

**Predella** journal of visual arts, n°55, 2024 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany* 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## **Passés antiques et construction de l'image civique de Gênes entre manuscrits, art monumental et historiographie<sup>1</sup>**

*This article focuses on the architectural representations within a group of manuscripts of the Histoire ancienne jusqu'à César copied and illustrated in Genoa between 1280 and 1320. Ancient cities depicted in these codices reflect the characteristics of Genoa's main civic monuments, whose distinctive feature is the presence of Roman and late antique spolia. These reuse practices are not resulting from simple aesthetic concerns, but are carefully calibrated strategies, inscribed in the project of constructing a Genoese mythography, and therefore in the attempt to give the city a particular historical and political dimension. The aim of this article is to describe the participation of the manuscripts of Histoire ancienne in the construction of Genoese identity through the invention of a collective civic memory going back to antiquity.*

Cet article est consacré au phénomène de remploi de thèmes et d'éléments antiques et à leur mise en discours dans un contexte particulier : celui d'une république maritime, Gênes, fondée sur un horizon extraterritorial et international correspondant à ses routes commerciales dans l'espace de la mer Tyrrhénienne et de l'Adriatique. L'image de la ville se construit ainsi par un équilibre entre des références temporelles de plus en plus anciennes et des références spatiales qui remettent en cause une présence progressivement plus large dans l'espace méditerranéen.

Les retombées de ce phénomène sur la production artistique ont fait l'objet de nombreuses études importantes, dans lesquelles l'attention a été mise sur l'art monumental et sur la période allant du début du XII<sup>ème</sup> siècle au milieu du siècle suivant. Le domaine des manuscrits, les pratiques de copie et d'illustration, ainsi que le dialogue que l'art de la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle établit avec l'héritage des siècles précédents sont restés en marge de ces recherches.

Le but de cet article est d'étudier les relations qui lient un groupe de manuscrits de matière antique copiés et illustrés à Gênes entre 1280 et 1320 aux autres sphères de la production culturelle de la ville – art monumental, épigraphie, littérature et historiographie civique. Ces secteurs, en effet, sont unis par un dialogue constant à travers lequel, par différents moyens, un objectif commun est poursuivi : le développement d'une stratégie de construction de la mémoire civique qui, promue dans le domaine de l'art monumental et reflétée dans l'illustration des manuscrits de matière antique, oriente l'autoreprésentation de la ville, et soutient ainsi les discours de légitimation de la classe dirigeante et l'affirmation de la suprématie de Gênes sur ses principaux antagonistes commerciales et militaires, Pise et Venise. En considérant les manuscrits dans le contexte textuel et figuratif

plus large auquel ils appartiennent, il sera possible de formuler un nouveau regard sur les mécanismes de construction de l'identité civique, de reconsidérer les pratiques artistiques et les fondements idéologiques sur lesquels ils reposent. Surtout, il s'agira de décrire le fonctionnement des phénomènes de longue durée qui, mis en place depuis la naissance de la commune en 1099, se reflètent dans les manuscrits de matière antique deux siècles plus tard, promus au rang de mémoire historique de la ville et, de cette manière, canalisés dans des discours visant à répondre à des nouveaux besoins politiques et culturels.

Dans ce processus, la classe dirigeante s'approprie les thèmes de la Grèce antique pour les mettre au service d'une stratégie de stratification historique. Les légendes de la fondation de Troie, en particulier, sont utilisées dans la construction des mythes des origines de la ville, se liant à la mémoire et à la célébration des grands événements de l'histoire civique dans une ligne de continuité fictive. En ce qui concerne l'illustration des manuscrits, la représentation des événements troyens est objet d'une stratégie semblable. Comme dans le cas du paysage monumental, où domine la pratique du remploi des *spoliae* romaines et tardo-antiques pour la décoration des principaux monuments de la ville, les illustrations des codex, tout en utilisant d'autres moyens figuratifs, mettent également en scène une antiquité composite et éclectique.

#### *Les manuscrits de matière antique pisano-génois : entre homogénéité et éclectisme*

L'objet de notre étude est un groupe de manuscrits contenant l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, une chronique universelle en prose française relatant l'histoire de l'humanité depuis la Création jusqu'aux campagnes de Jules César en Gaule. Il s'agit des manuscrits suivants : Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), fr. 1113 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1386 ; Paris, BnF, fr. 9685 ; Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5895 ; Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 1260 ; Tours, Bibliothèque Municipale, 953.

Rédigée dans les premières décennies du XIII<sup>ème</sup> siècle par Wauchier de Denain, chatelain de Lille, l'*Histoire ancienne* a connu un énorme succès dans le monde francophone médiéval, de la France à l'Italie en passant par la Terre Sainte. L'œuvre est traditionnellement divisée en XI sections : I : *Genèse* ; II : *Orient I* ; III : *Thèbes* ; IV : *Grecs et Amazones* ; V : *Troie* ; VI : *Énéas* ; VII : *Rome I* ; VIII : *Orient II* ; IX : *Alexandre* ; X : *Rome II* ; XI : *Jules César*<sup>2</sup>. Outre les codex de l'*Histoire ancienne*, on conserve un autre manuscrit illustré de matière antique produit dans le même atelier : le n.a.f. 9603 de la BnF, qui contient une mise en prose du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, connue sous le nom de *Prose 3*, et dont le codex génois est la plus ancienne attestation conservée<sup>3</sup>.

En plus des codex de matière antique, cet atelier produit de nombreux autres manuscrits, dont une vingtaine sont encore conservés aujourd'hui, appartenant à différents genres littéraires et contextes linguistiques. Le roman arthurien en prose est le genre le plus représenté ; suivent les textes de matière antique en prose. Mais le groupe comprend également divers textes didactiques et hagiographiques en français, en langue vernaculaire et, dans une moindre mesure, en latin<sup>4</sup>.

Les codex qui transmettent des textes narratifs en français présentent des caractéristiques codicologiques similaires : ils sont de grand format et copiés, à quelques exceptions près, sur du parchemin de qualité médiocre. Le texte est disposé sur deux colonnes et enrichi de grandes initiales enluminées, de lettrines filigranées rouges et bleues et de nombreuses illustrations à la plume colorées à l'aquarelle, dépourvues d'arrière-fond et placées pour la plupart dans les marges inférieures des pages. Le grand nombre et la grande homogénéité codicologique des manuscrits ont conduit les chercheurs à considérer cette production comme un phénomène de "sérialité".

Des indices de différentes sortes ont permis d'attribuer les codex à un atelier basé à Gênes et employant des copistes d'origine pisane, probablement des prisonniers retenus en ville suite à la victoire des Génois à la bataille de Meloria (1284)<sup>5</sup>. Nous ne disposons d'aucune information certaine sur le public auquel les volumes étaient destinés, cependant, la qualité du parchemin, l'exécution presque hâtive des illustrations et l'utilisation de matériaux peu coûteux suggèrent que les destinataires pouvaient appartenir aux classes des marchands et des notaires, en tout cas que la production n'était pas destinée à un public aristocratique intéressé par les codex de luxe<sup>6</sup>.

Les codex de *l'Histoire ancienne* pisano-génois ont été étudiés par des spécialistes de diverses disciplines qui en ont mis en évidence les principales caractéristiques textuelles, linguistiques et iconographiques. Du point de vue du contenu, par exemple, ce groupe de manuscrits se distingue des témoins de France et de Terre Sainte par l'incomplétude de la copie : comme l'observe Maria Laura Palermi, tous les codex partagent l'absence des histoires d'Alexandre le Grand, des guerres puniques et de la Rome républicaine ; le manuscrit de Tours, en outre, ne sélectionne que les sections V et VI avec l'intention déclarée de réaliser un livre troyen<sup>7</sup>. Un même caractère d'unicité définit également les codex au niveau linguistique. Fabio Zinelli note à cet égard que la *scripta* des *Histoires anciennes* pisano-génoises inclut des éléments français et toscans ainsi que des traits méditerranéens. Il émet ainsi l'hypothèse que les textes aient été copiés sur un modèle réalisé outre-mer, ce qui est révélateur du contexte culturel cosmopolite de Pise et de Gênes, dont les vastes réseaux commerciaux

en Méditerranée favorisaient les contacts et l'utilisation de variétés du français d'outre-mer<sup>8</sup>. En ce qui concerne les illustrations, en revanche, Doris Oltrogge, dans son étude sur la tradition iconographique de *l'Histoire ancienne* a fait ressortir divers éléments qui, partagés par le groupe pisano-génois, n'apparaissent dans aucun autre manuscrit. Elle a donc rassemblé ces manuscrits au sein d'un groupe iconographique spécifique, qu'elle a nommé *Zyklus E*<sup>9</sup>.

