance en moi qui me donne envie de tout pousser jusqu'au bout, jusqu'au bout.

INTRODUCTION

Présentation du sujet et problématique

Été 1480. Postés sur les murailles, les défenseurs rhodiens regardent s'approcher les dizaines de milliers d'Ottomans qui, sur un signal du sultan Mehmet II, allaient assiéger la ville pendant environ trois mois. Rhodes, alors sous le contrôle des chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem, était un obstacle majeur à l'expansion de la Sublime Porte : dominant le Dodécanèse, située à quelques kilomètres à peine des côtes anatoliennes, l'île constituait le dernier bastion chrétien en Méditerranée orientale. La résistance fut farouche, et le siège se solda par un échec au profit des chevaliers. Grâce aux techniques modernes de diffusion de l'époque, l'histoire fit le tour de l'Occident et contribua à construire une image de Rhodes et de sa capitale éponyme comme symbole de la lutte de la chrétienté face à l'Empire ottoman. Moins d'un demi-siècle plus tard, les chevaliers furent toutefois forcés de s'incliner face au nouveau sultan Suleyman le Magnifique. La perte de l'île fut un véritable choc pour la chrétienté, mais loin de perdre sa place dans l'imaginaire occidental, les représentations qui suivirent réitérèrent constamment le passé classique puis chrétien de Rhodes, légitimant la présence latine dans le bassin méditerranéen.

Le siège de 1480 suscita toute une iconographie qui participa à une gigantesque campagne de propagande orchestrée par le grand maître de l'Ordre, Pierre d'Aubusson (1423-1503). Mais l'imagerie directement issue du siège est loin de constituer le seul corpus des représentations de Rhodes : au courant des XVe et XVIe siècles, on assiste à l'émergence de nouveaux types de représentations cartographiques due au développement d'une nouvelle conscience spatiale chez les Occidentaux. La redécouverte des travaux des Anciens comme Ptolémée (v. 90-v.168 ap. J.-C.), Strabon (v. 64 av. J.-C.-v. 25 ap. J.-C.) ou Pomponius Mela (?-v. 45 ap. J.-C.) suscite de nouveaux questionnements par rapport au monde et son espace, ainsi qu'à la manière de le représenter. La science de la cartographie se développe en lien étroit avec la notion de pouvoir et de possession territoriale : Rhodes, située géographiquement au centre du conflit opposant l'Occident chrétien à l'Empire ottoman, prend donc une place significative au sein de ces représentations. On distingue deux types de représentations cartographiques, distinction amorcée par Ptolémée dans sa *Geographia* (v.150 après Jésus-Christ) et affinée au XVIe siècle par de nombreux auteurs, dont Antoine du Pinet (v.1510-

v.1584), soit la *géographie* et la *chorographie*. Le premier type considère la surface de la terre dans sa totalité et représente un territoire à une très grande échelle, tandis que le second s'intéresse à un lieu de manière indépendante, sans le relier à un tout. La géographie nécessite des connaissances mathématiques et en perspective géométrique, afin de représenter un territoire sur une carte, tandis que la chorographie est un art du détail qui consiste par exemple en des vues de ville ou des paysages. Ces deux types de représentations se développent de manière considérable à la Renaissance, aidés notamment par l'apparition de l'imprimerie au milieu du XVe siècle. C'est ainsi que firent leur apparition les premiers atlas et recueils chorographiques : certains, prenant le nom de *Pèlerinages*, réunissaient des représentations des lieux rencontrés lors de pèlerinages vers la Terre Sainte, tandis que les *Cosmographies* comprenaient des représentations du plus grand nombre de villes possibles, tentant de couvrir le monde en un seul ouvrage. Ces recueils furent abondamment diffusés, amendés et réédités sur plusieurs décennies. Symbole de la lutte contre l'Empire ottoman mais aussi de la chevalerie et des croisades, Rhodes s'était taillée une place parmi les grandes cités du monde dans l'imaginaire occidental de l'époque et se trouvait représentée, de manière géographique ou chorographique, au sein de la plupart de ces ouvrages. L'île trouvait aussi une place dans les atlas et cosmographies ottomanes, particulièrement après la prise de sa capitale en 1522 : elle est notamment représentée sous la forme d'une carte-portulan colorée dans le *Kitab-ı Bahriye* (1526) de Piri Reis (v. 1465-1553) qui fut offert à Suleyman le Magnifique (1494-1566).

La question des relations entre l'Occident et l'Orient à la Renaissance a fait l'objet d'une vaste littérature, cependant elle n'a que peu été approchée par le biais des représentations cartographiques contemporaines. Ces dernières entretiennent pourtant avec leur contexte sociopolitique une relation d'interdépendance : ce sont autant des constructions culturelles et sociales que des outils de propagande au service des grandes puissances en conflit de l'époque.

Notre analyse porte sur un corpus choisi d'images de Rhodes suivant le siège de 1480 et allant jusqu'à la deuxième moitié du XVIe siècle. Ce corpus inclut aussi des images non-cartographiques faisant partie de l'iconographie du siège ainsi qu'une représentation du fameux Colosse. L'analyse de ces œuvres passe par l'étude de leur contexte historique, social et géopolitique, comme de leurs modes de représentation. Dans une image, et particulièrement

lorsqu'on parle d'une représentation cartographique, chaque « oubli » ou « ajout » est en réalité bien souvent un choix qui fait partie intégrante du discours élaboré par l'œuvre. Même lorsque l'image se présente comme une reproduction la plus fidèle possible de la réalité d'un lieu, celle-ci s'inscrit tout de même dans un rapport de pouvoir en imposant une vérité sous le couvert de la science (Harley 1995 : 23 ; Ribouillault 2012 : 135). Le cartographe prend alors une autorité scientifique et impose sa représentation comme « réaliste » au public qui n'a d'autre choix que de le croire. Pour Michel Foucault (1926-1984), ce lien entre savoir et pouvoir est circulaire : ce sont les mécanismes de pouvoir inhérents à un discours scientifique qui définissent ce qui est ensuite considéré comme étant « vrai », et cette « vérité » induit par elle-même un nouvel effet de pouvoir qui la soutient (Foucault 1977 : 160). Les représentations cartographiques sont ainsi, quelle que soit leur finalité, en permanence impliquées dans un processus de pouvoir.

Cet aspect est particulièrement vrai en ce qui concerne les représentations de Rhodes à la Renaissance. La ville est alors représentée à travers deux concepts : *l'urbs* et la *civitas* (Besse 2005 : 12 ; Buisseret 1998 : 75-77), c'est-à-dire non seulement en tant que réalité physique, avec ses bâtiments et ses fortifications (l'*urbs*), mais aussi en tant qu'entité politique. La ville se définit donc aussi au travers des systèmes moraux et législatifs réunissant ses habitants (la *civitas*), ou encore, dans la lignée des écrits d'Aristote (384 av. J.-C.-322 av. J.-C.) et de Cicéron (106 av. J.-C.-43 av. J.-C.), en tant que *res publica*. Les représentations de la ville de Rhodes, en tant que territoire menacé ou territoire perdu, glorifient son « bon gouvernement » qui doit, autant que les murailles, tenir bon face aux attaques de l'ennemi. Les concepts d'*urbs* et de *civitas*, bien que toujours articulés l'un à l'autre, présentent des liens encore plus profonds lorsqu'on parle de la ville de Rhodes sous les chevaliers, où la toponymie tenait un rôle extrêmement important. La planification urbaine était en effet directement reliée à l'idéal de la *Respublica Christiana*, nom religieux donné à la réunion des différents territoires chrétiens (Bisaha 2004 : 141). La ville était alors articulée autour d'une grande artère principale sur laquelle se succédaient les bâtiments associés aux différentes « langues » (ici reliées au concept de « nation », en développement à l'époque) qui faisaient partie de l'Ordre. Les différentes fortifications prenaient les noms de ces « langues » : on parle ainsi de la « muraille d'Italie » ou de la « tour d'Espagne ». Cette toponymie urbaine donnait aux lieux un sens symbolique nouveau et l'imposait à ceux qui les fréquentaient (Ribouillault

2013 : 323). Les différentes « langues » de l'Ordre étaient ainsi liées symboliquement à travers l'urbanisme de la ville, et renvoyait à l'idéal d'une Europe unie sous l'étendard de la chrétienté, pouvant présenter un front commun à l'Empire ottoman.

L'imagerie occidentale issue du siège de Rhodes, ainsi que ses représentations chorographiques et géographiques, participent à l'élaboration d'un discours propagandiste tentant de ranimer la foi et l'esprit des croisades afin de conserver les territoires chrétiens, ou de reconquérir ceux passés aux mains ottomanes. Lieu important dans l'imaginaire de la Renaissance de par sa situation géopolitique et son symbolisme, Rhodes est constamment glorifiée à travers les mentions de son passé antique, notamment par l'image de son Colosse disparu, et à travers la grandeur des chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem et de leur combat mené contre l'Empire ottoman en Méditerranée orientale. Ces représentations omettent complètement la réalité sociale et culturelle de l'île, alors composée d'une population extrêmement hétéroclite et aux religions différentes (catholiques, orthodoxes, juifs ou musulmans). Nous étudierons ces images non plus uniquement comme expressions artistiques, mais comme porteuses d'une rhétorique véhiculant les intérêts et impératifs territoriaux de la société dont elles sont issues, jusqu'à devenir des *instruments de pouvoir*.

État de la question et cadre théorique

Notre analyse s'effectue à travers l'étude de plusieurs grandes questions. Tout d'abord, celle des relations entre l'Occident et l'Orient, qui se retrouve de nos jours à la une de l'actualité. Ce mémoire ayant été rédigé dans un contexte nord-américain et européen, il se centre sur la vision occidentale des Ottomans, alors appelés « Turcs », à travers l'art de la Renaissance. L'attitude des occidentaux, attitude craintive mêlée de curiosité face à l' « autre », caractérisée par une incompréhension chronique face à une culture éloignée, est loin d'être sans précédent. Celle-ci participa à la création de mythes, notamment celui de l'Ouest et de l'Est vus comme deux entités opposées l'une à l'autre qui fit son apparition chez les Grecs et fut développé par les Romains (Bisaha 2004 : 2). Le sujet a été largement exploré par l'historiographie, toutefois jusqu'à récemment la majorité des études se basaient sur les siècles postérieurs à la Renaissance, citons comme exemple la thèse majeure d'Edward Saïd (1935-2003) de 1978, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* qui se base sur les grands colonialismes des XIXe et XXe siècles. Depuis quelques années, la question du regard posé

par l'Occident sur leurs voisins orientaux à la Renaissance a fait l'objet d'un regain d'intérêt. Dépassant les études moins récentes axées sur l'incompréhension entre les deux cultures (Schwoebel 1967 ; Lewis 1982), de nouvelles approches mettent l'emphase sur les nombreux échanges intellectuels et artistiques ayant eu lieu dans le bassin méditerranéen au courant de la Renaissance. L'ouvrage de Nancy Bisaha, *Creating East and West* (2004), explore ce sujet en se basant sur l'étude de sources de première main éditées par différents chercheurs dans les années suivant la publication de son ouvrage (Bisaha 2004 : 5-6). Cet ouvrage préconise une approche critique des écrits humanistes sur les « Turcs », à travers leurs sources médiévales et classiques, afin de mettre en lumière l'aspect ambiguë de leur vision, non seulement des sociétés musulmanes mais aussi des Grecs et des Byzantins du Levant. Ces derniers ont longtemps été considérés comme hérétiques par les Latins, toutefois l'intérêt pour leur culture et savoir se raviva dans les années précédant la chute de Constantinople, et de plus en plus d'intellectuels effectueront des voyages vers l'Est afin de bénéficier des leçons des érudits locaux (Bisaha 2004 : 103-104). Les écrits humanistes ayant comme objet la question « turque » ont aussi été étudiés par Margaret Meserve dans son ouvrage *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought* (2008), mettant en lumière la création d'un « ennemi sanguinaire », rongé par une haine insatiable envers toute chose chrétienne et « civilisée ». Tradition héritée des croisades, cette frayeur des « Turcs » prit de l'ampleur avec la destruction d'une grande partie des anciens textes grecs, particulièrement lors de la prise de Constantinople, héritage qui tenait à cœur aux humanistes (Meserve 2008 : 66). Selon les humanistes, les « Turcs » représentaient une menace à la société européenne et ce, à tous les niveaux (politique, religieux, moral et culturel). (Meserve 2008 : 67). Les écrits de l'époque appelaient ainsi à de nouvelles croisades, question qui a aussi été abordée au courant des dernières années, notamment par des chercheurs comme James Hankins (1995) et, plus récemment, par Benjamin Weber (2009). L'idée de la croisade prend une grande place non seulement dans les écrits des humanistes, mais aussi à travers les représentations artistiques de l'époque. Reprenant ces recherches mais sur le versant de la production artistique, James G. Harper a récemment édité un ouvrage (2013) rassemblant différentes contributions analysant des représentations occidentales des Ottomans et leurs sources d'influences (visuelles, littéraires, le contexte géopolitique et l'imaginaire de la population de l'époque) et mettant en évidence leur aspect souvent propagandiste.

Le choix de l'île de Rhodes comme exemple nous permettant d'étudier la manière dont cette vision occidentale des Ottomans se manifeste dans l'art est dû à sa situation géopolitique particulière et à la place importante que l'île occupait dans l'imaginaire de l'époque. L'étude des représentations de l'île semble faire l'objet d'un regain d'intérêt auprès des chercheurs : publié après le commencement de nos recherches sur le sujet, l'ouvrage *Viewing Greece : Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean* (2016) contient un article de Sean Roberts portant exclusivement sur les représentations de Rhodes. Celui-ci examine l'imagerie de Rhodes à la Renaissance à travers les thèmes du développement de la géographie et de la conception et représentation de leur monde par les contemporains, de l'idée de croisade et des rivalités territoriales entre Ottomans et Latins dans le bassin méditerranéen, ainsi qu'à travers l'imagerie du Colosse de Rhodes. Concernant ce dernier, une mise au point synthétique a été réalisée récemment par Nathan Badoud (2012), qui retrace l'évolution des représentations du Colosse en fonction des sources antiques et orales jusqu'au XXe siècle. D'un côté plus archéologique, un récent ouvrage de Ursula Vedder (2015) aborde les dernières hypothèses concernant son emplacement ainsi que la technique et l'histoire de sa réalisation. Notre propre étude s'intéresse non seulement à ces thèmes centraux, mais tente aussi une analyse de l'iconographie issue du siège de 1480 en lien avec la notion de propagande religieuse, et interroge plus en profondeur les notions de « chorographie » et « géographie », leur développement à la Renaissance et leurs liens intrinsèques avec leur contexte sociopolitique et l'idée de possession territoriale. Afin de mieux comprendre la place de l'imagerie de Rhodes à l'époque, une partie de la recherche s'intéresse exclusivement à l'histoire de l'île sous l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem et offre un regard sur le contexte historique et politique de l'Empire ottoman, ainsi que sur le développement de la cartographie dans ces régions.

L'aspect historique de Rhodes, le siège de 1480 et le rôle de l'Ordre a fait l'objet d'un travail de longue haleine des historiens Jean-Bernard de Vaivre et Laurent Vissière. L'ouvrage *Tous les deables d'enfer : Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480* (2014) réunit une immense quantité d'informations sur l'histoire de l'île, celle de l'Ordre et des évènements du siège. L'ouvrage présente les relations du siège éditées de manière scientifique et dont certaines sont traduites en français pour la première fois. Les relations les plus connues sont étudiées de manière à reconsidérer leur place et leur statut en ajoutant à l'étude des lettres

et récits jusqu'à présent peu ou pas considérées, et en les mettant en rapport avec l'impressionnante campagne d'indulgences menée avec l'accord de Sixte IV suite au siège de 1480. L'ouvrage offre en outre des reproductions de l'imagerie directement issue du siège, mise en rapport avec les sources écrites. Bien que constituant une source d'informations incomparable sur ces sujets, l'ouvrage se base sur des arguments historiques et ne s'intéresse pas aux images de manière critique. Celles-ci sont de plus mises en relation avec les éléments factuels du siège et non replacées dans leur contexte artistique, religieux et politique, soit la seule manière de comprendre la place qu'elles occupent dans l'imaginaire occidental de l'époque.

L'histoire des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem a aussi fait l'objet d'une étude approfondie par l'historien Nicolas Vatin, qui, particulièrement dans son ouvrage *L'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem, l'Empire ottoman et la Méditerranée orientale entre les deux sièges de Rhodes : 1480-1522* (1994), étudie leur rôle et leurs relations ambigües avec les différentes populations de la Méditerranée orientale. À travers l'étude d'archives occidentales et turques, Vatin s'intéresse à l'aspect politique, économique et social de l'Ordre ainsi que de l'île de Rhodes. L'île est ainsi étudiée en prenant en considération ses caractéristiques insulaires et située dans son contexte géopolitique. On y soulève les questions de la piraterie, des rivalités entre les différences puissances navales en Méditerranée (notamment le rôle de Venise) et des nombreux échanges économiques et culturels entre l'Ordre et l'Empire ottoman.

Notre analyse des représentations de Rhodes aux XVe et XVIe siècle se fait aussi à travers la question du développement des connaissances géographiques. Époque charnière en ce qui concerne cet aspect, la Renaissance est témoin de la redécouverte des travaux des Anciens comme de la découverte de nouvelles terres par les Européens, mus par la nécessité de trouver de nouvelles routes vers l'Asie alors bloquée par l'expansion de l'Empire ottoman. Alors que leur monde s'agrandissait sous leurs yeux, les géographes, chorographes et artistes de la Renaissance développèrent une nouvelle conscience spatiale et de nouvelles stratégies de représentation de l'espace. Les recherches de Jean-Marc Besse (2003 ; 2005 ; 2006) étudient ces questions de l'évolution des représentations géographiques en interrogeant leurs statuts et fonctions, c'est-à-dire le but réel du discours de l'œuvre. « Il faut poser la question du type de message qu'elle véhicule, et par là du type de réalité sociale et culturelle qu'elle permet en tant que telle d'installer. Il faut l'envisager dans son efficacité propre, c'est-à-dire dans son

pouvoir » (Besse 2005 : 3). Besse s'inscrit la ligne de pensée de Brian Harley (1932-1991), géographe prolifique ayant apporté entre les années 70 et 90 une lecture de la cartographie alors controversée. Celle-ci est étudiée non pas comme produisant des observations objectives de la réalité, mais bien des représentations porteuses d'une rhétorique qui s'inscrivent dans un processus de pouvoir. En se basant sur Roland Barthes (1915-1980) et Jacques Derrida (1930-2004), Harley déconstruit l'image de la carte en mettant en lumière les choix de représentation du créateur, choix qui non seulement découlent de l'idéologie dominante mais aident à la maintenir en place. Harley va jusqu'à voir la carte comme instrument de surveillance, en se basant sur les écrits de Michel Foucault et d'Anthony Giddens en rapport aux liens existants entre savoir et pouvoir. Les cartes sont une invention visant le contrôle de l'espace : « (…) elles ont facilité l'expression géographique des systèmes sociaux, et sont un moyen d'étayer le pouvoir de l'État. Comme instruments de surveillance, elles impliquent à la fois la collecte d'informations pertinentes pour le contrôle des citoyens par l'État et pour la surveillance directe de leur conduite » (Harley 1995 : 23). C'est cette manière d'appréhender les cartes qui est reprise par Besse dans ses analyses sur les représentations cartographiques à la Renaissance : intimement liées à leur contexte politique et économique, celles-ci sont « par essence inexactes » et deviennent des instruments stratégiques de légitimation des intérêts d'un pouvoir.

Les vues de villes, faisant partie de ce qu'on appelle « représentations chorographiques », présentent ces mêmes caractéristiques. Denis Ribouillault est l'auteur d'études récentes (2010 ; 2012 ; 2013) sur les liens entre paysages et vues de ville à la Renaissance et la manière dont s'articule à travers eux la notion de pouvoir : ces représentations sont alors abordées comme des constructions culturelles, porteuses d'un discours idéologique compris non seulement à travers l'étude de leur contexte de création et leur fonction, mais aussi par leurs caractéristiques formelles. Comme chez Harley, ces représentations sont déconstruites afin de rendre visibles les « oublis » et les « ajouts », les choix de point de vue, etc. Chacun de ces détails, loin de ne dépendre que du talent de l'artiste, sont autant d'éléments participant à la rhétorique de l'œuvre (Ribouillault 2012 : 135).

À travers l'étude de ces différentes questions, dans un cadre théorique approchant les représentations géographiques et chorographiques comme intrinsèquement liées à la notion de pouvoir, les représentations de Rhodes sont ici analysées comme images de propagande

politique et religieuses, véhiculant les impératifs territoriaux des grandes puissances en conflit à l'époque.

Méthodologie

L'île de Rhodes à la Renaissance était tout adaptée comme lieu sur lequel baser notre étude : tout d'abord, la Renaissance représente une époque charnière en ce qui concerne le développement de la géographie et des représentations du territoire. Elle est aussi témoin des débuts de l'expansion de l'Empire ottoman en Méditerranée. Ensuite, la situation géographique de Rhodes en fait un témoin majeur du conflit entre l'Occident chrétien et l'Empire ottoman. Son contexte politique, alors qu'elle fut gérée par l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem pendant plus de deux cent ans, en fait une possession importante pour la papauté et la chrétienté en général. Le fait que l'île soit habitée d'une population extrêmement hétéroclite ajoute un aspect intéressant lorsqu'on sait que l'Ordre tentait d'implémenter dans la vie politique, sociale et urbaine de sa capitale l'idéal de la *Respublica Christiana,* en une attitude autoritaire annonçant l'époque coloniale. Il nous importait aussi de choisir une *île*, qui, par ses caractéristiques insulaires (isolation, fluctuation plus importante de la population, contrôle des eaux environnantes, etc.) se doit d'être traitée différemment d'un territoire continental, dans son contexte politique et socioéconomique comme à travers ses représentations artistiques. Afin de mettre en lumière les relations intrinsèques entre l'imagerie de Rhodes à la Renaissance et la notion de pouvoir, il importait de sortir des schémas traditionnels de l'histoire de l'art. L'analyse de ces représentations se base donc sur des sources approchant la représentation cartographique comme ancrée dans son contexte sociopolitique et comme miroir de l'idéologie de la société de laquelle elle est issue (Harley 1995 ; Besse 2003 ; 2005 ; Tolias 2012 ; Roberts 2016). Les sources sur lesquelles se base notre propos sur le contexte historique font valoir la complexité des relations et échanges entre l'Occident chrétien et l'Empire ottoman (Vatin 1994 ; Jardine et Brotton 2000 ; Bisaha 2004 ; Meserve 2008) au lieu de se baser sur le modèle du « rideau de fer » en se centrant sur l'hostilité régnant entre les deux cultures (Schwoebel 1967 ; Lewis 1982). Les sources utilisées concernant les évènements du siège de 1480 mettent aussi ceux-ci en relation avec le contexte politique et religieux de l'époque (Vaivre et Vissière 2014), comme les sources sur lesquelles se basent nos analyses des représentations chorographiques, qui mettent en lumière

leur caractère propagandiste et leurs liens avec l'idée de croisade (Nuti 1994 ; Ribouillault 2012 ; 2013 ; Ross 2014).

CHAPITRE 1. CONTEXTE HISTORIQUE ET POLITIQUE

Introduction

Notre but ici n'est pas d'offrir un cours d'histoire sur des enjeux qui ont déjà été étudiés de manière approfondie, mais bien d'offrir un bref aperçu du contexte politique et historique duquel sont issues les œuvres du corpus afin de poser les bases de notre argumentation. Nous tenterons de résumer, autant que possible étant donné la complexité des relations entre les différentes puissances politiques et religieuses à la Renaissance, la situation du monde occidental face à celle de l'Empire ottoman. Nous présenterons donc un bref aperçu de la réalité politique et religieuse contemporaine de l'Europe occidentale et de l'Empire ottoman. Nous nous attarderons aux faits ayant une influence plus directe sur les œuvres constituant le corpus étudié ici, et commencerons donc notre résumé historique autour de la chute de Constantinople en 1453, évènement qui repoussa brutalement la chrétienté vers l'Est et marqua le début de l'expansion vers l'Occident de l'Empire ottoman.

L'île de Rhodes jouait alors un rôle crucial, située à quelques kilomètres de la côte anatolienne et gérée par l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, ordre catholique à vocation hospitalière et militaire. L'île représentait ainsi une sorte de rempart de la chrétienté face à la menace ottomane et à l'islam. Nous aborderons ensuite l'histoire de l'Ordre, son fonctionnement et son arrivée à Rhodes et exposerons les principaux évènements ayant marqué l'histoire de la capitale éponyme de l'île aux XVe et XVIe siècles, soit le siège de la ville en 1480 et sa prise par Suleyman le Magnifique en 1522.

1.1 Situation de l'empire ottoman et des grandes puissances occidentales aux XVe et XVIe siècles

1.1.1 L'Europe occidentale

Nous entendons par « Europe occidentale » les territoires du continent européen situés à l'ouest des Balkans et qui sont associés au christianisme, catholique ou protestant. Au cours du XVe siècle, cette région du monde est témoin d'importants bouleversements dont le Grand Schisme et la réconciliation des deux Églises en 1417. L'an 1453 marque quant à lui deux évènements majeurs : la chute de Constantinople aux mains des Ottomans et la fin de la Guerre de Cent ans qui opposa le Royaume de France au Royaume d'Angleterre. L'an 1469

voit l'unification des Couronnes de Castille et d'Aragon en Royaume d'Espagne. Le Saint-Empire Romain Germanique, gouverné par les Habsbourg, tente de consolider sa position sur la carte en initiant des réformes internes visant à unifier les différents duchés. L'Empire avait été gravement affaibli vers la fin du Moyen-Âge suite à des problèmes politiques et religieux dont l'effondrement de la Maison du Luxembourg et le Grand Schisme d'Occident. L'Italie est toujours morcelée en plusieurs Cités États, duchés et royaumes et déchirée par les rivalités entre les grandes familles et le pouvoir papal. Cette hostilité envers le Saint-Empire et le pouvoir de Rome se développera particulièrement dans les territoires italiens où l'on assiste à l'avènement de types de pouvoir plus laïques, comme à Venise ou à Gênes, en réaction à la monarchie absolue de droit divin qui représente la conception du pouvoir la plus répandue dans l'Europe de l'époque. Malgré la fin de la Guerre de Cent ans et du Grand Schisme, l'Europe est loin de se pacifier. En témoignent notamment les Guerres d'Italie, qui débutent à la toute fin du XVe siècle avec la tentative de Charles VIII, animé par des prétentions héréditaires et allié au duché de Milan, de prendre possession du Royaume de Naples. Son échec ne refroidira cependant pas les prétentions françaises sur les territoires italiens et de plus, à l'instigation de Venise, une alliance anti-française se formera et les Guerres d'Italie feront rage tout au long du XVIe siècle. Sous François 1er (1494-1547), la France s'alliera même plusieurs fois stratégiquement avec l'Empire Ottoman, en opposition à Charles Quint (1500-1558) qui, à la tête du Saint-Empire, revendique le rôle d'Empereur universel et de protecteur de la foi chrétienne (Setton : 1984).

Car les tenants de cette foi sont eux-mêmes divisés : dès la fin du XVe siècle s'installent progressivement en Europe du Nord les idées de la Réforme protestante, dont les racines idéologiques et religieuses mais aussi profondément politiques participent à une contestation du pouvoir spirituel monarchique et de la toute-puissance de Rome, du pape et de l'Église. On assiste alors à une dissolution progressive du pouvoir spirituel représenté par l'Église et du pouvoir temporel revendiqué par les monarques, ainsi qu'à l'affaiblissement de la puissance du pape. L'arrivée de l'imprimerie et les nouvelles traductions de la Bible en langues vernaculaires facilitent la réappropriation par le peuple de la religion. On critique notamment le système des indulgences, qui générait des fonds importants et dont Sixte IV s'était servi pour financer l'Ordre de Saint-Jean après la victoire du siège de Rhodes en 1480 (Vaivre et Vissière 2014 : 651). Avec Nicolas Machiavel (1469-1527) se développe la

conception de l'État moderne et laïque : la religion n'est qu'un des instruments utilisés par le pouvoir afin d'affirmer sa légitimité, et non plus son fondement. Bien que ses écrits ne fussent pas immédiatement acclamés, ils démontrent bien l'apparition d'une nouvelle conception de l'État, du pouvoir et de la religion qui évoluera au cours des siècles (Marietti 2009 ; Weill 2008).

La chute de la ville de Constantinople, tout en entraînant la chute de l'Empire de Byzance et de la dernière civilisation directement issue de l'Antiquité, provoque aussi un exil massif d'intellectuels et de savants vers l'Occident, emportant avec eux idées, savoirs et nombre de manuscrits qu'on croyait perdus ou détruits, qui plus est dans leur version originale, non altérée par l'Église chrétienne. L'île de Rhodes, par exemple, servit de terre d'accueil à nombre de ces réfugiés qui stimulèrent et enrichirent considérablement sa vie intellectuelle (Flynn 1994 : 239-255). La redécouverte des textes anciens joua un rôle majeur dans le développement des sociétés occidentales et de l'humanisme de la Renaissance, notamment en ce qui concerne leur vision et conception du monde (Besse 2005b : 1). Alors que l'idée de la sphéricité de la terre était déjà admise depuis le Moyen-Âge, la Renaissance voit se développer des techniques de cartographie de plus en plus avancées, nécessaires pour la découverte des nouveaux continents et animées non seulement par l'impératif de trouver des nouvelles routes commerciales vers l'Asie, mais aussi par la volonté de posséder de nouveaux territoires. On assistera alors à l'apparition de nouvelles « cosmographies » comme celle de Sebastian Münster (1488-1552) en 1544, inspirée de celle de Ptolémée rédigée vers le milieu du premier siècle après Jésus-Christ (Gautier-Dalché 2007 ; 2009 ; Vagnon 2003 : 201-211). Ces traités réunissant un maximum de connaissances sur la géographie, avec cartes et descriptions, ainsi que les récits de pèlerinages, ouvrages rassemblant des croquis de villes et d'endroits traversés par les pèlerins sur leur route vers la Terre Sainte, démontrent une volonté de cataloguer le monde en le décrivant et en le nommant. Le dessin de nouvelles frontières, l'appropriation de nouveaux territoires et leurs représentations géographiques et chorographiques sont directement reliés aux impératifs politiques et religieux des puissances occidentales et peuvent servir en ce sens d'instruments de pouvoir. Comme l'explique Harley (1995 : 23), les cartes, en imposant l'idéologie dominante d'une société, servent ce que Foucault appelait des « actes de surveillance », notamment ceux liés à la guerre, à la propagande politique ou religieuse, ou à la délimitation des frontières. Les cartes de Rhodes

montrant de manière ostensible la présence des églises et des sites antiques à travers l'île (par exemple, la carte de Rhodes dans le *Liber Insularum Archipelagi* (1420) de Cristoforo Buondelmonti (1386-v.1430), participe aux actes de propagande religieuse en mettant l'emphase sur la présence chrétienne. Sur la carte de Buondelmonti, les villes sont en effet représentées par des petites images d'églises, qui partagent l'espace avec des illustrations de colonnes afin de signifier l'emplacement de sites antiques. Le fait que l'artiste ait choisi d'occuper la majorité de l'espace par ces deux éléments est loin d'être anodin et participe à l'élaboration d'un discours propagandiste religieux. De la même manière, le modèle de Rhodes (1521) réalisé par Basilio della Scuola, ayant été envoyé au pape Léon X afin d'aider à organiser la défense de la ville contre les Ottomans, s'inscrit dans une optique militaire. La représentation en trois dimensions reproduit les fortifications et la planification urbaine générale de la ville afin de faciliter sa défense, ou encore son attaque. Elle tombe ainsi dans la catégorie d'actes de surveillance au sens où l'entend Harley, qui se base sur Foucault. Finalement, les nouvelles représentations du monde produites à la Renaissance placent l'Europe chrétienne en son centre, géographiquement et idéologiquement : ce sont les « justes » valeurs de la chrétienté qui sauveront le monde de l'hérésie des autres religions, notamment l'islam (Neumann 2009 : 429) et qui ouvrent ainsi la porte aux colonialismes des XIXe et XXe siècles.

Au-delà des tensions politiques et religieuses toujours existantes entre les différentes puissances, l'Europe occidentale chrétienne voit se développer une économie de type pré-capitaliste et tout ce que cette dernière implique : urbanisation massive, concentration des capitaux, augmentation des moyens de production, ouverture de nouvelles voies de commerce vers l'Orient et début de la colonisation des nouveaux continents. Cette économie se développe aussi grâce aux avancées techniques qui permettent la création des premières industries et à travers l'émergence du mercantilisme.

L'art issu de l'Europe occidentale de cette époque, Europe définie autant par ses enjeux politiques et militaires, ses tensions religieuses, son économie en plein essor que par sa vie intellectuelle et sa volonté de découverte du monde doublée de prétentions territoriales, est intimement lié à son contexte de création et participe au discours propagé par les puissances religieuses et monarchiques. Les représentations occidentales de la ville et de l'île de Rhodes,

au-delà de l'aspect purement figuratif, se doivent d'être considérées comme vecteurs de ces caractéristiques et porteuses de significations découlant directement de ces multiples enjeux.

