



HAL
open science

Image et autorité au Bas Moyen Age. Pour l'Allegoria della Commedia de Domenico di Michelino (1465)

Elisa Brilli

► **To cite this version:**

Elisa Brilli. Image et autorité au Bas Moyen Age. Pour l'Allegoria della Commedia de Domenico di Michelino (1465). G. Bartholeyns, T. Golsenne, A. Dierkens. La performance des images, Éditions de l'Université de Bruxelles, pp.111-122, 2009. halshs-00614913

HAL Id: halshs-00614913

<https://shs.hal.science/halshs-00614913>

Submitted on 17 Aug 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La performance des images

EDITE PAR ALAIN DIERKENS, GIL BARTHOLEYNS
ET THOMAS GOLSENNE

Image et autorité au Bas Moyen Âge : l'*Allegoria della Commedia* par Domenico di Michelino (1465)

Elisa BRULLI

Cet article se propose d'interroger l'efficacité de l'*Allegoria della Commedia* à l'époque de sa réalisation, en remettant notamment en cause l'hypothèse, hégémonique parmi les chercheurs, qui ne voit dans ce tableau qu'un hommage posthume de Florence à Dante, son illustre exilé¹. L'analyse d'un cas spécifique, même sommaire comme ici, serait une occasion pour réfléchir de façon historique et comparative à la performance d'une image dans un réseau de pouvoir et d'autorités à la fin du Moyen Âge. Cela non sans avoir livré auparavant les quelques renseignements indispensables.

Encadrée par un édicule de pierre, l'*Allegoria della Commedia* (322 x 292 cm) se trouve dans la quatrième niche du bas-côté nord de la cathédrale de Florence, à savoir la dernière avant la croisée du transept. Même si elle est de taille inférieure aux autres monuments qui ornent la nef au moment de sa mise en place, l'*Allegoria* est bien visible et mise en valeur par sa proximité avec le sanctuaire. L'auteur et l'époque de réalisation sont restés longtemps mystérieux. Après que l'*Allegoria* a été attribuée à plusieurs candidats, parmi lesquels Andrea Orcagna (mort en 1368), la publication des

¹ Rudolph ALTROSCHI, « Michelino's Dante », dans *Speculum*, t. 6, 1931, p. 15-59 (d'où je cite), puis remanié dans Id., *Sleuthing in the Stacks*, Cambridge (Mass.), 1944, chap. 6 ; Cesare MARCHISIO, *Il Monumento pittorico a Dante in Santa Maria del Fiore*, Rome, 1956. Erich LOOS, « Das Bild als Deutung von Dichtung. Zur Darstellung Dantes von Domenico di Michelino », dans *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Francfort, 1977, p. 160-172 ouvre la réflexion aux enjeux politiques de la commande. Claudia Di FONZO, « Dante e l'interpretazione iconografica di Domenico di Michelino », dans *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, t. 3, 2006, p. 107-114 considère l'*Allegoria* comme une traduction fidèle de la *Commedia*.

« documents Gaye » démontre qu'elle a été commandée en 1465². La commande émane de la Chancellerie florentine, notamment de Bartolomeo Scala (mort en 1497), personnage d'extraction humble qui, grâce à ses liens avec les Médicis, vient à l'époque d'obtenir le poste de chancelier de la République³. De la réalisation est chargé Domenico di Michelino (mort en 1491)⁴, qui travaille en s'appuyant sur une ébauche, peut-être d'Alessio Baldovinetti (mort en 1499), et qui achève l'exécution en trois mois.

Au centre du tableau, toutefois non en son milieu géométrique, Dante est debout sur un terrain aride. Les pieds et le regard tournés vers Florence, à sa gauche, il tient de la même main un manuscrit ouvert, où l'on distingue l'incipit de la *Commedia*. En face s'ouvre la porte du premier royaume et la crevasse infernale parcourue par une procession de démons et de damnés (les *ignavi* d'*Inferno* III). À l'arrière-plan, la montagne du Purgatoire se dresse au delà d'un ruisseau évoquant l'étendue marine qui la sépare des terres peuplées selon la cosmographie de la *Commedia*. Les corniches de la montagne sont assez détaillées ; en son sommet on voit Adam et Ève au Paradis terrestre. En haut du tableau, les bandes courbées à la couleur de plus en plus foncée représentent les sept cieux du Paradis, identifiés comme dans le poème aux planètes. Enfin, le petit coin quasiment noir et pointillé par des touches jaunes indique la sphère des étoiles fixes. Partie intégrante du tableau, en son bord inférieur, une inscription peinte proclame (en distiques latins) :

Ce poète qui chanta le ciel et les tribunaux des mondes médian et inférieur, et qui parcourut en esprit chaque chose, le voici, le savant Dante, lui que sa Florence, souvent, a perçu comme un père grâce à ses sages conseils et sa piété. La mort cruelle n'a point pu nuire à un si grand poète : sa valeur, son poème et cette image le rendent vivant (fig. 1)⁵.