Les codex ont donc été analysés par rapport à la tradition de l'œuvre, mais ils n'ont jamais été comparés aux autres manuscrits issus de l'atelier pisano-génois : ce qui ressort très clairement de la littérature critique, c'est la cohésion de l'ensemble du groupe. En effet, de forts éléments d'homogénéité lient les illustrations des textes d'histoire ancienne à celles des autres codex en prose français : la mise en page, la technique, le style. Cependant, certains éléments de discontinuité apparaissent aussi comme des traits distinctifs des illustrations de *l'Histoire ancienne* et ne se retrouvent ni dans les autres codex pisano-génois, ni dans le reste de la tradition iconographique de l'œuvre ; il s'agit de la mise en scène de scénarios architecturaux et urbains qui, soigneusement élaborés et riches de détails, contrastent avec la simplicité générale qui caractérise ces séries iconographiques à bien d'autres égards.

Tout d'abord, dans tous les manuscrits, on remarque l'utilisation de formules iconographiques très élaborées et inédites dans la tradition de *l'Histoire ancienne* : la représentation d'ensembles de bâtiments articulés et éclectiques, constitués d'architectures couronnées par des tours, des toits en dôme et en pointe, avec de longs créneaux ornés de frises en S, et des moulures à la base avec des décorations rondes ou ovales (fig. 1). Cet aspect n'est pas une caractéristique exclusive de la représentation des cités grecques : dans de nombreux manuscrits, on retrouve des ensembles d'édifices présentant ces caractéristiques, par exemple dans la scène de la destruction de Sodome appartenant à la section biblique. Dans les sections thébaine et troyenne, en revanche, les représentations urbaines sont de format plus large et donc bien plus riches en détails.

Ces constructions sont enrichies dans la phase de coloration où les architectures sont agrémentées par des effets chromatiques simulant des façades et des toits composés de briques colorées et de marbre polychrome. Dans les vastes compositions urbaines et dans d'autres scènes, on relève une grande attention au détail sculptural et décoratif. Par exemple, dans la scène du suicide de Didon dans le BnF, fr. 1386 (fol. 57v) (fig. 2), la protagoniste est représentée entre deux colonnes décorées d'un élégant relief de racèmes croisés et surmontées par des chapiteaux élaborés. Dans le même codex, la ville de Thèbes (fol. 30r) est composée

de bâtiments sur les dômes en brique desquels se dressent des sculptures en forme de têtes anthropomorphes (fig. 3). Les bâtiments du fr. 9685 de la BnF, en revanche, présentent fréquemment des inserts ronds et losangés en dessus des arcs, tout comme le Vat. Lat. 5895, où des feuilles d'or et d'argent, utilisés très parcimonieusement dans le reste du codex, sont appliquées sur ces éléments décoratifs dans le but de créer un effet de richesse et d'alternance de matériaux et de couleurs. Un intérêt similaire pour la matière et le rendu polychrome des surfaces caractérise les tombes représentées dans BnF, fr. 9603, où les artistes imitent la surface des marbres polychromes. Dans le même codex et dans Vat. Lat. 5895, d'autres sarcophages, en revanche, sont décorés de reliefs strigilés, rappelant ainsi les formes de l'art funéraire de l'époque antique et paléochrétienne.

Ces types de décoration sont concentrés dans les sections des codex consacrés à l'histoire ancienne<sup>10</sup> et semblent être typiques du groupe des *Histoires anciennes* pisano-génoises. Ces caractéristiques ne se retrouvent pas, par exemple, dans les romans chevaleresques illustrés par le même atelier<sup>11</sup>, ni dans les manuscrits de l'*Histoire ancienne* plus anciens, produits à Acre dans la deuxième moitié du XIII<sup>ème</sup> siècle<sup>12</sup>.

Ces architectures n'ont intéressé les historiens de l'art que de façon limitée. À partir d'un modèle réalisé à Acre, déjà sollicité sur la base d'analogies iconographiques avec la scène de la *Création* qui ouvre de nombreux codex pisano-génois<sup>13</sup>, les enlumineurs auraient pu adapter la forme de certaines architectures, telles celles des toitures<sup>14</sup>. Toutefois, la comparaison est limitée, puisque dans les manuscrits pisano-génois, les scénarios urbains et la représentation des édifices acquièrent une importance et une articulation absentes dans les *Histoires anciennes* produites à Acre, où les représentations d'édifices servent principalement à signaler génériquement où la scène se déroule. Ceci est vrai surtout pour les images en pleine page qui, représentant les villes de Thèbes et de Troie, proposent une solution inédite élaborée dans l'atelier pisano-génois. Alessandra Perriccioli Saggese a comparé les architectures de nos manuscrits à celles qui sont représentées sur des calices émaillés produits à Alep et destinés à l'exportation (fig. 4)<sup>15</sup>. Ces similitudes formelles confirment finalement l'inscription de ces manuscrits dans le contexte d'ouverture envers les cultures méditerranéennes et outre-marines que Zinelli avait déjà évoqué en relation à la *scripta*. Cette ouverture apparaît comme caractéristique de l'identité culturelle des républiques marines de Toscane et de Ligurie<sup>16</sup>.

Le but de notre étude est de décrire la participation des codex de matière antique à la construction de cette identité par la promotion d'une mémoire civique collective remontant jusqu'à l'antiquité. En effet, la

technique de composition des contextes urbains dans lesquels prennent place les histoires de Grèce et de Rome peut être comparée à certaines pratiques utilisées à Gênes pour la décoration de monuments publiques, consistant en le recours à des remplois issus de contextes divers<sup>17</sup>. En plus d'adopter un *modus operandi* similaire, les enlumineurs utilisent un répertoire qui renvoie aux éléments distinctifs de ces pratiques, en participant ainsi activement au processus de construction de l'identité visuelle de la ville.

Tant dans le domaine monumental que dans celui du livre enluminé, il ne s'agit donc pas de simples procédés esthétiques, mais de stratégies soigneusement calibrées, inscrites dans le projet de construction d'une mythographie génoise, et donc dans la tentative de donner à la ville une dimension historique et politique particulière.

### *Caffaro, les chroniques et la création d'un mythe de fondation*

Ce n'est pas un hasard si les débuts de cette tradition figurative coïncident avec trois événements cruciaux de l'histoire de la ville : la participation des Génois à la première croisade en 1099, la fondation de la *Civitas januensis* la même année et la naissance d'une tradition de chroniques officielles de la ville, celle des *Annales*, dont le gouvernement génois a été l'un des tout premiers à se doter<sup>18</sup>. L'initiateur de la tradition annalistique municipale est Caffaro di Rustico di Caschifellone (1080-1166) : citoyen noble, Caffaro occupe une position de premier plan sur la scène politique et institutionnelle génoise dans la première moitié du siècle. À partir de 1100, il participe personnellement aux expéditions militaires génoises en Terre Sainte et dans la péninsule ibérique, dont il relate les événements dans diverses chroniques<sup>19</sup>. Son œuvre la plus importante reste cependant les *Annales lanuenses*, dans laquelle Caffaro fixe en fait le mythe des origines de la ville au moment de la croisade de 1099, expression du prestige militaire génois et point de départ de ses vocations hégémoniques en Méditerranée occidentale<sup>20</sup>. L'écriture annalistique a une dimension officielle : elle est en effet confiée à des chroniqueurs choisis par le gouvernement de la ville, qui, au cours des deux siècles suivants, poursuivent la compilation des *Annales* en y ajoutant progressivement les événements contemporains. Commencée en même temps que la naissance de la commune, cette pratique d'écriture est une expression de l'identité civique et, par conséquent, s'impose comme un puissant outil de promotion de la mémoire de la ville enraciné dans le mythe de ses origines communales.