1.1.2 L'Empire ottoman

Il est difficile, encore aujourd'hui, de restituer avec précision l'histoire des débuts de l'État ottoman. Entourés d'innombrables légendes, les faits vérifiables sont, eux, plutôt rares. On sait que c'est un certain Osmân qui donna son nom à la dynastie et qui conquit la ville de Biledjik à l'aube du XIVe siècle, exilant les chrétiens qui y vivaient, transformant les églises en mosquées et instaurant la prière musulmane : cet évènement représenterait les débuts de l'organisation de l'État ottoman. Les sources turques et byzantines de l'époque s'entendent sur le fait que les deux civilisations évoluaient de manière pacifique dans une relative proximité, entretenant même des relations commerciales, facilitées par la présence de Turcs christianisés sur les territoires byzantins. Cependant, cette situation ne dura guère : exilés de leurs territoires d'origine, ultimement menacés par les Mongols et les Byzantins, les ottomans se retrouvaient refoulés aux frontières anatoliennes. Osmân, contrairement à d'autres chefs turcs, développa alors une attitude beaucoup plus combattive en réalisant le potentiel des forces sous son commandement et entama une politique d'expansion du territoire au détriment de la politique de paix qui prévalait alors, profitant entre autres de la scission de l'Église chrétienne. (Beldiceanu 1989 :16). Ses successeurs continueront d'exercer cette politique d'expansion, jusqu'à la prise de Constantinople en 1453 par le sultan Mehmet II (1432-1481) qui marqua la fin de l'Empire byzantin. La Sublime Porte constituait alors un empire relativement soudé, qui entretenait des relations commerciales et cordiales avec certaines puissances occidentales comme Gênes et plus particulièrement Venise, qui fut contrainte à une paix peu glorieuse suite à la prise de Nègrepont en 1470 (Vaivre et Vissière 2014 : 63). Maintenant en possession de l'ancienne capitale de l'Empire romain, Mehmet II s'empara ensuite du reste des territoires byzantins et latins au Levant, et se tourna de manière plus agressive vers la Méditerranée. Son assurance accrue grâce à ces récentes victoires, le sultan tenta de s'imposer face aux chevaliers chrétiens de Rhodes qui refusaient de lui payer un tribut en lançant plusieurs razzias sur les îles alentour et finit en 1480 par tenter d'assiéger la capitale de l'île de Rhodes elle-même, sans succès. Malgré cette attitude combattive de la part des deux parties, des échanges commerciaux et culturels se développèrent inévitablement entre l'île et le continent anatolien,

bien que les détails sur ces relations soient relativement difficiles à documenter (Vatin 1994 : 7). Lors du règne de Bayezid II (1481-1512), les relations avec Rhodes changèrent du fait que l'Ordre retenait prisonnier son frère Djem (1459-1495). Ayant lui aussi convoité le trône de son père, Djem avait finalement été vaincu et était allé chercher refuge auprès des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem. Ces derniers se retrouvèrent en possession d'un levier exceptionnel : traité d'abord comme un invité, Djem était en réalité un otage d'une grande valeur qui permi à l'Ordre de demander à Bayezid II une pension annuelle afin d'entretenir son frère et de le maintenir dans l'incapacité de lui nuire. Réalisant toute l'importance de son otage, le grand maître Pierre d'Aubusson l'envoya en France afin de mieux le protéger. Djem fut par la suite « acquis » par le pape Innocent VIII (1432-1492) qui accueillit ainsi au Vatican, centre de la chrétienté, un prince musulman. L'existence même de Djem permettait ainsi au pape d'exercer une pression constante sur Bayezid II, tout en continuant de lui demander un tribut annuel. Le prince devint ainsi un pion du jeu de pouvoir entre les deux grandes puissances, instrumentalisé par les deux parties (Vatin : 1997). Parallèlement, l'Empire ottoman continuait tranquillement son expansion dans les Balkans. Finalement contraint à l'abdication, Bayezid II laissa le trône à son fils Sélim 1er (1470-1520) qui consacra ses années de règne à consolider l'unité du monde musulman en tournant ses efforts politiques vers l'Orient (Nardonne 2010 : 8).

L'Empire ottoman repose alors sur un système politique et juridique basé sur la loi musulmane ainsi que sur les coutumes et religions des populations annexées, dont certaines différaient même de celle du sultan : cette ouverture permis d'éviter les insurrections majeures et de garder l'unité de l'empire. Le pouvoir est concentré dans le palais impérial, et l'État ottoman administre ses affaires avec l'aide d'un grand-vizir. La communauté se rassemble généralement autour de la grande mosquée de la ville, et l'essentiel de la vie économique au niveau urbain se concentre autour des bazars, soit les marchés. Au niveau artistique, (Roux 1989 : 649) l'art ottoman se différencie des arts des autres régions de l'Anatolie et du Moyen-Orient mais reste un art de l'islam, obéissant à ses impératifs religieux, tout en mêlant nombre d'influences provenant autant des régions annexées que de l'extérieur. Cet art se retrouve principalement dans l'architecture, caractérisée par une grande conscience de l'espace et de son aménagement, ainsi que dans les décorations des palais et mosquées (Bazin 1989 : 696). Cependant, on ne peut réellement décrire spécifiquement un « art ottoman », non plus

d'ailleurs qu'un « art occidental », les différents peuples de l'Empire ayant majoritairement gardé leurs traditions culturelles et linguistiques ainsi que leurs religions. Avec le développement et la propagation de la langue turque à travers l'Empire se développe aussi une tradition littéraire au sein de laquelle la poésie occupe une place privilégiée (Bazin 1989 : 703). Tout comme en Europe occidentale, les ottomans prennent aussi peu à peu conscience de l'espace qui les entoure et leurs désirs de conquêtes font valoir la nécessité de développer des techniques cartographiques de plus en plus poussées. Il existait déjà une tradition islamique de la cartographie mais la variété et la qualité des cartes ottomanes parvenues jusqu'à nous démontrent une tradition spécifique à la culture ottomane qui mérite d'être étudiée. Malgré leurs différences, on trouve un point commun entre la cartographie occidentale et ottomane dans leur relation avec le pouvoir impérial, c'est-à-dire dans la mesure où, comme en Occident, la cartographie et la chorographie ottomane est indissociable d'impératifs politiques et artistiques (Karamustafa 1992 : 206).

Nous offrons ici un résumé très partiel et incomplet du développement politique, économique et intellectuel de la Sublime Porte, partagée entre les influences de l'Asie mineure et de l'Europe occidentale, mêlant elle-même différentes traditions qui cohabitent en son sein. Ce bref résumé vise uniquement à donner un aperçu de la situation de l'Empire, puisque nos recherches veulent étudier non pas ses relations avec l'Occident de manière exhaustive, mais bien le rôle qu'il joue dans notre corpus de représentations géographiques et chorographiques de l'île et de la ville de Rhodes, dont la plus grande partie provient des pays d'Europe occidentale. Les « Turcs » prennent effectivement, dans l'imaginaire occidental, une place majeure, qui tourne parfois même à une certaine obsession de la part des Chrétiens (Harper 2013 : 3). Qu'ils soient représentés comme de dangereux conquérants ou de manière péjorative en tant que barbares incultes et sanguinaires, les « Turcs » représentent alors au sein de l'imagerie occidentale l'ensemble de la société islamique, sans différenciation significative entre les différentes sociétés de confession musulmane. On trouve ainsi différentes images de la ville de Rhodes lors du siège de 1480 ou de la prise de la ville en 1522 montrant soit la force et la grandeur de l'armée ottomane, soit la cruauté de ses soldats. D'autres représentations de l'île ou de sa ville-capitale au courant des XVe et XVIe siècles l'inscrivent directement dans un contexte de volonté de domination territoriale et religieuse des puissances occidentales face à l'Empire ottoman. Ces représentations ont cependant un but commun :

inviter les Chrétiens à s'unir contre l'islam et, par conséquent, pousser l'Occident à freiner l'avancée de la Sublime Porte.

1.2 L'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem

Lorsqu'on parle de Rhodes à la Renaissance, il est impossible d'ignorer l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, directement lié à l'île et son histoire dans l'imaginaire de l'époque. Le fait qu'un Ordre religieux occidental reste établi à Rhodes participait à la propagation de l'idée de croisade qui, malgré un certain pragmatisme et une sécularité nouvelle associés à l'humanisme (Roberts 2016 : 243), perdurait encore à la Renaissance et influençait de manière directe, comme nous le verrons, les représentations de l'île. Il est donc nécessaire pour notre étude de nous attarder quelque peu sur l'histoire de cet Ordre et son fonctionnement. L'Ordre fût, comme l'indique son nom, fondé à Jérusalem vers 1070 (Luttrell 1978 : 278) grâce à la construction d'un premier hospice. Suivant la perte de Jérusalem par les Latins en 1187, les Chevaliers, tout en participant aux Croisades, se retirèrent petit à petit du Moyen-Orient avant de s'installer à Chypre, où ils avaient quelques possessions. L'Ordre partageait l'inquiétude des Occidentaux par rapport à l'avancée Ottomane : ainsi, étant critiqué en Europe pour sa richesse et son apparente oisiveté, il prit peu à peu possession du Dodécanèse (qu'il ne contrôlera toutefois jamais complètement, certaines îles restant des possessions vénitiennes) dans le but de créer des bastions chrétiens en Méditerranée. L'Ordre commença par s'établir à Rhodes en 1306. L'île offrait plusieurs avantages dont sa fertilité, l'état de ses ports et la proximité avec la côte anatolienne qui permettait de contrôler les passages maritimes tout en exerçant une menace constante sur les positions turques (Vaivre et Vissière 2014 : 26). Cependant, la réputation de l'Ordre restait sujette à caution en Occident à cause du développement de la piraterie abritée par l'île et son échec à s'installer durablement sur le continent grec où la lutte contre les « Turcs » aurait été plus efficace (Vatin 1994 : 5). La conquête de Rhodes s'était, de plus, effectuée dans un contexte obscur, sans l'accord du pape et au détriment des Byzantins (Luttrell 1988 : 84). Cette réputation s'améliora grandement grâce à leur attitude défensive face à la menace de l'avancée ottomane vers le milieu du XVe siècle, notamment à la suite de la chute de Constantinople, et par le refus de l'Ordre de verser un tribut au sultan. Alors que les menaces musulmanes en Méditerranée s'intensifiaient (prise de Lesbos et des possessions génoises en Égée du nord par les Ottomans

en 1462, série de raids sur les îles dépendant de l'Ordre en 1468, prise de Négrepont en 1470), le futur grand maître de l'Ordre, Pierre d'Aubusson, responsable des fortifications à partir de 1472, renforça considérablement les fortifications de la ville de Rhodes et prépara une défense conséquente qui permit de repousser efficacement les forces ottomanes lors du siège de 1480 (Vaivre et Vissière 2014 : 33). La propagande qui suivit cette victoire en Europe redora le blason de l'Ordre et renforça son rôle en tant que bastion de la chrétienté en Orient. Bien que sous l'égide du pape, l'éloignement et les conditions spécifiques de Rhodes donnaient à l'Ordre une certaine indépendance. La position géographique de l'île et les nécessités commerciales et économiques donnaient inévitablement lieu à des contacts et des échanges entre Rhodes et les populations ottomanes et mamlouks qui l'entouraient, ainsi qu'à des communications fréquentes avec le sultan. Ces échanges assurèrent une certaine stabilité dans la région (Luttrell 1975 : 313) durant les années qui précédèrent la prise de la ville en 1522 par Suleyman le Magnifique et qui eut comme conséquence la fuite des Chevaliers.

1.2.1 Situation de l'île de Rhodes à l'arrivée des chevaliers

La majeure partie de la population rhodienne était, à l'arrivée des Chevaliers, composée de Grecs orthodoxes, qui conservaient à Rhodes, suite au concile de Florence et à la réunion des deux Églises en 1437-38, leur Église et un Métropolite (évêque de l'Église d'Orient) nommé par le grand maître. On trouvait aussi quelques chrétiens d'Orient et une communauté juive fréquentant des synagogues. La population de Rhodes comprenait aussi un certain nombre de musulmans, mamlouks et ottomans, qui vivaient du commerce. À cette petite communauté se rajouta toutefois au fil des années un grand nombre d'esclaves qui, selon les témoignages de pèlerins, étaient traités comme des animaux (Vaivre et Vissière 2014 : 61). La prospérité de l'île sous la gestion de l'Ordre finira aussi par attirer des Latins qui aidèrent peu à peu au repeuplement du Dodécanèse. Les chevaliers s'installèrent ainsi au sein d'une population extrêmement mélangée : la vocation hospitalière puis militaire de l'Ordre devint aussi politique lorsque, en tant que nouveaux chefs d'État, il leur fallu trouver des façons de faire cohabiter ces différentes populations et cultures sans trop de heurts. Leur position était donc assez précaire : la population grecque d'origine s'étant vu donner une place plutôt inférieure dans la hiérarchie, elle était fait parfois hostile à la présence de l'Ordre. Ce dernier était aussi endetté suite à l'absorption des biens d'un Ordre rival, celui des Templiers,

et souffrait, en tout cas durant les années précédant le siège de 1480, d'un certain désintérêt de la part de l'Occident (Vissière 2014 : 311). L'Empire ottoman, enfin, constituait toujours la menace principale à laquelle les chevaliers devaient faire face.

1.2.2 Le fonctionnement de l'Ordre

Les chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem comptaient quelques centaines de membres, entre les mains desquels se concentrait le pouvoir. L'Ordre était divisé en huit « langues », représentant différentes puissances européennes, dont chacune avait une fonction précise. On trouvait ainsi l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre, la France, l'Auvergne, la Provence, le Portugal-Castille et l'Aragon. Ces langues étaient elles-mêmes sous-divisées en différents dialectes. Chacune d'elles était représentée par un « pilier » et l'ensemble de ces « piliers » aidait le grand maître à la gestion des affaires de l'Ordre. Ce dernier gérait notamment un important hôpital admiré des pèlerins et s'occupait de la défense de l'île. L'Ordre se heurtait ainsi à certains problèmes organisationnels, tenant des différences linguistiques comme des rivalités politiques entre les différentes nations représentées. Le terme « langue » devint ainsi bien vite synonyme du mot « nation » (Vissière 2014 : 315), et afin d'éviter les différents politiques il était impératif pour l'Ordre de maintenir une certaine équité entre ses huit composantes. Cependant, ce sont les dialectes français qui se retrouvaient au sommet de la hiérarchie, ce qui donna lieu à plusieurs mécontentements et notamment à une grande contestation de l'hégémonie des trois langues françaises dans les années 1440. Les langues mineures au sein de l'Ordre dénoncèrent alors devant le pape le fait que les langues de France, d'Auvergne et de Provence étaient regroupées en une seule nation, et que seuls les Français avaient un droit de regard sur les finances de l'Ordre. Cette contestation n'était sûrement pas due au hasard puisqu'elle s'inscrivait dans un contexte de montée en puissance de la France de Charles VII (Vissière 2014 : 318).

La planification urbaine dépendait aussi de la cohabitation des différentes langues : suite à la grande reconstruction de la ville effectuée par Pierre d'Aubusson après le siège de 1480, la cité des chevaliers était ainsi articulée autour d'une grande rue centrale sur laquelle se succédaient les Auberges (habitations des Chevaliers séparés par langues). La défense de la ville suivait cette même logique, et les murailles étaient elles aussi réparties par nations dont elles empruntaient le nom. Le modèle utopique de l'hégémonie de la nation chrétienne se

matérialisait ainsi dans l'espace : les fortifications de Rhodes formaient d'ailleurs symboliquement un cercle, renvoyant à l'unité, et à la référence chevaleresque de la Table ronde (Vissière 2014 : 320). La toponymie prend ici une grande importance : on parle alors de « la muraille d'Italie », de la « tour d'Espagne » ou de « la muraille de Provence », la cité de Rhodes prenant les airs d'une Europe miniature au sein de laquelle s'entraident les différentes « nations » qui partagent un but commun. Le simple fait de nommer ces lieux selon les différentes puissances européennes leur donne un sens symbolique nouveau et l'impose à ceux et celles qui les fréquentent (Ribouillault 2013 : 323) : l'idée d'unité des langues de l'Ordre et par extension celle de l'Europe chrétienne, malgré les nombreuses dissensions internes dans un cas comme dans l'autre, est ainsi « forcée » par la toponymie urbaine. Cette apparente organisation utopique était directement reliée à l'idéal de la *Respublica Christiana*, nom religieux donné à l'Europe chrétienne, et au discours propagé par la papauté promouvant une « chrétienté » unie, pouvant faire face à l'Empire ottoman. L'idée de cette unité et les appellations religieuses regroupant les différents territoires européens (*Respublic Christiana*, la « Chrétienté » au sens large) étaient très populaires avant la Réforme protestante (Bisaha 2004 : 141). La cité de Rhodes représente un exemple unique de tentative d'implémentation de cet idéal. Ce discours ne réussit cependant jamais à surmonter le développement des sentiments nationalistes et les rivalités politiques qui déchiraient l'Europe de la Renaissance, allant complètement à l'encontre de cette organisation d'apparence unifiée mise en place par l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem.

1.3 La ville assiégée

L'intérêt principal de l'étude des représentations de la ville et de l'île de Rhodes tient en ce que celle-ci fut, aux XVe et XVIe siècles, sous attaque ottomane à deux reprises : la première fois lors d'un siège qui vît les chevaliers vainqueurs, et la deuxième sous le règne du sultan Suleyman qui prit finalement possession de l'île. Alors que le siège de 1522 marque la chute de Rhodes aux mains ottomanes et la perte de la dernière possession chrétienne stratégique en mer Égée, celui de 1480 a fait l'objet de textes et de récits qui ont largement circulé en Europe et ont fait entrer Rhodes dans l'imaginaire occidental comme une véritable forteresse chrétienne en Méditerranée, donnant lieu à des représentations à haute portée politique et religieuse.

1.3.1 Le siège de 1480

L'Empire ottoman avait, au courant de la deuxième moitié du XVe siècle, réussi à affaiblir considérablement Venise avec la signature du Traité de Constantinople en 1479 qui lui donnait notamment le contrôle de Négreponte et de Lemnos, et qui forçait Venise à lui payer un tribut annuel. L'Empire avait aussi pris possession de plusieurs positions stratégiques dans l'Adriatique. Profitant des profondes divisions qui morcelaient l'Europe chrétienne, Mehmet II avait choisi de s'attaquer à un État à la fois. Ainsi, une fois certain que Venise n'interviendrait pas contre lui, le sultan se prépara à attaquer Rhodes et son alliée Naples. Le refus des chevaliers de payer un tribut au sultan, le développement de la piraterie et de la « course » (tribut prélevé par l'Ordre sur les transactions effectuées sur les territoires rhodiens) qui nuisait à l'économie ottomane et la menace que représentait une force militaire chrétienne si près des côtes anatoliennes justifiaient largement le choix d'attaquer l'île.

C'est le grand maître Pierre d'Aubusson, élu en 1476, qui dirigea la défense de Rhodes contre l'envahisseur ottoman. Par un système d'espionnage très effectif, ce dernier était au courant d'une éventuelle attaque imminente des mois à l'avance. L'espionnage allait toutefois dans les deux sens : des sources turques (Vaivre et Vissière 2014 : 65) rapportent l'envoi d'espions et d'émissaires ayant pour mission de trouver des alliés à l'intérieur des murailles; d'autres avaient, comme le décrit Guillaume Caoursin (1430-1501) auteur de l'*Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio* (1480), dessiné des plans des fortifications de la ville afin de renseigner l'attaquant. Les murailles furent ainsi renforcées, et des appels d'aide à l'Occident furent lancés. À l'arrivée de la flotte turque en mai 1480, les défenseurs, bien qu'en sous-nombre, étaient donc bien préparés. C'est le commandant ottoman Mesih Pasha (?-1501) qui dirigeait l'attaque à la tête d'une flotte immense, sous les ordres du sultan Mehmet II. Bien que les sources, ottomanes et occidentales, mentionnent souvent des chiffres exagérés, il est possible d'estimer que les défenseurs rhodiens étaient à environ un contre dix (Vaivre et Vissière 2014 : 73-74).

L'armée turque concentra d'emblée ses efforts sur le fort Saint-Nicolas, tour située légèrement à l'extérieur de la ville et qui surplombait le port principal ainsi qu'un petit port secondaire, le *mandraki*. Après l'effondrement de la partie supérieure du fort, les « Turcs » lancèrent un assaut qui fut repoussé. Leur second assaut majeur se déroula pendant la nuit,

alors qu'ils tentèrent de rejoindre la tour en utilisant rien de moins qu'un pont flottant, idée ingénieuse mais qui fut éventuellement pulvérisé par l'artillerie rhodienne et qui coûta aux « Turcs » de nombreuses vies.

Leurs efforts se concentrèrent ensuite sur la muraille d'Italie, jugée plus faible, derrière laquelle se trouvait le quartier juif. Devant l'insistance des ottomans, le grand maître prit la décision de démolir le quartier et d'utiliser les pierres des bâtiments afin de bâtir une muraille de renfort, derrière la première. Bien que la muraille fut bombardée jour et nuit pendant des semaines, les Chevaliers résistèrent vaillamment. Certainement désireux d'abattre le moral des combattants, Mesih Pasha proposa donc aux rhodiens une reddition honorable, mais en cas de refus, il promettait « (…) le massacre des hommes, le viol public des femmes et l'esclavage des enfants qui seraient condamnés à renier leur foi » (Vissière 2010 : 218). Devant le désintérêt du grand maître face à ses menaces, Mesih Pasha fini par promettre le pal à tous les prisonniers et fit tailler de 7000 à 8000 pals afin d'effrayer ses adversaires (Vaivre et Vissière 2014 : 81). Cependant, sa tentative de prendre la ville par la négociation échoua; il se vit donc contraint de lancer une nouvelle attaque sur la muraille d'Italie, en profitant d'un relâchement de la garde. Cet assaut fonctionna plus ou moins : les soldats « turcs » réussirent à escalader la muraille effondrée mais ne possédaient pas d'échelles pour la redescendre de l'autre côté; de plus, la seconde muraille à laquelle ils ne s'attendaient pas leur bloquait l'accès à la ville. Les soldats, en se bousculant, tombaient dans le ravin entre les deux murailles et c'est alors que le grand maître lança une contre-attaque qui, dans les textes et les représentations, prend des airs de miracle et de triomphe céleste : à la tête d'un groupe de défenseurs brandissant la bannière de l'Ordre (le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean-Baptiste), Pierre d'Aubusson s'élança contre les assaillants en créant la panique et la confusion. Les « Turcs » furent tous chassés de la muraille ou tués; selon Caoursin, les ottomans perdirent environ 2500 combattants tandis que les différentes sources ne mentionnent qu'entre 10 et 20 morts chez les défenseurs. Cet ultime échec marqua la fin du siège : le quatrième assaut que redoutaient les chevaliers n'eut en effet pas lieu (Vissière 2010 : 219) et, avec l'arrivée de deux nefs napolitaines appelées en renfort, l'armée ottomane vaincue leva le siège le 18 août, soit trois mois après le début du siège.

Le siège de 1480 est unique de part sa modernité, autant dans sa dimension matérielle que psychologique. Parmi les différents récits qui nous sont parvenus relatant les évènements

du siège, *L'histoire journalière* est une source inestimable en ce qui concerne cette question : l'auteur, un des défenseurs ayant participé à la bataille, y dépeint le siège avec un nombre impressionnant de détails, notamment le genre d'artillerie qui était utilisé et même le nombre de coups tirés et reçus par les défenseurs. Il est aussi possible de retrouver différentes pièces d'artillerie à travers les illustrations de la *Descriptio*, du côté ottoman comme du côté rhodien. Tandis que les deux camps s'en remettaient majoritairement aux gros canons, les ottomans semblaient n'utiliser que des boulets de pierre tandis que les chevaliers projetaient aussi des pièces de métal et de la mitraille. L'auteur du journal relate toutefois une anecdote au cours de laquelle fut projeté sur la ville un engin incendiaire qui fit suffoquer les victimes. Il parle alors de l'air comme étant « empoisonné » : l'anecdote semble relater ce qui semble être une des premières utilisation de gaz de combat par l'armée ottomane (Vissière 2010 : 221). L'utilisation de la poudre et de différents engins incendiaires lancés à la main semblait aussi être commune chez les défenseurs rhodiens. Les deux camps faisaient toutefois preuve d'une ingéniosité sans pareille et aucun des deux ne semblait avoir l'avantage sur l'autre; bien que ce n'était pas le cas du point de vue numérique. Le siège donnait aussi lieu à une véritable guerre psychologique : encore une fois, c'est l'*Histoire journalière* qui nous donne le plus de détails en décrivant l'ambiance sonore terrorisante causée par les bombardements constants, la peur d'aller se retrouver dans les églises pour prier, et le duel incessant entre les appels du muezzine et les cloches des églises. La peur de la trahison faisait aussi partie du portrait psychologique du siège : Caoursin parle longuement d'un certain « Maître Georges » qui se présenta comme transfuge et maître artilleur au début du siège et qui, bien qu'il eut conseillé le grand maître tout au long de la bataille, ne gagna jamais la complète confiance des chevaliers et fini par être accusé de traîtrise et pendu (Vaivre et Vissière 2014 : 89). Outre ce dernier, un grand nombre de transfuges s'annonçant comme chrétiens enrôlés de force dans l'armée turque ne cessaient de se présenter aux portes de la ville, qu'il fallait garder sous surveillance.

La foi jouait aussi bien évidemment un grand rôle, et plusieurs types de « miracles » se produisirent supposément au cours du siège, le plus important étant celui qui permit à Pierre d'Aubusson de reprendre contrôle de la muraille d'Italie. Armés de la bannière de l'Ordre, le grand maître et ses hommes auraient été aidés par des anges et le Christ lui-même. Cette

anecdote fut reprise et utilisée pour la propagande d'après-siège envoyée en Occident et aida à la vente d'indulgences, comme nous le verrons dans un autre chapitre.

Bien que grandement inférieurs en nombre, les Chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem réussirent à unir une population fortement hétérogène derrière une même bannière et, grâce à une défense bien préparée et des techniques de poliorcétique modernes et innovantes, réussirent à tenir tête, pour cette fois du moins, à la gigantesque armée ottomane.

1.3.2 La prise de la ville en 1522

Comme pour le précédent siège, ce sont des raisons économiques et stratégiques autant que religieuses qui se trouvent derrière la décision d'attaquer à nouveau l'île de Rhodes. Après la mort de Djem en 1495, qui était resté l'otage des chrétiens pendant treize ans et qui leur avait permis maintes fois de mener les négociations avec la Porte en leur faveur, les relations de bon voisinage qui perduraient entre l'Ordre et les forces ottomanes se trouvèrent affaiblies. En 1501, le pape Alexandre VI (1431-1503) lança une attaque contre Mytilène appuyé par l'Ordre qui se retrouva de facto en guerre contre le sultan. Le retour à la paix de 1504 n'arrangea pas tout à fait la situation puisque parallèlement, le développement démesuré de la course, tribut prélevé par l'Ordre pour les transactions effectuées sur son territoire, dérangeait de plus en plus et menait à la capture de nombreux musulmans. Ceux-ci se retrouvaient affectés à de durs travaux par les chevaliers de Rhodes qui faisaient apparemment preuve d'une grande cruauté à leur égard (Vatin 2010 : 30). Cependant, plus préoccupé par les mouvements de contestation internes que par ce petit État chrétien en Méditerranée orientale, Sélim 1er renonça à attaquer Rhodes et c'est son successeur Suleyman qui s'en chargea. Suite aux politiques de son prédécesseur qui étaient résolument tournées vers l'Orient, le sultan Suleyman se retrouvait à la tête d'un empire gigantesque et puissant. Dit « le Magnifique », son règne fut marqué par une diplomatie exemplaire et des conquêtes bien menées. Après avoir pris Belgrade en 1521, Suleyman remit la guerre sainte au premier plan en s'attaquant directement aux chrétiens. Comme nous l'avons mentionné, la Porte disposait de nombreuses raisons de s'attaquer à Rhodes, forteresse chrétienne anachronique située dans un territoire qui devait selon toute logique être ottoman. L'impopularité des chevaliers dans ce territoire hostile était pour Suleyman un avantage, et Rhodes semblait être le choix le plus logique après l'avancée hautement stratégique que lui avait permis la prise de Belgrade. Le sultan signa ainsi

un traité avec Venise puis avec François 1er, s'assurant leur neutralité. La flotte turque, partie de Gallipoli, débarqua donc à Rhodes le 24 juin et organisa le blocus de la ville et la construction des camps. La cité fut assaillie sur tous les fronts à la fois, et l'armée ottomane tenta d'effectuer plusieurs brèches à la mine auxquelles résistèrent toutefois les défenseurs rhodiens. Le 10 décembre cependant, après de longs mois de bataille, le boulevard d'Espagne fut pris par les ottomans et entraîna la capitulation des Chevaliers douze jours plus tard.

Ce nouveau siège fut marqué notamment par une forte utilisation de la mine explosive, qui n'avait pourtant pas porté fruit lors de l'attaque de 1480 (Faucherre 2010 : 287-196). On trouve des miniatures ottomanes anonymes représentant Suleyman inspectant des mineurs durant le siège de Rhodes, ou encore des pionniers creusant des galeries, mettant ainsi en valeur le renouveau de la poliorcétique ottomane. Attaquant cette fois-ci par les fronts rocheux, utilisant les canalisations creusées par les Chevaliers pour le bon fonctionnement de la cité, et à la tête d'une flotte en préparation depuis deux ans, Suleyman mit en fuite les chevaliers qui migrèrent avec environ 4000 citoyens grecs et toutes leurs archives à Viterbe, en Italie, puis à Malte, sous l'invitation de Charles Quint. (Vatin 2010 : 37-39) L'attaque mit ainsi fin à un règne des chevaliers de Saint-Jean de plus de deux siècles et causa une grande stupeur en Occident, qui prit alors véritablement conscience du danger que représentait la Sublime Porte.

CHAPITRE 2. L'IMAGERIE DU SIÈGE DE 1480 : PROPAGANDE EN OCCIDENT

Introduction

Aux XVe et XVIe siècle, l'évènement le plus représenté et diffusé concernant Rhodes est certainement le siège de 1480, mené par les troupes de Mehmet II contre la cité et le grand maître Pierre d'Aubusson de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem. S'étant soldé par une victoire de l'Ordre, le siège suscita toute une iconographie qui se propagea en Europe et qui participa à une vaste campagne de propagande orchestrée par le grand maître lui-même et son vice-chancelier Guillaume Caoursin. De plus, le pape Sixte IV (1414-1484) apporta son soutien à une importante campagne d'indulgences visant à financer l'Ordre et la reconstruction des fortifications de l'île. Cette iconographie offre plusieurs niveaux de lecture. Elle est d'abord représentative du regard ambivalent que posaient les Occidentaux sur les Ottomans : alors que l'idée des croisades restait encore bien présente dans les esprits, l'Empire ottoman en pleine ascension pouvait difficilement ne susciter que mépris et condescendance comme auparavant. Il était à présent également craint et considéré comme annonciateur de l'Apocalypse. Les vues chorographiques de Rhodes réalisées juste après le siège représentent les « Turcs » comme des guerriers féroces, tout en s'inscrivant dans la tradition iconographique stéréotypée de l'époque, en dotant notamment chaque figure orientale d'un turban. La nécessité de soutenir la campagne d'indulgences lancée avec l'accord de Sixte IV suscita aussi une production d'images à forte portée religieuse ayant pour but de conscientiser l'Occident et la Chrétienté à la menace que représentait l'Empire ottoman pour les territoires comme pour la religion. L'histoire du siège et ses relations ont été abondamment étudiées (Brockman 1969 ; Satton 1978 ; Vaivre et Vissière 2014). Toutefois, même l'ouvrage des chercheurs Jean-Bernard de Vaivre et Laurent Vissière, qui reproduit l'iconographie circulant immédiatement après le siège, ne contient pas d'analyse axée sur les images : celles-ci sont le plus souvent mises en relation avec le texte ou les évènements factuels et ne sont pas étudiées de manière formelle. Nous nous attarderons ici à l'analyse de certaines des miniatures de l'*Obsidionis Rhodie urbis descriptio* (1480) de Caoursin, dont une vue aérienne représentant le début du siège de Rhodes, ainsi qu'un tableau votif du siège d'un artiste anonyme, réalisé durant les années suivant le siège et présentant lui aussi une vue aérienne de la ville. Nous nous intéresserons aussi à l'aspect religieux de l'imagerie du siège à travers quelques

exemples de la *Descriptio* de Caoursin, présentes dans son édition latine ainsi que dans une édition plus tardive réalisée à Ulm en 1496. Nous tenterons d'approcher ces images de manière à comprendre la façon dont elles reproduisent l'idéologie dominante des sociétés occidentales à la Renaissance par rapport à ce qu'elles appellent alors les « Turcs ». Ces représentations tentent en effet de raviver la foi chrétienne en représentant la toute-puissance du Ciel et la justesse des valeurs chrétiennes face à l'hérésie de l'islam, suivant un modèle mis en place dès l'Antiquité et séparant l'Occident et l'Orient en deux entités opposées (Bisaha 2004 : 2). Nous verrons ainsi comment l'imagerie occidentale découlant du siège de 1480, largement diffusée notamment grâce au développement de l'imprimerie, participa à cette campagne de propagande politique et religieuse visant à mobiliser l'Europe contre la « menace turque » en fournissant un appui militaire et financier à l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean.

2.1 La *Descriptio* de Caoursin et les relations du siège de 1480

Au cours de l'été 1480, la ville fortifiée de Rhodes se vit assiégée par les troupes ottomanes du sultan Mehmet II. Ce siège de trois mois, durant lesquels la ville fut bombardée continuellement et qui permit à sa population éclectique de s'unir contre un ennemi commun, se solda par une victoire de l'Ordre des Chevaliers de Saint-Jean et du grand-maître Pierre d'Aubusson, qui opposèrent aux forces ottomanes une résistance farouche. Cette bataille eut de grandes répercussions en Occident : bien qu'il s'agisse d'une victoire retentissante de la chrétienté, elle était aussi représentative du danger croissant que représentait l'Empire ottoman.