Comme les derniers vers de l'épithaphe le disent, l'*Allegoria* est une *imago* de Dante qui, posthume, se veut d'une certaine façon *sur le vif* et surtout capable de le rendre présent (*adesi*) et vivant après sa mort (*uiuum... facti*). Cela s'accorde à la fois à

² Giovanni GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence, 1839-1840, 3 vol., voir notamment vol. 2, p. v-vi.

³ Alison BROWN, *Bartolomeo Scala 1430-1497. Chancellor of Florence. The Humanist as Bureaucrat*, Princeton, 1979, qui toutefois ne fait pas mention du tableau. Sur cette période voir Hans BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 2^e éd. 1966 ; Nicolai RUBINSTEIN, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford, 2^e éd. 1997 et Jacques HEERS, *Le clan des Médicis*, Paris, 2008.

⁴ Voir les contributions de Anna Maria BERVACCHIONI dans *Antichità viva*, t. 29, 1990, 6, p. 5-14 et le *Bollettino della Accademia degli Etruschi della Città di San Miniato*, t. 57, 1990, p. 95-118 ; Dennis GERONIMUS, dans *The Burlington magazine*, t. 144, 2002, 1196, p. 691-694 ; Andrea STRADERINI, dans *Arte cristiana*, t. 92, 2004, p. 333-342 et Angelo TARTUFERI, dans *Arte cristiana*, t. 93, 2005, p. 286-292.

⁵ OVI COELVM CECINIT MEDIVMQUE IMVMQUE TRIBVNAL/IVSTRVITQVE ANIMO CVNGTA POETA SUO/DOCVS ADEST DANTES SVA QVEM FLORENTIA SAEPE/SENSIT CONSILII AC PIETATE PATREM/NIL POTVIT TANTO MORS SAEVA NOCERE POETAE/QVEM VIVVM VIRTUS CARMEN IMAGO FACIT. Je remercie vivement Gisèle Besson pour son aide très précieuse à cet égard.



Fig. 1. DOMENICO DI MICHELINO, *Allegoria della Commedia* (1465). Florence, Santa Maria del Fiore.

la notion médiévale d'*imago*, qui est avant tout une re-présentation⁶, et au *mythe de la ressemblance* dont Georges Didi-Huberman a montré les racines et les enjeux chez Vasari⁷. Sous l'angle de l'anthropologie historique des images, l'*Allegoria* apparaît alors comme à cheval sur deux systèmes, destinés à s'éloigner, mais dont elle montre une fois de plus la continuité souterraine. Dans chaque cas, le lien entre l'activité imagière et la mort l'emporte. Dans ce cadre général, pour saisir la spécificité de l'*Allegoria* il faut connaître l'histoire à laquelle cette *imago* répond. La problématique funéraire implicite dans la production imagière médiévale et renaissante fait ressortir le premier problème posé par l'« affaire Dante » aux Florentins. Dante est mort à Ravenne en 1321, où il vivait depuis cinq ans sous la protection de Guido Novello da Polenta. Son sépulture y est encore visible aujourd'hui bien que remanié plusieurs fois. Or, à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle notamment, les intellectuels florentins plaident à maintes reprises en faveur du transfert de son corps. Les tentatives faites par la Commune, pourtant, n'ont guère de succès et la question demeure au XV^e siècle (et pour longtemps par la suite) un scandale public, dont la Commune est blâmée certes

⁶ Voir Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée », dans *Mélanges de l'École française de Rome*, t. 106, 1994, 2, p. 383-432.

par les étrangers, heureux de se moquer de l'ineptie passée comme de l'inaptitude présente des Florentins, mais aussi par l'opinion publique florentine⁸.