L'œuvre est transmise par un seul manuscrit, le lat. 10136 de la BnF. La rédaction effectuée pendant plus d'un siècle fait du codex un palimpseste, ce qui affecte également l'appareil décoratif qui, lui aussi ajouté progressivement, est composite<sup>21</sup>. Cependant, deux sections, exécutées respectivement vers l'an 1200 et dans la quatrième décennie du siècle, présentent des choix de mise en page très similaires à ceux développés pour les codex pisano-génois. De grandes miniatures organisées en bandes horizontales sont insérées directement dans la colonne de texte. Elles illustrent l'élection des podestats Manegoldo del Tettuccio (1191, f. 110), Giacomo Mainero (1195, f. 113) et Drudo Marcellino (1196, f. 114v). Dans chaque miniature, les figures des podestats et de leurs huit consuls se détachent sur un fond décoré de riches motifs architecturaux. La même solution de mise en page est adoptée pour représenter la destruction de la maison de Fulco del Castello sur ordre de Manegoldo del Tettuccio. Cette dernière illustration est particulièrement proche de celles qui ornent les codex pisano-génois en ce que l'image, placée dans le tiers inférieur de la page, est réalisée directement sur le parchemin sans cadre ni fond. La même mise en page est utilisée pour représenter le siège génois de la ville de Savone en 1227 (ff. 141v-142). Les images cérémonielles des podestats, mais plus encore celles qui se rapportent à des événements de nature guerrière, insérées à l'intérieur ou en dessous du miroir textuel, constituent des précédents directs pour la mise en page des codex pisano-génois. Par l'adoption de la même mise en page que les *Annales*, le groupe de manuscrits de l'*Histoire ancienne* revendique de partager une racine commune : l'appartenance au genre de l'écriture historique et à l'horizon idéologique fondateur de la cité.

En plus d'être le fondement du nouvel ordre civique, la participation à la croisade est également le premier chapitre de l'histoire de l'expansion militaire et commerciale génoise en Méditerranée, phénomène qui trouvera un autre tournant quelques décennies plus tard avec les incursions dans les territoires contrôlés par les Arabes dans la péninsule ibérique. Déjà intéressés par l'expansion de leurs marchés dans cette région dès la première moitié du siècle, les Génois se lancent, entre 1146 et 1148, dans de coûteuses expéditions visant à affirmer leur domination sur les îles Baléares et ils conquièrent ainsi les villes de Minorque, Tortosa et Almería<sup>22</sup>.

Dans le sillage de ces événements, accompagnées d'un discours officiel glorifiant l'héroïsme et la magnificence génoise, une série d'initiatives de décoration urbaine ont été entreprises par le gouvernement de la ville. Dans ces campagnes de décoration, les textes et les images ont été utilisés pour établir un lien clair entre l'historiographie de la ville et ses monuments clés, canalisant ainsi le processus de définition de la nouvelle identité communale génoise dans une direction spécifique.

*Spoliae, remplois et stratifications : du tissu urbain au manuscrit*

Deux campagnes artistiques, un cycle de fresques et une inscription monumentale appartiennent à cette opération, et concernent respectivement la cathédrale et l'enceinte de la ville<sup>23</sup>. Des fresques, reste aujourd'hui un fragment de ce qui a dû être un vaste récit en images exécuté au milieu du XII<sup>ème</sup> siècle sur le mur de la nef sud de la cathédrale. La scène, qui représente des soldats engagés dans un siège, est surmontée d'un élégant cadre au-dessus duquel une bande blanche imitant une surface de marbre contient un texte où l'on parle de la prise de Tortosa sous l'épiscopat de l'évêque Siro (fig. 5)<sup>24</sup>. La dimension historique et officielle des fresques est amplifiée par le fait qu'elles ont un pendant textuel précis dans le travail historiographique de Caffaro, qui précisément dans ces années a rédigé l'*Ystoria captionis Almariae et Turtuose* : un récit à la première personne de la campagne militaire génoise<sup>25</sup>. Tout comme la cathédrale est le pivot de l'identité religieuse de Gênes, le nouveau périmètre de murs, construit entre 1155 et 1160, reflète la prospérité économique et l'importance politique croissante de la ville, triplant sa superficie. La nouvelle disposition des murs, orientée vers le port, manifeste la vocation commerciale et "internationale" sur laquelle repose l'identité civique. Ceci est clairement exprimé par l'inscription que les autorités ont fait graver sur la façade de la Porta Soprana, commémorant les campagnes génoises en Afrique, en Asie et en Espagne<sup>26</sup>.

La célébration figurative et monumentale des événements récents dans des lieux à haute visibilité et symboliquement importants entraîne également un effet d'historicisation par lequel, en se fixant dans le tissu urbain et dans la mémoire publique, ces événements deviennent des éléments clés d'un mythe de la ville fondé sur des ambitions d'hégémonie dans l'espace méditerranéen. Il s'agit d'une hégémonie avant tout militaire mais qui se stabilisera pendant ces décennies dans un vaste réseau commercial<sup>27</sup>. À partir de ce moment, en effet, les Génois ont commencé à importer des objets de types et d'origines divers : reliques, butins de guerre, objets et matériaux de luxe, obtenus de diverses manières, du pillage au commerce, et ils en ont fait les fondements de l'identité de la ville en leur donnant un nouveau sens et en les plaçant dans des lieux symboliques<sup>28</sup>. Alors que la tête de Jean-Baptiste, transférée de Myra, en Anatolie, en 1098 et conservée dans une chapelle de la cathédrale, donne lieu à la promotion d'un culte qui fera progressivement de ce saint une figure tout aussi importante que celle du patron de la ville, Laurent<sup>29</sup>, les sculptures et les objets précieux sont au centre d'une stratégie artistique visant à donner à l'espace urbain une physionomie particulière

dans laquelle les effets esthétiques cachent des implications politiques précises. Celles-ci sont confirmées par Caffaro qui, comme d'autres chroniqueurs, décrit plusieurs *spoliae* qui convergent vers Gênes au XII<sup>ème</sup> siècle et les lie explicitement à l'engagement des Génois en Terre Sainte<sup>30</sup>.

Les façades des églises décorées à cette époque témoignent d'une pratique presque sérielle, basée sur un mélange de *spoliae* romaines et de remplois islamiques<sup>31</sup>. La porte nord de la cathédrale San Lorenzo, par exemple, construite au milieu du XII<sup>ème</sup> siècle et considérée comme la *porta maior* de l'église, présente une frise romaine utilisée comme architrave et soutenue par des chapiteaux imitant des formes antiques. À l'intérieur de l'église, se trouvait un espace dédié au culte de saint Jean-Baptiste, dont les cendres, conservées dans un coffret en argent, étaient placées sur un autel orné d'un lustre en bronze provenant du pillage d'Almeria. Aujourd'hui perdue, la lampe est décrite par Agostino Giustinian en 1537, qui la décrit comme un « ornement de plusieurs lampes du plus beau et subtil travail mauresque »<sup>32</sup>.

Un autre bronze précieux pillé à Almeria – une paire de heurtoirs de porte – a été utilisé pour orner le portail de l'église de San Giorgio, qui, comme la cathédrale, était d'une grande importance pour l'identité civique : situé dans la plus grande zone marchande de la ville, l'édifice abritait la bannière de l'armée génoise<sup>33</sup>. Au milieu du XII<sup>ème</sup> siècle, la façade de l'église Santa Maria di Castello a également été décorée<sup>34</sup>. Ici, comme dans la cathédrale, une précieuse frise romaine a été utilisée comme architrave pour le portail principal. Sur le mur droit de la nef, en revanche, ont été placées deux inscriptions arabes avec des passages du Coran en caractères coufiques. Comme le fait remarquer Rebecca Müller, les sources ne permettent pas d'établir leur provenance avec certitude, mais le style des inscriptions et l'association de l'église avec la puissante famille Embriachi, croisés et marchands renommés, font penser à l'existence d'un lien direct entre les vocations guerrières et commerciales génoises et la pratique des *spoliae*<sup>35</sup>. Dans d'autres églises rénovées à cette époque, l'utilisation de *spoliae* romaines de haute qualité pour la décoration des portails est associée à l'insertion de bassins en céramique d'origine méditerranéenne dans le tissu mural (fig. 6)<sup>36</sup>. Une série de ces disques, par exemple, décorait la tour angulaire de l'église de San Donato, au niveau des lunettes des fenêtres du registre inférieur<sup>37</sup>. Toutes les céramiques sont perdues, sauf une, d'origine tunisienne<sup>38</sup>. Sur les façades, ces céramiques, sans aucun doute séduisantes pour leurs valeurs visuelles et leur caractère exotique, ne sont pas simplement intégrées dans les programmes décoratifs mais sont également combinées entre elles pour élaborer de nouvelles images, comme dans le cas du tympan du portail principal de la cathédrale.