La majorité des études portant sur le siège de 1480 (Brockman 1969 ; Philippides 2007 ; Setton 1978) se base sur des textes de contemporains, principalement ceux de Mary du Puis (dates inconnues), Giacomo della Corte (v. 1430-v. 1501) et Guillaume Caoursin, alors vice-chancelier de l'Ordre, qui signe dès la fin du siège une relation élégante et illustrée destinée à être diffusée en Occident, et de ce fait aussitôt traduite dans les principales langues européennes. Devenant rapidement la principale source relatant l'histoire du siège, l'*Obsidionis Rhodie urbis descriptio* de Caoursin éclipse malheureusement d'autres relations parfois bien plus explicites, notamment *L'Histoire journalière*, un journal extrêmement détaillé rédigé par l'un des défenseurs du siège qui consiste en un document de première main inestimable. Les chercheurs Jean-Bernard de Vaivre et Laurent Vissière ont effectué un travail

de longue haleine dans leur ouvrage *Tous les deables d'enfer : Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480* (2014), en proposant non seulement une édition scientifique des relations les plus connues, mais en mettant également à jour des textes jusqu'alors négligés et non traduits (dont *L'histoire journalière*) qui apportent sur le siège de Rhodes un tout autre regard. La *Descriptio* de Caoursin pose en effet quelques problèmes concernant l'acuité et la chronologie des faits (Vaivre et Vissière 2011 : 1385-1406). La relation de Caoursin consiste en un récit illustré du siège, ce qui lui confère une certaine qualité de reportage. Toutefois, son iconographie n'était auparavant étudiée qu'en fonction de son rapport au texte l'accompagnant, tandis que la comparaison du texte avec les autres relations et la mise en relation des images avec d'autres représentations du siège est nécessaire à une analyse poussée et à une compréhension plus claire de toutes les implications qu'a pu avoir l'ouvrage à l'époque (Vissière 2010 : 220). De plus, l'étude de l'iconographie de la *Descriptio* est, encore aujourd'hui, majoritairement centrée sur son rapport aux évènements du siège, alors qu'elle s'inscrit dans un contexte de rivalités territoriales et religieuses complexes et qu'elle est représentative de la vision stéréotypée d'une culture sur une autre, qu'elle soit condescendante ou craintive. Les images accompagnant le récit de Caoursin constituent une histoire en soi et acquièrent une fonction politique en servant d'outils de propagande non seulement à la campagne d'indulgences lancée en faveur des chevaliers, mais aussi à l'idéologie dominante des sociétés occidentales face à l'Empire ottoman.

2.1.1 L'image du « Turc »

Tandis que L'*Histoire journalière* offre des détails sur les questions plus anthropologiques du siège, c'est-à-dire la vie quotidienne des assiégés et leur moral, et raconte avec une grande précision chaque anecdote de la bataille, Caoursin se concentre plutôt sur les évènements majeurs et offre une vision beaucoup plus biaisée et lacunaire (Vissière 2010 : 220). Il est clair, à travers ses différentes caractéristiques, que l'ouvrage possède une visée politique précise visant à conscientiser l'Occident à la « menace turque ».

Il convient tout d'abord de mentionner que la vision des ottomans qu'avaient les occidentaux comportait de multiples facettes : il est important de s'éloigner de la notion d' « orientalisme » telle qu'expliquée par Edward Saïd (1978), notion anachronique en ce qui concerne le sujet de notre étude puisqu'elle se base largement sur les grands colonialismes des

XIXe et XXe siècles. Alors que l'analyse de Saïd met en valeur les rapports de domination et la vision condescendante de l'Occident face à l'Orient, à la Renaissance, loin d'amorcer son déclin, l'Empire ottoman était en pleine ascension et inspirait aussi une grande crainte (Harper 2013 : 2, 177-178 ; Bisaha 2004 : 6). L'historiographie sur le sujet est de manière générale séparée en deux modèles, que James G. Harper, dans son ouvrage de 2013, nomme « Iron Curtain » et « Global Village ». Le premier modèle se concentre sur l'hostilité permanente régnant entre l'Orient et l'Occident, rappelant la Guerre froide, et l'incompréhension entre deux cultures (Schwoebel 1967 ; Lewis 1982). Ce modèle a, par la suite, été dépassé par des recherches mettant l'emphase sur les échanges intellectuels, culturels et artistiques entre les Ottomans et l'Europe chrétienne (Jardine and Brotton 2000 ; Howard 2000 ; Matar 2003 ; Bisaha 2004).

2.1.2 La campagne de propagande d'après-siège : lier croisades et indulgences

En ce qui concerne l'analyse de l'iconographie suscitée par le siège de Rhodes, on ne peut passer sous silence la crainte inspirée par les Ottomans et l'esprit des Croisades encore vivace dans l'imaginaire des sociétés européennes géographiquement plus éloignées, bien que, comme nous l'avons vu plus haut, les Chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean entretenaient des relations commerciales et culturelles avec leurs voisins ottomans. L'attitude de l'Europe elle-même envers les Ottomans était ambigüe et était aussi faite de curiosité et d'échanges intellectuels, notamment philosophiques (Bisaha 2004 : 16). Cependant, la chute de Constantinople continuait d'être ressentie comme un échec cuisant, tout comme la prise récente de Négrepont et l'échec de Venise face aux avancées de l'armée ottomane. Ainsi, suite à la victoire des chevaliers, c'est toute une campagne de propagande qui se mit en place en visant non seulement les élites politiques et religieuses d'Occident, mais aussi l'imaginaire du peuple (Vaivre et Vissière 2014 : 114). Afin de rejoindre les nombreux pèlerins qui passaient par l'île, Pierre d'Aubusson fit reconstruire Rhodes en un immense ex-voto, notamment en encastrant les boulets de marbre dans les remparts ou en construisant une église à l'endroit de la brèche créée par l'ultime assaut sur la muraille d'Italie (Vaivre et Vissière 2014 : 115-116). Mais la campagne avait pour but de s'étendre bien au-delà des murailles de la ville, et c'est dans ce contexte que s'inscrivent la *Descriptio* de Caoursin ainsi que l'*Ex-voto de la victoire de Rhodes en 1480*, un tableau au départ destiné à la cathédrale Notre-Dame de Paris,

représentant une vision synoptique du siège avec un résumé en quatre lignes du texte de Caoursin.

Originaire de Douai, Guillaume Caoursin occupa dès son arrivée à Rhodes une position clé au sein de l'Ordre, avant d'en devenir vice-chancelier. Il avait reçu une formation à Paris et se plaçait dans la mouvance humaniste : il possédait une solide connaissance littéraire et maîtrisait le latin et le grec. Il épousa d'ailleurs une Grecque de Rhodes, probablement pour renforcer les liens entre la population locale et l'Ordre (Vaivre et Vissière 2014 : 304-305). Caoursin était non seulement respecté par les humanistes italiens, mais aussi par Sixte IV, et appréciait différentes réalisations artistiques autant italiennes que françaises. Il était donc un personnage représentatif de ce carrefour culturel et artistique que représentait Rhodes. La *Descriptio* consiste en un récit relatant les évènements majeurs du siège, rédigé tout juste après : il fut publié sous deux formes, la première consistant en une lettre en latin signée du grand maître et destinée aux puissances occidentales, tandis que la deuxième se présentait sous forme décorée, illustrée et bien plus longue, avec le nom d'*Obsidionis Rhodie urbis descriptio.* Bien que considérée pendant longtemps comme la source principale sur le siège de 1480, des recherches récentes et la redécouverte d'autres relations jusqu'alors négligées ont mis en lumière les nombreux « silences » du récit et ses qualités propagandistes (Vissière 2011 ; Vaivre et Vissière 2011 ; Vaivre et Vissière 2014). En effet, bien que rédigé par un témoin oculaire du siège, ce récit comprend de nombreuses imprécisions et même des erreurs quant aux dates mentionnées (Vaivre et Vissière 2014 : 309). Ces dernières sont d'ailleurs rares, et les chiffres donnés relativement à la grosseur des troupes ou au nombre de morts sont au mieux « vraisemblables ». Caoursin ne mentionne aussi que peu de noms, donnant toutefois une place de choix à Pierre d'Aubusson, le traitant en véritable héros, autant pour ses qualités de stratège que pour sa foi inébranlable. L'auteur entame les louanges dès le prologue de son récit : « (…) c'est à juste titre que ceux qui vivent sous ton empire et obéissent à ton pouvoir te félicitent, t'applaudissent et préfèrent le bonheur à la tyrannie des Turcs » (Caoursin 1480 :

segment 02 du prologue)[1]. Ce prologue s'étend par ailleurs assez longuement sur la haine des « Turcs » pour Rhodes et sur la « tyrannie » du sultan :

> Avant de décrire le siège de la ville de Rhodes, j'ai décidé d'exposer les causes qui ont poussé par-dessus tout le tyran des Turcs, Mehmet, à attaquer Rhodes avec un si grand effort [...] Les Rhodiens […] dédaignent de se lier à celui qui persécute la foi du Christ, qu'ils ont fait vœu de protéger, défendre et servir. Enragé pour ces raisons, l'ennemi conçut contre Rhodes une haine inexpiable et décida dans son esprit de détruire la ville, s'il le pouvait, et d'effacer jusqu'au nom de Rhodes » (Caoursin 1480 : segment 1).

Ainsi, bien qu'écrit dans un latin élégant et présentant un récit des évènements illustré prenant la forme d'une source journalistique, la *Descriptio* possède une visée clairement propagandiste et ce, dès les premières lignes du récit.

La relation avait en effet comme but de justifier l'immense campagne d'indulgences entamée avant même les évènements du siège, avec la bénédiction du pape (Vaivre et Vissière 2014 : 308), mais aussi de relancer dans l'esprit des Occidentaux l'enthousiasme pour les croisades. Les indulgences sont, à l'époque, intimement liées à la croisade, le mot *cruciata* utilisé dans les bulles pontificales pouvant désigner soit l'une ou l'autre (Weber 2011 :11-26). Les indulgences consistent donc en rétributions spirituelles sous forme de billets, accordées en échange d'une confession ou d'une participation militaire ou financière à une expédition guerrière contre les ennemis de la foi, ce qui ne semblait pas toujours plaire à la population : Sixte IV se serait plaint à un sous-collecteur en Germanie des « (…) critiques provoquées par ces indulgences et la croisade » (Weber 2011 : 21). Il était donc nécessaire pour l'Ordre de rallier l'opinion populaire à leur côté : toutes les relations imprimées du siège sont ainsi à mettre en lien avec cette campagne, et « (…) l'aspect proprement documentaire de ces textes s'avère donc relativement faible, car ce qui importait pour leurs auteurs, c'était de faire passer un message politique et religieux et de convaincre aussi bien les puissants de ce monde que les populations européennes de soutenir l'effort mené en Orient par les chevaliers de l'Hôpital » (Vaivre et Vissière 2014 : 22). Les miniatures de Caoursin s'inscrivent directement dans ce

[1] Les extraits de la *Descriptio* de Caoursin sont tous tirés de la traduction en français présente dans l'ouvrage de Jean-Bernard de Vaivre et Laurent Vissière, 2014.

contexte, en mettant l'accent sur les évènements militaires et le triomphe de la foi chrétienne sur l'ennemi Turc. Elles servent aussi, de par leur qualité d'images, à frapper directement et durablement l'imaginaire des occidentaux; chose que les bulletins d'information et autres lettres envoyés par les chevaliers ne pouvaient faire, n'ayant qu'une diffusion limitée dans le temps et l'espace (Vissière 2011 : 164). Le texte accompagnant ces images est d'ailleurs rédigé par Caoursin en latin, langue commune de l'Occident et celle de l'Église, les chevaliers se voulant au-dessus des rivalités déchirant les différents territoires européens (Vissière 2011 : 164). L'Ordre fit un usage intelligent de la nouvelle technique de l'imprimerie afin de diffuser ces documents le plus possible à travers tout l'Occident : cette immense campagne de propagande permit de rejoindre non seulement les dirigeants occidentaux, mais aussi la population en général qui participait à l'effort collectif par l'obtention d'indulgences (Vissière 2011 : 172).

Ranimer l'esprit des croisades donnait aussi un but commun aux différentes sociétés européennes : à la fin du XVe siècle, l'Europe occidentale chrétienne était loin d'être unifiée et les nombreuses rivalités entre les différentes puissances (France, Angleterre, Saint-Empire…), ainsi qu'entre les Cités-États d'Italie ou encore la décomposition de l'État bourguignon ne permettaient pas d'envisager la constitution d'une éventuelle coalition face à l'Empire ottoman en pleine expansion. La situation de l'Ordre des Chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, sans un appui fort d'une Europe chrétienne unie pour tenir tête aux forces ottomanes, devenait de plus en plus difficile. L'utilisation politique de la victoire du siège de Rhodes de 1480 était inévitable : elle permettait non seulement de redorer le blason de l'Ordre et d'obtenir du financement, mais aussi de conscientiser l'Occident à la menace que représentait l'Empire ottoman et d'appeler à une unification des différentes puissances chrétiennes. Les textes relatant l'histoire du siège furent ainsi abondamment diffusés, et tout particulièrement celui de Caoursin, qui devint le plus célèbre malgré ses nombreuses imprécisions.

2.2 Les vues chorographiques du siège : glorifier Rhodes

2.2.1 La vue de Rhodes de la *Descriptio*

La *Descriptio*, relation plutôt médiocre au sens historique, est toutefois d'un grand

intérêt pour les nombreuses images présentes dans les différentes éditions du manuscrit et qui participent elles aussi à la visée propagandiste de l'ouvrage. Le manuscrit fut enluminé par un certain Maître du Cardinal de Bourbon, suivant de très près les instructions laissées par Caoursin : ces instructions furent entièrement publiées pour la première fois dans l'ouvrage de Vaivre et Vissière (2014). Les images consistent en trente-deux miniatures dans le premier manuscrit, ainsi que dix bois gravés accompagnant le même texte et que l'on trouve dans l'édition plus tardive de Johan Reger (?-après 1499) à Ulm (1496). Parmi ces images, quatre vues aériennes obliques de la cité de Rhodes, représentant différentes étapes du siège. Celle du folio 32r, *Vue de Rhodes investie par l'armée turque* (fig. 1), représente la ville entourée du campement de l'armée ottomane et de sa flotte, avec de nombreux petits personnages s'activant à l'attaque ou à la défense de la cité. Cette image s'inscrit dans un contexte où l'on assiste au développement de l'iconographie urbaine, possible grâce à la redécouverte en Occident des travaux des anciens comme Ptolémée ou Strabon et d'une transformation radicale des concepts et des pratiques de la géographie (Besse 2004 : 20). Les vues de ville sont aussi appelées vues *chorographiques*, se distinguant des vues *géographiques* d'abord par une considération d'échelle : le rôle de la géographie selon Ptolémée était de montrer la surface du globe dans sa totalité, en retenant uniquement « les traits qui entrent dans des schémas globaux et universels » (Ptolémée, *Géographie*, cité par Besse 2005 : 4). La chorographie permet ainsi de représenter des détails négligés par des représentations géographiques plus générales.[2] Les images de l'ouvrage de Caoursin, incluant ces vues aériennes de la ville, ont jusqu'à présent été étudiées surtout en fonction de leur rapport au texte les accompagnant et aux faits historiques. En les replaçant dans leur contexte politique et social, ces images prennent toutefois une dimension symbolique importante.

La vue chorographique de Rhodes assiégée présente une iconographie simple : l'accent est mis sur le côté militaire et la férocité des Ottomans dans les batailles. On peut voir des personnages s'activer à construire des machines de guerre tout autour de la cité, armés de lances. Le port du turban est aussi directement associé à la figure du Turc, ce qui n'était pas inhabituel dans l'iconographie de l'époque puisqu'on retrouvait déjà un grand nombre de

[2] La question des représentations chorographiques sera étudiée plus en profondeur dans le chapitre 4.

figures musulmanes à travers les représentations occidentales, au sud comme au nord (Madar 2011 : 159). Cette convention picturale remonte au Moyen-Âge, où le turban était utilisé pour représenter une figure tout simplement non-chrétienne, qu'elle soit païenne, juive ou même hérétique ou démoniaque (Mellinkoff 1993 : 68-70). La présence écrasante de l'Ordre des chevaliers et donc de la religion chrétienne, bien qu'encerclée par les Ottomans, est évidente. Le blason de l'Ordre, une croix blanche sur fond rouge, est exagérément présent à travers la représentation de la ville : on le voit sur toutes les tours et fortifications, ainsi qu'à travers les rues, tandis que les Ottomans semblent n'avoir apporté aucun drapeau, si ce n'est un croissant bleu à peine visible représenté sur leurs navires. Certains bâtiments majeurs de la ville, dont les églises, sont représentés avec un toit rouge, les faisant ressortir du dessin. Le ciel enfin, comme un témoin de la bataille, est traversé de multiples oiseaux représentés symboliquement par des petites croix, rappelant l'omniprésence de la chrétienté.

Cette représentation fait partie d'un programme iconographique élaboré avec beaucoup de soin par Caoursin : ses instructions quant à la réalisation des images sont extrêmement détaillées et ont été suivies à la lettre par l'enlumineur (Vaivre et Vissière 2014 : 324). Dans ses instructions, Caoursin précise aussi qu'il envoie à l'artiste une peinture de Rhodes, afin qu'elle serve de modèle au peintre (Vaivre et Vissière 2014 : 327). On sait aussi que les chevaliers, dans le cadre de leur campagne de propagande en Occident, n'avaient pas uniquement envoyé des textes mais aussi des images de la ville (Vissière 2011 : 168). La *Vue de Rhodes investie par l'armée turque* présente donc une vue aérienne oblique de la cité et de l'île qui s'étend à l'arrière, chorographie certainement inspirée de cette fameuse peinture envoyée par Caoursin. La précision des indications de Caoursin quant à la réalisation des enluminures démontre que l'auteur avait longuement réfléchi aux images et à ce qu'elles devaient représenter. L'image d'une ville, en effet, diffère de la ville existante par son statut de *représentation* : il faut donc se demander, que voyons-nous, ou plutôt que devons-nous voir dans cette image ? Comme l'avance Jean-Marc Besse : « ce que nous voyons c'est autant la ville telle qu'elle est, que la ville telle qu'elle est supposée être vue. L'image est autant un discours sur la ville qu'une description de la ville » (2005 : 9). Rhodes est ici représentée à travers un évènement militaire marquant pour son histoire, soit le siège par l'armée ottomane. L'image possède plusieurs niveaux de représentation : d'abord, la ville, son emplacement sur l'île et par rapport à l'eau; ensuite, une glorification de cette ville, ses fortifications et son

organisation qui sont mises en valeur et le blason de l'Ordre flottant sur toute sa surface; ensuite, la ville attaquée, avec l'armée ottomane qui s'active et forme une chaîne autour de la cité, préparant ses engins de guerre. Ce n'est pas encore la victoire qui est montrée ici, mais bien la ville menacée, *urbs* et *civitas* confondus : la ville de Rhodes est en effet représentée non seulement comme un ensemble construit de bâtiments et de fortifications, mais aussi comme une entité politique réunissant ses habitants (représentés s'activant à la défense des murailles) sous une même loi et une même religion (symbolisées par le blason de l'Ordre, bien que, comme nous l'avons vu, la cité de Rhodes réunissait différents groupes religieux). La vue chorographique de Caoursin, en utilisant un épisode précis de l'histoire récente de la ville, symbolise « le bon gouvernement » mis en danger par « le mauvais gouvernement ». La ville est glorifiée non seulement à travers sa forme « physique », mais aussi à travers sa forme morale et politique, sa loi, soit en tant que *res publica* telle qu'inspirée par les écrits d'Aristote et de Cicéron (Besse 2005 : 12).

La vue urbaine de Caoursin ne peut donc pas être étudiée seulement à travers l'information qu'elle offre sur la planification urbaine de la ville ou de ses fortifications, ou à travers son aspect historique. Cette vue participe d'un discours politique qui, tout en glorifiant la ville de Rhodes et l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, symbolise la menace de l'armée ottomane sur le bon gouvernement chrétien en Occident. Inclut à l'intérieur d'un ouvrage possédant une visée propagandiste claire, cette vue de ville possède une fonction en lien avec son contexte de diffusion : « Il faut poser la question du type de message qu'elle véhicule [l'image] et par là du type de réalité sociale et culturelle qu'elle permet en tant que telle d'installer » (Besse 2005 : 3). Elle prend le parti des hommes « justes », soit les chevaliers qui, encouragés par le Ciel, préparent vaillamment leur résistance à l'ennemi qui lui, s'acharne à détruire leur cité. Elle véhicule pour ainsi dire un message qui lui est propre, et elle possède le *pouvoir* de perpétuer des stéréotypes et un type de réalité sociale allant dans l'intérêt de son créateur.

2.2.2 L'*Ex-voto* anonyme

Une autre image majeure issue du siège de 1480 et offrant un remarquable exemple de propagande est un tableau réalisé vers 1483, commandé par Antoine d'Aubusson (1413-après 1480), frère du grand maître et conseiller de Louis XI (1423-1483), et qui devait être exposé

dans le chœur de Notre-Dame (fig. 2). Antoine d'Aubusson avait probablement fait un récit enthousiaste de la bataille au roi, lequel avait comme projet d'installer près du tableau sa statue équestre (Vaivre et Vissière 2014 : 119). Le roi avait en effet participé au financement de la défense de Rhodes (Hamon 2009 : 331), et puisque la langue dominante au sein de l'Ordre des chevaliers était le français, Louis XI avait bien l'intention de s'arroger une part de la victoire. Profitant de la diffusion immédiate et éclatante des évènements du siège, le roi entama un processus de récupération politique en écrivant notamment au chapitre de Notre-Dame de Paris afin de demander à recevoir un tableau votif de la victoire de Rhodes. Cependant, le tableau ayant été égaré et la lettre du roi ayant pendant longtemps échappé à l'attention des historiens, ce n'est que récemment que celle-ci fut mise en relation avec un étrange tableau se trouvant à la mairie d'Épernay depuis 1916 (Hamon 2009 : 331). Une recherche d'archives effectuée par plusieurs historiens permit de comprendre que le tableau, dont le sujet était jugé trop sanglant et choquant par les chanoines, avait finalement été légué à une autre église par les héritiers d'Antoine d'Aubusson avant que l'on ne perdre sa trace jusqu'au XIXe siècle. Le tableau reprend l'iconographie des illustrations de Caoursin : bien que son auteur soit encore inconnu, on sait qu'il fut réalisé en même temps que les cinquante-deux enluminures de l'édition luxueuse de son texte (Hamon 2009 : 333). La représentation, surtout le paysage à l'arrière-plan, semble relever de l'école flamande (Vissière 2011 : 168) et s'appuie fort probablement sur le même modèle que les chorographies de la *Descriptio*, soit la peinture envoyée par Caoursin à l'enlumineur, ou encore les images propagées par les chevaliers. La ressemblance entre le tableau et les vues chorographiques de Caoursin est telle qu'elle suggère cependant une source commune. Celui-ci représente une vision synoptique du siège de Rhodes avec, dans la partie inférieure, une longue inscription en quatre lignes résumant le texte de Caoursin et les faits essentiels de la bataille, dont le miracle final dont nous parlerons plus loin. Au premier plan, on trouve des navires ottomans ainsi que d'autres européens venus à l'aide des Chevaliers ; à la gauche du tableau est représentée la bataille du fort Saint-Nicolas, et à droite celle de la muraille d'Italie. Comme chez Caoursin, le turban est utilisé pour représenter les figures turques. De plus, les Ottomans semblent posséder une technologie inférieure : alors que les combattants chrétiens sont représentés en armure, défendant la cité, les figures ennemies sont vêtues de costumes colorés et se noient dans les eaux du port. L'artiste a aussi fait preuve d'imagination quant aux étendards de l'armée

ottomane, qui vont des traditionnels croissants de lune et étoiles aux dragons, aux rats et aux mouches ; l'Ordre, lui, reste uni sous le signe de la croix (Vissière 2011 : 171). On retrouve dans cette vue un discours similaire à celui de la miniature de Caoursin : la ville et son gouvernement (l'Ordre) sont glorifiés et placés sous la protection de la religion. Cependant, le tableau d'Épernay est intéressant du fait qu'il réunit au sein d'une même représentation différents moments clés du siège : on peut y voir l'attaque sur la muraille d'Italie à la droite du tableau, l'assaut du fort Saint-Nicolas à sa gauche, et les batteries turques bombardant les murailles. En plein centre de l'avant-plan de la représentation est figurée une galère arborant une croix, probablement une des nefs napolitaines arrivées en renfort à la fin du siège. La chronologie des étapes de la bataille est ainsi condensée en une seule image : cette dernière permet de comprimer le temps dans l'espace et ainsi de saisir d'un seul coup d'œil les différents évènements d'un récit. Bien que la référence au siège de 1480 soit claire grâce à l'inscription du bas, c'est l'image ici qui met en scène l'histoire. Les détails de la bataille comme les évènements majeurs de cette dernière sont représentés, et le texte est présent pour attester de la véracité des faits : l'inscription au bas du tableau sert à rappeler que la représentation est basée sur une source écrite, et pas n'importe laquelle, mais bien celle de Caoursin présent au moment du siège et dont le récit était alors considéré comme une des sources les plus fiables concernant ces évènements. La profusion de détails dans les scènes de batailles et dans la représentation de l'artillerie sert à donner au tableau un côté réaliste, usant de « l'effet de réel » au sens où l'entend Roland Barthes : c'est-à-dire rassembler une multitude de détails qui semblent au premier abord purement anecdotiques, mais qui contribuent à la formation dans l'imaginaire du spectateur d'un espace réel, d'une scène existante (Barthes 1968 : 84-89). Le tableau sert ainsi de véritable récit commémoratif du siège, auquel le spectateur est appelé à croire.

La dimension religieuse est aussi très présente : alors que saint Jean-Baptiste se trouve parmi les défenseurs, debout sur la muraille et une épée à la main, la Vierge à l'Enfant veille sur les chrétiens depuis le ciel, entourée de deux anges. Cette scène semble avoir été rajoutée par la suite et ne pas être de la même main (Vissière 2011 : 168-171 ; Hamon 2009 : 331-336), sûrement pour tenter de faire contrepoids à l'aspect guerrier du tableau. Cette double dimension militaire et religieuse suggère aussi, comme au travers d'autres représentations de batailles comme celles plus tardives de Lépante en 1571, que les Ottomans auraient perdu la

bataille non seulement à cause de leur stratégie ou technologie inférieure, mais aussi à cause de leur infériorité spirituelle (Strunck 2005 : 219).

La place prise par l'iconographie religieuse plus traditionnelle ne suffit toutefois pas à convaincre les chanoines de Notre-Dame. Bien que les représentations de batailles à grande échelle n'aient pas été si rares dans la France de l'époque, ces dernières montraient plutôt des groupes de combattants insérés dans des compositions monumentales suivant la tradition des fresques italiennes, et n'avaient pas de vocation dévotionnelle. L'idée de placer un ex-voto du siège de Rhodes, avec ses scènes de guerre sanglantes, en plein milieu d'une église, était de toute évidence trop audacieuse pour l'époque (Hamon 2009 : 333). Comme le soulignent Jean-Bernard de Vaivre et Laurent Vissière, il faut croire que les chevaliers de Rhodes étaient en avance sur leur temps autant dans le domaine de l'artillerie que dans celui de la propagande (2014 : 119).

2.3 La dimension religieuse des représentations du siège de 1480

La menace représentée par l'expansion de l'Empire ottoman n'était pas uniquement territoriale et politique mais aussi religieuse : cette dimension offrait aussi une raison pour unir l'Europe chrétienne déchirée par ses conflits politiques contre un ennemi commun. De plus, il importait de créer des liens avec les territoires occidentaux plus éloignés géographiquement du conflit, et qui ne réalisaient peut-être pas encore la menace que posait l'Empire ottoman. Afin d'atteindre ce but, l'aspect religieux fut abondamment exploité par les chevaliers suite à leur victoire. Sixte IV, avant même le début du siège, cautionnait déjà plusieurs campagnes d'indulgences et se montrait très inquiet de l'avancée de l'armée Ottomane vers l'Europe. Bien entendu, entretenir l'idée des croisades visait aussi à renforcer le rôle du pouvoir pontifical dans la défense de la foi et l'importance de Rome dans les prises de décisions militaires et stratégiques (Weber 2009 ; Hankins 1994). En plein milieu du siège, le pape suspendit même toute autre campagne d'indulgences en donnant la priorité totale à l'Ordre des Hospitaliers. Étant donné l'importante compétition dans le domaine des indulgences, le pape dut faire intervenir le roi de France afin d'aider à faire respecter sa décision (Vaivre et Vissière 2014 : 650). Celui-ci rédigea des lettres promouvant l'acte pontifical dans son royaume, dans lesquelles il mentionne les « (…) grans maulx, offenses, tyrannies et cruelles persecucions que le grant Turc, ennemy de la foy catholique, a fait dés longtemps à ladicte Religion et encores

fait de present en l'isle et contre la cité de Roddes (…) » (Commynes 1480, dans Vaivre et Vissière 2014 : 654). Bien que diffusées tardivement, ces lettres participèrent tout de même à l'impressionnante médiatisation de l'évènement et à la campagne d'indulgences en faveur de Rhodes qui battit son plein en 1481-1482 : bien que victorieux, l'Ordre était ruiné et l'île toujours menacée.

Le siège de Rhodes vit son lot de « miracles » : ces derniers étaient non seulement utiles en ce qui concerne la propagande religieuse en Occident, mais aussi nécessaires afin de soutenir le moral des troupes et de la population. Les Ottomans étaient apparemment passés maîtres dans l'art de l'intimidation (Vissière 2010 : 223) et la population civile vivait dans la terreur, en étant la proie d'un bombardement constant et exposée chaque jour à une ambiance sonore terrorisante causée non seulement par l'artillerie mais aussi par les gros tambours, trompettes et clairons joués autant par l'ennemi que par les défenseurs. Ces détails nous sont donnés par *L'histoire journalière*, qui mentionne aussi les appels incessants des muezzines qui devaient être insupportables aux oreilles occidentales (Vissière 2010 : 223). Le grand maître d'Aubusson avait ainsi placé la cité sous la protection du Ciel et il multiplia les processions et prières dans les Églises, invoquant le saint patron de l'Ordre, saint Jean-Baptiste, la Vierge de Philerme et bien entendu le Christ. Il établit un ordre rigoureux en interdisant le blasphème et en répliquant à la cruauté ottomane (les exécutions, l'empalement des prisonniers, etc.) par une cruauté toute égale. Ce contexte de siège, de terreur et de fatigue, ainsi que d'appels intensifiés à la foi, était tout à fait propice à la manifestation de « miracles ». Les relations du siège en rapportent plusieurs : certains soldats qui avaient été touchés se seraient relevés sans blessures et des lumières ou étoiles en forme de croix seraient apparues dans le ciel (Vaivre et Vissière 2014 : 109 ; Vissière 2009 : 225). Mais le plus important de ces miracles, celui de la muraille d'Italie, se trouve illustré dans le manuscrit de Caoursin (fig. 3). Lors de la reconquête de la muraille par Pierre d'Aubusson lui-même et un groupe de défenseurs, qui brandissaient la bannière de l'Ordre, les soldats « turcs » devinrent soi-disant soudainement aveugles et fous et commencèrent à se battre entre eux avant de fuir. Les défenseurs eux-mêmes s'en trouvèrent déroutés, et ce ne sont pas eux qui rapportent une manifestation du Ciel mais bien les transfuges qui arrivèrent par la suite : ces derniers racontèrent que les « Turcs » avaient vu s'élever une croix d'or dans le ciel, une Vierge en armes et un homme habillé pauvrement accompagnés d'anges : on comprend que pour les soldats ottomans, la bannière se

serait animée (Vissière 2010 : 225). On voit bien, sur la miniature de Caoursin, l'armée ottomane (dont les personnages sont tous, ici aussi, représentés selon l'iconographie simpliste de « la figure au turban ») repoussée par le grand maître et ses soldats, dont l'un brandit la fameuse bannière. Dans le ciel, en haut à droite, sont représentés saint Jean-Baptiste et la Vierge armée d'une épée ainsi qu'une croix d'or au centre de la composition. Le miracle change légèrement selon les sources, et des versions plus enjolivées de l'histoire font leur apparition avec l'arrivée de voyageurs après le siège. Certains des premiers textes rédigés à chaud ne parlent d'ailleurs même pas de miracle, comme la lettre de Caoursin à l'empereur qui ne mentionne qu'un « secours céleste » ou d'autres récits qui parlent même d'hallucination et donnent d'autres raisons plus réalistes pour expliquer la fuite des soldats « turcs » (Vaivre et Vissière 2014 : 111). C'est donc par la suite que l'histoire fut exploitée en tant que « miracle », dans le cadre de la campagne de propagande orchestrée par Pierre d'Aubusson et Guillaume Caoursin, et qui avait pour but de soutenir la fameuse campagne d'indulgences de Sixte IV. La bataille de la muraille d'Italie et, par extension, la victoire des chevaliers à Rhodes devait être vue comme un triomphe de la foi : outre les textes et représentations, on imprima aussi de nombreux pamphlets, dont le *Miracula Obsidionis Rhodi* qui relate les miracles recensés tout au long du siège (Herzfeld 1972 : 69-73). Ces pamphlets jouèrent un rôle important dans la campagne d'indulgences mentionnée plus haut. Ce document parle même d'un juif qui se serait converti au christianisme après avoir vu une croix apparaître dans le ciel : le quartier juif était en effet situé juste derrière la muraille d'Italie, témoin de nombreuses batailles sanglantes. Nous l'avons dit, Pierre d'Aubusson avait d'ailleurs ordonné la destruction de certains bâtiments du quartier afin d'ériger une seconde muraille derrière la principale (Vaivre et Vissière 2014 : 79). L'image de Caoursin ne représente donc pas qu'une simple scène de bataille, mais bien un « miracle », puisqu'on y voit les défenseurs de Rhodes, tous unis par la foi et, indépendamment de leurs origines, directement aidés par le Ciel et le saint patron de l'Ordre pourfendant leurs ennemis.

Le contexte social et religieux de l'époque se prêtait à ces représentations poussant à une réaffirmation de la foi. La fin du XVe siècle fut en effet témoin d'une peur généralisée de l'Apocalypse, non seulement expliquée par l'expansion de l'Empire ottoman qui menaçait l'existence même de la chrétienté, mais aussi par des superstitions comme la peur de l'avènement de l'an 1500 (Madar 2011 : 155). La menace représentée par l'Empire ottoman

elle-même était parfois vue comme une punition du Ciel : les « Turcs » auraient été envoyés pour punir les Chrétiens de leur péchés, comme on le voit dans les pamphlets protestants de Luther, rédigés contre les « Turcs » et les considérant ennemis de la chrétienté au même titre que la papauté (Madar 2011 : 158). La mort de Mehmet II, survenue en 1481, donna ainsi lieu dans la *Descriptio* à des représentations à forte symbolique religieuse : *L'allégorie de la mort de Mehmet II* (fig. 4) représente le corps du sultan emporté par des diables, alors que dans la partie supérieure de l'image, le Christ entouré d'anges regarde la scène, impuissant. *Mehmet II, transpercé, le jour de la Sainte-Croix, par un ange transportant cette relique* (fig. 5) montre Mehmet II à cheval, littéralement transpercé par la chrétienté. *La mort de Mehmet II*, dans l'édition gravée d'Ulm de 1496 (fig. 6), représente le sultan sur son lit de mort, entouré de ses conseillers temporels et spirituels. Dans le coin supérieur, sur la droite de l'image, un démon attrape un enfant nu, symbole de l'âme du sultan quittant son corps. « In this woodcut, the sultan's temporal successes come to naught, since they cannot save him from eternal damnation and punishment », rappelle ainsi Sean Roberts (2013 : 151). Caoursin spécifie même dans son texte relatant la mort du sultan, que ce dernier laisse son empire divisé par la compétition entre ses deux fils, Djem et Bayezid, et que par ce fait même l'existence de son empire terrestre est vouée à l'échec.