Scandale si vif que le prêcheur Antonio Neri d'Arezzo, du convent franciscain de Santa Croce, à un moment de la seconde moitié des années 1420, fait faire un tableau destiné à la cathédrale⁹. Ce tableau est perdu mais Bartolomeo Ceffoni, qui le voit peu après sa réalisation, en livre une description et la transcription des vers qui y figurent (en vernaculaire florentin)¹⁰. Trois personnages y prenaient la parole : « *La Mano* » (*la main*, définition mystérieuse dont on ignore à qui ou à quoi elle fait référence) invite les Florentins à honorer Dante, tout en rappelant que, à cause de leur manque de pitié, son corps se trouve à Ravenne ; Dante ensuite demande à Florence pourquoï, en contrevenant au plan divin, la grâce de la ville ne rayonne pas sur lui ; enfin, un vieux se plaint de la longue attente avant de voir la mémoire de Dante honorée et annonce que ce jour est sur le point d'advenir. Gombrich a dit de ce tableau qu'il est « à painted memorial ». De même, Georges Didi-Huberman a noté : « C'est donc un « mémorial peint » – non un *tombeau*, mais un *portrai* imaginaire : la substitution elle-même est éclairante – qui signala aux citoyens de Florence la gloire posthume de Dante Alighieri »¹¹. En reprenant leur remarque éclairante, il me faut noter qu'elle convient mieux à l'*Allegoria* qu'à l'œuvre voulue par fra' Antonio Neri. Le premier tableau développait un discours qu'on pourrait définir comme eschatologique : les personnages représentés blâment une situation honteuse et annoncent sa résolution. Selon un dispositif qui devait être familier au franciscain, le premier tableau performe un temps de l'attente, une attente déclarée, clairement orientée et, par ce biais, rendue acceptable. Qu'est-ce qui est attendu ? Le transfert du corps de Dante et un monument funéraire. Dans l'*Allegoria*, en revanche, aucune référence ne se rapporte à cela. Bien entendu, en 1465 le corps de Dante n'est toujours pas à Florence et le monument funéraire est encore à construire ; mais, à la rhétorique de l'attente, les concepteurs de l'*Allegoria* substituent une rhétorique de l'accomplissement. Ce que le premier tableau annonce est désormais réalisé *par* le nouveau tableau. Cela évidemment de façon virtuelle et pourtant non moins efficace.

L'*Allegoria* paraît alors le véritable « mémorial peint », plus que le premier tableau, qui est à considérer plutôt comme une *figura*, l'annonce de quelque chose

⁸ Outre Altrocchi et Marchisio (cités *supra*, n. 1), voir Ricci, *Il sepolcro e le ossa di Dante* (1891), Ravenna, 1977 et la bibliographie par Giorgio Grupponi dans *Dante e la fabbrica della « Commedia »*, Ravenna, 2008, p. 255-267.

⁹ Sur Antonio Neri (mort vers 1450), cf. Alessandro Perosa, *Studi di filologia umanistica*, II. *Quattrocento fiorentino*, Rome, 2000, p. 120, n. 214. Le 29 novembre 1426 *magister Antonius de Areto* est convoqué pour donner des explications aux responsables des travaux dans le Duomo : pourrait-il s'agir de la commande du tableau ? Cf. Florence, AOSMF n.2.1., p. 46 r (cf. Margaret Haines, « Gli anni della cupola. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore », dans *Reti medievali*, t. 3, 2002, 2, sur http://www.storia.unifi.it/_RM/reti/mater/Haines.htm).

¹⁰ Florence, Biblioteca Riccardiana, O. 1.5, f° 180r et *Idanti Riccardiani*, éd. par Giovanna Lazzi e Giancarlo Savino, Florence, 1996, p. 60-61, n° 13.

¹¹ Ernest H. Gombrich, « Giotto's Portrait of Dante ? », dans *The Burlington Magazine*, t. 121, 1979, n. 917, p. 471-483, et G. Didi-Huberman, « Ressemblance mythifiée », *op. cit.*, p. 399.

d'autre à venir (le corps, le monument). Une fois le sujet précisé, on ne saurait que suivre les observations de Didi-Huberman. L'*Allegoria* est conçue de façon à éveiller la mémoire, Dante et sa gloire, tout en faisant oublier son corps et son monument funéraire infaisable. La définition de substitution lui convient au sens propre (psychanalytique) : le tableau de 1465 remplace autre chose, le monument, de façon à ce qu'on oublie son manque. Tel est le premier mode d'efficacité qu'on attribuera à l'*Allegoria*.

Si la dépouille à Ravenne pose problème, la raison pour laquelle elle s'y trouve est si possible plus épineuse : la condamnation de Dante en 1301, sa confirmation (étendue à ses fils) en 1311, enfin le refus de Dante, en 1315, de rentrer à Florence en profitant d'une amnistie, car ce moyen lui paraît humiliant¹². Au xv^e siècle, les vingt ans d'exil injustifié du premier des grands auteurs florentins entachent encore la mémoire municipale, en nourrissant le *topos* de la cécité des Florentins. Le jugement sur Dante ayant profondément changé¹³, il est compréhensible que, en commandant son mémorial, la Chancellerie ait voulu laver une telle ignominie. La commande publique aurait témoigné en elle-même de l'admiration et du culte consacrés désormais à Dante. L'*Allegoria* pourrait tenir quelque chose de plus : elle représente un moment d'une histoire différente de celle qui a eu lieu.