Ici, des fragments de verre byzantin, des tesselles de mosaïque provenant de céramiques égyptiennes et des tesselles peintes persanes, sont utilisés pour décorer les bas-reliefs représentant la vie du saint titulaire, Laurent (fig. 7)<sup>39</sup>. Le clou de cette précieuse incrustation en mosaïque est la couronne du saint, au centre de laquelle se trouve un carreau décoré d'une tête anthropomorphe.

En visualisant le contact avec des zones géographiques et culturelles disparates et avec des productions artistiques d'époques différentes, les *spoliae* antiques, les butins de guerre et les remplois provenant du bassin méditerranéen transmettent un message de prospérité économique et justifient en même temps la présence de Gênes dans l'arène politico-commerciale internationale<sup>40</sup>. En effet, il a été observé comment, une fois incorporés dans la décoration monumentale de la ville, ces objets établissent un nouveau système de références spatiales et subissent en même temps un processus d'ennoblissement : les céramiques islamiques, par exemple, n'étaient pas considérées comme des objets de luxe dans leurs lieux de production respectifs, mais une fois parvenues dans le contexte génois, où elles sont évidemment appréciées pour leurs qualités esthétiques et leur altérité, elles acquièrent une dimension symbolique et un caractère d'unicité qui en font des objets de luxe<sup>41</sup>. Il s'agit d'un processus culturel qu'Avinoah Shalem a décrit de manière efficace comme « "aesthetisation" by way of exhibition »<sup>42</sup>. Surtout, ces matériaux, choisis pour leur "polyvocalité" et habilement combinés entre eux, établissent un effet de temporalité artificielle qui, composé de pièces disparates, met en scène une stratification d'époques et de pratiques relevant de réalités géographiques différentes<sup>43</sup>.

Au cours du XIII<sup>ème</sup> siècle, cette construction spatio-temporelle s'enrichit de nouvelles pièces faisant référence à des contextes inédits, liés aux récents intérêts commerciaux des Génois à Constantinople, alliés de l'empereur pour la reconquête de la ville. C'est de là, en effet, que les Génois importent en 1262 une série de *lapides* pillées dans le principal palais vénitien de la capitale. De cet édifice proviennent les têtes de lion qui ornent le portique de l'actuel Palazzo San Giorgio, commandité en 1260 par le Capitano del Popolo Guglielmo Boccanegra pour y installer le conseil de la commune<sup>44</sup>. Au cours de cette période, l'attention pour les reliques de l'Antiquité et de l'Antiquité tardive semble aussi s'intensifier. La façade de l'église San Matteo, commencée en 1278, présente deux bustes romains placés sur des entablements de part et d'autre de la rosace. Les bustes accompagnent un riche ensemble d'inscriptions qui, progressivement mises au mur, célèbrent les exploits guerriers d'illustres Génois, de ceux liés à la bataille de Meloria contre les Pisans (1284) aux victoires contre les Vénitiens au cours du XIV<sup>ème</sup> siècle (fig. 8)<sup>45</sup>. Ici, le lien entre l'esthétique des remplois et le

discours de célébration public est donc amplifié par la combinaison des cultures écrite et visuelle. Mais le cas le plus visible, bien que le moins documenté, de l'utilisation du marbre antique dans la Gênes médiévale concerne les façades de la cathédrale. Sur les côtés des tours, en effet, entre la première moitié du XIII<sup>ème</sup> siècle et la fin du siècle, pas moins de 21 pièces de sculpture antiques ont été imbriquées dans les parois, principalement des sarcophages, décorés de motifs tant païens que paléochrétiens<sup>46</sup>.

### *Des nouvelles temporalités*

Les codex pisano-génois enrichissent l'humus sur lequel la construction de cette particulière "idéologie de la ville" se développe, non seulement par le choix des matériaux littéraires, mais aussi par leur décoration, qui met en scène une stratification temporelle. Les citations d'éléments sculpturaux antiques ainsi que de formes et d'objets provenant de différents horizons de l'espace méditerranéen reflètent l'éclectisme qui caractérise le tissu urbain génois et reprennent également les éléments clés sur lesquels se base l'esthétique des *spoliae* en ville. Les *tondi* colorés qui décorent l'architecture du codex du Vatican et les formes variées des ensembles architecturaux présents dans tous les codex, par exemple, rappellent les nombreux objets et formes d'origine islamique et méditerranéenne que l'on retrouve dans les monuments de la ville, comme les bassins en céramique.

Sur les façades de la cathédrale, on observe des motifs décoratifs très proches de ceux représentés dans les illustrations de *l'Histoire ancienne* : des *tondi* qui décorent la base du portail de San Gottardo à la petite tête qui, dans les céramiques réutilisées pour la décoration en mosaïque de la façade, décore la couronne du saint, comparable aux têtes anthropomorphes qui surmontent les architectures de la ville de Troie dans le fr. 1386 de la BnF. De même, les sarcophages strigilés et les frises des murs de la citadelle de Troie, telles qu'elles se trouvent dans les codex, rappellent les motifs décoratifs des remplois affichés sur les façades des églises génoises. L'intérêt pour la reproduction de marbres polychromes et d'éléments de différentes couleurs sur les arcs des bâtiments reproduit en revanche la richesse matérielle et optique que la pratique du remploi apporte à l'espace monumental et public de Gênes.

En reflétant certaines caractéristiques de l'espace urbain de la ville sous l'égide de l'organisation politique de la commune, les décors qui abritent les aventures des héros antiques gardent le souvenir par conséquent de l'idéologie au sein de laquelle cet espace se définit. En particulier la tentative constante d'imiter et de rivaliser avec les pouvoirs politiques rivaux de Gênes aux XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècles<sup>47</sup>.

Comme l'a montré Karen Mathews, en effet, dans l'utilisation de remplois pour la décoration monumentale, les autorités génoises ont un référent précis avec la ville de Pise, en compétition avec Gênes dans l'expansionnisme méditerranéen tout au long des XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècles. La réutilisation des *spoliae* romaines et l'insertion de *bacini* provenant du bassin méditerranéen dans les édifices de culte sont en effet attestées à Pise dès le XI<sup>ème</sup> siècle<sup>48</sup>.

Avec les incursions dans la région d'Al-Andalus, des objets en bronze de grande valeur esthétique ont été importés dans les deux villes et exposés dans des lieux clés pour l'identité civique, à commencer par le griffon en bronze de facture islamique exposé par les Pisans sur une colonne au-dessus de l'abside du Duomo<sup>49</sup>. Il en va de même pour l'usage intensif des épigraphes, que l'on retrouve à Pise sur les portes de la ville et les murs de la cathédrale, pour célébrer les triomphes militaires<sup>50</sup>. Les horizons historiques et culturels dans lesquels se greffent ces pratiques sont toutefois sensiblement différents : tandis que Pise peut se targuer d'un passé romain mis en évidence tant par la quantité de vestiges que par les témoignages écrits, à Gênes, la mémoire des origines de la ville est encore liée aux événements de la première croisade, sur lesquels se fonde le dualisme entre esprit marchand et esprit militaire qui définit l'identité civique.

Au cours du XIII<sup>ème</sup> siècle, cependant, nous avons vu que cette situation change progressivement avec une plus grande ouverture vers les horizons antiques, tardo-antiques et byzantins. Ce phénomène correspond à l'émergence d'une autre république marine avec laquelle les Génois entrent dans une relation de concurrence et d'émulation : Venise<sup>51</sup>. Villes précocement orientées vers le Levant, Gênes et Venise sont liées par une relation de tension et de concurrence dès le XII<sup>ème</sup> siècle. Cette relation débouchera sur un âpre conflit au cours du XIII<sup>ème</sup> siècle, catalysé par la suprématie des Vénitiens à Constantinople, résultat de la croisade de 1204, puis par la reconquête de la capitale par les empereurs byzantins, pour laquelle le soutien génois sera décisif<sup>52</sup>.