Ces représentations, à travers leur forte symbolique religieuse, répondent non seulement à cette peur des « Turcs » comme présages d'une Apocalypse imminente en réaffirmant la juste existence et supériorité morale et militaire de la chrétienté, mais incitent aussi à un recours à la foi pour vaincre ses ennemis.

Conclusion

Le siège de Rhodes en 1480 donna ainsi naissance à toute une iconographie intimement liée au contexte politique et religieux de l'époque. La *Descriptio* de Caoursin ne peut être appréciée sans la conscience de l'existence d'un agenda politique avoué : ses vues chorographiques mettent clairement en évidence la présence et la supériorité des défenseurs de la cité, tandis que la nécessité de mettre en valeur la dimension religieuse de la victoire des chevaliers est bien visible à travers les mentions et illustrations de miracles, ou encore à travers celles représentant le triomphe de la chrétienté sur l'hérétique Mehmet II au moment de sa mort. Le tableau anonyme d'Épernay, en avance sur son temps, présente une

iconographie religieuse doublée de scènes militaires célébrant la victoire des Chevaliers sur les « Turcs » dans le domaine temporel comme spirituel, et fut utilisé comme un élément majeur dans le processus de récupération politique de cette victoire par Louis XI. Comme il est dit plus haut, l'image est non seulement une description de la ville, mais aussi un discours sur celle-ci (Besse 2005 : 10) : les vues chorographiques de Rhodes assiégée présentent ainsi toutes une histoire sous-jacente à l'image, celle du triomphe des chevaliers chrétiens sur les « Turcs », de l'Europe occidentale sur l'empire ottoman, de la foi chrétienne sur l'hérésie. Le développement de l'imprimerie à l'époque a permis de diffuser largement ces images, notamment celles de la *Descriptio*. Dans sa forme longue comme dans sa forme plus concise, le récit de Caoursin connut une diffusion extraordinaire en Occident. Les miniatures colorées et les bois gravés de l'édition d'Ulm étaient ainsi accessibles à travers toute l'Europe. Bien que n'ayant pas d'imprimerie à Rhodes, les chevaliers avaient parfaitement compris l'importance de ce nouveau moyen de diffusion pour « (…) mener une guerre moderne, celle de l'information et de la propagande (…) » (Vaivre et Vissière 2014 : 22). Outre le rôle de l'iconographie issue du siège de Rhodes dans la propagande religieuse et politique qui suivit en Occident, elle servit aussi à perpétuer des stéréotypes médiévaux concernant la vision du « Turc ». Malgré le fait que, comme nous l'avons mentionné plus haut, cette vision reste ambivalente par la crainte qu'inspirait l'avancée de l'Empire ottoman dans les territoires occidentaux, l'imagerie issue du siège de Rhodes présente les « Turcs » comme cruels, barbares et vouant une haine insatiable envers la sainte cité de Rhodes. Leurs représentations perpétuent l'iconographie médiévale de l' « homme au turban », associant cette figure à l'hérésie et au diable. L'impressionnante campagne de propagande orchestrée suite au siège de Rhodes est ainsi particulièrement visible dans son iconographie : celle-ci contient une visée politique claire, et pousse à une unification de l'Europe chrétienne dont les territoires sont menacés au même titre que sa foi.

CHAPITRE 3. L'IMAGERIE DU COLOSSE : ENTRE MYTHE ET HISTOIRE

Introduction

Il serait difficile d'étudier l'imagerie de Rhodes à la Renaissance sans faire mention de son fameux Colosse. Connu comme l'une des Sept Merveilles du Monde antique, le fait que l'on n'ait jamais pu déterminer avec certitude ni son apparence ni son emplacement lui donne un caractère mythique qui pique la curiosité encore aujourd'hui. Sa place au sein de l'imaginaire de la Renaissance comme œuvre antique perdue et le fait qu'il soit directement lié à la ville de Rhodes justifient qu'on lui consacre ici un court chapitre. Bien que l'intérêt suscité par cette œuvre antique ne se soit jamais complètement estompé à travers les siècles, le Colosse a fait l'objet d'un regain de popularité à l'époque de la Renaissance. La redécouverte de l'Antiquité par les humanistes et la perte progressive des territoires du bassin méditerranéen, berceau de la culture antique, donnèrent lieu à de nouvelles représentations du Colosse, se basant sur diverses sources textuelles et visuelles afin d'en imaginer l'apparence et l'emplacement. D'innombrables hypothèses ont été formulées sur ces questions, mais des recherches plus récentes offrent des mises au point concises sur le sujet, dont celles de Nathan Badoud (2012) et d'Ursula Vedder (2015). Nous nous attarderons ici à une représentation de Martin van Heemskerck (1498-1574) de 1570, qui devint en quelque sorte l'archétype de la statue, de l'Occident jusqu'à la Chine (Badoud 2012 : 21), et qui place le Colosse enjambant le port de Rhodes, devant une vue urbaine complètement imaginaire. Nous verrons que l'archétype du Colosse de Heemskerck, tout comme cette vue de ville imaginée, s'inspire de sources antiques et s'inscrit dans la nostalgie de l'Antiquité propre à l'humanisme de la Renaissance. Les textes des Anciens et l'art antique sont directement liés au contexte artistique et intellectuel de l'époque : la représentation de Heemskerck participe ainsi à la légitimation de la présence occidentale en Méditerranée, bassin de l'héritage antique classique duquel se réclament les humanistes.

3.1 L'archétype du Colosse : des sources antiques à l'imaginaire de la Renaissance

Il convient tout d'abord de mentionner que les sources dont nous disposons ne donnent qu'une infime quantité d'informations sur l'apparence que devait avoir le Colosse. Selon Pline (23 ap. J.-C.-79 ap. J.-C.), sa construction remonte au IIIe siècle avant Jésus-Christ, après la

victoire rhodienne contre Demetrios Poliorketes (337 av. J.-C.-283 av. J.-C.), et il ne restera debout qu'à peine un demi-siècle avant d'être renversé par un tremblement de terre survenu vers 227 av. J.-C. On sait aussi à travers diverses sources antiques, dont Strabon, que les ruines furent abandonnées sur place, que la taille du Colosse atteignait environ 34 mètres et qu'il représentait le dieu Hélios. Le nom *kolossos* désigne, quant à lui, une statue représentant un être figé et immobile (Badoud 2012 : 6). La première représentation qui nous soit parvenue est une enluminure dans le manuscrit du XIe siècle « *codex* τάφου 14 » du Patriarcat grec de Jérusalem, qui représente le Colosse comme une statue posée sur une colonne et munie d'une lance et d'une épée (fig. 7). Cette représentation ne s'appuie toutefois pas sur la réalité antique et répond plutôt aux conventions de l'iconographie byzantine : en ce sens, elle ne doit pas être considérée comme l'archétype du Colosse (Badoud 2012 : 6).

On trouve une représentation intéressante dans le *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel (1440-1514), publié en 1493, que nous avons mentionné plus haut (fig. 8). Ici, le Colosse est représenté en tant que colonne : suivant différentes hypothèses, Nathan Badoud tranche en affirmant que Schedel s'était assurément servi d'une traduction latine du grec de Cyriaque d'Ancône (v. 1390-v. 1455), dans laquelle le mot grec « κίων» est traduit par méprise par « *columna* » en tant qu'adjectif désignant le fameux Colosse, tandis que le mot qualifiait plutôt les deux obélisques de l'hippodrome de Byzance (Badoud 2012 : 9).

Il faut attendre le XVIe siècle pour qu'apparaisse l'image du Colosse enjambant le port de Rhodes. Dans sa *Descriptio* de 1480, Caoursin mentionne le Colosse mais le situe plutôt à l'emplacement du fort Saint-Nicolas, qui « regarde la bouche du port de Rhodes », tout comme l'auteur anonyme de l'*Histoire journalière* qui ajoute qu'il « tenoit ung miroer en sa main par dedens, duquel on voioit les navilles en Constantinopoli et en Allexandrie, qui estoit ung des Septem mirabilibus mundi (…) »[3]. Suite à la prise de Rhodes par Suleyman le Magnifique en 1522, les nombreux habitants de Rhodes contraints à quitter la ville retournèrent en Occident et propagèrent le mythe d'une statue enjambant le port, mentionnée

[3] Ces extraits sont tous les deux tirés des éditions reproduites dans l'ouvrage de Bernard de Vaivre et Laurent Vissière (2014). Voir la page 401 pour la mention du Colosse dans la *Descriptio,* et la page 174 en ce qui concerne l'*Histoire journalière*.

dès 1512. Ce sont ces sources orales qui ont probablement inspiré Martin van Heemskerck pour son Colosse illustré dans le *Paysage avec l'enlèvement d'Hélène,* peint en 1535 (fig.9) et aujourd'hui conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore. Pour le reste du corps, c'est l'Hercule du Capitole qui servit de modèle, statue que Heemskerck avait copié plusieurs fois à Rome (Badoud 2012 : 10-11).

L'emplacement réel de la statue fait encore l'objet de débats. Une hypothèse récente a été proposée par Ursula Vedder, qui s'appuie sur la tradition grecque antique consistant à dédier une statue de dimensions imposantes au dieu titulaire de la ville après une bataille importante, au sein de son sanctuaire principal. C'est par exemple le cas de la statue d'Athéna Promachos, datant du milieu du Ve siècle av. J.-C., dans le sanctuaire d'Athéna Polias sur l'Acropole d'Athènes (Vedder 2015 : 117-118). Ainsi, la statue d'Hélios, dieu principal des Rhodiens, aurait été placée à l'intérieur des limites du sanctuaire d'Hélios, qui selon Vedder serait situé sur la pente sud de l'Acropole de Rhodes, à l'emplacement d'un sanctuaire qui avait auparavant été identifié comme dédié à Apollon Pythios (Vedder 2015 : 118). Basée sur ces arguments, raisonnables au point de vue archéologique, la présence d'une œuvre d'une telle envergure directement sur le port de la ville semble peu probable, sans parler du fait qu'il semble techniquement impossible que le Colosse possède une telle configuration.

Au courant du XVIe siècle, c'est toutefois cette iconographie du Colosse sur deux bases qui en deviendra l'archétype, et ce durant plusieurs siècles. Suite à sa représentation de 1535, Maarten van Heemskerck récidive avec, en 1570, un dessin faisant partie de son cycle des *Huit Merveilles du monde* (fig. 10). Dans cette représentation, le Colosse est figuré enjambant le port, portant un carquois et un arc en bandoulière, avec dans sa main gauche une torchère et dans sa main droite un objet difficile à identifier, peut-être un sceptre ou une flèche. Entre ses jambes écartées passe une galère, et la ville représentée à l'arrière-plan semble avoir été totalement imaginée. À l'avant-plan, Heemskerck rajoute une vignette rappelant non seulement le caractère antiquisant de l'œuvre, mais aussi le fait qu'elle soit perdue et pourtant immortelle. Cette vue imaginée de la ville de Rhodes donne au dessin une certaine originalité : on retrouve ce même type de vue imaginée dans un dessin d'Antoine Caron, réalisé avant 1571 pour « L'histoire de la Royne Arthemise » de Nicolas Houel (v. 1524-1587), ainsi que dans le *Paysage avec l'enlèvement d'Hélène* que nous venons de mentionner. Ces œuvres, curieusement, ne s'inspirent pas de la vue de Rhodes offerte par

Bernhard Breydenbach (1440-1497) et Erhard Reuwich (1445-1505) dans le *Peregrinatio in terram sanctam*, dont nous traiterons plus bas (Badoud 2012 : 18). Pourtant, l'ouvrage était abondamment diffusé à l'époque et servit de modèle à d'autres artistes, notamment André Thevet (1516-1590) pour la vue de Rhodes avec le Colosse dans sa *Cosmographie universelle* de 1575. Maarten van Heemskerck s'éloigne ainsi de la tradition des Croisés pour s'inscrire dans l'intérêt renouvelé à l'époque pour les Sept Merveilles du Monde. La notion des Merveilles était déjà familière aux humanistes par la littérature héritée du Moyen-Âge (Higgins 1988 : 133-134), mais prit de l'ampleur à la Renaissance avec la redécouverte de l'Antiquité et des textes des Anciens. Les mentions du Colosse par Pline et Strabon étaient ainsi connues des érudits et des élèves, leurs ouvrages étaient diffusés à travers l'Occident et traduits dans des dizaines de langues vernaculaires, ce qui a certainement contribué aux malentendus sur l'apparence du fameux Colosse. Le dessin de Heemskerck fait partie d'une série appelée « Les Huit Merveilles du Monde » (l'artiste avait décidé d'inclure le Colisée de Rome parmi les traditionnelles sept Merveilles), il fut gravé par Philip Galle (1537-1612) et publié en 1572. La version gravée comprend un commentaire de l'humaniste Adriaen de Jonghe (1511-1575), avec qui l'artiste entretenait une proche relation (Veldman 1974 : 35- 54 ; Roberts 2016 : 252). L'œuvre générale de Maarten van Heemskerck est en effet caractérisée par un fort intérêt pour les sujets humanistes et par ses nombreux dessins de monuments et statues antiques, intérêt expliqué entre autres par ses fréquentations humanistes à Harlem et par son passage à Rome vers 1532 jusqu'en 1536, où il a pu être en contact avec les monuments et œuvres d'art antiques et contemporains, comme avec les artistes italiens de l'époque. Il était donc familier avec le concept d'« artiste de la Renaissance », c'est-à-dire une personne dont les œuvres s'inscrivent dans les idées humanistes et sont susceptibles d'être largement diffusées (Veldman 1974 : 35). Bien qu'on ait peu de précisions sur l'éducation reçue par Heemskerck, ses premières œuvres présentent déjà des sujets inspirés de la littérature classique et comportent des inscriptions latines. Il est toutefois difficile de savoir s'il a eu accès aux sources lui-même ou s'il a bénéficié de l'aide d'érudits (Veldman 1974 : 35). Quoi qu'il en soit, sa représentation du Colosse et d'une vue fictive de Rhodes à l'arrière-plan s'inscrit dans ce courant de « revival » antique qui avait cours à l'époque. Elle participe de la nostalgie d'une grandeur révolue qui caractérise l'humanisme de la Renaissance.

3.2 Les humanistes et l'héritage antique : la relation complexe entre Latins et Grecs

Tout en se réclamant de l'héritage antique classique, les Occidentaux entretenaient avec les civilisations grecques et byzantines des relations plutôt ambigües. Au XIVe siècle, la situation politique complexe des Balkans ne laissait pas la place à une dichotomie simpliste entre chrétiens et musulmans, et les rivalités religieuses entre les catholiques et les orthodoxes entretenaient les divisions au sein de l'Église, diminuant les espoirs de campagnes de croisades (Bisaha 2004 : 98). Des chauvinistes latins comme Pétrarque (1304-1374) critiquaient l'appellation donné à Constantinople de « nouvelle Rome » et la persistance des byzantins de référer à leur empire comme étant « romain » (Bisaha 2004 : 119). À la fin du XIVe siècle et durant la première moitié du XVe, le bassin méditerranéen consistait tout autant en un champ de bataille qu'en un lieu d'échanges, où se rencontraient Italiens, Grecs et « Turcs ». L'influence des réalisations de la Renaissance paléologienne et de ces échanges poussèrent à un regain de l'intérêt des Latins pour les arts et les savoirs byzantins. De plus en plus d'intellectuels occidentaux effectuèrent ainsi des voyages en Méditerranée orientale afin de pouvoir bénéficier de l'enseignement des byzantins. Ils avaient ainsi pour la première fois accès aux textes des Anciens dans leur version originale, sans les altérations dues aux défauts de traduction où aux impératifs religieux de l'Église catholique. Cet intérêt se développa surtout, malheureusement, juste avant la chute de Constantinople et la fin de l'Empire byzantin (Bisaha 2004 : 103-104). À la suite de la prise de la ville par les troupes de Mehmet II, de nombreux Grecs préférèrent s'exiler vers l'Occident, soit en Italie, dans les territoires vénitiens, soit en Espagne. Outre les documents que les érudits apportèrent avec eux, constituant toutefois une infime partie de ce qui était disponible dans leurs bibliothèques, les Grecs propagèrent aussi en Occident un discours vindicatif face à l'envahisseur qui influença radicalement la vision que les Occidentaux avaient des « Turcs », vision alors encore ambivalente. Des récits de la chute de Constantinople décrivant les « Turcs » comme « barbares » et se lamentant sur les trésors classiques disparus affluèrent (Bisaha 2004 : 110) et l'idée de cet héritage antique perdu se concrétisa de manière plus significative.

3.3 La vue de Rhodes imaginée du Colosse de van Heemskerck

Le Colosse de Rhodes, bien que détruit lors d'un tremblement de terre, est un exemple de construction antique disparue dont font mention les textes des Anciens et présente de plus

un caractère merveilleux. Celui qu'on retrouve dans le dessin puis la gravure de Maarten van Heemskerck, avec son bras levé tenant la torchère et son carquois à flèches est inspiré de l'Apollon du Belvédère, que Heemskerck avait vu et dessiné en même temps que l'Hercule du Capitole ayant servi de modèle pour son précédent Colosse (Badoud 2012 : 21). La vue de Rhodes à l'arrière-plan est très originale : elle n'est ni basée sur la propre observation de l'artiste, ni sur les sources disponibles à l'époque, et semble complètement imaginée. Ce ne sont donc pas les détails de la vue urbaine qui nous permettent d'identifier la ville, mais bien le Colosse. Les bâtiments représentés semblent provenir de différentes sources orales, ou tout simplement imaginés. Rhodes, dans cette représentation, est plus « évoquée » que représentée de façon mimétique : L'une des caractéristiques de la chorographie ptoléméenne ou du paysage antique tel que décrit par Vitruve (v. 90 av. J.-C.-v. 20 av. J.-C.) : C'est « (…) la représentation non pas tant des lieux eux-mêmes que de l'apparence typique des lieux » (Ribouillault 2013 : 209). Le Colosse étant, dans l'imaginaire de l'époque, directement associé à la ville de Rhodes et à son port, le lieu dans lequel il se trouve représenté est ainsi immédiatement identifiable. Le Colosse de Rhodes devient le noyau autour duquel la topographie imaginaire peut se construire. Les monuments placés à l'arrière-plan font penser aux merveilles antiques du *Paysage avec l'enlèvement d'Hélène* du même artiste, réalisé quelques années avant le dessin qui nous intéresse, et dans lequel se côtoient Merveilles du monde et *mirabilia* de Rome. Les bâtiments représentant la ville proviennent donc de l'imaginaire antique, tout en constituant une invention de l'artiste : l'antiquité, dans le cadre de sa nouvelle vie à la Renaissance, qu'on parle d'arts ou de littérature, n'était pas copiée machinalement, mais plutôt réappropriée et adaptée, en passant par une « (…) assimilation créative de ses principes et de ses lois » (Riboullault 2013 : 318). La vue imaginée se situe donc entre l'histoire et le mythe en étant inscrite dans le passé antique tout en éveillant l'imagination, et rappelle le thème du *locus amoenus* de la littérature classique encore utilisée au Moyen-Âge. Le terme renvoie à un paysage idyllique, déjà présent chez Homère (qui aurait vécu au VIIIe siècle av. J.-C.) et faisant plus tard référence à l'Éden, paysage imaginé et à l'apparence idéale. La vignette à l'avant-plan, représentant la tête du Colosse en train d'être déterrée, ajoute à cette dualité mêlant histoire et mythe en rappelant le statut d' « antiquité » du Colosse tout en représentant une scène ne s'étant jamais déroulée. L'importance de l'histoire, cependant, est prédominante; au-delà du côté merveilleux de la représentation, c'est

surtout la dimension antique qui se fait sentir et ses liens avec la Renaissance : la scène de fouille archéologique peut ainsi renvoyer aux découvertes des grandes statues antiques dont le Laocoon en 1506 et l'Apollon du Belvédère (date de découverte inconnue), ce dernier ayant servi de modèle pour la représentation du Colosse (Badoud 2012 : 21).

Conclusion

La représentation du Colosse de van Heemskerck et de sa vue imaginée de Rhodes s'inspire donc des sources artistiques et littéraires antiques tout en les adaptant au contexte de la Renaissance. Situé avant sa destruction sur l'île de Rhodes, dans le bassin méditerranéen qui fut le berceau de l'Antiquité classique et héritier de la civilisation gréco-romaine alors presque entièrement sous contrôle ottoman, le Colosse dépasse son statut de Merveille pour devenir un exemple de cet héritage perdu. L'antiquité est ainsi liée à l'humanisme et à l'Occident chrétien et justifie d'une certaine manière, même inconsciemment, les prétentions territoriales de la chrétienté dans le bassin méditerranéen.

CHAPITRE 4. LES REPRÉSENTATIONS CHOROGRAPHIQUES DE RHODES : PÈLERINAGE, GLORIFICATION ET MILITARISATION

Introduction

D'après les travaux de Ptolémée, redécouverts à la Renaissance, on distingue deux types de représentations cartographiques, soit la « chorographie » et la « géographie ». Nous étudierons dans ce chapitre les représentations chorographiques, en laissant de côté les représentations géographiques qui seront abordées plus tard. La ville de Rhodes, qui occupait une place de choix dans l'imaginaire occidental aux XVe et XVIe siècles fut très fréquemment représentée par différents moyens dont la peinture, le dessin, la gravure, la fresque et les modèles en trois dimensions. Symbolisant à l'époque la lutte entre Chrétiens et « Turcs », un grand nombre de ces représentations participent à l'élaboration d'un discours politique et souvent propagandiste en ramenant à l'avant-plan l'idéologie des croisades et en légitimant la présence de l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem sur l'île et, par extension, de la chrétienté. Comme nous le verrons dans ce chapitre, les gravures de Rhodes des recueils chorographiques, comme le *Civitates Orbis Terrarum* (1572) de Georg Braun (1541-1622) et Franz Hogenberg (1535-1590) et le *Peregrinatio in terram sanctam* (1486) de Bernhard von Breydenbach sont particulièrement représentatives de ce discours doublement politique et religieux. La fresque représentant le chevalier Alberto Aringhieri (1503-1506), dans laquelle se trouve une vue du port de Rhodes, possède en plus une fonction commémorative et glorificatrice en mettant en avant les hauts-faits de son commanditaire. Nous aborderons aussi, à travers l'exemple d'un modèle de Rhodes (1521) réalisé par l'architecte Basilio della Scuola (1460-après 1521) dans le but d'aider à la défense de la ville juste avant le siège de 1522, l'usage militaire de ces représentations chorographiques et leurs rapports avec l'espionnage, pratique peu honorable selon les traités mais très fréquente à la Renaissance dans un contexte de multiples rivalités politiques et territoriales. Ces différents exemples permettent d'aborder la chorographie comme une construction culturelle et sociale, légitimant les impératifs territoriaux des puissances politiques et religieuses et s'inscrivant directement dans l'exercice du pouvoir.

4.1 La chorographie à la Renaissance

Le terme « chorographie » est un terme cartographique désignant des vues de ville ou des paysages, qui, nous l'avons dit, se distinguent des représentations dites « géographiques » dont nous parlerons plus bas. Alors que les vues géographiques considèrent la surface de la terre dans sa totalité, ou du moins un territoire à une plus grande échelle, les vues chorographiques s'attardent à un lieu particulier de manière indépendante, permettant de représenter des détails négligés par les représentations géographiques. Comme nous l'explique Antoine du Pinet :

> (…) la Chorographie sert à representer au vif les lieux particuliers, sans s'amuser à mesures, proportions, longitudes, latitudes, ny autres distances Cosmographiques : se contentant de montrer seulement à l'œil, le plus près du vif qu'elle peut, la forme, l'assiette, & les dependances du lieu qu'elle depeint […]. De sorte qu'on pourra prendre la Geographie pour celle qui represente un corps en general : & la Chorographie pour celle qui espluche toutes les parties du corps, iusques au moindre poil de barbe (1564 : 13-14).

Les vues de ville représentent ainsi la ville en détail, tandis que les représentations géographiques n'indiquent sa présence que par un symbole inclus à l'intérieur d'une figuration plus large : ces images sont donc de moins en moins symboliques, et de plus en plus descriptives (Besse 2005 : 2). Le développement de ce type de représentation coïncide avec un regain de l'intérêt général pour la géographie, découlant d'un ensemble d'évènements comme la redécouverte des travaux de Ptolémée ou de Strabon, la découverte des Nouveaux Mondes, l'apparition de l'imprimerie comme mode de diffusion et de reproduction et le développement de nouveaux instruments et techniques permettant des représentations plus « fidèles » du monde.

Comme le souligne Jean-Marc Besse, « ce qui distingue la géographie de la chorographie, c'est d'abord une considération d'échelle » (2005 : 5). Une ville peut ainsi être illustrée de différentes manières : dans une représentation géographique, elle serait rendue par un symbole, comme un point ou une croix, ne fournissant que des informations sommaires, telles son emplacement, sa distance par rapport aux autres lieux figurés sur la carte et peut-être une indication concernant sa grosseur. La représentation chorographique, quant à elle, s'attarde spécifiquement sur l'image de la ville et peut donner une multitude d'indications

concernant son urbanisme, ses environs, ses fortifications, voire même sa culture et sa religion, etc. L'échelle augmente : on agrandit, comme avec une loupe, un endroit précis qui nous intéresse pour y découvrir ses *qualités.* Ainsi, la différence entre les deux types de représentations dépasse la simple considération de l'échelle : « La chorographie demandait de la part du spectateur une réponse d'ordre esthétique qui transcende le langage rationnel et mathématique de la géographie » (Ribouillault 2013 : 205). Les représentations chorographiques et géographiques furent ainsi, pendant longtemps et avant que leur aspect complémentaire ne soit reconnu, placées en opposition l'une à l'autre. Le dessinateur, cartographe et imprimeur Claes Jansz Visscher (1587-1652), sur sa carte représentant les Dix-Sept provinces des Pays-Bas, les illustre en allégories se tournant le dos, l'une en possession d'une brosse et d'un rouleau de papier, et l'autre de ses instruments de mesure. Cette opposition primaire deviendra complémentarité grâce aux recueils chorographiques comme le *Civitates Orbis Terrarum* (1572) de Braun et Hogenberg, qui se place en continuité de l'atlas géographique *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) d'Abraham Ortelius (1527-1598). Cette relation entre les deux types de représentation est d'ailleurs abondamment discutée dans le texte accompagnant l'ouvrage (Nuti 1994 : 117 ; Ribouillault 2013 : 206).

Comme nous le verrons pour les représentations géographiques, les représentations chorographiques évoluent de manière significative à la Renaissance, notamment en ce qui concerne leur rapport au texte. Alors qu'auparavant, elles accompagnaient plus souvent un texte descriptif (Woodward 2007 : 7-8 ; Besse 2005 : 7), au cours du XVe siècle, elles s'émancipent progressivement pour devenir des représentations à part entière, restant toutefois souvent accompagnées de courts textes descriptifs, selon leur emplacement et leur fonction. Les chorographies furent en effet diffusées sous forme de différents médiums comme la peinture, le dessin ou la gravure. À l'intérieur de ces représentations, la chorographie peut servir de paysage d'arrière-plan ou bien constituer le sujet principal de l'œuvre. Elle peut constituer ou être présente dans une œuvre indépendante, ou au sein de recueils de vues chorographiques, ouvrages qui font leur apparition à la Renaissance. La chorographie peut aussi prendre la forme d'une maquette de ville en trois dimensions. Chaque médium donne à la vue de ville une fonction différente et un discours différent, liés au contexte politique et socio-économique de réalisation de l'œuvre.

Avec l'arrivée de cette nouvelle conscience spatiale, les artistes développent à travers leurs représentations une rhétorique face au monde qui les entoure : en voulant placer sous les yeux du spectateur une ville miniature, en lui faisant voir d'un seul coup d'œil ce qu'il ne pourrait pas normalement voir aussi rapidement, l'artiste choisit ce qu'il représente, et choisit la façon dont il le représente. On assiste ainsi, aux XVe et XVIe siècles, à des combinaisons de différents points de vues à l'intérieur des chorographies : on distingue notamment la vue en perspective, la vue de profil, la vue à vol d'oiseau et la vue planimétrique. Chaque vue influence directement les détails visibles sur l'image : alors que la vue de profil permet plus aisément d'apprécier les détails des bâtiments, la vue à vol d'oiseau permet d'appréhender l'ensemble et de bénéficier d'une meilleure compréhension des fortifications, par exemple. Le choix de l'utilisation d'une vue plutôt que d'une autre et leurs combinaisons dans une même image est donc souvent lié à un discours politique (Ribouillault 2013 : 206). Cela nous amène à des considérations relatives au statut de l'image : dans le cas de la vue de ville, celle-ci ne rend pas compte d'une histoire ou d'un événement qui est absent, mais, comme l'exprime Jean-Marc Besse, elle « (…) représente une réalité présente. Il s'agit […] de redoubler cette présence de la ville, de la répéter sous la forme d'une image » (2005 : 9). La ville existe ainsi sous sa forme réelle, et sous sa forme de *représentation*. Que devient alors le rôle de cette image, quelles sont ses fonctions ? Les différences entre la ville réelle et sa représentation participent au discours développé par cette dernière : un « oubli » peut avoir autant de signification qu'un ajout évident, et les distorsions de la perspective qu'on observe dans certaines images n'étaient « (…) pas seulement imputables aux maladresses des peintres mais participaient souvent à l'élaboration d'un discours. On aurait tort de penser que leur finalité ultime était de donner de la réalité de l'espace urbain une image purement mimétique » (Ribouillault 2012 : 135). Même lorsqu'on se retrouve devant une image dont le but avoué était de représenter un endroit de la manière la plus fidèle possible, les chorographies se trouvent inévitablement liées au contexte politique et socio-économique dans lequel elles ont été réalisées, et l'apparente « exactitude » de la représentation ne fait qu'ajouter à l'expression d'un pouvoir symbolique en cachant un discours idéologique derrière le masque de la science

(Harley 1995 : 72)[4]. À travers l'exemple de l'île de Rhodes, lieu qui fut le théâtre de nombreux évènements politiques, religieux et militaires qui secouaient alors le bassin méditerranéen, nous verrons que les représentations chorographiques de sa ville-capitale sont investies d'un aspect propagandiste lié à la possession territoriale et aux conflits qui opposaient alors l'Occident à l'Empire ottoman en pleine expansion.

4.2 Les recueils chorographiques

4.2.1 Le *Civitates Orbis Terrarum*

Alors que les vues cartographiques étaient de plus en plus en demande au cours du XVe siècle, elles restaient toutefois difficiles d'accès et leur grand format posait problème quant à leur manipulation et leur diffusion (Nuti 1994 : 105). C'est ainsi que firent leur apparition les premiers atlas géographiques, dont le *Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius en 1570, et les premiers recueils de vues chorographiques, notamment le *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun et de Franz Hogenberg en 1572 à Cologne. On les trouve aussi sous l'appellation de « Pèlerinages », comme le *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernard von Breydenbach en 1486, illustré par Erhard Reuwich. Ces derniers jouirent aussitôt d'un immense succès, et les reproductions et imitations inondèrent les marchés des XVIe et XVIIe siècles. Le *Civitates* fut constamment réédité et enrichi jusqu'au XVIIe siècle, notamment grâce aux apports de nombreux collaborateurs. On y trouve une vue de la ville de Rhodes (fig. 11), présente dès la première édition de 1572, et qui partage l'espace de la page avec trois autres villes : Cagliari, Malte et Famagusta. Comme nous le verrons pour les atlas, cette façon de caser différentes représentations dans des boîtes en les plaçant dans un même espace rappelle fortement l'idée d'un objet de collection en exposition, et associe les recueils chorographiques et géographiques avec l'engouement pour les collections qui caractérise le XVIe siècle (Besse 2003 : 28). Suivant cette idée, on peut donc posséder un territoire comme l'on possède un objet, lorsqu'on parle de représentations chorographiques. L'intention à

[4] Ces mêmes caractéristiques se retrouvent à travers les représentations géographiques qui seront étudiées plus bas.

l'origine du *Civitates* se rapproche elle-même de cette idée de collection : réunir en un même lieu (ici, un ouvrage imprimé) des vues de villes de toutes les parties du monde, afin de répondre à la demande grandissante de la part du public pour ce type de représentations. L'avantage de l'ouvrage était notamment d'avoir accès à des vues de villes de régions éloignées, plus difficiles à obtenir et ce dernier s'inscrit dans une lignée de tentatives de réalisation d'ouvrages similaires en France, en Italie et ailleurs en Europe (Nuti 1994 : 105).

Suivant l'exemple d'Ortelius et la tradition des liens étroits entre géographie et texte, les images du *Civitates* de Braun sont accompagnées de légendes descriptives. Ces images se suffisent toutefois à elles-mêmes, et le texte n'est présent que pour donner au lecteur un supplément d'information sur la localité représentée. Il participe toutefois au ton général de l'ouvrage en citant de nombreuses sources provenant de l'héritage classique et en se positionnant sur les grands débats de l'époque : il réaffirme ainsi la primauté de la ville dans l'histoire de l'humanité, celle de l'architecture sur les autres formes d'art et celle du sens de la vue. Ces positionnements expriment l'idée générale derrière l'ouvrage : « (…) towns presented in images to the sharpest sense of sight will give informations about themselves much more immediately than if they are described only in words » (Nuti 1994 : 106). Braun se positionne aussi fortement en faveur de la reconnaissance du genre de la chorographie, l'estimant égal à celui de la géographie, et non subordonné à ce dernier. Dans la distinction faite par Ptolémée, la chorographie était décrite comme inférieure au genre plus mathématique et calculé de la géographie. Des intellectuels de la Renaissance comme Girolamo Ruscelli (v. 1518-1566) propagent cette vision en critiquant les failles scientifiques de la chorographie (Ribouillault 2010 : 151), la décrivant comme ne pouvant représenter qu'une réalité éphémère et des aspects du monde voués au changement, intéressante seulement jusqu'à un certain point et n'ayant aucune utilité pour la science (Nuti 1994 : 107). Braun réfute cette position en mettant l'accent sur l'aspect complémentaire de son ouvrage chorographique avec le *Teatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius, considéré comme le premier atlas géographique : le *Civitates* offre notamment des informations qui ne sont pas disponibles dans l'atlas d'Ortelius. Le genre de la chorographie et les recueils comme celui de Braun sont ainsi en pleine expansion et en grande demande, particulièrement durant le XVIe siècle, où ils seront abondamment diffusés et propageront l'idéologie dominante des sociétés occidentales de l'époque.