Dante est considérablement décalé vers la droite du champ de l'image, occupée par Florence. Le visage et les pieds tournés vers la ville, le bras droit s'ouvre dans un geste ample et dont l'interprétation est ouverte. On peut le prendre comme l'indication du contenu de la *Commedia* comme *description* de l'au-delà aussi bien que comme *récit* d'un voyage dans l'au-delà. Cette polysémie structure le poème, qui soude parfaitement l'instance romanesque à l'encyclopédisme. De plus, elle est bien présente à l'esprit de celui qui a conçu l'*Allegoria* : le choix dans l'épithète de *lustrare* le montre car, comme le français « parcourir », ce verbe signifie un parcours à la fois littéral (donc « voyager », « visiter ») et mental (« passer en revue par la pensée »¹⁴). Pour l'instant, du geste de Dante on retiendra l'ambivalence, car il le présente à la fois comme un savant qui montre l'univers eschatologique et comme quelqu'un qui, au bout de son voyage, montre le chemin parcouru. Le dernier élément à retenir est la couronne de laurier qui ceint la tête de Dante. Bien que le rituel du couronnement poétique soit pratiqué en Italie au début du xiv^e siècle, il ne s'impose véritablement qu'après celui de Pétrarque à Rome en 1350. Dante pourtant n'a jamais reçu ce titre de son vivant. On pourrait accorder au détail une valeur générique, celle d'une reconnaissance octroyée *post mortem* d'après les conventions du xv^e siècle. Toutefois, la mémoire intertextuelle invite à une autre lecture. Les trois éléments soulignés, la proximité marquée de la figure et de Florence, l'exhibition du poème et

¹² Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Bari, 3^e éd. 1990 ; Emilio Pasquini, « La parabola dell'esilio », dans *Dante e le figure del vero*, Milan, 2001, p. 122-148 et Guglielmo Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Bari, 2008.

¹³ Cf. du moins Giuliano Tarturici, « Il Diprezzo per Dante dal Petrarca al Bruni », dans *Rinascimento*, t. 25, 1985, p. 199-219.

¹⁴ La polysémie n'est pas réduite par le *animus suo* : quant à la lettre, l'inscription plaide pour que le voyage dans l'au-delà soit pris comme une vision et non un voyage *in corpore*. Je

l'obtention de la couronne poétique, se trouvent coordonnés dans l'un des passages les plus célèbres de la *Commedia*.

*Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
si che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi 'agnello,
ninnico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello...*¹⁵

L'*incipit* sublime du chant 25 du *Paradiso* dit le désir de Dante, après plusieurs années d'exil et le refus de l'amnistie, d'être reconnu selon ses propres conditions. Un désir certes utopique et qui résonne de références multiples (dont les plus importantes sont u Timothée IV, 8 et le discours de Jésus aux apôtres de Matthieu x, 16-17), mais dont la revendication devait compter à ses yeux finalement plus que sa réalisation.

On voit alors que l'*Allegoria* performe le retour de Dante à Florence tel que Dante lui-même l'avait imaginé et fait imaginer à ses lecteurs. Un retour... quand ? S'agit-il d'un retour *factus* dans le passé, remaniant par image l'histoire telle qu'elle s'était déroulée ? Ou bien d'un retour actuel faisant de Dante un revenant au sens propre ? L'*Allegoria* ne se compromet pas. Tandis que la parole bascule entre un présent absolu (*adesi*) et l'aveu de la vérité (Florence a tenu Dante pour père *saepe*, non *semper*), le temps de l'image est celui des royaumes qu'elle montre. Le présent de l'éternité, et du fait qu'elle réalise, un événement sans temps mais qui, ayant enfin lieu, solde le compte de la ville dans sa gestion d'une mémoire spécialement difficile à gérer. Cette infraction à la *ressemblance* prétendue par ce portrait, on pourra la considérer comme la seconde efficacité de l'*Allegoria*.

Infraction qui d'ailleurs n'est point isolée. Seulement, les autres concernent Dante en personne. Qu'en est-il de lui ? Ce poète enfin *laureatus* est, des « trois Couronnes » florentines (avec Boccace et Pétrarque), le plus réfractaire à l'idéologie municipale qui, en les célébrant, chante et construit sa propre gloire. Si le corps à Ravenne et l'exil sont maîtrisés comme on l'a vu, pour que le mythe de Florence se réalise, la mauvaise langue la plus difficile à faire taire est, à maints regards, celle de Dante lui-même. L'*incipit* de *Paradiso* 25, du fait de son intonation optative et nostalgique, est peut-être le moins dur des passages consacrés par Dante à sa ville natale. Dans la *Commedia*, pour ne rien dire des *Épîtres*, Dante développe une critique féroce qui déconstruit tous les *topoi* propres à la construction identitaire de la Commune florentine du XIII^e siècle, au premier chef la filiation de Rome et l'analogie prétendue avec celle-ci. Ce parcours est poussé jusqu'au point de proposer Florence en tant que nouvelle *ciuitas diabolica*, d'après la définition élaborée jadis par saint Augustin pour critiquer la Rome dont Florence avait l'*hybris* de se rapprocher.¹⁶

*...io che era al divino dall'umano,
ed all'eterno dal tempo venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto*¹⁷.