Avec la conquête de Constantinople, Venise, une ville qui comme Gênes est dépourvue d'ascendance antique, s'est dotée d'un passé matériel digne d'une capitale impériale. La pièce maîtresse de cette opération est la basilique Saint-Marc, à l'extérieur de laquelle s'entassent des reliques antiques, des statues précieuses des périodes paléochrétienne et byzantine et des imitations du XIII<sup>ème</sup> siècle<sup>53</sup>. Le point culminant de ce palimpseste est le quadriga en bronze d'origine romaine que les Vénitiens ont placé, comme les griffons de Pise et de Gênes, en position proéminente au sommet de la façade<sup>54</sup>. D'autres éléments très prisés sont le groupe de tétrarques en porphyre muré dans l'angle de la façade et le groupe de piliers dits « acritans » provenant de l'église de Saint-Polyechnus.

Avec les chevaux de bronze, ces objets sont au cœur du transfert d'identité par lequel Venise s'affirme comme l'héritière de Constantinople : il ne s'agit pas seulement de trophées de guerre de grande valeur esthétique et matérielle, mais aussi d'éléments extrêmement aptes à établir une rhétorique de type impérial, dans le but de transformer Saint-Marc en manifeste du nouveau rôle de Venise en tant que puissance impériale dans l'espace méditerranéen<sup>55</sup>.

Considérées dans ce contexte, les *lapides* pillées par les Génois dans le palais vénitien de Constantinople en 1261 pour les exposer sur le Palais de la Commune génoise constituent un cas similaire d'esthétique de la réutilisation, tout comme les nombreux fragments antiques et tardo-antiques intégrés dans les flancs de la cathédrale de San Lorenzo. En effet, comme l'observe Mathews, à travers l'accumulation d'objets antiques dans la cathédrale, les autorités génoises comblent le manque matériel d'un passé civique romain et jettent les bases de la construction d'une nouvelle mémoire collective fondée sur une continuité fictive avec l'Antiquité, dans le but d'affirmer le prestige et la légitimité du gouvernement<sup>56</sup>. Comme dans le cas des expéditions en Espagne, cet objectif est double : il se joue à la fois sur le plan de la politique intérieure, qui connaît à nouveau un moment de crise à la fin du siècle, et comme une affirmation de prestige et de légitimité aux yeux des puissances rivales.

### *La fin du XIII<sup>ème</sup> siècle : des origines antiques pour Gênes*

Les codex pisano-génois occupent un rôle crucial dans ce processus : en reflétant les qualités esthétiques et matérielles sur lesquelles se basent les pratiques artistiques nées de la fondation de la commune et en les transposant dans le cadre de l'histoire ancienne, ils confèrent à ces qualités une nouvelle dimension historique, permettant de dépasser la date de 1099 et de remonter à un passé beaucoup plus ancien et prestigieux. Cela se produit en concomitance avec ce qui se passe dans le contexte monumental et toujours dans une optique d'émulation et de compétition avec les autres Républiques maritimes.

En effet, la réalisation de ces manuscrits et l'intérêt pour le thème de l'histoire ancienne trouvent une symétrie surprenante avec les nouvelles orientations de l'historiographie officielle de Gênes, dont nous avons vu la centralité dans la définition de l'identité civique. À cette construction historique il faut donner une nouvelle forme aussi bien dans le but de répondre à de nouvelles exigences historico-politiques et identitaires que dans l'urgence de recomposer les graves fractures qui affectent l'ordre politique et social de la ville. En effet, en 1296,

dans le contexte de haute tension qui voit Gênes engagée contre les Vénitiens, les conflits politiques internes qui opposent depuis longtemps les factions guelfes et gibelines aboutissent à des affrontements armés culminant avec l'incendie de la cathédrale et du Palais Épiscopal. Une fois les partisans de la révolte exilés, les autorités ecclésiastiques, qui ont comme point de référence l'archevêque Jacopo da Varagine, se trouvent dans une situation politique délicate : il faut affirmer le rang et le rôle du diocèse dans les équilibres politiques internes et, en même temps, renforcer sa primauté sur Venise et les autres villes avec lesquelles Gênes se disputait l'hégémonie maritime<sup>57</sup>.

Dans ce contexte, il faut lire l'ambitieux projet historiographique de l'archevêque, fondé sur la promotion d'un passé commun illustre. En effet, au cours de ces années, Gênes se dote d'un passé très ancien et prestigieux, qui, grâce à une ruse étymologique, remonte à un double mythe fondateur, biblique et troyen. L'élaboration du mythe se doit à Ursone da Sestri, continuateur des *Annales* entre 1228 et 1246, qui interprète le toponyme *JANUS* comme « ville de Janus ». Cependant, cette interprétation érudite, non soutenue par des sources anciennes, ne sera reprise qu'à la fin du XIIIe siècle par Jacopo Doria, le dernier chroniqueur officiel de la ville (1280-1293) qui, seul à remonter outre la date de début de la chronique de Caffaro pour enquêter sur les origines de Gênes, en fait brièvement mention<sup>58</sup>. Il faudra donc attendre encore quelques années pour que le mythe acquière une véritable résonance publique, lorsqu'il sera repris par Jacopo da Varagine, le plus illustre personnage public génois de l'époque : entre 1295 et 1298, en effet, l'archevêque, déjà célèbre hagiographe, rédige une chronique de la ville, la *Chronica civitatis Ianuensis ab origine urbis usque ad annum 1297*, dans laquelle, réorganisant le matériel disponible, il énumère trois Janus ayant participé à la fondation de Gênes<sup>59</sup>. Le premier est un prince oriental, fils du géant Nembrot mais aussi petit-fils de Noé, qui, débarqué en Italie après le Déluge, en devient le premier roi et fonde la *civitatem ianuensem*. Le second Janus, en revanche, est un exilé troyen qui, après avoir fui la ville avec Énée et Anténor, s'arrête à Gênes, agrandissant et fortifiant la ville. Dans le but d'intégrer le toponyme *Janua/porte* dans sa construction mythographique, l'archevêque mentionne un troisième Janus, une divinité à deux visages, vénérée par les Romains et que les Génois honoraient également<sup>60</sup>.

À une époque de fortes tensions entre les principales factions de la ville et de concurrence acharnée avec Venise, la célébration des fondateurs de Gênes et de ses origines illustres est un outil efficace pour promouvoir à la fois la cohésion civique et le prestige de la ville aux yeux des autres pouvoirs politiques en Italie et à l'étranger.

## *Antiquité, mémoire civique et programmes monumentaux*

Pour ces raisons, à l'occasion de la restauration de la cathédrale au début du XIV<sup>ème</sup> siècle, le mythe des origines se monumentalise dans un lieu de grande visibilité et de grande signification symbolique : la nef principale de la cathédrale<sup>61</sup>. Sur un pilier du mur nord, une épigraphe accompagne un buste d'homme barbu et couronné (fig. 9), l'identifiant ainsi : « JAN[US] P[RI]M[US] REX / ITALIE DE P[RO] / GENIE GIGAN / TIU[M] Q[UI] FU[N]DA / VIT IAN[UAM] T[EM]P[OR]E / ABRAHE »<sup>62</sup>. En face, sur le mur sud, une seconde épigraphe commémore le Troyen Janus, lui aussi identifié au premier fondateur de la ville : « JAN[US] PRI[N]CEPS TROIAN[US] ASTROLOGIA PERIT[US] NAVIGA[N]DO AD HABIT[N]DU[M] LOCU[M] QUERE[N]S SANU[M] D[OM]NABILE[M] [ET] SECURU[M] IANUA[M] IA[M] FU[N]DATA[M] A IANO REGE YTALIE P[RO]NEPOTE NOE VENIT ET EA[M] CERNE[N]S MARE [ET] MO[N]TIB[US] TUTISSIMA[M] A[M]PLIavit NO[M]IN[E] [ET] POSSE »<sup>63</sup>.

En représentant le passé mythique dans la cathédrale, les épigraphes et les sculptures relient le présent de la restauration de l'édifice, symbole de l'harmonie civique retrouvée, aux vicissitudes du passé, aux moments clés de l'histoire de la ville. Dans ce cadre, il y a un jeu de superposition et d'intégration entre textes et images : une fois transposée dans l'écriture monumentale, la source textuelle ne se contente pas de raconter le passé grec de la ville mais le visualise. En effet, comme l'a noté Stefania Gerevini, l'emplacement, la disposition et les propriétés visuelles des inscriptions épigraphiques, ainsi que leur interaction avec le portrait sculpté de Janus, font de ces épigraphes des véritables médias visuels<sup>64</sup>. Ce projet découle donc d'une attitude originale et intégrative vis-à-vis des formes de communication disponibles pour promouvoir non seulement des épisodes narratifs ponctuels, mais aussi le concept de continuité historique qui les inscrit dans la mémoire de la ville.

