Médiévales

Langues, Textes, Histoire

60 | printemps 2011
La fitna

Juan Carlos D'AMICO, *Le Mythe impérial et l'allégorie de Rome. Entre Saint-Empire, Papauté et Commune*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, 266 p. (Cahiers de Transalpina)

Solal Abeles

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/medievales/6230>

DOI : 10.4000/medievales.6230

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 209-212

ISBN : 978-2-84292-273-3

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Solal Abeles, « Juan Carlos D'AMICO, *Le Mythe impérial et l'allégorie de Rome. Entre Saint-Empire, Papauté et Commune*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, 266 p. (Cahiers de Transalpina) », *Médiévales* [En ligne], 60 | printemps 2011, mis en ligne le 30 août 2011, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6230> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6230>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2022.

Tous droits réservés

Juan Carlos D'AMICO, *Le Mythe impérial et l'allégorie de Rome. Entre Saint-Empire, Papauté et Commune*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, 266 p. (Cahiers de Transalpina)

Solal Abeles

- 1 À rebours de Claude Lévi-Strauss, qui aimait à rappeler que « l'histoire mène à tout à condition d'en sortir ¹ », Juan Carlos D'Amico, professeur de littérature italienne à l'université de Caen, propose en quelque sorte d'y revenir, afin de mieux comprendre l'évolution de l'image allégorique de Rome et de son corollaire, le mythe impérial. « Historiciser le mythe » : telle est bien l'idée force de l'auteur, qui vise autrement dit à étudier les divers usages de la *figura* de Rome depuis la chute de l'Empire jusqu'à Pétrarque et aux prémices de l'humanisme, en montrant combien la fonction idéologique et symbolique du mythe s'adapte aux vicissitudes de la réalité historique.
- 2 Une première partie, dont la trame chronologique s'étend des débuts de l'histoire chrétienne de la ville au transfert du siège pontifical à Avignon, traque les différentes apparitions de la *figura* à partir de ses origines antiques. On voit comment la personnification de la ville, d'abord adorée comme une divinité, abandonne progressivement son caractère sacré pour revêtir une nature à la fois humaine et géophysique. Les bases de la transformation symbolique sont posées au cours du v^e siècle. Si les principaux attributs de la représentation de la puissance politique sont déjà présents dans la statuaire gréco-latine (couronne, sceptre, globe), la déesse Rome, victime aussi bien de sa déchéance temporelle que de l'enracinement du christianisme, devient pour ainsi dire mortelle et prend alors les atours de l'allégorie. Impénétrable et resplendissante de force juvénile à l'époque augustéenne, elle apparaît vieillie et misérable dans les écrits de Claudien et de Prudence, qui créent les premiers une

prosopopée de Rome, forme rhétorique classique qui connaîtra une grande fortune au Moyen Âge.

- 3 Après une parenthèse de quelques siècles, au cours desquels l'allégorie se fait plus discrète, elle revient brusquement en pleine lumière à partir de la *Renovatio Imperii* promulguée par les Ottoniens dans la seconde moitié du x^e siècle. Dès lors, la *figura* de Rome ne quitte plus le devant de la scène, puisqu'elle devient un support idéologique de premier ordre dans le conflit qui oppose pour plusieurs siècles les deux grands pouvoirs à prétention universelle, l'Empire et la Papauté, auxquels s'ajoute bientôt un troisième acteur, la Commune romaine. L'auteur démontre ici de manière convaincante combien l'allégorie de Rome semble une arme idéologique bien plus importante pour les Gibelins, partisans de l'empereur, que pour les Guelfes, zélés du pape. Car si l'allégorie reste suffisamment malléable pour appuyer les prétentions des uns et des autres, la gloire pré-chrétienne qu'elle remet en scène sied bien davantage aux premiers, moins embarrassés par sa facture en grande partie païenne. Non pas toutefois que l'allégorie soit absente de la propagande pontificale. Mais plutôt que d'être reprise à l'identique, elle subit, comme l'indique l'auteur, « un glissement métonymique », que l'on voit par exemple à l'œuvre dans l'iconographie. En réponse à l'image allégorique de Rome munie des attributs symboliques du pouvoir (femme couronnée tenant entre ses mains palme et globe) qui circule dans les cercles impériaux, la Papauté cherche à diffuser une figure quasi identique dont le message idéologique est pourtant radicalement différent : le globe est cette fois surmonté d'un ange tenant une oriflamme, alors qu'une maquette de l'église Saint-Pierre remplace le sceptre. La figure, quoique fort ressemblante, n'est plus celle de Rome, mais bien celle de l'*Ecclesia Romana*.
- 4 C'est d'ailleurs à quatre personnages proches de l'idéologie gibeline que Juan Carlos D'Amico s'intéresse dans la seconde partie de son travail, dédiée cette fois à une analyse très fine de la personnification de Rome au xiv^e siècle, à travers les témoignages littéraires qu'en donnent Dante, Cola di Rienzo, Fazio degli Uberti et Pétrarque. L'allégorie de Rome occupe une place importante dans la pensée de Dante, qui ne se contente point d'en reprendre les sédiments des siècles précédents. L'auteur de la *Divine Comédie* ajoute en effet une dimension supplémentaire en développant l'image d'une Rome au corps double, à la fois épouse naturelle du pape et de l'empereur. Mais l'époque est particulièrement cruelle, qui voit le souverain pontife délaisser une ville déjà abandonnée par l'empereur. Se dessine alors chez le poète la figure déchirante d'une femme éplorée et deux fois veuve. C'est à la recherche de ses maris perdus que se lancent, une génération plus tard, Fazio degli Uberti et Pétrarque, tous deux exhortant – l'un dans le *Dittamondo*, récit universaliste calqué sur la *Divine Comédie*, l'autre au fil de sa correspondance – l'empereur et le pape à reprendre leur place d'époux légitimes, condition indispensable au bon ordre du monde. L'allégorie de Rome n'a cependant jamais été aussi approfondie que dans l'action de Cola di Rienzo, éphémère dictateur de la Commune en 1347, qui en use largement au sein d'une propagande protéiforme. Le tribun va même jusqu'à actualiser matériellement la *figura* puisqu'il en fait réaliser lors de son couronnement un tableau vivant dont il est naturellement l'incarnation : la boucle est bouclée et l'allégorie a enfin pris corps, forme d'aboutissement d'une évolution pluriséculaire du mythe.
- 5 En dépit de l'intelligence de son questionnement et de sa grande érudition, l'ouvrage de Juan Carlos D'Amico laisse pourtant un goût d'inachevé et prête le flanc à un certain