Ainsi écrit Dante se portraiturant en pèlerin face à la rose des élus. Contre celle-ci s'étale Florence, qui se trouve du côté de l'humain, du temps, des régions barbares du Nord inconnu, de l'Enfer d'où vient le pèlerin du poème ou encore de l'Égypte selon la typologie courante, comme dans un autre passage qui synthétise le voyage dans l'au-delà.¹⁸

Chez les commentateurs du poème du XIV^e et du XV^e siècle, on enregistre, si ce sont des Florentins, une gêne assez compréhensible à traiter ce genre de passages, alors qu'ils font le bonheur des commentateurs d'autres origines. Les Florentins signalent les figures rhétoriques, font remarquer que la haine de Dante dérive quand même de son amour envers la patrie, rappellent son intention didactique, voire paternelle à l'égard des concitoyens (la même *pietas* de notre épithète)¹⁹. Un partage semblable caractérise à la même époque les attitudes des enlumineurs du poème : les non-Florentins profitent de son système métaphorique pour représenter l'enfer *sub specie Florentinae*, alors que les Florentins évitent tout trait trop connotatif.²⁰

Dans l'*Allegoria*, la place du paradis est considérablement redimensionnée et presque marginalisée, tant on peine à le reconnaître. L'argument qui veut que Domenico ne se serait pas considéré à la hauteur du sujet me semblant hors propos (n'aurait-il pu représenter du moins la mémorable guide du Paradis ?), on en tirera la conclusion que, dans cette image, la représentation du Paradis intéressait moins qu'autre chose. Au détriment du troisième royaume, l'*Allegoria* fait largement place à Florence. La ville, toutefois, n'a jamais existé telle qu'on la voit. Autre infraction à la *mimesis*, l'enceinte du mur est une vision imaginative de celle des XII^e-XIII^e siècles, remplacée à partir de 1284 par une autre qui avait été conçue par Arnolfo di Cambio. Ce détail est une nouvelle citation de la *Commedia*, notamment de la description de la *Firenze antica* (du XIII^e siècle) célébrée par l'atèu de Dante, Cacciaguida, contre la ville contemporaine (cf. *Paradiso* 15-16). Mémoire fautive déjà dans le poème, dans l'*Allegoria* l'enceinte anachronique a valeur, comme Dante l'avait voulu, de symbole d'une paix et d'une justice parfaite. Sauf qu'elle entoure non pas la ville du XIII^e siècle mais celle de 1465, voire postérieure à celle-ci... Rudolph Althocchi a noté que la sphère et la croix qui couronnent la lanterne du dôme ne furent hissées qu'en 1472 et que celles du tableau ne rassemblent ni à celles de 1472 ni à celles des projets de Brunelleschi. Il en tirait judicieusement la conclusion que le peintre les

¹⁷ *Par.* 31, 37-41.

¹⁸ *Par.* 25, 55-56.

¹⁹ Simon Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge, 2005 est très sensible à ce problème ; voir aussi Johannes BARTUSCHAT, *Les Vies de Dante. Pétrarque et Boccace en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Ravenna, 2007.

²⁰ Karl FUGELSO, « The State in *Commedia* Miniatures : Pictorial Responses to Dante's Condemnation of Florence », dans *Studies in Iconography*, t. 28, 2007, p. 171-207 (parfois trop

¹⁵ DANTE, *Egloghe*, II, 41-44 et 48-50.

¹⁶ ELISA BRILLI, « Dalla città partita alla ciuitas confusoria. Sulla tradizione e i modelli della Firenze di Dante », dans *Bibliografia di Teorica*, t. 3, 2006, p. 73-111.

avait introduits librement en égard à l'opportunité des symboles²¹. En effet, la croix du dôme est en correspondance axiale avec la plus lumineuse des planètes, le soleil du ciel des esprits savants dans la *Commedia*. Ville chrétienne illuminée de façon privilégiée par le savoir parfait du quatrième ciel, Florence reçoit une seconde source de lumière rayonnante, le manuscrit tenu par Dante.

Enfin, l'*Allegoria* insiste sur le rythme des trois portes (Enfer, Purgatoire, Florence), une sorte de *terza rima* mais inconnue au poème. La triade des lieux ne cache pas la structuration dichotomique sous-jacente. Le Purgatoire à l'arrière-plan, l'Enfer et Florence s'affrontent. Cette structuration est caractéristique, outre des représentations du Jugement dernier, d'un sujet symboliquement très proche de celui-ci : les deux cités augustiniennes²². La disposition pouvant varier, le schéma horizontal est l'un des plus souvent employés, d'autant plus quand la présence d'un personnage, d'habitude Augustin, dévoile la référence implicite à la seconde parousie. Que cela soit dans le frontispice d'un exemplaire de la traduction française du *De civitate Dei* du XV^e siècle (fig. 2), ou dans la bordure inférieure élaborée par Giuliano Amedei pour un exemplaire latin en 1462 (fig. 3), c'est un même schéma qui se répète.