En effet, dans l'espace ecclésiastique, la scénographie formée par l'écriture monumentale et la sculpture se lie visuellement à un cycle de fresques exécutées au plus tard en 1317, dont il reste des traces dans la contre-façade, dans les lunettes intérieures des bas-côtés de l'édifice et sur le mur nord<sup>65</sup>. Les fresques développent l'autre thème de célébration des origines de Gênes, celui de la fondation apostolique de l'évêché et des saints patrons. Sur le mur nord se trouve un triptyque monumental dédié aux figures de saint Georges, de saint Jean Baptiste et de saint Pierre, auxquels, selon les écrits de Jacopo da Varazze, on doit la fondation de la communauté chrétienne génoise. Le Baptiste, dont la présence des reliques dans la cathédrale est célébrée par

Jacopo, se retrouve dans l'*imago pietatis* qui orne la lunette du portail du flanc nord, témoignant de son importance dans le culte génois, comparable désormais à celle du saint titulaire Laurent, représenté de façon spéculaire sur la lunette du flanc sud. La contre-façade accueille quant à elle le thème apocalyptique de l'*Etimasia*.

C'est surtout le style de l'artiste qui a attiré l'attention des chercheurs, qui ont relevé des contacts étroits avec la production artistique de Constantinople de cette même époque<sup>66</sup>. La thèse d'une origine byzantine du peintre est supportée par la présence à Gênes d'un « maître grec Marcus, peintre de Constantinople », documenté en 1313<sup>67</sup>. Le choix d'employer cet artiste pourrait découler d'une volonté politique : en faisant référence à un centre très distant dont la culture figurative constitue un noyau majeur dans l'art vénitien à cette époque, les fresques soulignent la présence génoise à l'Est de la Méditerranée et donc son rôle de puissance internationale, ainsi que sa primauté sur Venise<sup>68</sup>. Employé pour représenter le thème des origines de la communauté génoise, ce langage figuratif enracine efficacement le rôle géopolitique de Gênes dans le discours sur le mythe de la fondation de la ville, en en faisant une partie intégrante et prépondérante.

Les livres d'histoire ancienne produits dans l'atelier pisano-génois ont donc une position ambivalente dans ce discours culturel et politique : avec leur amalgame d'éléments issus de contextes différents, ils reflètent fidèlement les orientations figuratives qui guident les grands programmes décoratifs contemporains. Dans le même temps, les illustrations se rallient aux pratiques de remploi et d'insertion d'éléments d'origine disparate dans le tissu urbain génois. Établies au cours du XII<sup>ème</sup> siècle, à la fin du XIII<sup>ème</sup> siècles ces pratiques ont permis de mettre en place un véritable réseau de références à l'histoire de la vocation commerciale et hégémonique de Gênes, ancrant ainsi la mémoire civique dans le paysage urbain. En même temps, les programmes iconographiques des codex de matière antique enregistrent également le renouvellement de ces pratiques au cours du XIII<sup>ème</sup> siècle, caractérisé par un intérêt croissant pour les formes antiques et paléochrétiennes. Tout comme les façades des bâtiments et la production historiographique officielle, les illustrations des manuscrits visent également un effet de stratification figurative capable d'exprimer l'équilibre entre la verticalité temporelle de la construction mythographique et l'horizontalité spatiale des visées territoriales de Gênes. Ces deux axes, sur lesquels se fonde l'identité civique depuis 1099, rappellent de prestigieux mythes fondateurs tout en réaffirmant la position de la puissance génoise sur l'échiquier commercial et politique de l'espace méditerranéen.

L'histoire de la construction de la mémoire civique et du mythe de fondation de

Gênes fournissent donc un cadre interprétatif pour expliquer les caractéristiques des manuscrits de *l'Histoire ancienne jusqu'à César pisano-génois* et le succès de cette matière auprès des lecteurs génois. Sur le plan thématique, tout d'abord, cette compilation d'histoire universelle propose une structure qui se concentre autant sur l'histoire sacrée que sur l'histoire ancienne, à l'image des programmes de valorisation du passé sacré et profane qui occupent la cathédrale de Gênes, de l'époque de la conquête d'Almeria et Tortosa jusqu'à la campagne décorative du début du XIV<sup>ème</sup> siècle. De plus, avec leur mise en page très originale, les codex montrent un intérêt pour le potentiel d'interaction entre le texte et l'image très semblable à celui qui se retrouve dans la décoration des monuments ecclésiastiques, de la façade de l'église de Saint-Mathieu à la nef de la cathédrale. Alors que, dans la sphère monumentale, l'accent est mis sur la perméabilité entre l'expression visuelle et textuelle, une autre forme d'intégration des deux médias se met en place dans la production manuscrite de petit format. Les textes qui, comme on l'a vu, ont subi un procès de sélection thématique visant à privilégier certaines sections de l'histoire ancienne, sont accompagnés d'images au rythme narratif soutenu et qui, par leur référence aux habitudes figuratives des Génois, établissent de nouvelles possibilités de relations temporelles. Complémentaires à la succession des phases historiques du récit textuel, ces relations temporelles créent un effet de court-circuit par la superposition de l'image des espaces de l'Antiquité sur celle de la ville du Moyen Âge tardif.

- 1 Cet article a été écrit dans le cadre de mon post-doctorat dans le projet ERC AGRELITA, « The Reception of Ancient Greece in Premodern French Literature and Illustrations of Manuscripts and Printed Books (1320-1550) », direction Catherine Gaullier-Bougassas, Université de Lille. The project leading to this application has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No 101018777).
- 2 M.-R. Jung, *La Légende de Troie en France au Moyen âge*, Basel-Tübingen, 1996.
- 3 Cf. la notice de L. Barbieri : <https://sites.unimi.it/lavieenproses/index.php/titres/162-roman-de-troie-prose-3?showall=1> (dernière consultation 24 février 2024) ; F. Vielliard, *Le Roman de Troie en prose dans la version du ms. Rouen, Bibl. mun. O.33. 'Membra disjecta' d'un manuscrit plus ancien?*, dans « Romania », 109, 1998, pp. 502-539.
- 4 La bibliographie sur ce groupe de codex étant très large, on se limitera à renvoyer à : *La grant Queste del Saint Graal: versione inedita della fine del 13. sec. del ms. Udine, Biblioteca arcivescovile*, 177, édité par A. Rosellini, Udine, 1990; A. Perriccioli Saggese, *Maestro della Histoire ancienne della Biblioteca Vaticana*, dans *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, édité par M. Bollati, Milano, 2004, pp. 537-538 ; F. Cigni, *Manuscrits en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie a la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle : implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, dans *Medieval multilingualism: the francophone world and its neighbours*, édité par K. Busby, C. Kleinhenz, Turnhout, 2012, pp. 187-218 ; F. Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi*,