Cette représentation de Rhodes est une vue en perspective qui donne l'impression d'approcher la ville par son port. Elle est reprise de celle que l'on trouve dans la *Cosmographia* de Sebastian Münster, publiée en 1544. Un fort accent est mis sur ce port et sur les fortifications de la ville, glorifiées depuis l'Antiquité (Roberts 2016 : 242) et qui prenaient une grande place dans l'imaginaire des occidentaux. On voit, très clairement représentées, les trois murailles fortifiées entourant la ville et formant un cercle, ponctuées de tours de garde. Le seul point d'entrée semble être le port de la ville, dans lequel se trouvent des bateaux et au bout duquel on peut voir les fameux moulins de Rhodes, aussi associés à l'imagerie de la ville. L'attention portée aux détails des fortifications terrestres et maritimes vient directement de l'histoire de la ville, symbole de la lutte contre l'Empire ottoman : à l'époque de la parution du *Civitates*, Rhodes et les Chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem avaient résisté au sultan Mehmet II lors du grand siège de 1480, et avaient vaillamment combattu Suleyman le Magnifique avant de s'incliner en 1522. Ce récent échec, ajouté notamment à la perte de la ville de Belgrade aux mains ottomanes en 1521, porta un sérieux coup aux puissances occidentales qui perdirent en moins de deux ans leurs derniers bastions en Méditerranée et dans les Balkans. Comme nous l'avons vu, Rhodes faisait partie de l'imaginaire des Occidentaux pour son importance en ce qui concerne l'héritage classique, réclamé autant par les humanistes que par les sultans ottomans. La large place accordée aux fortifications de la ville rappelle ainsi le combat courageusement mené par les chevaliers contre « l'envahisseur », et glorifie de la même façon l'histoire antique de la ville, qui bien que sous contrôle ottoman à l'époque, devrait dans les esprits de l'époque être une ville occidentale : alors que suite à la prise de la ville par Suleyman, les Églises avaient été transformées en mosquées, on ne trouve dans l'image aucun signe de la présence ottomane.

L'île dans laquelle s'était réfugié l'Ordre suite à son échec contre Suleyman, Malte, est d'ailleurs illustrée sur la même page que Rhodes, comme un hommage aux combattants et à leur nouvelle forteresse. Les deux autres villes représentées partageant l'espace de la page, Famagusta et Cagliari, sont toutes deux caractérisées par une histoire militaire mouvementée et des fortifications impressionnantes, particulièrement Famagusta, qui était jusqu'en 1571 (à peine un an avant la publication du *Civitates*) sous contrôle vénitien et la dernière possession chrétienne à Chypre. La ville fut prise par les Ottomans après un long siège qui dura presque un an. Quant à Cagliari, la cité possède une histoire extrêmement riche et ancienne et des

fortifications impressionnantes qui en faisaient le centre de la puissance impériale des Habsbourg en Méditerranée. Réunir ces représentations, d'abord deux forteresses perdues puis deux forteresses supplémentaires sous l'égide de la chrétienté, démontrant la puissance de celle-ci, n'est certainement pas anodin. Le recueil chorographique montre ainsi un parti pris pour ces régions qui s'identifient de plus en plus au cours du XVIe siècle en tant qu'« Europe », unies par les valeurs chrétiennes qu'elles doivent protéger.

4.2.2 Le *Peregrinatio in Terram Sanctam*

L'île de Rhodes était très présente dans l'imaginaire chrétien, particulièrement grâce au passage sûr garanti par l'Ordre de Saint-Jean pour les pèlerins voyageant vers Jérusalem (Roberts 2016 : 242). On trouve d'ailleurs une représentation de l'île (fig. 12) dans le *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Breydenbach, publié à Mayence en 1486. Bien que rédigé de la main de Breydenbach, alors prêtre à la Cathédrale de Mayence, les gravures sont réalisées par l'artiste Erhard Reuwich d'Utrecht, que le prêtre avait recruté afin de l'accompagner dans son voyage vers Jérusalem. L'ouvrage imprimé rencontra un immense succès, notamment grâce à la qualité du travail de Reuwich et à l'originalité de l'ouvrage, considéré comme le premier récit de voyage illustré. Le but visé par le *Peregrinatio* différait de celui du *Civitates* par son côté plus religieux et « pratique » : Breydenbach désirait d'abord faciliter le voyage pour les pèlerins se rendant à Jérusalem en offrant de l'information sur les distances entre les îles méditerranéennes, des détails sur les contrats conclus avec des capitaines de bateau et autres détails intéressants pour les futurs voyageurs. L'ouvrage ne tente donc pas d'offrir des représentations de différents endroits à travers le monde, mais bien des villes rencontrées lors d'un parcours spécifique, celui du trajet de Venise vers la Ville sainte, et d'autres détails qui semblaient importants à l'auteur : ainsi le *Peregrinatio* comporte un complexe frontispice figurant une femme vénitienne, Venise possédant encore la plupart des territoires traversés par les pèlerins, sept vues de citées portuaires représentées avec de nombreux détails et des vues de lieux saints particulièrement importants à Jérusalem, mais aussi des représentations de personnages orientaux et des reproductions de leur alphabet (Ross 2014 : 2). Le but de l'ouvrage dépassait ainsi celui de « guide de voyage », mais s'attardait aussi aux évènements politiques et religieux de l'époque vivement ressentis en Méditerranée, particulièrement la présence ottomane de plus en plus envahissante pour les chrétiens. Le

Peregrinatio touche ainsi au sujet délicat et à multiples facettes des échanges et rencontres entre musulmans et chrétiens, mais avec un regard complètement occidental : « Together author and artist presume to offer readers an authentic introduction to a Mediterranean basin caught in a contest between faith and heresy » (Ross 2014 : 2). L'œuvre de Breydenbach et de Reuwich fait revivre le sentiment de croisade et de dualité primaire entre l'Orient musulman et l'Occident chrétien. Ce but est même ouvertement affirmé par l'auteur à travers le texte, qui appelle à reprendre et à rechristianiser Jérusalem en attisant la foi et l'amour de la Ville sainte : « I ask the almighty God that he not only open the way to these lands for its true believers, but that he also infuse in them a great love and desire for the same, so that sometime they come again under the power and territory of Christianity, in praise to God and to the honor of all Christian people, Amen » (Breydenbach 1486 : 10v ll. 9-13). L'utilisation de l'imprimerie dans le but d'encourager la foi et de raviver l'idéologie des croisades n'était pas nouveau, mais le fait de réunir un texte avec des représentations graphiques participant à une même rhétorique, glorifiant Venise (alors grande figure de la lutte contre l'Empire ottoman en Méditerranée) et montrant le chemin allant vers la reconquête des lieux saints face aux « hérétiques », représentait une forme nouvelle de discours propagandiste (Ross 2014 : 56).

Le format de l'ouvrage est en lui-même une grande nouveauté : quatre des sept vues de villes sont ainsi des panoramas représentés sur un papier qui se déplie hors de l'ouvrage et peut atteindre jusqu'à 1,62 mètre de large, en ce qui concerne la vue de Venise. La vue de Rhodes, répartie sur quatre feuillets, est accompagnée d'un texte occupant les versos des feuillets attachés au livre. Cette vue fut reprise par Hartmann Schedel et son ouvrage non moins populaire de 1493, le *Liber Chronicarum* (1493) ou les *Chroniques de Nuremberg*. La large place accordée à la ville de Rhodes au sein du *Peregrinatio* est représentative de l'importance de l'île dans la culture religieuse de l'époque, notamment en tant que dernier bastion en Méditerranée orientale tenu par des Croisés, et pris aux mains des infidèles et des byzantins. La représentation réunit plusieurs vues de profil placées l'une à côté de l'autre afin de créer un panorama. Celui-ci débute à la droite de l'image avec un fort situé à l'entrée du port, pour se terminer à gauche avec la représentation de collines et de terrassements. Au centre de l'image sont représentés les fameux moulins de Rhodes, ainsi que le fort Saint-Nicolas, célèbre pour son rôle lors du siège de 1480. Derrière la ville au premier plan est représenté un paysage parsemé d'arbres et de montagnes, situant la ville au sein du territoire

plus large de l'île. Ce type de vue diffère de celui utilisé par Braun dans le *Civitates*, qui appelait à une construction plus géométrique de l'espace et nécessitait un point de vue plus éloigné et élevé (Nuti 1994 : 113). Ici, Reuwich s'inscrit dans la tradition maritime des vues de profil, alors que les navigateurs devaient apprendre à reconnaître un endroit particulier en l'approchant par la mer ou la rivière, avec l'œil horizontal à la rive. L'œil est alors, pour le marin, un instrument fiable au même titre que le compas : ce sont les éléments caractéristiques et reconnaissables d'un endroit qu'on approche par l'eau qui permettent de l'identifier. La vue de profil était beaucoup plus commune dans les régions du Nord qu'en Italie, et dérive des livres de navigation qui décrivaient sous forme textuelle les côtes et les cités portuaires (Nuti 1994 : 110). La représentation qui nous intéresse se présente donc comme la vue qu'on aurait de la ville en s'approchant de la côte, à partir d'un point toutefois légèrement plus élevé, partant du nord-ouest et allant vers le sud-est (Setton 1976 : 352). Ce n'est pas uniquement la ville de Rhodes qui se trouve représentée, mais aussi les collines et montagnes de l'île ainsi que les terres cultivables qu'on trouve à l'arrière-plan. La plus grande partie de la surface de l'image est occupée par l'entrée du port, avec la ligne de moulins caractérisant Rhodes et les fortifications bien visibles. L'accent est clairement mis sur le récent combat mené contre les « Turcs », seulement trois ou quatre ans avant le passage de Breydenbach et Reuwich. On peut voir la lourde chaîne que les Chevaliers de Saint-Jean tendaient à l'entrée du port afin d'empêcher les bateaux d'entrer en temps de guerre, ainsi que plusieurs détails montrant les dégâts sur les bâtiments et fortifications de la ville : la tour Saint-Nicolas, à l'entrée du port, est clairement endommagée et de grandes fissures et traces d'éboulements sont repérables un peu partout dans la cité. À la droite du port principal, on voit ainsi un bateau qu'on répare. On trouve de plus un détail troublant à l'arrière-plan, soit une potence avec un corps pendu près d'un grand arbre mort. Ce détail illustre une anecdote relatée dans le texte accompagnant la représentation et relatant l'histoire du siège, lui-même repris de la *Descriptio* de Caoursin (Vann et Kagay 2015 : 69). Le pendu devrait donc représenter maître George, renégat allemand selon les textes et s'étant rendu aux Rhodiens au début du siège. Bombardier, il avait tout d'abord servi de conseiller pour l'Ordre de Saint-Jean, malgré une certaine méfiance de la part de ces derniers, avant d'être exécuté pour traîtrise (Vaivre et Vissière 2014 : 88).

Ces détails ont toute leur place dans le but avoué de Breydenbach d'appel à la croisade : le danger que représentaient les « Turcs » est clairement visible dans la cité

endommagée, et la réponse de l'Ordre qui avait défendu l'île est également claire avec la représentation du pendu, comme un exemple de ce qui pouvait arriver à ceux qui trahissaient la foi chrétienne. La croisade est aussi directement présente dans l'image avec la galère au premier plan, probablement celle dans laquelle étaient arrivés les pèlerins : à l'avant, elle arbore la Croix de Jérusalem, et à l'arrière deux plus petits drapeaux qui représentent probablement le duché de Bourgogne et la Flandres. Ces drapeaux sont cependant inversés (Davies 1911 : xxiv). Ceci est peut-être dû au fait que nous ayons à faire à une gravure : le dessin préliminaire est alors inversé par rapport à l'impression. Le *Peregrinatio* de Breydenbach et Reuwich s'inscrit donc dans ce renouveau de l'idée de croisade chez les grandes puissances chrétiennes. Ceci était particulièrement le cas en Italie, avec les nouvelles campagnes d'indulgences menées par Sixte IV après les évènements de Rhodes et d'Otrante puis avec l'élection d'Innocent VIII en 1484, qui avait justement été choisi dans l'espoir de la concrétisation d'une croisade (Ribouillault 2010 : 145 ; Setton 1978 : 388-392).

4.2.3 Conclusion

Les représentations de Rhodes incluses dans ces recueils chorographiques des XVe et XVIe siècles utilisent ce genre émergent afin de servir directement le discours politique et religieux des grandes puissances chrétiennes. Les auteurs utilisent l' « autorité du regard », le pouvoir du témoin oculaire (Ross 2014 : 4) afin de présenter leurs images comme fiables : parce que l'artiste l'a vu, les lecteurs n'ont d'autre choix que de le croire. Les représentations chorographiques acquièrent ainsi un pouvoir propagandiste énorme que les souverains et papes ne manquèrent pas de mettre à profit, que ce soit pour faire valoir leurs impératifs territoriaux ou pour appeler à l'unification de la chrétienté face à la menace de l'Empire ottoman et de l'islam. Les vues de Rhodes occupaient dans ces recueils un espace non négligeable dû à la situation géopolitique tendue de l'île et à son importance comme lieu de passage pour les nombreux pèlerins voyageant vers la Jérusalem perdue. La représentation de sa ville-capitale devint, surtout après le siège de 1480, une célébration de la légitimité et de la nécessité de la guerre sainte et de la réappropriation de l'héritage antique du bassin méditerranéen.

4.3 Peinture et chorographie : la fresque d'Alberto Aringhieri dans la cathédrale de Sienne

Devenue ainsi l'un des symboles de la lutte contre l'Empire ottoman, ainsi qu'un exemple de l'héritage antique dont se réclamaient les puissances européennes, la ville de Rhodes fut aussi représentée à travers des fresques dans des bâtiments publics ou religieux et prit une place concrète parmi les grandes « cités du monde » de l'imaginaire occidental (Roberts 2016 : 246). Sans toujours posséder le même degré de précision que les images gravées, ces représentations étaient directement liées à leur espace d'exposition et à la fonction précise qu'on souhaitait leur donner. En transposant aux images les réflexions épistémologiques de Michel Foucault développées dans *L'archéologie du savoir* (1969), comme l'ont fait plusieurs chercheurs dont Harley, Besse ou Ribouillault, on peut émettre l'hypothèse que la manière dont les représentations d'un espace historique sont construites dépend des référents culturels et sociaux du créateur et du public, et traduisent une vision de l'espace propre à une société donnée. Comme nous l'avons vu un peu plus haut, Ptolémée distingue la chorographie de la géographie par la différence de mode de représentation. Dans le cas de la chorographie, nul besoin de donner les mesures et les proportions spécifiques d'un lieu mais bien de le rendre de manière « vraisemblable », afin que le spectateur puisse le reconnaître par des signifiés qui lui sont connus. La vue du port de Rhodes avec sa tour principale et ses fortifications était ainsi bien ancrée dans l'imaginaire occidental et ce sont donc ces éléments « typiques » qui se retrouvaient le plus souvent illustrés afin de symboliser la ville.

La fresque de Bernardo Pinturicchio (1454-1513) représentant Alberto Aringhieri, réalisée entre 1503 et 1506 et située dans la chapelle de Saint-Jean de la cathédrale de Sienne, utilise ces éléments connus afin de représenter Rhodes à l'arrière-plan, derrière le sujet principal en prière (fig. 13). Contrairement aux cosmographies et pèlerinages, dans desquels la représentation topographique constituait le sujet principal de la gravure, en peinture il fallut attendre jusqu'au milieu du XVIe siècle pour que ce type de paysage s'émancipe de son statut de motif et fasse l'objet d'une attention nouvelle (Ribouillault 2013 : 48). Le sujet principal est donc Alberto Aringhieri, membre de l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, et responsable de la décoration de la chapelle. Son appartenance à l'Ordre et son désir de commémorer son rôle et celui de sa famille au sein de celui-ci sont directement en rapport

avec la décoration de la chapelle et sa fonction (Smith 2002). Le portrait est situé à l'intérieur de l'entrée de la chapelle et fait face à un second portrait également réalisé par Pinturicchio. Bien que l'identité de ce second personnage soit longtemps restée mystérieuse, on pense désormais qu'il s'agirait de son fils (Smith 2002 : 186), paré de son armure et prêt au combat. Le père, lui, est représenté dans un habit religieux arborant le blason de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem. Suivant la tradition voulant qu'on représente le commanditaire à genoux devant le Christ ou la figure d'un saint, les deux personnages sont agenouillés en prière en direction de la statue de saint Jean-Baptiste, créant un espace dynamique où les divers éléments du décor communiquent entre eux. La statue, isolée dans sa niche, a plutôt l'aspect d'une vision se présentant aux deux personnages et peut être reliée à l'anecdote du miracle de la tour d'Italie relaté dans la *Descriptio* de Caoursin, alors que le saint était apparu aux combattants et avait permis aux chevaliers de reprendre le contrôle de la muraille (Smith 2002 : 187). Bien que n'ayant pas été présent à Rhodes durant le siège de 1480, Aringhieri se place ainsi directement en rapport avec cet évènement et rappelle clairement son appartenance à l'Ordre.

La vue de ville derrière Alberto Aringhieri fait aussi le lien aussi de manière directe avec les chevaliers de Saint-Jean, puisqu'il s'agit d'une vue du port et de la forteresse, clairement identifiée par le mot « RHODI ». L'artiste devait probablement présumer que ces fortifications étaient immédiatement reconnaissables pour les Siennois de l'époque et de toute évidence assez bien connues pour qu'il puisse les représenter avec un certain nombre de détails caractéristiques (Roberts 2016 : 246). On peut ainsi reconnaître la fameuse chaîne déployée à l'entrée du port et la tour Saint-Nicolas au sommet de laquelle flotte la croix de l'Ordre. Trois galères sont aussi représentées naviguant près du port. Le paysage dans lequel se situe la vue de ville est quelque peu improbable : Aringhieri se tient agenouillé sur ce qui semble être une butte ou une colline donnant sur la mer, et au bout de laquelle donne directement l'entrée du port de Rhodes. Une telle vue est topographiquement impossible puisqu'il faudrait que le chevalier se situe très loin sur les côtes anatoliennes afin de voir le port de cet angle et à partir de la terre ferme. La présence de la cité de Rhodes derrière le chevalier en prière prend ainsi un rôle symbolique sans la prétention d'aider au « réalisme » du paysage. Ici l'artiste se place en continuité avec le discours de Pline et de Vitruve qui précisent que le travail du peintre est « (…) de [donner] une image de ce qui est, ou de ce qui peut être ». Il s'agissait donc « (…) d'imiter la « vision » d'un lieu, plutôt que de recourir à une

approche cognitive et analytique de la réalité : un langage qui s'adressait aux sens plus qu'à l'intellect » (Ribouillault 2012 : 137). La fresque, partie du décor général de la chapelle, devait commémorer le rôle d'Alberto Aringhieri dans l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem : bien que n'ayant pas assisté aux évènements du siège, Aringhieri était comme beaucoup d'autres de ses compatriotes stationné en Europe et levait des fonds pour l'Ordre tout en leur servant d'intermédiaire pour les communications avec les autorités religieuses et politiques locales. La représentation du port de Rhodes et de ses fortifications participe ainsi à un discours visant à réaffirmer l'importance des actions du chevalier et l'accomplissement de son rôle pour célébrer et garder vivante la mémoire de l'Ordre et du courage de ses chevaliers lors de la défense de leur cité, même pour un public éloigné (Roberts 2016 : 246). Le choix même de Pinturrichio et de son atelier est éloquent, l'artiste étant considéré comme l'un des plus prestigieux à Sienne vers la fin du XVe siècle. Ce dernier avait d'ailleurs été fréquemment associé à des projets artistiques dans lesquels l'idée de la croisade et de la menace turque était centrale (Ribouillault 2010 : 147). Les fortifications de Rhodes servent autant à faire reconnaître la cité qu'à célébrer le combat victorieux de l'Ordre, et par extension de la chrétienté, contre les troupes de Mehmet II et l'islam. Le fait de représenter le fils Aringhieri en armure rappelle le rôle premier des chevaliers comme combattants, et met en avant la nécessité de protéger les territoires chrétiens comme celle de récupérer ceux qui furent perdus (notamment Jérusalem).

La vue urbaine de Rhodes participe donc ici aussi au discours propagandiste des autorités religieuses visant à réimplanter l'idéal de la croisade dans l'imaginaire collectif, et à célébrer la grandeur et la puissance de l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem comme ordre chrétien, hospitalier et militaire. La fresque et le décor dans lequel elle s'inscrit servent aussi d'outils visant à commémorer l'importance du commanditaire Alberto Aringhieri et son rôle au sein de l'Ordre, et ont ainsi une fonction religieuse et politique qui influence directement le mode de représentation.

4.4 Modèles de villes : militarisation et espionnage

Un autre aspect important des représentations chorographiques est leur lien avec la question de la stratégie militaire. Bien que les images étudiées ci-dessus soient directement liées à l'idée de croisade, certaines formes de représentations de vues urbaines pouvaient

posséder une fonction exclusivement militaire, notamment les modèles de villes réalisés au cours des XVIe et XVIIe siècles. Les représentations chorographiques peuvent ainsi être différenciées des représentations géographiques par leurs différents types d'*usage*. Comme l'explique Antoine du Pinet, la géographie se rapporterait plutôt à l'espace privé, s'exerçant dans un cabinet de travail où il est possible de la mettre en rapport avec les livres et l'histoire. Ceci serait dû à ses principales fonctions, qui seraient de faire connaître le monde à la manière des voyageurs et navigateurs, d'aider à lire les histoires humaines et divines, ainsi que de faire reconnaître la providence divine (Besse 2005 : 9). Toujours selon du Pinet, la chorographie, en possédant d'abord une fonction militaire, se développe d'une manière différente. Jean-Marc Besse précise qu'elle permet au capitaine et au prince « d'avoir le parterre, le plan, le modele, & le paysage d'une ville, ou forteresse » (2005 : 8), et ainsi de fournir les informations nécessaires à la prise d'une ville, soit les endroits où établir le campement, l'état des fortifications, etc. Comme le cycle cartographique de la Galerie des Cartes Géographiques du Vatican, qui pose la vision d'une Italie glorieuse comme centre de l'humanité (Ribouillault 2012 : 142-143), les représentations chorographiques ont aussi la fonction de souligner les victoires, de représenter les territoires conquis et de les offrir au regard des vainqueurs. Elles s'inscrivent ainsi directement dans l'exercice du pouvoir en élaborant un discours politique sur la ville, en la représentant comme territoire conquis ou à conquérir, et en développant autour d'elle un discours glorificateur. La valeur des représentations chorographiques pour les campagnes militaires est reconnue depuis l'Antiquité : Alexandre le Grand scrutait attentivement les sites de ses futures attaques, et en demandait des représentations peintes afin de savoir quels côtés éviter et lesquels attaquer (Nuti 1994 : 106). Les représentations de villes et de territoires présentent ainsi, depuis leurs débuts, cette fonction militaire.

Au XVIe siècle se développa un nouveau type de vue de ville : celle du modèle de ville, ou de plan en relief, réalisé en bois, en cire ou parfois en pierre. Le rôle du chorographe, en effet, ne se limite pas à la peinture, la gravure ou autre médium en deux dimensions. Encore une fois, c'est Antoine du Pinet qui élargit la définition de « chorographie » faite par Ptolémée pour mettre en valeur la vocation principale de ce type de représentation cartographique, qui est de « (…) mettre sous les yeux, ou devant les yeux, les lieux qu'elle représente, sous la forme d'une miniature, d'un modèle réduit, qui peut être réalisé en plat, sous la forme d'une peinture, ou en relief, sous la forme d'une maquette » (Besse 2005 : 7). Ainsi, comme la vue

chorographique exposée dans une église n'a pas la même fonction que celle faisant partie d'un recueil imprimé, les maquettes de villes acquièrent une fonction différente selon leurs spécificités et leur contexte de création. Ce type de représentation s'inscrit probablement dans la tradition médiévale des modèles de cathédrales fabriqués par les constructeurs afin de donner une idée du bâtiment final (Buisseret 1998 : 125), et trouve son origine chez les ingénieurs italiens (Corvisier 2000 : 169). En 1501, l'architecte Basilio della Scuola exposa à Venise une première maquette montrant une forteresse, afin de montrer les prouesses architecturales réalisées dans les territoires européens. En 1521, il réalisa un modèle de la ville de Rhodes à la demande du grand maître de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem, qui savait que l'île était en danger imminent d'une attaque des « Turcs ». Le modèle fut envoyé au pape Léon X afin d'aider à la défense de la ville en envoyant une aide militaire (Corvisier 2000 : 169), mais fut malheureusement perdu par la suite. L'architecte italien avait d'ailleurs, avec d'autres de ses compatriotes, participé à la construction des fortifications de Rhodes en prévision de la future attaque (Gerola 1915 : 1159-1166). Le médium de la maquette permet de représenter une réalité topographique qui soit différente d'une représentation en deux dimensions : les distances entre les bâtiments et la hauteur des fortifications sont rendues avec plus de facilité et permettent au stratège militaire un survol plus clair du territoire. Leur développement est toutefois intimement lié à celui de la cartographie, et à la prolifération des vues géographiques et des vues de villes : appréciées des monarques et de la papauté, celles-ci ne pouvaient simplement pas offrir aux militaires les mêmes informations et la même précision que les modèles de villes. Ce type de représentation chorographique se développa ainsi à travers l'Europe aux XVIe et XVIIe siècles, notamment en Bavière, où le duc Albert V (1528-1579) commissionna la réalisation de plans en relief des principales villes de ses États (Corvisier 2000 : 169), s'inscrivant dans ce discours « glorificateur » en exhibant ainsi ses territoires. On observe aussi différentes représentations de ce type aux Provinces-Unies et en France, où l'on réalisa des miniatures de sites et fortifications pour initier le jeune Louis XIV (1638-1715) au commandement (Corvisier 2000 : 170), liant directement la réalisation de maquettes à un usage militaire. La papauté reconnaissait l'utilité des modèles dans ce but depuis le début du XVIe siècle : en 1529, Clément VII (1478-1534), désirant assiéger Florence, ordonna à ses agents placés dans la cité d'en réaliser un modèle détaillé. Ce modèle fut séparé en morceaux de moins grande taille afin d'être transportés subrepticement hors de la ville (Buisseret 1998 :

125). On comprend le zèle de ces agents quant à la dissimulation des pièces du modèle lorsqu'on se place dans le contexte de l'époque, alors que les représentations de forteresses faisaient l'objet d'une législation très stricte et étaient le plus souvent interdites (Ribouillault 2013b : 172). La réalisation et l'usage de la chorographie à des fins d'espionnage étaient en effet très répandus au XVIe siècle (Frangenberg 1994 : 47), et même des artistes qui n'avaient aucun lien avec des puissances militaires et pratiquaient simplement le dessin de paysages et de villes d'après nature, pouvaient se retrouver dans des situations périlleuses et être arrêtés et menacés de la peine de mort (Ribouillault 2013b). Les vues chorographiques pouvaient donc se prêter à différentes interprétations concernant leur fonction réelle, même en ce qui concerne le *Civitates Orbis Terrarum*, dans lequel se trouvaient représentées nombre de villes et leurs fortifications. Braun était conscient de l'usage militaire qui pouvait être fait de son ouvrage et appelle même ouvertement, tout comme Breydenbach dans le *Peregrinatio in terram sanctam,* à la reconquête des cités perdues aux mains des « Turcs ». Le danger étant que l'ouvrage pouvait servir à l'ennemi tout comme il pouvait servir aux chrétiens, Braun explique même dans son introduction que l'inclusion de figures dans son ouvrage empêchait ce dernier d'être utilisé par ceux qui prêtaient serment à l'islam, la religion leur interdisant de contempler des figures humaines (Frangenberg 1994 : 47).

Le développement des représentations chorographiques, qu'elles soient planes ou en trois dimensions, participe ainsi d'un contexte de rivalités politiques et territoriales au sein duquel l'espionnage jouait un rôle non négligeable, et ce non seulement entre chrétiens et ottomans mais aussi entre chrétiens eux-mêmes. Comme nous venons de le mentionner, de nombreux artistes furent arrêtés et accusés de trahison dans le cadre de conflits opposants différentes puissances chrétiennes. Le peintre, architecte et théoricien portugais Francisco de Hollanda (1517-1585), dans son *Dialogue sur la peinture* cité par Ribouillault (2013b : 174), insiste sur la dimension militaire du dessin chorographique et avance l'idée qu'on puisse « dérober » des forteresses et des cités (Holanda 1984 : 19). L'artiste ayant lui-même été arrêté et condamné lors de son voyage en Italie entre 1538 et 1542, parle ouvertement de l'illégalité de ces représentations et de leur aspect de « double », pouvant remplacer leur sujet. Ce type d'image occupe donc une fonction particulière, qui est, comme nous l'avons cité plus haut, celle de « représenter une réalité présente […], de redoubler cette présence de la ville, de la répéter sous la forme d'une image » (Besse 2005 : 9). Une vue de ville plane ou en trois

dimensions permet ainsi, indépendamment de ces dimensions ou du poids de ce qui est représenté, « d'emporter ce qui est intransportable » (Ribouillault 2013b : 176).

L'espionnage à la Renaissance était considéré comme abject et honteux ; c'était toutefois une activité exercée fréquemment et souvent nécessaire dans un contexte de guerre. En ce qui concerne Rhodes, la ville avait dû composer avec une véritable « guerre de l'ombre » précédant le siège de 1480. Mehmet II avait, préparant son attaque de la ville et un éventuel débarquement dans les Pouilles, dépêché des espions à Rhodes et en Italie du Sud : on trouve ainsi des rapports d'espions concernant cette région tandis que pour Rhodes, c'est Caoursin qui nous renseigne. Le sultan aurait ainsi fait appel à des renégats grecs afin d'observer les fortifications de la ville, et se faisait conseiller par un certain maître Georges, qui était lui-même passé par Rhodes quelques vingt ans auparavant afin d'y dessiner un plan de la ville (Vaivre et Vissière 2014 : 65-66) (ou d'y dérober son image !). C'est ce même maître Georges qui fut par la suite exécuté pour traîtrise. Une des illustrations de la *Descriptio* de Caoursin représente d'ailleurs Mehmet II dans le palais de Topkapi, recevant ses informateurs. La guerre avait donc déjà commencé bien avant l'arrivée des troupes ottomanes sur Rhodes : l'Ordre des chevaliers, grâce à son propre réseau d'espionnage, était d'ailleurs au courant des plans de Mehmet II des mois à l'avance (Vaivre et Vissière 2014 : 67). On imagine que c'est grâce à un réseau semblable que l'Ordre, au début du XVIe siècle, s'attendait à une nouvelle attaque de l'armée ottomane. On peut comprendre maintenant l'importance du modèle de la ville réalisé par della Scuola en 1521 : le pape avait ainsi en sa possession un double de la ville elle-même, alors encore placée sous l'égide de la chrétienté, et qu'il lui fallait défendre. Faute de pouvoir se déplacer lui-même, il avait accès à l'information nécessaire afin d'organiser cette défense. C'est la ville qui, sous la forme d'une représentation chorographique en trois dimensions, se déplace et devient « physiquement présente » dans un lieu différent.

Les modèles de villes, ou plans à relief, en se développant étroitement en lien avec les représentations cartographiques planes, possèdent une fonction militaire non seulement associée à la défense d'une ville ou à son attaque, mais aussi à la glorification de celle-ci en tant que conquête et partie d'un empire plus large. Le modèle de Rhodes de 1521, réalisé exclusivement dans un but défensif face à l'attaque de l'armée de Suleyman, démontre bien le lien de ce type de représentation avec la militarisation. Étant souvent réalisées dans un

contexte de rivalités politiques, dans lequel l'espionnage jouait un rôle important, les représentations chorographiques en général prennent cette fonction militaire en redoublant la présence de la ville de manière à offrir les informations nécessaires à sa capture ou sa défense pour celui qui ne peut être physiquement présent.