On pourrait quand même s'étonner de trouver Florence élevée au rang de cité de Dieu.

Plusieurs cas montrent la tendance des enlumineurs à actualiser les deux cités, là où l'opportunité idéologique le suggère. Comme les deux cités, dans les discours verbaux, servent à formaliser les conflits et les ambitions divers des énonciateurs, il en va de même dans les images. Un bon exemple est fourni justement par un *De civitate Dei* enluminé à Florence, entre 1450 et 1475, par Bartolomeo di Domenico di Guido : Augustin à son *scriptorium* contemple une cité de Dieu céleste mais dont la coupole est celle de Santa Maria del Fiore (fig. 4). Par ailleurs, les images des deux cités présentent d'habitude une organisation fixe (celle de Dieu à gauche), qui s'explique par la référence au Jugement dernier. Dans ce champ héraldique, le symbolisme de l'espace répond au point de vue du personnage au centre de l'image : peu importe qu'il soit effectivement présent, le jugement qu'il profère est le non-dit de ce sujet. Or, dans l'*Allegoria* le contraire est vrai. L'*Allegoria* se trouve pourtant dans un espace spécifique. Située sur le bas-côté Nord de Santa Maria del Fiore, elle répond à la symbolique spatiale du lieu ecclésiastiel : Florence du côté du sanctuaire, l'Enfer vers la porte principale. La structure standard des deux cités se plie ici à celle du lieu qui les abrite, en confirmant la divinisation de la ville. De plus, comme l'*Allegoria* suggère la dynamique d'un voyage, le retour à Florence, cet *iter* se superpose au parcours rituel qui traverse le lieu ecclésiastiel, l'*iter* par excellence de la culture chrétienne.

Ainsi nous apparaît le troisième mode d'efficacité de l'image. À l'isotopie symbolique entre l'Enfer et Florence que Dante avait proposée, l'*Allegoria* répond en renversant le même dispositif. En présentant Florence comme une ville idéale,

²¹ ALTROGGI, « Michelino's Dante », *op. cit.*, p. 33.

²² Jérôme BASCHET, *Les Justices de l'au-delà*, Rome, École française de Rome, 1993. Les remarques suivantes se fondent sur l'analyse des représentations des deux cités dans les manuscrits enluminés du *De civitate Dei* et de ses traductions française et florentine (cf. Elisa BRILLI, *Una vicina città*, thèse de doctorat, EHESS-La Sapienza 2009, notamment la IV^e partie « Immager le due città »).

voire divine sous l'égide des esprits savants et de Dante lui-même, l'*Allegoria* ramène Dante et son poème à l'idéologie citoyenne.

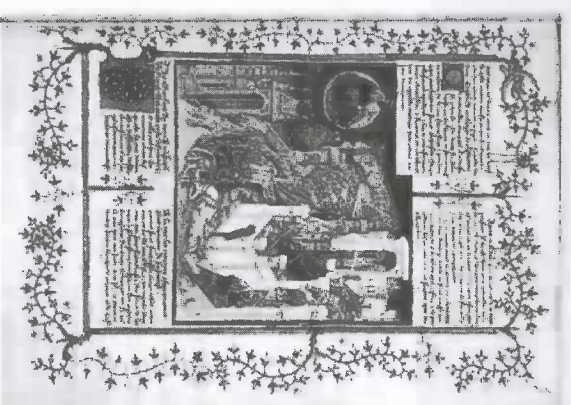


Fig. 2. Les deux cités. AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, dans la traduction et avec le commentaire de Raoul de Presles, livre 1. Paris, BNF, français 25, f^o 5 r (enluminé par le Maître de Virgile, vers 1408-1410).

L'analyse nous a conduit à reconnaître dans l'*Allegoria* trois façons d'être efficace : comme substitut (au sens propre) du monument funéraire à Dante ; comme simulation du retour et du couronnement poétique de Dante, donc comme solde de la faute commise par la ville envers lui ; enfin, comme renversement de la construction polémique de Dante contre Florence, visant à proposer celle-ci, notamment la ville du XV^e siècle, comme nouvelle cité idéale. D'autres performances sont certainement envisageables, à commencer par l'efficacité strictement politique liée à l'origine de la commande (qui, à travers Bartolomeo Scala, était du côté des Médicis) qu'on n'abordera pas ici. Toutefois, identifier dans une image plusieurs modes d'efficacité ne dit pas encore pourquoi, pour ce faire, on a choisi une image. Bien que toute image constitue un ensemble articulatoire continu, on peut essayer de préciser quelle dimension ou quel aspect de l'image déclenche à chaque fois un pouvoir spécifique, un pouvoir de faire et de faire faire. Cette distinction me semble heuristique pour répondre à la question fondamentale du choix d'une image (de sa production et de sa conservation, mais aussi de sa reproduction, etc.) à la place d'autres moyens de performance. En d'autres termes, tout choix se dominant dans un horizon de possibilités multiples, sa pertinence ne peut donc être saisie que dans une perspective comparatiste.