- coesistenze e nuove prospettive, dans « Studi di storia dell'arte », 23, 2012, pp. 9-32 ; F. Cigni, *Scriptorium o tradizione regionale? Questioni aperte intorno al "gruppo pisano-genovese"*, dans *Innovazione linguistica e storia della tradizione: casi di studio romanzi medievali*, édité par S. Resconi, D. Battagliola, S. De Santis, Milano, 2020, pp. 271-286.
- 5 F. Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, dans *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, édité par P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa, 2006, I, pp. 425-439 ; pour la bataille de la Meloria cf. A. Musarra, *La battaglia della Meloria*, Bari, 2018.
  - 6 Fabbri, *Romanzi cortesi*, cit.
  - 7 M.L. Palmeri, Histoire ancienne jusqu'à César: forme e percorsi del testo, dans *Storia, geografia, tradizioni manoscritte*, numéro thématique de « Critica del testo », 7/1, 2004, édité par G. Paradisi, A. Punzi, pp. 213-256; M. Cambi, *L'histoire ancienne jusqu'à César in Italia. Manoscritti, tradizioni testuali e volgarizzamenti*, Pisa, 2020, pp. 19-50.
  - 8 F. Zinelli, *Au carrefour des traditions italiennes et méditerranéennes. Un légendaire français et ses rapports avec l'"Histoire Ancienne jusqu'à César" et les "Fait des romains"*, dans *L'agiografia volgare: tradizioni di testi, motivi e linguaggi*, actes du colloque (Klagenfurt, 15-16 janvier 2015), édité par E. De Roberto, R. Wilhelm, Heidelberg, 2016, pp. 63-132 ; F. Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una "scripta"*, dans « Medioevo Romano », 39, 1, 2015, pp. 82-127 ; Cambi, *L'histoire ancienne*, cit., pp. 39-51.
  - 9 D. Oltrogge, *Die Illustrationszyklen zur Histoire ancienne jusqu'à César (1250-1400)*, Frankfurt-Berne-New York-Paris, 1989.
  - 10 La seule exception à cette pratique se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican, qui est d'une qualité globalement plus élevée que les autres et dans lequel des feuilles d'or sont employées dans toute la décoration.
  - 11 Mis à part les marbres polychromes, qui apparaissent aussi parfois dans les manuscrits chevaleresques.
  - 12 Dans ceux-ci, en effet, les représentations des édifices et des monuments ont des caractéristiques très différentes.
  - 13 A. Perriccioli Saggese, *I più antichi cicli illustrativi dell'histoire ancienne jusqu'à César sulle coste del Mediterraneo*, dans *Res gestae – res pictae. Epen-Illustrationen des 13. Bis 15. Jahrhunderts*, édité par C. Cipollaro, M. Theisen, Purkersdorf, 2014, pp. 7-13.
  - 14 Pour les codex produits à Acre cf. en dernier E. Maraszak, *Les manuscrits enluminés de l'histoire Ancienne jusqu'à César en Terre Sainte*, Dijon, 2015.
  - 15 Perriccioli Saggese, *I più antichi cicli*, cit., p. 10 ; ces calices, conservés aujourd'hui au Walters Art Museum de Baltimore, ont été étudiés par J. Folda, *Crusader Art. The Art of Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, Aldershot, 2008, pp. 135-137.
  - 16 Sur les contacts précoces de Pise et Gênes avec l'Outremer et la Terre Sainte cf. M. Bacci, *Pisa bizantina: alle origini del culto delle icone in Toscana*, dans *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI – XIV)*, édité par A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia, 2007, pp. 63-78 ; R.S. Nelson, *Byzantine icons in Genoa before the «Mandylion»*, dans *ivi*, pp. 79-92 ; C. Di Fabio, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo: documenti e memorie d'arte*, dans *Genova e l'Europa mediterranea*, édité par P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano, 2005, pp. 41-67.
  - 17 Sur l'utilisation des *spoliae* au Moyen Âge et en Italie en particulier cf. D. Kinney, *The Concept of Spolia*, dans *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern*

- Europe, édité par C. Rudolph, Maldon, 2006, pp. 233-252 et S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II. *Dalla tradizione all'archeologia*, édité par S. Settis, Torino, 1986, pp. 375-486 ; M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leiden, 2009, pp. 363-446 ; pour l'utilisation de *spoliae* dans les Républiques marines cf. K. Mathews, *Decorating with Things. Spolia as Material Culture in the Italian Maritime Republics, 1100-1300*, dans *Copy-Paste. The Reuse of Material and Visual Culture in Architecture*, numéro thématique de « bfo-Journal », 1, 2015, pp. 3-13.
- 18 G. Arnaldi, *Uno sguardo agli Annali genovesi*, dans *Cronache e cronisti dell'Italia comunale*, édité par G. Arnaldi, L. Capo, Spoleto, 2016, pp. 111-130 ; sur la formation de la commune cf. L. Filangieri, *The Commune*, dans *A Companion to Medieval Genoa*, édité par C.E. Beneš, Leiden, 2018, pp. 93-119.
  - 19 G. Petti Balbi, *Caffaro*, dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 1973, vol. 16, pp. 220-226.
  - 20 G. Petti Balbi, *Il mito nella memoria genovese (secoli XII-XV)*, dans « Atti della società ligure di storia patria », 29, 1989, pp. 213-232 ; *Gli Annali di Caffaro (1099-1163)*, édité par G. Airdi, Genova, 2002. Cf. aussi G. Petti Balbi, *Caffaro e la cronachistica genovese*, Genova, 1982.
  - 21 *Manuscripts enluminés d'origine italienne, 2. XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par F. Avril, M.-T. Gousset, C. Rabel, Paris, 1984, pp. 27-29.
  - 22 E. Basso, *Strutture insediative ed espansione commerciale. La rete portuale genovese nel bacino del Mediterraneo*, Cherasco, 2011, pp. 15-56.
  - 23 Pour une mise à point du contexte idéologique et politique des expéditions en Al-Andalus cf. J. Williams, *The Making of a Crusade: The Genoese anti-Muslims Attacks in Spain, 1146-1148*, dans « Journal of Medieval History », 23, 1997, pp. 29-53 ; A. Musarra, *In partibus ultramaris. I genovesi, la crociata e la Terrasanta (secc. XII-XIII)*. Roma, 2017, pp. 177-184.
  - 24 Le contenu de l'inscription est le suivant: [IN VIGI]LIA S(AN)C(T)I SILVESTRI CAPTA EST TO[RTOSA] [...] EP[ISC]O[PI].
  - 25 Selon Clario Di Fabio, Caffaro aurait pu être le concepteur du programme iconographique et avoir utilisé sa chronique comme source textuelle pour le cycle : C. Di Fabio, *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Milano, 1998, pp. 89-91.
  - 26 F. Cervini, *Liguria romanica*, Milano, 2002, pp. 139-144 ; C. Dufour Bozzo, *La porta di città nel medioevo come "Testo" semiotico*, dans *Fortifications, portes de villes, places publiques, dans le monde méditerranéen*, édité par J. Heers, Paris, 1985, pp. 67-79 ; C. Dufour Bozzo, *La porta urbana nel Medioevo: porta Soprana di Sant'Andrea in Genova, immagine di una città*, Roma, 1989 ; K. Mathews, *Conflict, Commerce, and an Aesthetic of Appropriation in the Italian Maritime Cities, 1000-1150*, Leiden, 2018 ; N. Campodonico, *Le epigrafi delle porte cittadine di Genova medievale. Porta Soprana e Porta dei Vacca*, dans « Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia », 14, 1, 2022, pp. 215-256.
  - 27 Musarra, *In partibus ultramaris*, cit., pp. 182-183, et R. Müller, *Visual Culture and Artistic Exchange*, dans *A Companion to Medieval Genoa*, cit., p. 298 discutent la rhétorique idéologique des inscriptions de Porte Soprana et son rôle dans la construction d'une nouvelle image de Gênes.
  - 28 R. Müller, *Sic hostes lanua frangit: Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Weimar, 2002 ; *ead.*, *Genova vittoriosa: i trofei bellici, dans Genova e l'Europa mediterranea*, cit., pp. 89-107 ; G. Ameri, *"Tempore enim stoli cesarie...": Guglielmo Embriaco, il Sacro Catino e altri tesori di crociata*, dans *Genova nel Medioevo: una capitale del Mediterraneo nell'età degli Embriaci*,