Conclusion

La chorographie à la Renaissance, bien qu'étroitement liée à la géographie, permet de représenter des détails et de donner des informations qu'une représentation géographique peut difficilement proposer. Une ville, représentée symboliquement sur une carte par un point ou une croix, devient au sein d'une chorographie le sujet principal de la représentation. En « dédoublant » la ville grâce à sa représentation en image, l'image prend un statut particulier et s'inscrit souvent dans un discours politique en « choisissant » la manière dont elle le fait. Le point de vue choisi, les bâtiments reproduits, les détails de la représentation sont tous des éléments d'une rhétorique visant à l'élaboration d'un discours au service du pouvoir religieux ou politique. Les représentations chorographiques de Rhodes, dans un contexte de rivalités politiques, territoriales et religieuses, participent à ce discours à différents niveaux. Avec l'apparition de l'imprimerie, les vues chorographiques se diffusent plus facilement et plus rapidement : il devient aussi possible de les reproduire dans des recueils visant des buts précis. Le *Civitates* de Braun et le *Peregrinatio* de Breydenbach appellent ainsi ouvertement à la croisade et à la reconquête des lieux chers à la chrétienté, c'est-à-dire plus particulièrement Jérusalem mais aussi Rhodes. Les représentations de sa ville-capitale comprises dans ces recueils ont ainsi un fort aspect propagandiste, en mettant par exemple l'accent sur ses fortifications, en effaçant les traces de la présence ottomane et en la mettant en relation avec un texte descriptif rappelant l'histoire de la ville et tentant de réanimer l'esprit des croisades. La ville de Rhodes prend ainsi, dans la culture de la Renaissance, une place importante en tant que ville chrétienne faisant partie des grandes villes du monde. Elle devient aussi, après la victoire de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem en 1480, un des symboles de la lutte contre les « Turcs » et il ne sera pas rare de la trouver représentée dans divers bâtiments publics et religieux. Dans le cas de la fresque de la cathédrale de Sienne représentant Alberto Aringhieri, agenouillé avec en arrière-plan une vue de Rhodes, la vue de ville est utilisée afin de célébrer la participation du commanditaire à l'Ordre des chevaliers et rappeler l'importance du rôle de

l'Ordre dans la défense de la ville. L'iconographie du port de Rhodes et de ses fortifications est alors bien ancrée dans les esprits et symbolise le combat des Chrétiens face aux « Turcs » et à l'hérésie de l'islam. Elle participe à des stratégies de légitimation de la possession des territoires du bassin méditerranéen alors en danger car menacés par l'Empire ottoman en pleine ascension. Dans ce contexte de rivalités territoriales, les représentations chorographiques sont aussi étroitement liées à la militarisation et à l'espionnage : la réalisation de modèles de villes possédait une fonction militaire et offrait aux chefs de guerre les informations nécessaires à la conquête ou à la défense d'un lieu précis. Le modèle de Rhodes de Basilio della Scuola, envoyé au pape Léon X afin d'aider à la défense de la ville, est un exemple de l'usage militaire que pouvaient prendre ce type de représentations. La chorographie à la Renaissance va bien au-delà de l'idée de plaisir et de contemplation autrefois associé aux représentations de paysages (Ribouillault 2013 : 27) pour devenir une construction culturelle. Les représentations de Rhodes sont éloquentes à ce sujet de par l'histoire particulière de l'île, sa situation géopolitique et ce qu'elle symbolisait alors pour les occidentaux de la Renaissance.

CHAPITRE 5. CARTOGRAPHIE, ARME DU POUVOIR

Introduction

Nous nous pencherons dans ce chapitre sur les représentations cartographiques de l'île de Rhodes, ou plus spécifiquement ses représentations géographiques. Ces images s'inscrivent dans un contexte de développement foisonnant de la cartographie, soutenu par les nouvelles avancées techniques mais aussi par la compilation des récits de voyage, l'apparition de l'atlas et de l'*isolario* tout comme la redécouverte des travaux des anciens qui ont participé à l'éveil d'une nouvelle conscience spatiale à la Renaissance. Il existe de très nombreuses représentations géographiques de Rhodes à la Renaissance : nous avons vu que l'île, de par son histoire, avait acquis une dimension symbolique dans l'imaginaire de l'époque; elle en occupait une toute aussi importante dans la science de la géographie. Nous centrerons cependant nos propos sur une représentation de l'île qui se trouve dans le *Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius, considéré comme le premier atlas moderne qui nous soit parvenu et édité pour la première fois en 1570 à Anvers. L'ouvrage présente en page de couverture un frontispice agrémenté d'allégories des quatre continents connus, participant au discours émergeant d'une Europe unie sous l'étendard de la chrétienté, veillant sur le reste du monde et propageant ses valeurs (fig. 15). Cette unité de l'Europe devenait d'autant plus importante alors que les possessions latines en Méditerranée (dont Rhodes) tombaient les unes après les autres aux mains de l'Empire ottoman et que ce dernier avançait aussi dangereusement sur le front balkanique. Nous nous intéresserons ensuite aux *isolarii*, ces livres sur des îles qui firent leur apparition au XVe siècle et qui peuvent se lire comme des voyages à travers les lieux liés à l'Antiquité. On trouve une illustration de l'île de Rhodes dans le *Liber Insularum Archipelagi* (1420) de Cristoforo Buondelmonti, considéré comme le pionnier du genre. Celui-ci se rapporte directement à l'humanisme et à la nostalgie de l'Antiquité, et les représentations qu'on trouve au sein des *isolarii* participent à un discours de légitimation de la présence latine en Méditerranée, berceau de l'héritage classique. La seconde représentation qui nous intéressera est une carte-portulan de l'île de Rhodes, comprise dans le *Kitab-ı Bahriye* (Livre de Navigation), imprimé pour la première fois en 1521, de Piri Reis (v. 1465-1553), navigateur et cartographe pour Suleyman le Magnifique. Réalisé spécialement pour le sultan, le livre de navigation de Piri Reis est représentatif des impératifs territoriaux de

l'Empire ottoman en Méditerranée, alors que le bassin méditerranéen occupait une place privilégiée dans l'idéologie impériale et que les ambitions expansionnistes du sultan étaient résolument tournées vers l'ouest. Le choix d'introduire ici une représentation ottomane se justifie par la similarité des rôles de la cartographie en Occident et dans l'Empire ottoman : la cartographie européenne et ottomane à la Renaissance se développe à travers certaines sources communes, notamment la redécouverte des travaux de Ptolémée, et sert les impératifs territoriaux des puissances au pouvoir. L'œuvre cartographique de Piri Reis a, de plus, été étudiée par nombre de chercheurs en Turquie comme en Europe, ce qui élimine la langue comme barrière à l'étude de ces représentations. À travers les analyses de ces différentes images, il devient clair que les représentations géographiques de l'île de Rhodes font partie d'un discours idéologique de pouvoir et de possession territoriale de la part des grandes puissances occidentales, comme de celle de l'Empire ottoman.

5.1 L'évolution de la cartographie dans l'Europe de la Renaissance

Les XVe et XVIe siècles constituent une étape charnière dans le développement de la cartographie. Celle-ci se développe entre continuités et changements : le contexte politique, économique et social des sociétés européennes influencera particulièrement son évolution. Malgré les différences existant à travers les régions, l'évolution de la cartographie en Europe occidentale présente certaines caractéristiques qui sont communes à ses différentes régions.

Il convient de mentionner tout d'abord le lien intrinsèque que les représentations cartographiques entretiennent avec les descriptions textuelles : contrairement au Moyen-Âge, où c'est le texte qui prenait toute la place, celui-ci complète et enrichit les représentations graphiques à la Renaissance mais sans disparaître de manière définitive. Les travaux de Pomponius Mela (?-v. 45 ap. J.-C.) ou de Strabon étaient appréciés pour leur style littéraire et les itinéraires écrits, terrestres ou maritimes, furent longtemps privilégiés par les voyageurs et marins (Woodward 2007 : 7-8). Selon David Woodward (2007 : 7), les mots latins *mappa* ou *mappaemundi* pouvaient désigner au Moyen-Âge autant un texte qu'une représentation graphique, tandis qu'à la Renaissance, les définitions des concepts de *chorographie* ou de *géographie* s'appliquaient aux deux types de description (Woodward 2007 : 8). L'aspect religieux des cartes est un autre héritage du Moyen-Âge : caractériser les représentations cartographiques de la Renaissance comme étant uniquement séculières serait une erreur,

puisque la grande majorité de ces représentations provenait de sources classiques ou médiévales chrétiennes et que le sujet le plus populaire de l'époque, particulièrement à l'époque de la Réforme catholique, était l'image de la Terre Sainte. De nombreuses cartes étaient aussi produites spécifiquement pour la vente aux pèlerins (Woodward 2007 : 10) et avaient donc une fonction essentiellement religieuse. Les représentations cartographiques de la Renaissance n'étaient donc pas complètement libérées des traditions passées, au niveau symbolique comme technique : les techniques d'arpentage utilisées étaient en effet désuètes et rendaient ces représentations plus ou moins fiables.

La Renaissance est toutefois caractérisée par des changements radicaux dans la perception de l'espace, notamment grâce à la découverte des nouveaux mondes et à des avancées techniques qui permettront aux représentations cartographiques d'évoluer de manière significative. L'élément qui vient généralement en tête lorsqu'on parle d'avancée technique est l'apparition de l'imprimerie : toutefois, bien que celle-ci fut largement responsable de la multiplication phénoménale du nombre de cartes en circulation, la diffusion massive n'était pas son but premier. Il s'agissait plutôt de la possibilité de reproduire des cartes de manière plus fidèle, sans les altérations provoquées par l'intervention d'un copiste (Thrower 2008 : 58). Le nombre grandissant de cartes disponibles n'était donc pas seulement dû à l'évolution des moyens de reproduction mais aussi aux rôles politiques et économiques que celles-ci prenaient de plus en plus au sein de la société, notamment en ce qui a trait à la planification urbaine, aux problèmes de délimitation des terres ou encore au développement du commerce maritime (Woodward 2007 : 11). Ces cartes firent aussi l'objet de transformations internes radicales : on commença alors à penser le monde comme un tout, et on tenta de le représenter dans son ensemble par des points de vue multiples en réalité impossibles à atteindre par l'être humain. Le monde est effectivement trop vaste pour être aperçu dans son entièreté : « La représentation géographique vient alors se substituer à l'œil humain, comme pour pallier le défaut de ses capacités perceptives » (Besse 2003 : 10). Pour des cartes à plus petite échelle, on utilise de plus en plus le point de vue perpendiculaire, bien que le point de vue en biais restera privilégié pour les représentations urbaines, permettant de donner une meilleure impression de tridimensionnalité (Woodward 2007 :15-16, Nuti 1994 : 105-128). Les représentations géographiques se distinguent ici de la chorographie par les différences de points de vue qu'il est possible d'utiliser : comme nous l'avons dit plus haut, les

représentations chorographiques peuvent utiliser différents points de vues (un seul ou plusieurs en même temps) dont certains basés sur l'observation directe de l'artiste. Par exemple, celui-ci peut représenter une ville d'un point de vue oblique obtenu en se positionnant sur une colline avoisinante. La géographie, quant à elle, utilise un point de vue situé au-dessus de la terre et donc impossible à obtenir à l'époque. Elle exige donc une construction mathématique et une connaissance de la perspective géométrique, passant par l'utilisation d'une grille planimétrique sur laquelle sont positionnés les différents points formant la représentation (Woodward 2007 : 16). La redécouverte des travaux des anciens grecs et romains, notamment Strabon, Pomponius Mela et surtout la *Geographia* de Ptolémée, traduite pour la première fois en 1409 à Rome (Besse 2003b : 29), aura de plus une énorme influence sur le développement de la géographie à la Renaissance. Cette première traduction fut réalisée par Jacopo Angelo (1360-1410) pour le pape Alexandre V (1339-1410). Le texte décrivant l'emplacement d'un certain nombre de localités est accompagné de cartes, dessinées selon les instructions de l'auteur, qui seront constamment copiées, adaptées et modernisées au cours des années. L'ouvrage influencera de manière générale les représentations cartographiques de l'époque qui, même avec les avancées techniques permettant des représentations plus « fidèles », continueront de le citer, soulignant l'importance de la tradition antique dans la culture humaniste (Vagnon 2003 : 201-211 ; Gautier-Dalché 2007 ; 2009). Alors que l'ouvrage est considéré de manière générale comme ayant transformé radicalement la vision de la cartographie à la Renaissance, permettant de s'éloigner des conventions médiévales et d'évoluer de manière significative, certains historiens de la cartographie le voit plutôt comme ayant bloqué l'avancée du savoir géographique. Rédigée vers 150 après Jésus-Christ (Miller 1998 : 35), la *Geographia* comporte en effet nombre d'erreurs et d'affirmations obsolètes, en avançant notamment l'idée que tous les océans étaient entourés de terre. La réelle portée de la réception de l'ouvrage de Ptolémée et son influence sur la cartographie dépasse toutefois ce simple débat : ses multiples traductions et sa diffusion à travers l'Europe et au-delà ont eu lieu dans un contexte intellectuel, économique et politique extrêmement complexe dans lequel cohabitaient différents enjeux (Gautier Dalché 2007 : 285).

L'île de Rhodes occupe d'ailleurs une place centrale au sein de la *Geographia* : elle est utilisée pour marquer l'un des parallèles formant la projection utilisée par Ptolémée pour représenter le monde. Utilisée non seulement comme l'un des parallèles principaux, Rhodes

était aussi traditionnellement vue comme l'axe central est-ouest du monde connu déjà chez les précurseurs de Ptolémée, notamment Eratosthène (v. 276 av. J.-C.-v. 194 av. J.-C.) et Marinos de Tyr (v. 70 ap. J.-C.-v. 130 ap. J.-C.) (Berggern and Jones 2000 : 15 ; Besse 2003b : 122). « The parallel – that is the line on latitude – of Rhodes, in particular, was a line of demarcation both physical and like all cartographic lines imaginative and ideological » (Roberts 2016 : 240-241). Rhodes prend ainsi un rôle d'une importance majeure en participant à la création d'une image de la terre vue des cieux : elle dépasse ainsi d'une certaine manière sa situation purement terrestre pour s'imprimer durablement dans l'imaginaire géographique de l'époque. L'île était donc déjà connue par les intellectuels et les cartographes de l'époque qui ne pouvaient consulter un ouvrage de géographie sans y croiser une mention de Rhodes (Roberts 2016 : 241).

Ce désir de représenter le monde est aussi étroitement lié au goût du voyage, l'envie de découvrir l'espace qui nous entoure qui est relayé par des récits de voyageurs comme Marco Polo (1254-1324). Les géographes voient alors leur monde s'agrandir, et la quantité d'espace qu'ils ont à représenter se décupler, ce qui les amène à devoir redéfinir les notions de *proche* et de *lointain* ou de *grand* et de *petit,* et la conception même de l'espace qui les entoure (Besse 2005 : 2). Par cette expérience de la découverte du monde et par la multiplication des modes de représentations (le globe, la carte, les jardins géographiques…) se développe la conscience de la représentation elle-même, c'est-à-dire que le monde et son image sont deux choses différentes : le cartographe prend alors conscience de son rôle de « créateur », et donc de sa subjectivité. Cette subjectivité dans la cartographie européenne se ressent déjà de manière générale à travers les représentations cartographiques du monde, qui placent non seulement l'Europe en son centre mais aussi « en haut » de la carte. Puisque l'espace (au sens cosmique) n'a ni haut ni bas, il est intéressant de se demander pour quelles raisons les premiers cartographes européens ont choisi de placer le nord en haut. Ptolémée a probablement encore une fois joué un rôle majeur dans cette décision, puisque les cartes de la Renaissance se basent sur son modèle de globe, dans lequel les territoires européens sont placés selon une telle orientation. Une explication alternative pourrait être que le pole magnétique « primaire » se trouve au nord, et que c'est vers cette direction que les instruments s'alignent (Casey 2002 : 172). Ce dernier argument est toutefois réfuté par David Woodward qui questionne la notion de pole magnétique primaire, insinuant que cette dernière dérive probablement des

conventions sans être la cause de celles-ci, et que les compas s'alignent selon le champ magnétique de la terre sans donner la primauté à un pôle ou un autre (Woodward 2007 : 15). Les territoires dans lesquels se développe la géographie se placent donc au centre et au niveau supérieur des représentations cartographiques, tandis qu'à l'est s'étend l'Orient, à l'ouest l'Amérique, et au sud l'Afrique. Cette manière de représenter le monde s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui où l'on remarque que, de manière générale, dans le monde et au sein même du continent européen, les pays les plus riches se retrouvent tous au nord, en haut de la carte. Les premières projections permettant de représenter le globe sur une carte en deux dimensions, comme celle de Gerardus Mercator (1512-1594) en 1569, démontrent aussi une inégalité entre les peuples et leurs territoires : sa projection montre notamment le Groenland comme plus large que l'Amérique du Sud ou encore la Scandinavie possédant les même proportions que l'Inde (Harley 1995 : 37). Même si cela n'était pas nécessairement intentionnel, la projection bien connue de Mercator s'inscrit tout de même dans un contexte de domination scientifique où celui qui possède le savoir se retrouve avec la possibilité d'influencer la conscience géographique et la « (…) vision hégémonique mondiale des Européens » (Harley 1995 : 37). Le développement de la cartographie (en passant par le choix de l'île de Rhodes comme un des axes principaux du monde jusqu'à l'orientation de la carte avec le nord en haut) passe ainsi par des conventions qui ne sont pas nécessairement guidées par une science neutre mais souvent par des choix idéologiques. La géographie et ses représentations, forme de savoir scientifique, impose ainsi ces choix idéologiques sous le masque de la science et participe, au sens où l'entend Foucault, à un processus de pouvoir.

5.2 Les Atlas et le *Theatrum Orbis Terrarum* : cataloguer le monde

Suivant le même ordre d'idée que les Cosmographies et Pèlerinages étudiés plus haut, la Renaissance voit aussi se développer la production d'atlas, ouvrages rassemblant des représentations cartographiques de différentes parties du monde. L'apparition de ce mode de représentation est généralement associée aux noms d'Abraham Ortelius et de Gerardus Mercator, mais le sujet est beaucoup plus complexe : l'idée de l'atlas est d'abord intimement liée à l'idée de collection, pratique déjà très répandue au XVIe siècle notamment grâce aux *Kunstkammern*, ou cabinets de curiosités. On trouve aussi déjà des recueils de cartes en circulation à l'époque. Un des éditeurs majeurs dans l'Italie de l'époque était Antoine Lafréry

(v.1512-1577), qui imprimait et éditait des recueils d'estampes cartographiques à la demande de ses clients. La nécessité de produire des cartes de petit format est exprimée par plusieurs: Ortelius, parmi d'autres, se plaint des dimensions trop grandes des cartes et de la difficulté de les étudier pour le particulier : on parle aussi de leurs espaces d'exposition qui sont souvent inadéquats et mal éclairés (Besse 2003 : 23). L'utilité des recueils cartographiques et, suivant l'appellation de Mercator, des « atlas », est donc indéniable : non seulement ceux-ci permettent une étude plus aisée des cartes reproduites, mais ils remplissent aussi la même fonction que les collections, en plus petit format et bien moins coûteux. Le détenteur d'un atlas a alors « la possibilité de mettre le monde sous la domination symbolique du regard, la possibilité de parcourir ce monde comme s'il était son domaine » (Besse 2003 : 27).

C'est dans ce contexte qu'Abraham Ortelius, lui-même collectionneur, réalise son *Theatrum Orbis Terrarum*. La première édition fut publiée en 1570, mais Ortelius y apportera des modifications jusqu'à sa mort en 1598. Né à Anvers, alors sous la domination des Habsbourg, il débute sa carrière comme enlumineur avant de rencontrer Gerardus Mercator et de diriger résolument ses intérêts vers la science de la géographie. Le *Theatrum* rencontra un succès immédiat, et fut régulièrement amendé et republié jusqu'en 1612. Ortelius se base sur de nombreuses sources et collaborateurs, ainsi son atlas se veut un recueil du meilleur de ce que la cartographie avait à offrir au XVIe siècle, constituant un exemple significatif de l'importance de la collaboration entre artistes à l'époque. L'atlas comprend non seulement des représentations cartographiques de différentes parties du monde, mais aussi un texte descriptif à l'endos de chaque carte. Bien que de nombreuses différences existent à travers les éditions, ces dernières comportent certains éléments communs, notamment le frontispice en première page autour duquel s'articulent des allégories des continents, une dédicace à Philippe II (1527-1598), une brève introduction de Mercator et une d'Ortelius lui-même.

Tandis que la première édition ne comprend qu'une carte générale de la Grèce, ainsi que de Chypre et de la Crète, des éditions plus tardives comme celle d'Anvers de 1584 ou l'édition française de 1587 contiennent des représentations des îles du Dodécanèse, dont l'île de Rhodes (fig. 14). Ces îles se partagent l'espace d'une même page, compartimentées dans des cadres rectangulaires donnant l'impression de petites boites comprenant chacune un objet de collection. Ce modèle serait basé sur une œuvre du cartographe Giorgio Sideri, actif de 1537 à 1565, (Tolias 2012 : 156), qui travaillait au service des Vénitiens et aidait aux

stratégies militaires maritimes en Méditerranée. Le frontispice classique (fig. 15) au début de l'ouvrage participe lui aussi à cette idée d'*espace* de collection, faisant penser à une devanture, comme si en ouvrant le livre le lecteur pénétrait un espace en trois dimensions au sein duquel il peut admirer les différents objets qui s'y trouvent (Besse 2003 : 27). La carte de Rhodes, présentée ainsi dans son cadre (ou sa boite) se présente véritablement comme un objet parmi d'autres : les distances physiques entre les îles sont ainsi effacées puisqu'elles se retrouvent ici réunies dans un même espace : il suffit d'un coup d'œil pour englober plusieurs territoires autrement éloignés les uns des autres. Étant donnés les liens profonds entre le texte et l'image dans l'histoire de la cartographie occidentale, le petit texte descriptif accompagnant la représentation de Rhodes prend aussi une importance majeure : l'histoire particulière de l'île y est mentionnée à travers le combat vaillamment mené par les chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem pour la protection de l'île, « (…) lefquels l'ont vaillamment & par plufieurs fois gardée & garantie contre les affaux des Turcs, iusqu'à l'an MDXXII, lorsqu'eftans affiégez par merre & par terre de Soliman, & contraints de fe rendre, fe tranfporterent à Malte » (Ortelius 1587 : 77). On y trouve aussi quelques mots sur le Colosse, merveille perdue dont la destruction n'est ici pas uniquement attribuée à un tremblement de terre mais aussi à « quelques égyptiens » qui passaient par là et qui achevèrent ce que le tremblement de terre avait commencé (Ortelius 1587 : 77). Bien que des relations économiques et diplomatiques se fassent à travers le bassin méditerranéen, l'esprit des Croisades était encore bien vivace dans l'imaginaire occidental et se ressentait à travers les productions intellectuelles de l'époque. Nous nous trouvons donc devant une description du monde purement subjective, celui-ci étant représenté et appréhendé *par* un auteur européen et *pour* un public européen. L'île de Rhodes est perçue et décrite comme un territoire perdu, appartenant légitimement aux chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, malgré le fait que ceux-ci avaient eux-mêmes pris possession de l'île de manière plutôt obscure plus de deux siècles auparavant.

5.2.1 Le frontispice « géographique » : mettre en scène la suprématie de l'Europe chrétienne

Cette conscience d'une « Europe » et du fait d'être « européen » est en développement à l'époque : on le voit clairement dans le frontispice de la première page du *Theatrum*, qui représente l'un des premiers exemples de frontispice « géographique » comprenant des

allégories continentales (Neumann 2009 : 427). L'Europe ne prend pas uniquement forme comme espace géographique mais aussi comme communauté, caractérisée par une religion et des valeurs éthiques considérées comme nécessaires à un bon fonctionnement du monde (Neumann 2009 : 430-431). Sur ce frontispice s'articulent quatre allégories représentant les quatre continents connus à l'époque : l'Europe, présentée assise sous une arche portant une couronne, tenant dans sa main droite un sceptre et dans la gauche une croix montée sur un globe, est située tout en haut de la niche architecturale et domine les autres allégories; l'Asie à droite, vêtue de riches vêtements et portant un encensoir; l'Afrique à gauche, portant un mince drapé couvrant son sexe; et enfin l'Amérique, tout en bas, complètement nue et cannibale, tenant une tête humaine. C'est peut-être la plus ancienne allégorie de l'Amérique qui nous soit parvenue (Neumann 2009 : 434) : elle est clairement subordonnée non seulement à l'Europe mais aussi aux autres continents, se trouvant allongée dans la partie inférieure de la niche et étant la seule allégorie représentée sans aucun vêtement.

La domination de l'allégorie de l'Europe sur les autres continents est donc évidente par sa position en hauteur et ses vêtements; la Croix qu'elle tient dans sa main gauche suggère aussi la domination de la chrétienté sur le monde et donc la supériorité des valeurs chrétiennes comparées à celles de l'islam et des peuples dits « primitifs ». L'Europe dépasse alors son aspect purement géographique pour prendre une responsabilité éthique puisqu'elle doit « s'assurer du bien-être spirituel de l'humanité » (Neumann 2009 : 429). En représentant l'Europe par une seule allégorie, dominante aux niveaux spirituel et temporel, Ortelius se rapproche du concept moderne de « nation » (Neumann 2009 : 429) en tentant d'unifier différentes sociétés sous de mêmes balises éthiques et une vision plus large et transcendante du monde provenant de la religion chrétienne. Des parallèles ont été faits concernant la situation des Pays-Bas à l'époque, alors qu'au moment où Ortelius concevait son atlas se préparait la Révolte contre le royaume d'Espagne et se développait le concept de nationalisme (Neumann 2009 : 439). Mais, au-delà de l'idée d'une unification interne aux Pays-Bas, c'est une Europe au sens plus large qu'Ortelius rassemble sous l'unique étendard de la chrétienté avec la première page de son atlas et, par extension, avec son atlas lui-même. La menace pressante de l'Empire ottoman qui continuait son avancée vers l'Occident peut représenter l'ennemi contre lequel il importait de liguer la chrétienté à l'époque : les représentations cartographiques de territoires comme l'île de Rhodes, située à quelques kilomètres des côtes

anatoliennes, et leurs textes descriptifs prennent alors une dimension symbolique particulière. La présence des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem sur l'île et leur mode de fonctionnement constitue en outre un parallèle intéressant avec cette idée utopiste d'une Europe unie : la cohabitation des différentes langues et origines sur l'île alors qu'émergeait le concept de « nation » et que les rivalités politiques s'amplifiaient en Europe prend la forme d'une *tour de Babel* (Vissière 2014 : 312). L'enceinte fortifiée en forme de cercle est le symbole de l'unité et reprend le modèle de la Table ronde (Vissière 2014 : 320), alors que l'urbanisme de la ville donnait à voir les différentes auberges se succédant sur la rue principale dans une concorde apparemment parfaite des différentes nations de l'Ordre, perpétuant l'idéologie des Croisades. Comme pour le *Theatrum* d'Ortelius : « La cité des Chevaliers offre ainsi l'étonnant paradoxe de se présenter à la fois comme l'expression idéale de la nation chrétienne, sans référent de peuple ou de langue, et l'union sacrée des nations d'Europe » (Vissière 2014 : 325).

5.2.2 Le *Theatrum* et la Galerie des Cartes Géographiques du Vatican : entre théâtralité et mémoire

« Donnez-moi une carte, puis montrez moi, tout ce qui me reste pour conquérir le monde… ». Cet extrait de *Tamburlaine the Great* de Christopher Marlowe (1564-1593), pièce de théâtre écrite en 1587 et mettant en scène l'empereur d'Asie centrale Timur (1336-1405), sert de prémisse au géographe et historien de la cartographie Brian Harley lorsqu'il affirme que les cartes, consciemment ou non, reproduisent les impératifs territoriaux d'un système politique (Harley 1995 : 22). Il enchaine en avançant que « (…) la carte, qu'elle soit produite sous la bannière de la science cartographique, (…) ou qu'elle soit un exercice de propagande déclarée, ne peut éviter d'être impliquée dans un processus de pouvoir » (1995 : 23). Il existe évidemment un souci scientifique dans le *Theatrum* d'Ortelius : son atlas avait pour but d'offrir de manière concise et plus accessible les connaissances des Occidentaux sur le monde au sens géographique. Ce but est visible à travers les représentations cartographiques bénéficiant de l'aide de plusieurs collaborateurs et est démontré par les nombreuses retouches et ajouts à l'ouvrage au cours des années. Cependant, la page couverture ornée d'un frontispice aux allégories continentales définitivement subjectives et propagandistes donne le ton aux cartes qui composent l'espace intérieur. Les valeurs chrétiennes promues par

l'allégorie de l'Europe étant présentées comme nécessaires à un meilleur fonctionnement du monde, l'atlas peut se lire comme un catalogue de territoires connus et convertis, mettant parallèlement en évidence l'espace qui reste à « conquérir », afin d'unir le monde sous les justes valeurs chrétiennes. La mention de l'histoire des Chevaliers de Saint-Jean dans la description de la carte de l'île de Rhodes contribue à la promotion de celles-ci : l'île, qui était sous la bonne garde des Chevaliers chrétiens pendant plus de deux siècles, est récemment tombée aux mains de l'envahisseur ottoman et de la religion musulmane. De plus, des égyptiens auraient participé à la destruction finale du fameux Colosse, merveille occidentale très présente dans l'imaginaire de l'époque qui représentait Élios, dieu des anciens païens provenant directement de l'Antiquité grecque et donc de l'héritage réclamé par les humanistes.

Par cette relation entre la représentation d'un territoire et un texte relatant son histoire, ainsi que par la manière théâtrale dont il met en scène ses représentations géographiques, le *Theatrum Orbis Terrarum* peut être mis en relation avec la Galerie des Cartes Géographiques du Vatican. Celle-ci fut réalisée sous le pontificat de Grégoire XIII (1502-1585) entre 1580 et 1583, et la direction des travaux avait été confiée à Ignazio Danti (1536-1586). La Galerie est ainsi décorée de quarante cartes murales représentant les régions italiennes, les principales îles méditerranéennes (Malte, Corfou, les îles Tremiti et d'Elbe) et le comté d'Avignon. Ces représentations cartographiques sont cependant insérées dans un programme iconographique plus large, où interfère l'Église chrétienne : la voûte de la Galerie comporte ainsi soixante-quinze épisodes reliés à l'Ancien Testament ou à l'histoire de l'Église et ses saints. Ces dernières fresques sont directement liées à une carte du territoire où l'histoire représentée s'est déroulée (Fiorani 1996 : 126) : comme pour le *Theatrum*, le territoire représenté est associé à un épisode historique. Le but de la Galerie était à la fois de réaffirmer la foi chrétienne surtout face au protestantisme (Fiorani 1996 : 136-137), mais aussi à l'Empire ottoman, ainsi que de donner à l'Italie un rôle central dans l'histoire de l'humanité. En ce sens, elle peut être vue comme une réponse à la *Cosmographia* de Münster qui ne lui reconnaissait pas ce rôle (Ribouillault 2013 : 142). Insérées à l'intérieur même de l'espace de la représentation cartographique se trouvent des vignettes historiques, relatant des épisodes déterminants des conquêtes impériales et pontificales : encore une fois, comme chez Ortelius, le lieu est associé à la mémoire. Chaque représentation de lieu « (…) rend tangible, au-delà de sa propre image, tout un réseau d'idées, d'associations, d'histoires qui lui sont liées » (Ribouillault 2013 : 297).

Le discours « mnémonique » de la représentation participe lui aussi à la justification de la présence chrétienne sur le territoire dont il est question.

Les références aux territoires ayant vaillamment combattu l'armée ottomane qu'on trouve dans le *Theatrum* sont aussi présentes dans la Galerie des Cartes : dès l'entrée de la Galerie, on trouve une représentation de l'île d'Elbe avec, à l'intérieur d'une vignette, une vue de sa forteresse qui avait tenu tête aux Ottomans lors du siège de 1553. Sur le mur opposé sont représentées les îles Tremiti, qui avaient essuyé avec succès une attaque de la flotte ottomane en 1567, puis une scène de la bataille de Lépante en 1571 et une du siège de Malte de 1565, surmontées d'anges de la victoire (Ribouillault 2016). La question de la lutte contre les « Turcs » prenait donc une place importante au sein du *Theatrum* d'Ortelius comme dans le cycle de la Galerie des Cartes.

Tout le programme iconographique de la Galerie des Cartes Géographiques, l'emplacement des différentes représentations, les histoires qu'elles racontent et les liens qu'elles tissent entre elles lui donnent un aspect théâtral qu'on retrouve aussi (même dans son titre) dans l'ouvrage d'Ortelius. Comme le lecteur qui peut parcourir les pages de l'atlas comme il parcourrait des yeux son domaine, l'espace cartographique de la Galerie des Cartes est décrit comme figurant un regard divin (Ribouillault 2013 : 193). Grégoire XIII pouvait ainsi déambuler dans la Galerie en surplombant du regard l'Italie toute entière. Son concepteur, Danti, avait d'ailleurs comme projet d'en fait une édition imprimée : il envoya les détails de son idée à Ortelius lui-même en 1580, au commencement des travaux de la Galerie. Cet ouvrage ne fut malheureusement jamais réalisé, peut-être à cause de la mort soudaine de Danti où de l'absence d'une imprimerie à Rome suffisamment bien équipée pour un projet aussi ambitieux (Fiorani 1996 : 139).

5.2.3 Les mentions des « Turcs » au sein des atlas

La référence à la récente histoire de Rhodes dans le *Theatrum* d'Ortelius, péjorative en ce qui concerne la présence des ottomans ou des peuples islamiques en Méditerranée, est loin d'être la seule. Sean Roberts (2013) nous offre un autre bel exemple avec la *Geographia* de Francesco Berlinghieri (1440-1501), produite en 1482 et inspirée directement de celle de Ptolémée. Le recueil consiste en une description du monde présentée sous la forme d'un poème rédigé en italien et agrémenté de représentations cartographiques. Il fut choisi comme

cadeau diplomatique offert par Florence à l'Empire ottoman, et démontre bien l'ambigüité des relations entre les grandes puissances dans le bassin méditerranéen. Considéré comme étant ce que Florence avait à offrir de plus accompli au niveau visuel, matériel et intellectuel, le cadeau, ayant pour but de tisser des relations commerciales et diplomatiques avec les fils de Mehmet II (Bayezid et Djem), contient tout de même des références péjoratives à la présence envahissante des ottomans en Méditerranée (l'ouvrage fut réalisé tout juste après le siège de Rhodes de 1480 et la bataille d'Otrante en 1481) et se permet au fil des vers du poème quelques comparaisons peu flatteuses entre l'armée ottomane et les armées barbares d'Hannibal et d'Attila (Roberts 2013 :138-139). Ennemies historiques de Rome, les deux armées avaient répandu la terreur au cours de plusieurs campagnes contre l'Empire romain. Bayezid II et Djem étaient familiers avec l'histoire de Rome et ces références ne pouvaient que leur être familières. Berlinghieri semblait toutefois accorder de l'importance à l'estime que portaient les princes à son travail : dans une lettre accompagnant l'exemplaire offert de sa *Geographia*, l'auteur s'excuse et se porte responsable de toute erreur que pourrait contenir l'ouvrage. Le fait qu'il place la réalisation entière de l'ouvrage sous sa seule responsabilité démontre que la reconnaissance de son travail littéraire comme cartographique par le sultan lui était d'une grande importance (Roberts 2010 : 153). Ce fait démontre encore bien cette ambigüité dans les relations entre occidentaux et ottomans. Les mentions et références de la présence des Ottomans se retrouvent tout de même dans la plupart des recueils géographiques de l'époque, de manière clairement péjorative ou plus ambigüe, comme lorsque l'on met le doigt sur une anomalie ou un détail qui dérange et qu'on voudrait voir disparaître.