Fig. 3. Augustin entre les deux cités (détail de la bordure inférieure). AUGUSTIN, *De civitate Dei*, prologue. Città del Vaticano. Bibliothèque apostolique vaticane, Burghes 366, f° 1 r (enluminé par Giuliano Amedei peut-être à Rome en 1462). Extrait de S. MADDALO, *In figura Romae: immagini di Roma nel libro medioevale*, Rome, Viella, 1990.

Si l'on en revient aux performances qu'on a identifiées dans l'*Allegoria*, la première est accomplie par ce tableau en tant qu'objet. Au xv^e siècle l'exigence de consacrer à Dante un monument funéraire à Florence était pressante. Le sépulcre n'étant pas faisable à cause de l'absence du corps qu'il aurait dû abriter. Le tableau dans sa matérialité vient le remplacer dans la cathédrale. Dans sa matérialité... même si on pouvait avoir recours à d'autres objets non imagés mais équivalents sous le profil fonctionnel (une chandelle comme on en allume encore à la mémoire des morts), la matérialité du tableau le rend préférable du fait de sa dialectique de proximité (il s'agit d'un objet non éphémère) et de différence (il est peint et non sculpté) avec l'objet qu'il allait remplacer et faire oublier (le sépulcre et le corps). Il est à remarquer que ce choix se donne à l'intérieur d'une dynamique doublement conflictuelle, conflit entre la Commune de Florence et la ville de Ravenne qui refuse de restituer le corps de Dante, et conflit entre la Commune et les Florentins qui réclament depuis longtemps le sépulcre. Le choix de l'*Allegoria* alors en tant qu'image-objet²³, en ce cas funéraire, vient réaffirmer l'*aucloritas* de la Commune dans deux conflits qui la voyaient dangereusement réduite à l'impuissance.

Quant à la seconde performance, elle est accomplie par l'*Allegoria* en vertu de ce qu'elle représente. Le tableau montre Dante de nouveau à Florence au bout de son voyage et couronné comme il le méritait. La performance est maintenant du côté non du médium mais du message qu'il transmet, disons, du contenu sémantique de l'*Allegoria*. D'autres médias auraient été envisageables. De nos jours on aurait recours à des déclarations officielles qui reconnaissent *a posteriori* le crime dont une institution a été responsable et réhabilitent la mémoire de ceux qui en ont été touchés. Cette modalité, disponible également au Moyen Âge (il suffit de penser aux procès *post mortem*), présentait toutefois des inconvénients dont le plus important est, me semble-t-il, la ponctualité de la performance qu'elle aurait mis en place. Autrement dit, un rituel couronnant Dante en 1465 aurait de fait reconnu l'erreur et la négligence dont il avait été la victime. L'image en revanche, en représentant un événement dont le temps n'est pas déclaré, montre Dante à Florence et couronné pour toujours et, en

quelque sorte, depuis toujours. La seconde performance de l'*Allegoria* se déroule aussi au sein d'un conflit d'autorités, conflit dont toutefois la solution ne pouvait être que conciliatrice, car l'autorité à laquelle la Commune du xv^e siècle devait se confronter est celle de cette même Commune au début du siècle précédent. Les erreurs de celle-ci devaient alors être réparées mais en les dissimulant plus qu'en les mettant en avant. En tant que représentation d'un événement intemporel et prétendu éternel, l'*Allegoria* le crée tout en glissant sur les raisons pour lesquelles il avait été procrastiné.

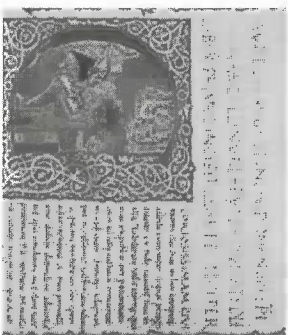


Fig. 4. Augustin contemple Florence en Cité de Dieu (initiale G historiée). AUGUSTIN, *De civitate Dei, incipit* du livre I. New York, New York Public Library, Spencer Collection 30, f° 1 v (enluminé par Bartolomeo di Domenico di Guido à Florence entre 1450 et 1475).