nombre de considérations critiques. Quoique d'importance somme toute mineure, les approximations et autres coquilles sur lesquelles le lecteur attentif bute toute au long du texte ont tendance à parasiter un propos pourtant globalement clair. C'est particulièrement vrai de la datation, parfois douteuse : on comprend mal comment les *Mirabilia urbis Romae* ou le *Liber Ystoriarum Romarum*, ouvrages essentiels du processus de mythification de Rome dont la première rédaction remonte pour l'un et l'autre au milieu du XII^e siècle, ont pu connaître « un énorme succès » ou une « large diffusion » « à partir du XI^e siècle » (p. 84 et 92). De même, lorsque l'auteur affirme qu'en Italie « la fin du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle virent apparaître un ensemble d'œuvres littéraires en langue vernaculaire » (p. 123), alors même que le premier texte composé en italien est le fameux *Cantique des Créatures*, rédigé par François d'Assise (1182-1226) à la toute fin de sa vie. Plus anecdotiques, mais également gênantes, les dates de décès erronées : l'empereur Otton I^{er} meurt en 973 et non 963 (p. 61), le pape Innocent III en 1216 et non 1143 (p. 83).

- 6 Au-delà de ces petites erreurs chronologiques, l'ouvrage déçoit principalement parce qu'il semble ne pas aller jusqu'au bout de sa démarche, en particulier dans son rapport au matériau documentaire. Le traitement analytique des images reproduites dans le corps du livre semble parfois insuffisant, et ne permet pas de saisir pleinement le postulat de l'auteur selon lequel l'iconographie de la *figura* de Rome a évolué au gré des conjonctures historiques. Faute d'un commentaire réellement approfondi, on en vient, presque malgré soi, à penser que les représentations ont finalement relativement peu évolué au cours des siècles, à l'inverse même de ce que soutient Juan Carlos D'Amico. C'est d'autant plus dommage que les illustrations sont choisies avec soin et se prêtent souvent particulièrement bien à une analyse comparée. Les deux figurations de Rome produites par l'entourage de l'empereur à quelques décennies d'intervalle (dans le *Livre des Évangiles* d'Otton III, puis dans l'*Évangiliaire* d'Henri II, p. 66-67 et 69-70) sont commentées sans lien entre elles, alors que leur intérêt semble justement résider dans ce qui les rapproche ou les distingue. L'absence de réflexion comparée est encore plus frappante dans le cas des deux représentations iconographiques de Rome insérées dans les deux manuscrits différents du *Dittamondo* (p. 154-155). L'une et l'autre sont proprement fascinantes, puisque, réalisées pour une même œuvre. Elles proposent deux visions radicalement différentes de l'allégorie de Rome : pas un mot pourtant de l'auteur sur le sujet, au point que l'on se demande ce qui l'a poussé à les faire reproduire dans son ouvrage.
- 7 On a par ailleurs l'impression que la volonté d'historicisation de l'auteur, aussi louable soit-elle, donne lieu à une démarche parfois presque mécaniste, comme si la simple exposition des faits contemporains à tel ou tel usage allégorique de Rome suffisait à lui donner un sens immanent. Il aurait été fructueux d'approfondir certains points qui sont loin d'être évidents : on pense notamment aux rapports ambigus qu'entretiennent les principales cités italiennes avec Rome, alors que l'action politique de Cola di Rienzo, et par conséquent son usage de l'allégorie, est en partie tendue vers la constitution d'un possible et inédit empire confiné aux limites géographiques de la péninsule italienne.
- 8 Il faut enfin souligner, et c'est sans doute le principal reproche que l'on peut adresser au travail de l'auteur, l'absence de toute réflexion autour de la notion de *memoria*, qui est pourtant au cœur des structures de la figuration médiévale. Ce manque semble d'autant plus frappant que l'auteur évoque à plusieurs reprises l'*Institution oratoire* de Quintilien et la *Rhétorique à Herennius*, œuvres de l'Antiquité classique qui constituèrent

au Moyen Âge deux des principales bases d'une mnémotechnique extrêmement élaborée, au sein de laquelle le principe de la *figura* comme instrument mnésique occupait justement une place décisive, au point d'engendrer une économie totalement renouvelée de la représentation allégorique². On aurait par conséquent aimé trouver une réflexion sur les rapports entre ce cadre théorique et l'impressionnant développement de l'allégorie de Rome, dont Juan Carlos D'Amico donne des multiples usages un aperçu stimulant bien qu'inabouti.

NOTES

1. C. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, dans *Œuvres*, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 841.
2. On pense bien sûr aux travaux classiques de Frances Yates et à ceux plus récents de Mary Carruthers : F. A. YATES, *L'Art de la mémoire* [1966], Paris, 1975 ; M. CARRUTHERS, « *Machina memorialis* ». *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* [1998], Paris, 2002.