5.2.4 Conclusion

Bien que Rhodes, grâce à la description textuelle mentionnant sa récente histoire, soit représentée comme un territoire « perdu » au sein du *Theatrum* d'Ortelius, elle se retrouve réunie avec d'autres représentations de lieux dans lesquels les chrétiens ont combattu les « Turcs » avec succès. Toutes les représentations de l'atlas sont en outre placées sous l'égide de l'Europe chrétienne. Le *Theatrum Orbis Terrarum* propose ainsi au lecteur européen un catalogue de différentes parties du monde qu'il peut parcourir du regard comme son domaine passé, présent et futur.

5.3 Les *isolarii* : au service de la légitimité territoriale

Les représentations cartographiques de l'espace grec à la Renaissance furent réalisées dans un contexte particulier de domination politique et économique étrangère, alors que les « Turcs » prenaient peu à peu possession des territoires latins. En l'absence d'un État grec unificateur, les initiatives cartographiques de l'époque sont majoritairement étrangères. Ces cartes s'appuient sur les bases posées par Ptolémée et Strabon, avec un regard humaniste vantant l'ancienne gloire de la région, mais utilisant aussi des données plus contemporaines, notamment les descriptions de voyageurs (Tolias 2010 : 14). Les représentations cartographiques occidentales de l'espace grec à l'époque sont à mettre en rapport direct avec les efforts des puissances occidentales pour conserver leurs possessions en Méditerranée (notamment la thalassocratie vénitienne), et promeuvent, tout comme nous l'avons vu avec les représentations chorographiques ou encore celles du Colosse, l'idée de la Grèce comme partie intégrante de l'héritage humaniste et chrétien (Tolias 2010 : 15 ; Bisaha 2004 ; Meserve 2008). Avec l'avancée de l'Empire ottoman en Méditerranée, la cartographie ottomane servira à promouvoir l'acquisition de ces nouvelles possessions par le sultan, comme nous le verrons plus bas. À travers ces représentations cartographiques des territoires grecs se développe un nouveau genre, proche de l'atlas mais ne comprenant que des représentations et descriptions d'îles : les *isolarii*. Le genre est clairement lié à l'humanisme et peut se lire comme un voyage à travers les lieux mythiques de l'Antiquité, s'inspirant des récits d'Homère et de Virgile (70 av. J.-C.-19 av. J.-C.) (Tolias 2010 : 20). Des chercheurs comme George Tolias (2007 ; 2010 ; 2012b) ou Frank Lestringant (1987 ; 2002 ; 2002b) ont bien mis en valeur l'aspect politique lié aux *isolarii* en les approchant en tant que constructions culturelles. Cependant le sujet demeure de manière générale peu étudié. En replaçant les *isolarii* de l'époque de la Renaissance dans leur contexte géopolitique et social, on s'aperçoit que ces derniers cachent souvent une visée politique en lien avec les stratégies de conquêtes maritimes et à la rivalité des Latins et des Ottomans en Méditerranée orientale. Les *isolarii* étaient d'ailleurs souvent dédiés à des personnages directement impliqués dans ce contexte militaire : entre 1519 et 1522, le chevalier de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem Antonio Pigafetta (1491-1534) réalisa un *isolario* qui fut offert en 1524 au grand maître Philippe Villiers de L'Isle-Adam (1464-1534), deux ans après la prise de Rhodes par les « Turcs ». Thomaso Porcacchi da Castiglione (1530-1585) avait, quant à lui, dédié son ouvrage *L'isole piu famose del mondo*

(Les îles les plus célèbres du monde) (1572) à Don Juan d'Autriche (1547-1578), général de la Sainte Ligue et commandant de la flotte chrétienne lors de la bataille de Lépante (Ribouillault 2016).

On considère le florentin Cristoforo Buondelmonti comme le pionnier du genre, avec la parution de son *Liber Insularum Archipelagi*, conçu vers 1420 depuis Constantinople ou l'île de Rhodes et dédicacé au Cardinal Giordano Orsini (Tolias 2007 : 265). L'ouvrage contient des cartes et des descriptions de 79 îles et villes côtières de la Méditerranée, présentées sans ordre particulier, dont une représentation de l'île de Rhodes (fig. 16), où l'on sait qu'il vécut un certain temps et d'où l'on pense qu'il aurait réalisé son *isolario* (Tolias 2012 : 51). L'influence humaniste du projet est claire, notamment dans la dédicace qui spécifie que l'ouvrage doit être lu pour le plaisir, à travers les représentations des localités antiques sur les cartes ou encore les commentaires de l'auteur qui cite fréquemment Virgile. Ces commentaires, loin de simplement décrire les aspects géographiques des îles, livrent aussi les pensées de Buondelmonti sur certaines caractéristiques des communautés insulaires et sur l'expansion de l'Empire ottoman, le déclin du peuple grec face à la puissance de celui-ci et relatent des évènements historiques liés aux îles et villes représentées. Le choix de ces évènements historiques est éloquent quant au discours de l'œuvre : pour l'île de Syros, Buondelmonti ne mentionne que l'époque où l'île était sous la domination des Francs, tandis que pour la Crête, il recherche les descendants des familles romaines s'y étant établies sous Auguste. L'auteur vante ainsi constamment la présence latine à travers les îles représentées (Tolias 2012b : 29-31). L'ouvrage se base aussi surtout sur des sources classiques comme Pline et Ovide, sur les travaux des géographes médiévaux et sur la propre expérience de l'auteur, probablement enrichie des archives disponibles à Rhodes et des contacts avec les marins et voyageurs (Tolias 2012 : 52).

La carte de l'île de Rhodes est bien représentative de cette nostalgie de la Grèce antique qu'on trouve chez les humanistes : on y représente non seulement les églises importantes et les villes fortifiées mais aussi les sites antiques dispersés sur l'île. Sensible au regain d'intérêt des humanistes pour la civilisation grecque, Buondelmonti, bien qu'aussi intéressé par la civilisation grecque contemporaine, recherchait particulièrement les sites et ruines antiques pour s'imprégner de l'histoire et de la mythologie (Bisaha 2004 :101). On peut aussi y décoder un message politique et religieux, d'abord dans les proportions des sites et

monuments représentés : la ville fortifiée de Rhodes, capitale de l'île, prend presque le quart de l'espace disponible. Les villages sont représentés par des fortifications, symboles de puissance féodale et militaire, et surtout les églises, dessinées comme de petites maisons surmontées d'une Croix, sont représentées dans les mêmes proportions, sinon plus grosses que certains villages, démontrant une volonté claire d'affirmer la présence chrétienne sur l'île. Cette citation de Brian Harley, qui commente les cartes de manière générale dans leur développement en Occident, s'applique parfaitement à la représentation qui nous intéresse : « Les cartes portent […] une attention considérable à la géographie du pouvoir ecclésiastique. Le principal message était souvent celui de l'omniprésence de l'Église. Que ce fût dans le territoire « infidèle » détenu par les Turcs, dans les terres relevant de la papauté, […] les cartes situaient l'étendue des possessions temporelles des Églises » (HARLEY 1995 : 39-40). Bien que Rhodes, au moment de la parution du *Liber Insularum,* ne soit pas encore sous domination ottomane, la menace de l'expansion de l'Empire ottoman pesait énormément sur la conscience des Occidentaux et se ressent à travers tout l'ouvrage de Buondelmonti : ce dernier, à travers sa quête de l'héritage latin dans les ruines et sites antiques de la Grèce orientale, récupère idéologiquement ces territoires comme appartenant légitimement à l'Occident (Tolias 2012b : 29). L'image d'un lieu peut autant être « dérobée » qu' « immortalisée » : à travers son *isolario,* Buondelmonti enregistre par l'image ce qui est sur le point d'être irrémédiablement perdu. Comme les espions qui « transportaient » la ville sous la forme d'un dessin ou d'un modèle, l'aspect antique et chrétien de Rhodes et son lien avec l'humanisme sont fixés à tout jamais par la représentation comme dans les mémoires.

La notion d'insularité était, de plus, déjà associée à l'expansion territoriale dans la littérature géographique du Moyen-Âge tardif, alors que, par exemple, certains ouvrages liaient des descriptions d'îles à la notion de croissance commerciale ou les représentaient comme des morceaux de territoire épars conquis par l'homme (Tolias 2012b : 28). Le *Liber Insularum* se pose donc comme une réponse à l'expansion de l'Empire ottoman en Méditerranée, en assurant à la chrétienté la possession au moins idéologique des îles. Les *isolarii* qui suivirent celui de Buondelmonti partagent cette idée sous-jacente : le premier *isolario* imprimé, le *Periplous Nison* réalisé par Bartolomeo dalli Sonetti (dates inconnues) vers 1485-1486, reprend en grande majorité le texte et donc l'agenda politique du *Liber Insularum,* et y ajoute quelques représentations dont Chypre qui était depuis 1474 sous

contrôle vénitien. L'*Insularium illustratum,* dont les représentations furent compilées par Henricus Martellus Germanus (dates inconnues) entre 1480 et 1490, ajoute, entre autres, une représentation de la ville de Rhodes avec de nouvelles descriptions. Ce dernier *isolario* inclut aussi les nombreux changement dus aux nouvelles découvertes autant en Asie que dans l'océan Atlantique (Tolias 2012b : 31-35). Il ne se concentre donc plus sur les îles grecques du Levant, ou même sur les îles de la Méditerranée, mais s'élargit pour ainsi dire parallèlement au monde. Son discours politique, lui aussi, évolue : alors que, grâce aux nouvelles découvertes territoriales, l'océan s'agrandit, l'importance des îles et des villes côtières n'en est que renforcée. Selon Denis Cosgrove, cité par George Tolias (2012b), l'époque des grandes découvertes mène à la construction rhétorique d'un discours impérial européen face à cet océan qui s'agrandit et donc à l'idée d'une terre « océanique », et dans lequel les îles sont vues comme des successions de bases commerciales longeant les côtes continentales (Cosgrove 2001 : 79-101). Les nouveaux *isolarii* articulent donc un discours lié aux impératifs territoriaux et commerciaux des grandes puissances et participent aux premiers colonialismes européens.

Nous pouvons conclure que le *Liber Insularum* de Buondelmonti, en représentant de manière ostensible la présence chrétienne et l'héritage classique sur l'île de Rhodes participe au discours politique de l'*isolario* (Tolias 2007 : 263 ; 2012 : 52) qui veut réaffirmer la présence des Latins en Méditerranée et les possessions « légitimes » et temporelles de l'Église chrétienne. Le texte du *Liber Insularum*, en citant constamment les sources classiques (Pline, Virgile et Ovide), contribue aussi à l'idée de cette présence latine dans les îles grecques. L'aspect politique des *isolarii* n'est considéré que depuis récemment au sein de l'historiographie. Nous avons cependant vu dans ce chapitre de quelle manière l'*isolario* de Buondelmonti se pose comme un outil stratégique servant à légitimer les possessions chrétiennes en Méditerranée, à l'intérieur d'un genre généralement associé à l'idée de possession territoriale.

5.4 Regards sur la cartographie du côté ottoman

Les liens entre la cartographie et la notion de pouvoir se trouvent non seulement en Occident, mais aussi chez les Ottomans. Notre étude s'est jusqu'ici principalement basée sur les représentations occidentales de l'île de Rhodes. Toutefois, une accessibilité plus grande à

l'information concernant la cartographie ottomane et les sources communes qu'elle partage avec la cartographie européenne nous permettent ici d'offrir un bref regard sur son développement du côté ottoman. Le *Kitab-ı Bahriye* de Piri Reis, qui nous servira de cas d'étude, est d'autant plus intéressant que contrairement à beaucoup d'*isolarii* ou de portulans ottomans de l'époque qui utilisent des modèles italiens, il inclut des sources non-occidentales et montre une grande créativité cartographique (Karamustafa 1992b : 206).

Les origines de la cartographie ottomane se trouvent d'abord dans les différentes traditions islamiques qui coexistèrent pendant plus d'un millénaire, provenant de territoires éloignés les uns des autres et caractérisées par de nombreuses ruptures, notamment celle effectuée par les musulmans en rejetant leur héritage sémitique-iranien et en s'appropriant l'héritage classique de la Grèce antique (Karamustafa 1992 : 3). De nombreuses questions restent à éclaircir concernant les traditions cartographiques des peuples de l'islam, notamment leur rapport particulier à l'image et à certains types de représentation, problématique extrêmement complexe que nous n'aborderons pas ici mais qui devrait certainement être prise en compte dans une étude plus exhaustive sur le sujet. En ce qui concerne la cartographie ottomane de manière plus spécifique, bien que la littérature scientifique ait démontré l'existence d'une tradition islamique plus ancienne (Karamustafa 1992), les échanges entre l'Europe chrétienne et le Moyen-Orient islamique participent certainement de manière décisive à son développement. Celui-ci prend un essor particulier à partir du XIVe siècle avec les portulans (bien qu'on les rencontre déjà à partir du XIIIe siècle chez les Italiens et les Catalans), des cartes maritimes principalement destinées à donner des indications précises aux navigateurs de l'époque. Ces portulans se développent de manière différente en Afrique du Nord et en Turquie ottomane, bien qu'ils soient influencés par les mêmes sources européennes (Soucek 1987 : 263). Ici, nous centrerons nos propos sur la région qui est aujourd'hui la Turquie, étant donné ses relations plus directes avec Rhodes et son imagerie. Les caractéristiques principales de ces cartes sont les nombreuses lignes indiquant les points du compas qui permettaient de faciliter les déplacements des bateaux (Soucek 1996 : 30), ainsi que la présence d'une échelle permettant de mesurer les distances entre deux points donnés. Ces cartes souvent très colorées ne l'étaient pas pour rien : chaque couleur possède une signification précise et représentait les divisions et subdivisions de la rose des vents (Soucek 1996 : 34). Le texte accompagnant les représentations était, comme pour la cartographie

occidentale, d'une importance non négligeable : il est probable qu'il était aussi utile pour les marins que les cartes elles-mêmes. Souvent rédigé en vers, il apportait des détails concernant les ports, les communautés y vivant et parfois même la situation politique d'un endroit particulier (Soucek 1996 : 40).

Avec l'expansion de la Porte en Méditerranée sous Mehmed II puis Bayezid II, l'existence de cartes maritimes adéquates devenait de plus en plus nécessaire : les relations tendues avec les Habsbourg en Europe et les Cités-États italiennes en Méditerranée poussèrent au développement de la force navale de l'Empire afin de protéger ses bastions stratégiques (Soucek 1987 : 266). Alors que la conquête de l'Égypte en 1517 garantit un accès direct à la mer Rouge et à l'Océan indien, la mer Méditerranée prenait une place centrale dans l'idéologie politique ottomane (Emiralioglu 2013 : 72). Une fois l'empire consolidé en Orient sous le règne de Sélim I, son fils Suleyman se tourna résolument vers les îles et villes côtières méditerranéennes, notamment Rhodes qui représentait une force européenne chrétienne provocante, encerclée par l'empire ottoman et exerçant une pression économique et militaire dérangeante si près des côtes turques.

L'intérêt ottoman pour la géographie fut particulièrement marqué sous le règne de Mehmet II, qui possédait une traduction de la *Geographia* de Ptolémée, collectionnait et dessinait des cartes et commissionnait même des géographes européens pour lui préparer des recueils cartographiques (Soucek 1987 : 308). Cet intérêt évoluera cependant sous les règnes de ses descendants alors que se développa une cartographie plus typiquement ottomane. La *Geographia* de Berlinghieri, offerte aux fils de Mehmet II par Florence et mentionnée plus haut, est bien représentative de cet intérêt ottoman pour la cartographie : au lieu d'une sculpture, d'un tableau ou de tout autre cadeau pouvant représenter l'élévation culturelle et artistique de la grande Florence, c'est un recueil cartographique qui a été choisi comme cadeau.

Tandis que les liens entre les pouvoirs monarchiques ou impériaux européens et les productions cartographiques de la Renaissance ont fait l'objet d'études variées ces dernières années (Harley 1995 ; Buisseret 1992 ; 2003 ; Besse 2003 ; 2005b ; Tolias 2012b ; Roberts 2013), les mettant, entre autres, en relation avec les débuts du colonialisme et les grandes découvertes des explorateurs, la cartographie ottomane n'a pas reçu le même traitement analytique et il n'existe que peu de travaux qui l'examinent en tant qu'« outil de propagande

impériale » (Emiralioglu 2013 : 69). Toutefois, les différents ouvrages cartographiques qui nous sont parvenus du côté ottoman démontrent une prédominance des représentations de l'espace méditerranéen, reliant directement la cartographie au projet d'expansion de l'Empire et sa prétention à une souveraineté impériale universelle, particulièrement sous le règne de Suleyman (prétention qu'avait au même moment Charles Quint, son principal rival). Ainsi, comme chez les cartographes européens qui représentaient le monde sous l'égide éthique et morale de la chrétienté, « (…) by depicting the geographical and political features of the Mediterranean, Ottoman geographers portrayed the Ottoman Empire as ruling the whole world » (Emiralioglu 2013 : 69-70). Cet attrait presque obsessif pour la Méditerranée commence chez Mehmet II, alors que les dirigeants ottomans s'approprient l'héritage classique en se proclamant les égaux des Césars romains. Une telle attitude est de plus en plus visible sous Sélim I qui, grâce à sa politique interne et sa posture intransigeante face à tous les « infidèles », incluant les Séfévides et les Mamlouks, légitima aux yeux des musulmans la prise de La Mecque et Médine et réussit à se faire surnommer « the protector of the two holy cities and the pilgrimage routes, and of all Muslims of the world » (Emiralioglu 2013 : 71). Sans se lancer de manière trop agressive en Méditerranée, Sélim I, après avoir ouvert aux sultans ottomans la possibilité de se percevoir comme des Empereurs du monde, consolida de manière significative sa flotte navale et son arsenal, préparant ouvertement la voie pour une conquête de l'ouest.

5.4.1 Le livre de navigation de Piri Reis : *Kitab-ı Bahriye*

Les travaux de l'Amiral et géographe Piri Reis constituent une des premières preuves concrètes d'une cartographie typiquement ottomane (Soucek 1987 : 266). Probablement originaire de Gallipoli, sur la péninsule italienne, il commença par suivre son oncle Kemal Reis (v. 1451-1511) (*Reis* signifiant « capitaine » en turc) en tant que « gazis », nom donné aux navigateurs agissant à leur compte ou au profit du sultan, mais toujours sous allégeance à celui-ci et pour la cause de l'Islam (Soucek 1996 : 46). Après la mort de son oncle, il retourna à Gallipoli d'où il produisit ses premières cartes, aidé de ses nombreuses expériences maritimes.

Son ouvrage le plus connu est certainement le *Kitab-ı Bahriye*, qui consiste en un recueil de portulans accompagnés de descriptions poétiques couvrant toute la Méditerranée. La première

version fut réalisée en 1521 et contient cent trente chapitres, mais nous nous pencherons sur la deuxième version, plus travaillée et destinée au sultan Suleyman, qui fut produite en 1526 et en contient deux cent dix. Alors que la grande majorité des textes accompagnant les portulans de l'époque étaient en italien ou en autres vernaculaires européens, une des originalités de l'ouvrage de Piri Reis était que ces textes étaient en turc et donc plus accessibles aux navigateurs ottomans. L'auteur explique même sa décision dans l'introduction de l'ouvrage, réitérant l'importance du texte pour celui qui cherche des informations sur la route à suivre, les cartes ne constituant qu'un aspect de la description d'un lieu : « Such knowledge cannot be known from maps; it must be explained. Such things cannot be measured with dividers, And that is why I have discoursed by writing at such length » (Piri Reis 2013 : 11). Ainsi, Piri Reis décrit les vents et les marées, la science du compas et de la navigation, et ajoute une description exhaustive de chaque endroit représenté. Parmi ces images se trouve un portulan de l'île de Rhodes (fig. 17), fort coloré, dans lequel on remarque la présence d'une échelle bleue, rouge et or et de deux roses des vents. Les principales villes sont représentées accompagnées de leurs noms, ainsi que les régions montagneuses agrémentées de multiples couleurs. Derrière la ville-capitale de Rhodes se trouvent aussi des lopins de terre utilisés pour l'agriculture et, dans les eaux, est représenté un navire s'approchant du port principal. La représentation toute entière est, comme dans tous les portulans, traversée par des lignes colorées partant des roses des vents, aidant à la navigation. Le poème accompagnant la carte donne des précisions concernant les meilleurs ports pour accoster, les différents vents selon les saisons et les distances entre les ports principaux.

L'ouvrage, en représentant les îles et les côtes continentales méditerranéennes et par sa division en chapitres, s'inspire fort probablement des *isolarii* européens (Soucek 1996 : 102). Comme dans ces derniers, le lecteur est embarqué dans un voyage, ici débutant et se terminant aux Dardanelles, mais la précision des cartes, les détails des textes et la structure de l'ouvrage sont supérieurs à ce que l'on pouvait trouver en Europe à l'époque (Soucek 1996 : 262 ; Tolias 2007 : 269–270 ; Emiralioglu 2013 : 76). En concentrant ses efforts sur la Méditerranée, le *Kitab-ı Bahriye* est directement représentatif de la place que celle-ci prenait dans l'idéologie impériale ottomane et constitue un outil de conquête pour le sultan. En offrant à ce dernier un recueil de représentations cartographiques des domaines conquis et à conquérir, Piri Reis cherchait clairement à obtenir les faveurs de Suleyman (Emiralioglu 2013 : 77). Rappelons

que les rivalités politiques et territoriales entre le sultan et les Habsbourg étaient extrêmement vives, particulièrement autour du contrôle de la Hongrie et de la Méditerranée. Tandis que Charles Quint était élu Empereur du Monde en 1519, aspirant à une monarchie universelle, Suleyman contestait son autorité tout comme celle du pape en se proclamant lui aussi « Dernier Empereur » et dirigeant du monde, celui qui devait unir les hommes sous une seule loi et religion, se réclamant, qui plus est, de l'héritage byzantin en tant qu'empereur de Constantinople, la Nouvelle Rome (Emiralioglu 2013 : 74). En se proclamant ainsi héritier de l'Empire romain, il était indispensable pour le sultan de contrôler la Méditerranée, territoire aussi convoité par son plus grand rival : la production de cartes géographiques dans l'Empire ottoman s'en trouva intensifiée et supporta les revendications de souveraineté universelle du sultan.

L'ouvrage fut offert à Suleyman en 1526, soit quatre ans après sa victoire contre les chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem : Piri Reis fait ainsi honneur au sultan en représentant aussi les territoires conquis, dont Rhodes : « Posséder la carte, c'était posséder la terre » (Harley 1995 : 46). Suleyman peut ainsi parcourir du regard l'étendue de ses possessions, incluant les plus récentes, et jouir visuellement de la grandeur de son empire. Piri Reis représente clairement Rhodes comme étant sous domination ottomane, inscrivant les noms des localités en turc et figurant la ville de Rhodes surmontée de deux mosquées. Nous avons vu l'importance des symboles religieux en cartographie : alors que chez Cristoforo Buondelmonti la présence européenne et chrétienne était clairement démontrée par les représentations d'églises et de sites antiques, Piri Reis ne représente sur l'île de Rhodes que quatre ou cinq localités fortifiées dont les deux plus importantes comprennent des mosquées. Ce n'est plus la croix qu'on remarque sur l'ensemble de l'île mais le minaret; Rhodes n'est plus sous domination chrétienne mais bien musulmane. Le *Kitab-ı Bahriye*, à travers sa prose et ses représentations cartographiques, prend ainsi une dimension politique plus importante que sa dimension cartographique, en rappelant au sultan son rôle de Conquérant, et en réaffirmant l'importance du territoire méditerranéen dans ses aspirations de dirigeant universel (Emiralioglu 2013 : 78). L'ouvrage de Piri Reis se place ainsi dans le contexte d'unification du *Mare Nostrum* sous le règne ottoman, et ce d'une manière plus précise et compréhensive qu'il ne l'avait été fait auparavant, devenant ainsi bien plus qu'un *isolario* offrant des images agréables à l'œil, mais aussi un outil de conquête.

Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre les liens intrinsèques entre les représentations cartographiques des XVe et XVIe siècles et l'idée de pouvoir religieux et politique, en abordant de quelle manière elles reflètent les aspirations territoriales des différentes puissances en conflit à l'époque. De par sa situation géopolitique particulière, Rhodes prend une place significative parmi ces représentations. La topographie de sa ville-capitale, en appliquant l'idée d'une Europe chrétienne unie, en fait une possession latine symbolique importante, d'autant plus qu'elle se positionnait avant 1522 comme le dernier bastion de la chrétienté face à l'avancée de l'Empire ottoman. Parallèlement, elle fait partie du territoire méditerranéen convoité par les sultans, possédant un héritage classique d'une grande importance pour l'idéologie impériale et bénéficiant de nombreux avantages stratégiques pour le contrôle des eaux environnantes. Les représentations cartographiques s'appuyaient fortement sur les avancées techniques de l'époque : le *Theatrum* d'Ortelius comme le *Kitab-ı Bahriye* de Piri Reis entendaient représenter le meilleur de ce que la cartographie pouvait offrir, cependant, note Harley, « une bonne partie du pouvoir des cartes […] provient de ce qu'elles opèrent derrière le masque d'une science apparemment neutre, qui cadre et refuse sa dimension sociale en même temps qu'elle la légitime » (1995 : 72). Cet aspect des représentations cartographiques a longtemps marqué l'historiographie sur la question, qui a mis un certain temps avant d'adopter une attitude critique face à cet état de fait. Dépendantes de leur contexte de production, ces représentations doivent être lues comme un discours véhiculant des intentions politiques et comme des instruments de pouvoir, en traduisant les valeurs et les impératifs territoriaux d'une société donnée. En mettant en forme la vision du monde de cette société, elle participe à un processus tacite de domination d'une forme de pouvoir sur une autre, d'une religion ou d'une idéologie spécifique. Toutefois, notons aussi que « la carte n'est […] pas seulement le reflet passif d'un pouvoir extérieur, mais elle possède elle-même cette vertu de mettre en forme une réalité. Elle dispose en cela d'un pouvoir propre, qui est lié à son statut d'image » (Besse 2006 : 6). Ainsi, les représentations cartographiques de l'île de Rhodes, tout en étant intrinsèquement associées à l'idée de possession territoriale et de domination politique et religieuse des occidentaux comme de l'Empire ottoman, mettent aussi

en évidence la réalité conflictuelle des rapports de pouvoir entre les différentes sociétés en dissension, et participent de ce fait à leur analyse et leur compréhension.

CONCLUSION

En alliant une approche formelle des représentations de Rhodes aux XVe et XVIe siècles à une analyse de celles-ci dans leur contexte géopolitique et socioéconomique, nous avons vu qu'elles prennent des statuts et fonctions dépassant la question de l'expression artistique ou documentaire, largement privilégiée par l'historiographie moderne, pour atteindre une dimension idéologique intimement liée à la notion de pouvoir.

L'imagerie du siège de 1480 ne peut être comprise sans être mise en relation avec ce contexte : elle participe directement au discours propagandiste mis en place par l'Ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem et à la campagne d'indulgences menée sous l'égide de la papauté. Les images sont ici les armes d'une guerre moderne menée par la chrétienté contre l'islam : les scènes de batailles, déjà explicites, s'allient aux représentations de miracles dans lesquelles les figures saintes prennent elles-mêmes part au combat. La croix, symbole de la chrétienté, devient une épée symbolique qui transperce le sultan au moment de sa mort. L'outil de l'artiste devient alors une arme : l'association entre « dessiner » et « tirer » figure d'ailleurs dans les documents rapportant les arrestations d'artistes considérés comme espions pour avoir reproduit l'image de villes (Ribouillault 2013b : 184-185). « Tracer » peut signifier, dans plusieurs langues européennes, non seulement le fait de dessiner mais aussi « tirer » ou « chasser ». Suivant cette ligne d'idée, un « trait » ne signifie pas qu'une ligne sur un dessin, mais aussi un projectile pointu, et peut être un synonyme de « flèche ». On trouve ici un « (…) parallèle éloquent, dans le champ linguistique, aux glissements sémantiques observés dans les images entre l'œil, l'instrument de mesure et l'arme » (Ribouillault 2013b : 185). La croisade est ainsi ancrée dans l'imaginaire européen par la force de ces images, et elle prend alors une toute autre forme en s'effectuant non plus par l'épée mais par l'information et la propagande sous les coups de crayon et de pinceau des artistes. La victoire des chevaliers contre les « Turcs », associés à l'hérésie et au diable, est célébrée dans sa forme temporelle comme spirituelle : les défenseurs se sont battus hardiment, mais c'est leur foi qui, au final, leur apporte la « victoire ».

Cette victoire permit non seulement de redorer le blason de l'Ordre, mais aussi de réaffirmer la place importante et le rôle de Rhodes dans l'imaginaire occidental de l'époque. Associée à l'héritage antique revendiqué par les humanistes, son imagerie sert aussi à

légitimer la présence latine sur l'île. Le Colosse, l'une des Sept Merveilles du Monde antique, est déjà connu des occidentaux par ses mentions dans la littérature classique et son apparence et emplacement sont imaginés par de nombreux artistes. L'archétype du Colosse imposé par Maarten van Heemskerck au début du XVIe siècle le lie directement à l'humanisme en prenant notamment comme modèle les statues antiques des collections romaines comme l'Apollon du Belvédère. Le fait de mettre en relation la ville de Rhodes avec l'image de son Colosse l'inclut dans cet héritage antique et légitime son appartenance au monde chrétien.

Les représentations de la ville elle-même sont éloquentes quant à son importance pour l'imaginaire de l'Europe chrétienne. La Renaissance voit en effet se développer l'iconographie urbaine, en lien étroit avec la géographie qui prend alors un essor considérable avec la redécouverte des travaux des Anciens et la découverte de nouveaux territoires. Les vues de ville, ou vues chorographiques, évoluent dans le cadre intellectuel mis en place par la géographie en étant constamment mises en relation avec celle-ci. Nous avons bien établi les différences entre ces deux types de représentations : bien qu'étant toutes deux incluses dans un processus de pouvoir, elles utilisent des stratégies rhétoriques différentes. Les représentations chorographiques, en dépeignant un lieu particulier de façon plus détaillée, dédoublent la présence de la ville, et permettent de vivre son expérience sous la forme d'une image. Grâce à l'apparition de l'imprimerie, la Renaissance vit la multiplication de cosmographies réunissant les différentes villes du monde, ou qui s'apparentaient aux récits de voyages en représentant les villes parcourues sur la route d'un pèlerinage. Ces recueils agrémentés de textes appelaient souvent ouvertement à la croisade et à la reconquête de lieux chers à la chrétienté : lorsqu'insérée dans ce contexte, l'image de la ville participe au discours de l'ouvrage et prend une fonction précise par sa condition de « double », d'objet qu'on peut posséder, et rend légitime la reconquête de ces lieux.

La fonction de la représentation chorographique diffère selon son lieu d'exposition ainsi que par les informations qu'elle donne du lieu représenté. Les représentations des fortifications de la ville de Rhodes peuvent autant servir à glorifier son passé victorieux qu'à donner des informations spécifiques utiles à un usage militaire. Cette idée de dédoublement de l'espace urbain devient encore plus claire lorsqu'on parle d'espionnage, alors que des artistes étaient accusés de « dérober » la ville sous la forme d'images ou de modèles de ses bâtiments et fortifications. L'image de la ville est alors directement inscrite dans l'exercice du pouvoir,

représentée comme espace conquis ou à conquérir et servant d'objet à usage militaire, proposant une forme alternative de présence de la ville, faute de pouvoir y accéder physiquement.

Les représentations cartographiques de Rhodes élaborent un discours similaire : insérées dans des atlas ou *isolarii*, elles servent d'instruments de légitimation des aspirations territoriales des puissances rivales. Elles s'inscrivent elles aussi dans le discours élaboré par ces ouvrages, discours qui loue les « justes » valeurs chrétiennes comme salvatrices et nécessaires à un bon fonctionnement du monde. En ce qui concerne les représentations occidentales, leurs caractéristiques formelles mettent l'emphase sur la présence chrétienne sur l'île ou sur son passé antique, reliant encore une fois Rhodes à la Chrétienté. Signe que l'usage des représentations géographiques comme instrument de pouvoir au service des impératifs territoriaux d'une puissance n'est pas exclusivement chrétien, les représentations géographiques ottomanes possèdent une fonction similaire en devenant un véritable outil de propagande impériale. La cartographie est, sous l'Empire ottoman, directement reliée au projet d'expansion de celui-ci et présente une prédominance des représentations des territoires du bassin méditerranéen, les Ottomans se réclamant du même héritage classique et impérial que les Chrétiens. Comme pour les atlas, *isolarii* et recueils cartographiques européens, les ouvrages cartographiques ottomans présentaient au sultan une étendue de ses domaines conquis et ceux restant à conquérir.

Rhodes, étant une île fortifiée dominante en Méditerranée orientale, prenait une place symbolique et stratégique importante au sein de ces ouvrages et ce, autant du côté chrétien que du côté ottoman. En étant le théâtre des luttes de pouvoir entre l'Empire ottoman et l'Europe chrétienne en Méditerranée, ses représentations mettent en évidence la réalité conflictuelle de ces rapports et offrent de nouvelles pistes d'études visant à une meilleure compréhension du phénomène. Comprendre le contexte et les mécanismes par lesquels s'est formée l'imagerie occidentale du « Turc » à travers les représentations de territoires est un pas nécessaire, toutefois, dans une optique plus large, il importerait de se pencher de manière plus conséquente sur les représentations ottomanes de l'époque, afin d'établir des parallèles pouvant apporter de nouveaux éléments à notre compréhension de la question. L'île de Rhodes, bien que prenant une grande importance symbolique dans le cadre de ce conflit, ne représente qu'un seul des lieux significatifs au travers desquels s'est développée cette

imagerie. L'importance de la possession ou de la revendication territoriale dans ce contexte tumultueux peut aussi être comprise à travers les représentations des autres îles de la mer Égée, en les abordant en tant qu'archipels, prenant en considération leurs caractéristiques insulaires qui faisaient d'elles des territoires convoités et symboliquement importants. Dénombrer les îles, les regrouper comme des objets dans une boîte se pratiquait déjà dans l'Antiquité, chez Ptolémée ou Strabon, et elles reçoivent dans les écrits classiques un traitement particulier : on leur confère depuis longtemps un certain aspect mythique, lieux isolés et innombrables qui éveillent l'imagination. Leurs représentations s'inscrivent directement dans ce contexte de rivalités entre l'Occident et l'Empire ottoman pour la domination de l'espace méditerranéen à la Renaissance :

> L'île apparaît comme l'élément privilégié d'une géographie malléable, dont la forme et le dessin sont indéfiniment reconstructibles en fonction de projets politiques particuliers. Certes les navigateurs ont beau jeu de dénoncer l'inconstance de l'île et son inaptitude foncière à s'ancrer de façon durable en un point déterminé de la mappemonde; ce défaut même peut être retourné en avantage, et va servir les intérêts divergents de puissances coloniales rivales (Lestringant 2002 : 14).