Seule la troisième performance est, enfin, accomplie par l'image en tant que discours et langage possédant ses propres ressources expressives et allusives, fortement efficaces sur ceux qui, même s'ils ne maîtrisent pas son code de façon consciente (ils ne pourraient pas l'analyser), sont culturellement sollicités par eux (ils réagissent, ce qui implique une re-connaissance minimale). La mise en valeur de Florence n'est pas un contenu de l'image mais plutôt un produit de celle-ci. Est-ce qu'on aurait pu dire cela ? Affirmer, par exemple, que Dante n'avait nullement critiqué Florence et que, au contraire, en nouveau patron laïc de cette nouvelle cité de Dieu, il veillait sur son destin ? En principe oui ; mais on a préféré le faire voir, et pour cause. Ce n'est pas un souci de vérité historique qui empêche un tel mensonge, dirais-je, mais d'*aucloritas*, contre laquelle une telle affirmation se serait heurtée. La comparaison avec les commentateurs florentins du poème est ici révélatrice. Vis-à-vis des passages anti-florentins de la *Commedia* ils bégayent, ne sachant pas détourner la violence du texte : la maîtrise de la parole ne fait pas défaut ici mais la légitimité de la prise de parole contre une autorité, le poème, par rapport auquel le commentateur est, de par son statut même, en position subalterne. *Contre-dire* une parole d'autorité telle que le *sacratio poema* est une opération à la limite impossible dans le contexte culturel de la Florence du xv^e siècle. Pourtant, ce qu'on ne saurait pas dire, on a su le montrer. Le régime iconographique en tant que tel désamorce l'*aucloritas* de Dante et de son poème en les transformant de sujets d'un discours verbal en objets d'un discours figuratif. Ensuite, ce discours figuratif met en place plusieurs dispositifs qui, en faisant appel à la mémoire du poème aussi bien qu'à d'autres images du système représentatif propre à la communauté qui l'a produit (les deux cités, l'espace ecclésial, l'*hier* des fidèles à l'intérieur de celui-ci), permettent de façonner la réalité historique en en donnant une lecture inédite.

²³ Jérôme BASCHET, « L'image-objet », dans Id., *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 25-74.

Une lecture inédite et gagnante. Car l'*Allegoria della Commedia* s'est imposée à la façon d'un document sur Dante et son poème à la mémoire collective et pas seulement florentine. Cette image connue dès 1465 de nombreuses reproductions qui parfois même remplaçaient Dante par d'autres écrivains²⁴. Par ailleurs, non seulement l'image mais l'interprétation qu'elle visait à imposer a été effectivement victorieuse. Au point que, à travers un siècle d'études, on a jugé la thèse de l'hommage posthume parfaitement définitive. Cet *excursus*, quoique plus rapide que ce que le sujet demanderait, invite à penser au contraire que l'hommage à Dante par la Florence du xv^e siècle a lieu selon des conditions et en vue de finalités précises. Le choix de cette image est déterminé par ces dernières. Elle se positionne dans un réseau complexe de conflits présents (autour du tombeau : Florence/étrangers ; Commune/société civile) et diachroniques (Commune du xv^e siècle/Commune du xiv^e siècle ; Florence/Dante), de façon à affirmer l'*aucloritas* de la ville contemporaine et du gouvernement qui la gère en faisant appel aux différentes dimensions et ressources de l'image (objet, représentation, langage figuratif). Une double remarque semble à ce point s'imposer. Les performances de l'*Allegoria* se donnent non en soi mais de façon différentielle par rapport à d'autres modalités possibles mais non praticables dans ce cas ; en même temps, elles se donnent en stricte liaison avec l'*aucloritas* qui l'a produite et en fonction du système relationnel dans lequel cette *aucloritas* opère (ce qui vaut plus en général pour la grande partie des commandes publiques d'images à la fin du Moyen Âge). Cela certainement nous renseigne sur cette *aucloritas* dont, *grosso modo*, la mémoire du passé (et éventuellement sa construction), la revendication de la continuité municipale, la mise en valeur du potentiel intellectuel et artistique de la ville, et enfin le respect, du moins formel, du système religieux et de ses rituels (avec une large marge d'indistinction entre ce qui est temporel et ce qui est spirituel), sont parmi les traits fondamentaux.

Au-delà de l'approche historique, on pourra enfin se demander si l'*Allegoria* ne possède pas aussi une efficacité diverse de celles qui ont été envisagées jusque-là, une efficacité notamment esthétique. En effet, on continue d'aller la voir et de la reproduire bien que le tissu anthropologique en relation avec lequel elle était performante ait entièrement disparu. Pouvoir de l'image au-delà de l'histoire ? Il est vraisemblable que d'autres enjeux anthropologiques se soient substitués aux premiers (le mythe de la ressemblance se nuancant en celui du document, d'un côté, et en celui de l'œuvre, de l'autre) et que donc la parole revienne encore une fois à l'historien. Dans ce cas, du moins.

²⁴ Alvaro SPAGNESI, « L'immagine di Dante e quella di altri *huomini illustri* nel primo Quattrocento », dans *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*,