Cette instabilité, cette « inaptitude » à être représentée de façon durable fait de l'île et de l'archipel un symbole des fluctuations du pouvoir et du caractère éphémère de l'idée de possession territoriale.

Bibliographie

BADOUD, Nathan (2012). « L'image du Colosse de Rhodes », *Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot*, *91*, 5-40

BARTHES Roland (1968). « L'effet de réel », *Communications*, *11*(1), p. 84-89

BAZIN Louis (1989). « La vie intellectuelle et culturelle dans l'Empire ottoman », Robert Mantran (dir.), *Histoire de l'Empire ottoman,* Paris : Fayard, p. 695-725

BELDICEANU Irène (1989). « Les débuts : Osmân et Orkhân », Robert Mantran (dir.), *Histoire de l'Empire ottoman,* Paris : Fayard, p. 15-36

BESSE J. M. (2003). *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris : Desclée de Brouwer

BESSE Jean-Marc (2005). « Vues de ville et géographie au XVIe siècle : concepts, démarches cognitives, fonctions », dans F. Pousin, *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie*, CNRS Editions, [En ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00113267. Consulté le 26 août 2016

BESSE Jean-Marc (2005)b. « La géographie de la Renaissance et la représentation de l'universalité », *Memorie Geografiche. Supplemento alla Rivista geografica italiana,* Società di *Studi Geografici,* n.s. 5, [En ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00113278. Consulté le 20 août 2016

BESSE Jean-Marc (2006). « Cartographie et pensée visuelle: réflexions sur la schématisation graphique », exposé présenté lors de la Journée d'étude *La carte, outil de l'expertise aux XVIIIe et XIXe siècles*, [En ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710. Consulté le 25 août 2016

BISAHA Nancy (2004). *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press

BREYDENBACH Bernard von (1486). *Peregrinatio in Terram Sanctam,* Mayence

BROCKMAN Eric (1969). *The Two Sieges of Rhodes, 1480-1522*. Londres : Transatlantic Arts

BROTTON, Jerry, JARDINE L. (2000). *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, Ithaca: Cornell UP

BUISSERET David (1998). « Modeling Cities in Early Modern Europe », David Buisseret (ed.), *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography*, Chicago : University of Chicago Press

BUISSERET David (Ed.). (1992). *Monarchs, Ministers, and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe* (Vol. 8), Chicago : University of Chicago Press

CASEY Edward S. (2002). *Representing Place : Landscape Painting and Maps*, Minneapolis : University of Minnesota Press

COMMYNES Philippe de (1480). *Acte de Philippe de Commynes. Actes de promulgation par Philippe de Commynes de Lettres patentes de Louis XI adressées aux sénéchaux de Poitou, Saintonge, Guyenne, les Lannes, de Quercy, de Périgord, de Limousin et d'Anjou, au gouverneur de La Rochelle, aux baillis de Touraine et d'Aunis (Tours, 12 octobre 1480),* Poitiers, Jean-Bernard de Vaivre et Laurent Vissière, *Tous les deables d'enfer : relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz, 1997, p.654

CORVISIER André (2000). « Une collection royale au service de l'État : les plans en relief de Louis XIV », Jean-Pierre Bardet et al. (dir.), *État et société en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Mélanges offerts à Yves Durand*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

COSGROVE Denis (2001). *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press

EMIRALIOGLU Pinar (2013). « Cartography and the Ottoman Imperial Project in the Sixteenth Century », *Imperial Geographies in Byzantine and Ottoman Space,* Hellenic Studies 56, Cambridge : Harvad University Press

FAUCHERRE Nicolas (2010). « Le mineur ottoman du siège de 1522, inventeur de l'archéologie urbaine ? » Nicolas Faucherre et Isabelle Pimouguet-Pédarros (dir.), *Les sièges de Rhodes de l'Antiquité à la période moderne*, Rennes : Presses universitaires de Rennes

FIORANI Francesca (1996). « Post-Tridentine 'Geographia Sacra'. The Galleria delle Carte Geografiche in the Vatican Palace », *Imago Mundi*, vol. 48, p. 124-148

FLYNN Vincent J. (1944). « The Intellectual Life of Fifteenth Century Rhodes », *Traditio*, vol. 2, p.239-255

FOUCAULT Michel (1977). «Entretien avec Michel Foucault», Michel Foucault, *Dits et Écrits II,* Paris : Gallimard [2001]

FRANGENBERG Thomas (1994). « Chorographies of Florence. The Use of City Views and City Plans in the Sixteenth Century », *Imago Mundi,* vol. 46, p.41-64

GAUTIER DALCHÉ Patrick (2007). « The Reception of Ptolemy's Geography, End of the

Fourteenth to Beginning of the Sixteenth Century », dans Harley B. and Woodward D., *History of Cartography vol. 3, book 1 : Cartography in the European Renaissance,* Chicago : University of Chicago Press

GAUTIER DALCHÉ Patrick (2009). *La géographie de Ptolémée en Occident (IVe-XVIe siècle),* Turnhout : Brepols

GEROLA Giuseppe (1915). « L'opera di Basilio Dalla Scuola per le fortificazioni di Rodi », *Atti del reale Istituto Veneto di Scienze*, *Lettere ed Arti*, t. LXXIV, 2e partie, p.1159-1166

HAMON Étienne (2009). « Un présent royal indésirable: l'ex-voto de la victoire de Rhodes en 1480 à Notre-Dame de Paris », *Bulletin Monumental*, vol. 167, no 4, p. 331-336.

HANKINS James (1995). « Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II », *Dumbarton Oaks Papers*, XLIX, p. 111-207

HARLEY Brian (1995). *Le pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, Peter Gould et Antoine Bailly (ed.), Anthropos : Paris

HARPER James G. (2013). *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual Imagery before Orientalism*, Farnham : Ashgate

HERZFELD Michael (1972), «New Light on the 1480 Siege of Rhodes », *The British Museum Quaterly*, vol. 36, no 3-4, p. 69-73

HIGGINS Reynold (1988). « The Colossus of Rhodes », Peter A. Clayton et Martin J. Price (ed.), *The Seven Wonders of the Ancient World*, New York: Routledge

HOLANDA Francisco de (1984). *De la peinture. Dialogues avec Michel-Ange*, traduit de l'italien par Simone Matarasso-Gervais, Aix-en-Provence : Alinea

HOWARD Deborah (2000). *Venice & the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven : Yale University Press

KAGAN Richard L. (1998). « Urbs and Civitas in Sixteenth and Seventeenth Century Spain », David Buisseret (ed.), *Envisionning the City. Six Studies in Urban Cartography* , Chicago : Chicago University Press, p. 75-108

KARAMUSTAFA Ahmet T. (1992). « Introduction to Islamic maps », dans Harley B. and Woodward D., *History of Cartography vol. 2, book 1 : Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, Chicago : University of Chicago Press

KARAMUSTAFA Ahmet T. (1992)b. « Introduction to Ottoman Cartography », dans Harley B. and Woodward D., *History of Cartography vol. 2, book 1 : Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, Chicago : University of Chicago Press

LESTRINGANT Frank (1984). « Fortunes de la singularité à la Renaissance: Le genre de l''Isolario,' » *Studi Francesi* 27, p.415–436

LESTRINGANT Frank (2002). « Le monde ouvert », dans Gérald Chaix (ed.), *L'Europe de la Renaissance, 1470-1560*, Nantes: Éditions du Temps, p. 9-26

LESTRINGANT Frank (2002)b. Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne, Genève : Droz

LUTTRELL Anthony (1975). « The Hospitallers at Rhodes : 1306-1421 », Anthony Luttrell, *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes and the West*, p. 278-313, [1978]

LUTTRELL Anthony (1988). « The Hospitallers of Rhodes confront the Turks, 1306-1421 », Anthony Luttrell, *The Hospitallers of Rhodes and their Mediterranean World*, Farnham : Ashgate [1922]

MADAR Heather (2011). « Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism? », James G. Harper, *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism*, p. 155-183 [2013]

MATAR Nabil (1991). « John Locke and the 'Turbanned Nations' », *Journal of islamic Studies*, *2* (1), p. 67-77

MARIETTI Marina (2009). *Machiavel : le penseur de la nécessité*, Paris : Payot

MELLINKOFF Ruth (1993). *Outcasts : Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages,* Berkeley : University of California Press

MESERVE Margaret (2008). *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge : Harvard University Press

MILLER Naomi (1998). « Mapping the City : Ptolemy's *Geography* in the Renaissance », dans David Buisseret, *Envisioning the city : Six Studies in Urban Cartography*, Chicago : University of Chicago Press

NARDONNE Jean-Luc (dir.) (2010). *La prise de Rhodes par Soliman le Magnifique*, Paris : Éditions La Louve

NEUMANN Elisabeth (2009). « Imagining European community on the title page of Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum (1570) », *Word & Image*, 25:4, p. 427-442

NUTI Lucia (1994). « The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language », *The Art Bulletin*, vol. 76, no. 1, p.105-128

ORTELIUS Abraham, *Le théâtre de l'Univers,* 1587 (édition française du *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570)

PHILIPPIDES Marios (2007). *Mehmed II the Conqueror and the Fall of the Franco-Byzantine Levant to the Ottoman Turks : Some Western Views and Testimonies*, Tempe, Arizona : Medieval and Renaissance Texts and Studies

PINET Antoine du (1564). *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses*, Lyon

PIRI REIS (2013), *Kitab-ı Bahriye,* version traduite en anglais éditée par Bülent Özükan, İstanbul : Boyut Yayıncılık [1526]

RIBOUILLAULT Denis (2010). « Les paysages urbains de la loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican : nostalgie de l'Antique, géographie et croisades à la fin du XVe siècle », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'académie de France à Rome*, 8, p. 139-167

RIBOUILLAULT Denis (2013). *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVIe siècle*, Paris : CTHS Éditions

RIBOUILLAULT Denis (2013b). « Artiste ou espion ? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVIe siècle », *Les carnets du paysage* (numéro spécial Du dessin), 24, mai 2013, p. 131-147

RIBOUILLAULT Denis (2016). « Le isole mediterranee e la difesa dell'Italia cristiana: iconografia e contesti », *Espandre i confini, paesaggio e territorio costiero tra realtà e immagine,* organisé par la Sapienza Universita di Roma - Facolta di Lettere e Filosofia, Rome, lundi 20 juin 2016

ROBERTS Sean (2013). *Printing a Mediterranean World: Florence, Constantinople, and the Renaissance of Geography*, Cambridge : Harvard University Press

ROBERTS Sean (2016). « From Crusade to Colossus : Rhodes in the Early Modern Visual Imagination », Sharon E. J. Gerstel (ed.), *Viewing Greece: Cultural and Political agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Turnhout : Brepols Editions

ROUX Jean-Paul (1989). « L'art ottoman », Robert Mantran (dir.), *Histoire de l'Empire ottoman,* Paris : Fayard, p. 649-682

ROSS Elizabeth (2014). *Picturing Experience in the Early Printed Book : Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem,* University Park: Pennsylvania State University Press, Project Muse (Université McGill)

SAÏD, Edward W. (1980). *L'Orientalisme*, trad. par C. Malamoud, Paris : Éditions du Seuil

SETTON Kenneth Meyer (1976). *The Papacy and the Levant, 1204-1571: The Thirteenth and Fourteenth Centuries*, volume I, Philadelphie : American Philosophical Society

SETTON Kenneth Meyer (1978). *The Papacy and the Levant, 1204-1571: The Thirteenth and Fourteenth Centuries*, volume II, Philadelphie : American Philosophical Society

SETTON Kenneth M. (1984). *The Papacy and the Levant, 1204-1571: The Sixteenth Century to the Reign of Julius III*, Philadelphie : American Philosophical Society

SMITH Timothy Brian (2002). *Alberto Aringhieri and the Chapel of Saint John the Baptist: Patronage, Politics, and the Cult of Relics in Renaissance Siena,* thèse de doctorat, Tallahassee : Florida State University

SOUCEK Svat (1987). « Islamic Charting in the Mediterranean », dans Harley B. and Woodward D., *History of Cartography vol. 2, book 1 : Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, Chicago : University of Chicago Press

SOUCEK Svat (1996). *Piri Reis & Turkish Mapmaking after Columbus : the Khalili Portolan Atlas* (No. 2). Oxford : Oxford University Press

STRUNCK Christina (2005). « The Barbarous and Noble Enemy : Pictorial Representations of the Battle of Lepanto », James G. Harper, *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750 : Visual Imagrey Before Orientalism,* p.217-235 [2013]

THROWER (2008). *Maps and Civilisation,* Chicago : University of Chicago Press

TOLIAS Georges (2007). « Isolarii, Fifteenth to Seventeenth Century », dans Harley B. and Woodward D., *History of Cartography vol. 3, book 1 : Cartography in the European Renaissance,* Chicago : University of Chicago Press

TOLIAS George (2010). *Challenged Territories : Cartographies of Greece and the Levant during the Ottoman Era*, Istanbul : Isis Press

TOLIAS George (2012). *Mapping Grecce 1420-1800 : A History*, Pays-Bas : Brill

TOLIAS George (2012)b. « The Politics of the Isolario: Maritime Cosmography and Overseas Expansion During the Renaissance », *The Historical Review/La Revue Historique*, 9, p. 27-52

VAGNON Emmanuelle, « La réception de la Géographie de Ptolémée en Occident au XVe siècle. Un exemple de transfert culturel », *Hypothèses* 1/2003 (6), p. 201-211

VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2011). « Guillaume Caoursin et ses silences. Prolégomènes à une édition des récits de Rhodes assiégée », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, p. 1385-1406

VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

VANN Theresa M. et Donald J. Kagay (2015). *Hospitaller Piety and Crusader Propaganda: Guillaume Caoursin's Description of the Ottoman Siege of Rhodes, 1480*, Grande-Bretagne : Routledge

VATIN Nicolas (1994). *L'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem, l'Empire ottoman et la Méditerranée orientale entre les deux sièges de Rhodes : 1480-1522,* Paris : Peeters

VATIN Nicolas (1997). *Sultan Djem. Un prince ottoman dans l'Europe du XVe siècle d'après deux sources contemporaines : Vâkı'ât-ı Sultân Cem*, Ankara : Publications de la Société turque d'Histoire

VATIN Nicolas (2010). « Introduction historique », dans Jean-Luc Nardonne, *La prise de Rhodes par Soliman le Magnifique,* Paris : Éditions La Louve

VEDDER Ursula (2015). *The Colossus of Rhodes : Archaeology, Technique and Reception of an Ancient World Wonder*, traduction de Richard A. Freund, Mayence : Nünnerich-Asmus Verlag & Media

VELDMAN Ilja M. (1974). « Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship Between a Painter and a Humanist », *Simiolus*, vol. 7, no. 1, p.35–54

VISSIÈRE Laurent (2010). « Par les mots et par l'image. Le triomphe des chevaliers de Rhodes en 1480 », Nicolas Faucherre et Isabelle Pimouguet-Pédarros (dir.), *Les sièges de Rhodes de l'Antiquité à la période moderne*, Rennes : Presses universitaires de Rennes

VISSIÈRE Laurent (2011). « Le siège de Rhodes par les Turcs et sa médiatisation européenne », Laurent Bourquin et al. (dir.), *S'exprimer en temps de troubles. Conflits, opinion(s) et politisation de la fin du Moyen-Âge au début du XXe siècle,* Actes du colloque de Mans, 4-6 mai 2009, Rennes : Presses Universitaires de Rennes

VISSIÈRE Laurent (2014). « L'île utopique. Rhodes ou l'union des nations chrétiennes », *Nation/Nations, Actes du colloque de la SHMESP* (Prague, 23-26 mai 2013), Paris, p. 311-325

WEBER Benjamin (2009). *Lutter contre les Turcs. Les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Rome : Collections de l'École française de Rome

WEILL Claude (dir.) (2008). *Machiavel : le pouvoir et la ruse*, Paris : CNRS Éditions

WOODWARD David (2007). « Cartography and the Renaissance: Continuity and Change », Brian Harley et David Woodward, *History of Cartography vol. 3, book 1 : Cartography in the European Renaissance,* Chicago : University of Chicago Press

Figures

Figure 1 - Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *Vue de Rhodes investie par l'armée turque*, dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 32r, Bibliothèque nationale de France, cliché BnF
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 2 - Anonyme, *Le siège de Rhodes*, v. 1483, huile sur bois, 132 x 154cm, Mairie d'Épernay, France, cliché Jean-Bernard de Vaivre (JBV)
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer. Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 3. Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *L'assaut final et contre-attaque du grand maître : miracles dans le ciel*, dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 77v, Bibliothèque nationale de France, cliché JBV
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 4 - Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *Allégorie de la mort de Mehmet II dont l'âme est emportée par les diables*, dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 89r, Bibliothèque nationale de France, cliché BnF
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 5 - Maître du cardinal de Bourbon (?) et Guillaume Caoursin, *Mehmet II, transpercé, le jour de la Sainte-Croix, par un ange transportant cette relique,* dans Guillaume Caoursin (1480), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio*, Manuscrit Latin 6067, fol. 101v, Bibliothèque nationale de France, cliché BnF
Source : VAIVRE Jean-Bernard de, VISSIÈRE L. (2014). *Tous les deables d'enfer*. *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480,* Genève : Droz

Figure 6 - Johann Reger (éditeur), *La mort du Grand Turc*, 1496, gravure sur bois, dans Guillaume Caoursin (1496), *Obsidionis Rhodie Urbis Descriptio,* édition d'Ulm, folio 17v, Source : Altervista ([s. d.]). [En ligne], http://www.warfare.altervista.org/15/Caoursin-ORUD.htm. Consulté le 29 août 2016

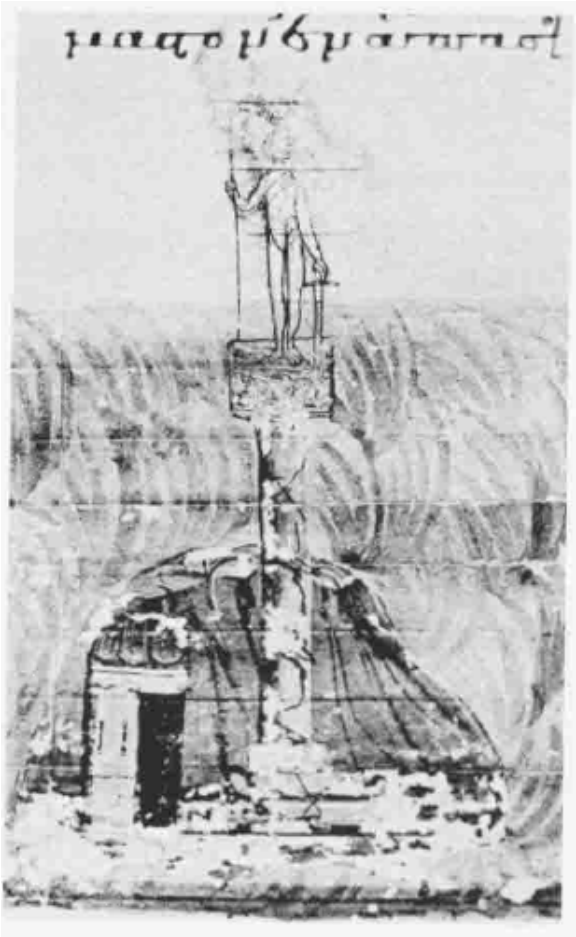

Figure 7 - Pseudo-Nonnos, *Sans titre,* dans Pseudo-Nonnos (XIe siècle), *Scholia mythologica*, codex τάφου 14, fol. 311V, Patriarcat grec de Jerusalem
Source : BADOUD, Nathan (2012). « L'image du Colosse de Rhodes », dans *Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot*, *91*, p. 6

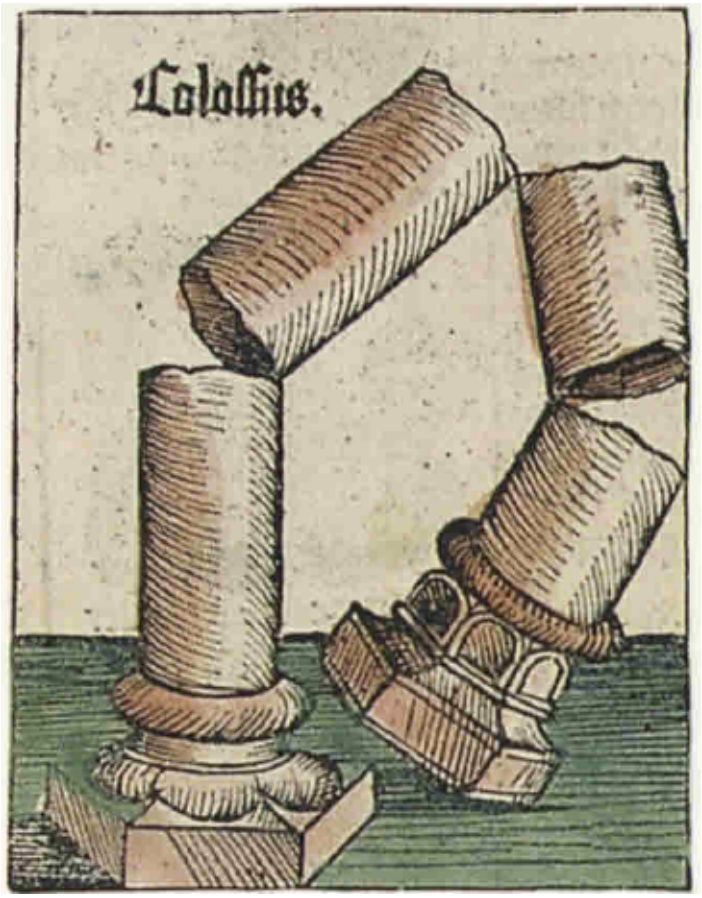

Figure 8 - Atelier de Michael Wolgemut, *Colossus*, dans Hartmann Schedel (1493), *Liber chronicarum*, Nuremberg, folio LXXXIIv, Cambridge University Library
Source : BADOUD, Nathan (2012). « L'image du Colosse de Rhodes », dans *Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot*, *91*, p. 8

Figure 9 - Maarten van Heemskerck, *Paysage avec l'enlèvement d'Hélène*, 1535, huile sur toile, 147.3 x 383.5 cm, The Walters Art Museum, Baltimore. © Walters Art Museum
Source : ROBERTS Sean (2016). « From crusade to Colossus : Rhodes in the Early modern Visual Imagination », dans *Viewing Greece: Cultural and Political agency in the Medieval and Early modern Mediterranean*, edited by Sharon E.J. Gerstel, Brepols Editions, p. 251

Figure 10 - Maarten van Heemskerck, *Le Colosse de Rhodes,* 1570, Série des « Huit Merveilles du Monde », Courtauld Institute Gallery, Londres. © Courtauld Institute
Source : BADOUD, Nathan (2012). « L'image du Colosse de Rhodes », dans *Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot*, *91*, p. 20

Figure 11 - Franz Hogenberg, *Vue de Cagliari, Malte, Rhodes et Famagusta*, dans Georg Braun (1572), *Civitates Orbis Terrarum,* Cologne, Historiches Museum, Frankfurt
Source : Pinterest ([s. d.]). [En ligne], https://www.pinterest.com/pin/339810734354787215/visual-search/?x=0&y=0&w=564&h=407. Consulté le 29 août 2016

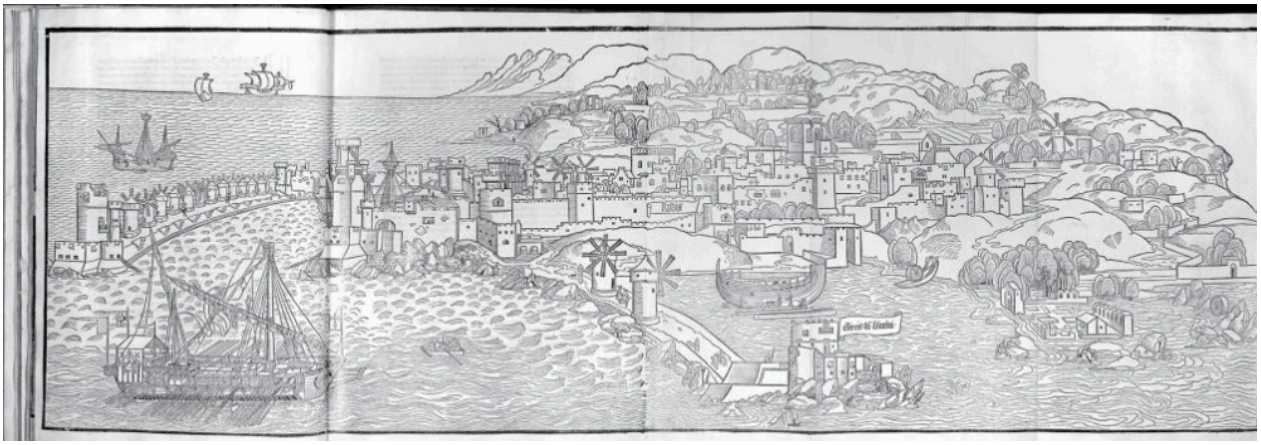

Figure 12 - Edhard Reuwich, *Vue de Rhodes*, dans Berhard von Breydenbach (1486), *Peregrinatio in terram sanctam,* Mayence, British Museum, Londres
Source : Art History, Publication Initiative (2013). [En ligne], http://arthistorypi.org/books/picturing-experience-in-the-early-printed-book/images#img-4. Consulté le 29 août 2016

Figure 13 - Bernardo Pinturicchio, *Alberto Aringhieri*, 1504, fresque, Sienne, cathédrale, chapelle de saint Jean-Baptiste
Source : ROBERTS Sean (2016). « From crusade to Colossus : Rhodes in the Early modern Visual Imagination », dans *Viewing Greece: Cultural and Political agency in the Medieval and Early modern Mediterranean*, edited by Sharon E.J. Gerstel, Brepols Editions, p. 247

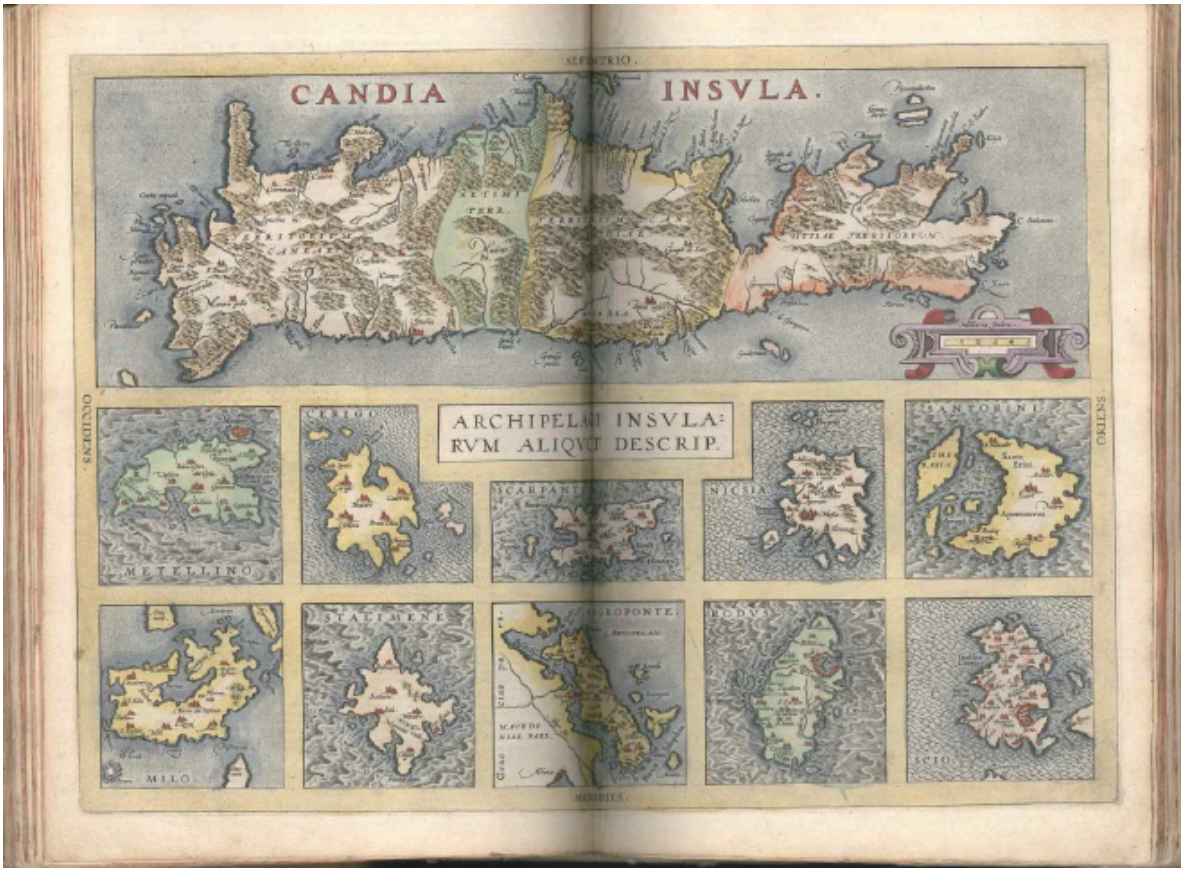

Figure 14 - Abraham Ortelius, *Candie iadis Crete et quelques Ifles de la mer nommees ARCHIPELAGO*, dans Abraham Ortelius (1587), *Théâtre de l'Univers,* Anvers
Source : World Digital Library ([s. d.]). [En ligne], https://www.wdl.org/en/item/8978/view/1/1/. Consulté le 20 mars 2016

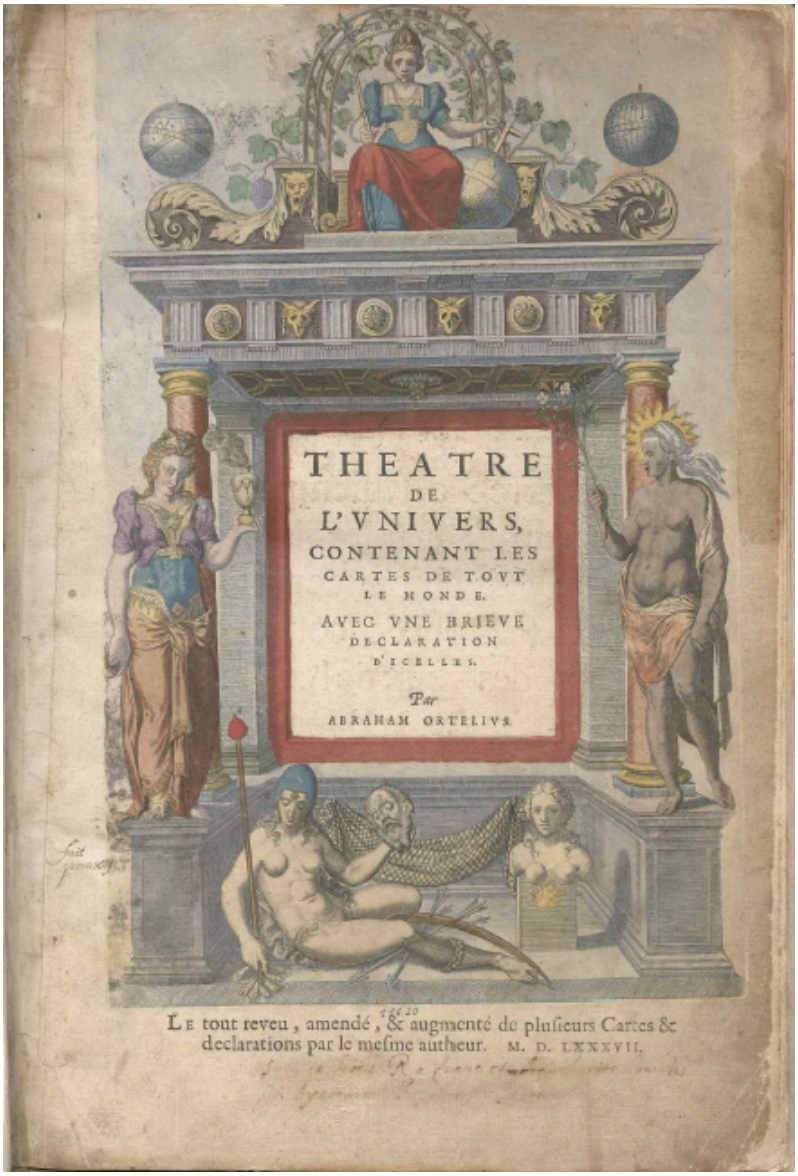

Figure 15 - Abraham Ortelius, *Frontispice,* dans Abraham Ortelius (1587), *Théâtre de l'Univers,* Anvers
Source : World Digital Library ([s. d.]). [En ligne], https://www.wdl.org/en/item/8978/view/1/1/. Consulté le 20 mars 2016

Figure 16 - Cristoforo Buondelmonti, *Rodos,* dans Cristoforo Buondelmonti (1420), *Liber Insularum Archipelagi,* Gennadius Library, Athènes
Source : Aikaterini Laskaridis Foundation (2014). [En ligne], http://eng.travelogues.gr/item.php?view=51698. Consulté le 20 juillet 2016

Figure 17 - Piri Reis, *Rodos*, dans Piri Reis (1526), *Kitab-ı Bahriye,* The Walters Art Museum, Baltimore. © Walters Art Museum
Source : The Walters Art Museum ([s. d.]). [En ligne], http://art.thewalters.org/detail/79741/map-of-rhodes-island. Consulté le 15 mars 2016