- édité par L. Pessa, Genova, 2016, pp. 78-83 ; C. Di Fabio, *Scultura, scrittura, araldica e trofei di guerra a Genova nel 1290: la Lapide di Porto Pisano*, dans *Un medioevo di parole e immagini. Sinergie fra testi figurativi e letterari (sec. VIII-XIV)*, édité par G. Ameri, Ariccia, 2017, pp. 103-162.
- 29 Pour le culte du Baptiste à Gênes cf. V. Polonio, *L'arrivo delle ceneri del Precursore e il culto al Santo a Genova e nel Genovesato in età medievale*, dans *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, édité par C. Paolucci, Genova, 2000, pp. 35-65 ; A. Musarra, *Memorie di Terrasanta. Reliquie, traslazioni, culti e devozioni a Genova tra XII e XIV secolo*, dans *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi*, édité par A. Benvenuti Papi, P. Piatti, Firenze, 2013, pp. 523-576.
- 30 Mathews, *Conflict, Commerce*, cit., pp. 186-187.
- 31 C. Dufour Bozzo, *Il reimpiego dei marmi antichi nei monumenti medievali e l'esordio della scultura architettonica del 'Protoromanico' a Genova*, dans « *Bollettino d'Arte* » 3, 1979, pp. 1-58 ; Müller, *Sic hostes lanua frangit*, cit., pp. 61-71 ; Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present*, cit., pp. 383-387.
- 32 Di Fabio, *La cattedrale di Genova*, cit., p. 35 : « ornamento di più lampade di bellissimo e sottilissimo lavoro moresco » ; sur ce bronze cf. C. Di Fabio, *Le capselle eburnee arabo-normanne di Portovenere e documenti per l'arte islamica a Genova nel Medioevo*, dans *Le vie del Mediterraneo. Idee, uomini, oggetti (secoli XI - XVI)*, édité par G. Airaldi, Genova, 1997, pp. 31-46.
- 33 Pour l'importance symbolique des bronzes en relation à l'espace civique cf. R. Müller, *Riflessioni sulla percezione di artefatti islamici nella Genova medievale*, dans *Genova: una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico*, édité par A. Naser Eslami, Milano, 2016, pp. 107-123.
- 34 Cervini, *Liguria romanica*, cit., pp.105-111 ; C. Gilardi, S. Badano, *Genoa: Santa Maria di Castello*, Genova, 2014.
- 35 Müller, *Genova vittoriosa*, cit., p. 92 ; dans l'église se conserve aussi un sarcophage strigilé dont la datation est aussi problématique : cf. Gilardi, Badano, *Genoa*, cit., p. 51 ; Mathews, *Conflict, Commerce*, cit., pp. 158-164.
- 36 F. Benente, A. Gardini, *I bacini ceramici della Liguria*, dans *I bacini murati medievali, problemi e stato della ricerca*, Actes du XXVI Colloque International de la Céramique (Albisola, 28-30 mai 1993), édité par G. Berti, Albisola, 1996, pp. 67-99.
- 37 Cervini, *Liguria romanica*, cit., p. 116.
- 38 Benente, Gardini, *I bacini ceramici*, cit., pp. 70-71.
- 39 A. Gardini, *Le tessere musive in ceramica del portale maggiore*, dans *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova*, édité par G. Bozzo, Genova, 2000, pp. 26-28.
- 40 Il s'agit d'un message d'autant plus urgent si l'on considère le contexte de crise économique dans lequel la ville se retrouve suite aux expéditions très dispendieuses et peu rentables dans la péninsule ibérique : cf. Williams, *The Making of a Crusade*, cit.
- 41 Mathews, *Decorating with Things*, cit., p. 12. Cf. aussi Müller, *Visual Culture and Artistic Exchange*, dans *A Companion to Medieval Genoa*, cit., pp. 297-298.
- 42 A. Shalem, *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt, 1998, p. 131.
- 43 Pour ce concept cf. Mathews, *Decorating with Things*, cit., p. 10 : « Objects have the power to render visible previously hidden knowledge and information, to embody and express key ideas and emotions of a collective culture or an individual. They can be person-like in

playing a mediatory role between people and things and their efficacy lies in the constant redefinition and renegotiation of this role as intermediary ».

- 44 Müller, *Genova vittoriosa*, cit., p. 96. À propos du palais cf. M. Marcenaro, *Alcuni edifici del potere civile e religioso a Genova, secoli XII-XIII*, dans « *Ligures* », 1, 2004, pp. 155-196 ; L. Cavallaro, *Un cantiere cistercense a Genova: il Palazzo del Comune*, dans « *Arte Medievale* », 8, 1, 1994, pp. 153-162.
- 45 A. Dagnino, scheda n. 11, dans *La scultura a Genova e in Liguria, 1. Dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 173-174.
- 46 C. Dufour Bozzo, *Sarcofagi romani a Genova*, Genova, 1967 ; L. Faedo, *Conoscenza dell'antico e reimpiego dei sarcofagi in Liguria*, dans *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, édité par B. Andreae, S. Settis, Marburg, 1984, pp. 133-140 ; A.A. Dagnino, *Sarcofagi romani reimpiegati*, dans Di Fabio, *La cattedrale di Genova*, cit., pp. 361-364.
- 47 Mathews, *Conflict, Commerce*, cit., pp. 178-192. Sur le thème du conflit entre Gênes et les autres Républiques marines cf. Musarra, *In partibus ultramaris*, cit.
- 48 K. Mathews, *Pisan Bacini and the Churches of Pisa*, dans *A Companion to Medieval Pisa*, édité par K. Mathews, S. Orvietani Busch, S. Bruni, Leiden, 2022, pp. 456-475.
- 49 Pour le griffon de Pise cf. A. Contadini, *Translocation and Transformation: Some Middle Eastern Objects in Europe*, dans *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations*, édité par L. Saurma-Jeltsch, A. Eisenbeiß, Berlin, 2010, pp. 42-64. Ce n'est pas un hasard que à Gênes, en 1226, on commande un griffon en bronze à placer en cathédrale cf. Di Fabio, *La cattedrale di Genova*, cit., pp. 196-199. Pour une comparaison entre les deux villes cf. aussi A.R. Calderoni Masetti, *Prede islamiche: un confronto tra Genova e Pisa*, dans *ead., Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio*, pp. 35-42.
- 50 Sur l'utilisation des inscriptions à Pise, cf. A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, 1986 ; G. Ammanati, *Menia mira vides: il Duomo di Pisa: le epigrafi, il progamma, la facciata*, Roma, 2019 ; N. Bodner, *The Camposanto, Pisan Medieval Architecture and Military Commemoration*, dans *Journeys of the Soul: Multiple Topographies in the Camposanto of Pisa*, édité par D. Ganz, M. Bacci, R. Meier, Pisa, 2020, pp. 41-64.
- 51 Müller, *Genova vittoriosa*, cit., p. 96; pour la compétition entre les deux villes cf. A. Musarra, *Il Grifo e il Leone: Genova e Venezia in lotta per il Mediterraneo*, Bari, 2020.
- 52 M. Balard, *La lotta contro Genova*, dans *Storia di Venezia: Dalle origini alla caduta della Serenissima*, 3. *La formazione dello Stato patrizio*, édité par G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti, Roma, 1997, pp. 87-126.
- 53 *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, édité par H. Maguire, R. Nelson, Washington, 2010 ; A. Bergmeier, *The Production of ex novo Spolia and the Creation of History in Thirteenth-Century Venice*, dans « *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* », 62, 2020, pp. 127-158.
- 54 M. Jacoff, *The horses of San Marco & the quadriga of the Lord*, Princeton, 1993.
- 55 H. Klein, *Refashioning Byzantium in Venice, ca. 1200 – 1400*, dans *San Marco, Byzantium*, cit., pp. 193-225.
- 56 Mathews, *Decorating with Things*, cit., pp. 8-10.
- 57 C. Casagrande, *Jacopo da Varazze*, dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 2004, vol. 62, pp. 92-102.
- 58 Petti Balbi, *Il mito nella memoria*, cit.

- 59 Iacopo da Varagine, *Cronaca della città di Genova dalle origini al 1297*, édité par S. Bertini Guidetti, Genova, 1995.
- 60 C. Beneš, *Civic Identity*, dans *A Companion to Medieval Genoa*, cit., pp. 193-217.
- 61 C. Di Fabio, *La scultura bronzea a Genova nel medioevo e il programma decorativo della cattedrale nel primo Trecento*, dans « Bollettino d'arte », 74, 1989, pp. 1-44 ; *id.*, *La cattedrale di Genova*, cit., pp. 223-279 ; *id.*, *La chiesa di un Comune senza "palazzo": uso civico e decorazione "politica" della Cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo*, dans *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, actes du colloque international (Parme, 20-24 septembre 2005), édité par A.C. Quintavalle, Milano, 2007, pp. 302-316 ; R.P. Novello, *La ricostruzione dopo l'incendio del 1297*, dans *La cattedrale di San Lorenzo a Genova*, édité par A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena, 2012, pp.75-82.
- 62 Di Fabio, *La cattedrale di Genova*, cit., pp. 280-287.
- 63 S. Gerevini, *Written in Stone: Civic Memory and Monumental Writing in the Cathedral of San Lorenzo in Genoa*, dans *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, édité par A. Eastmond, Cambridge, 2015, pp. 205-229.
- 64 *Ivi*, p. 216.
- 65 Di Fabio, *La chiesa di un Comune*, cit., pp. 307-315.
- 66 R.S. Nelson, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at S. Lorenzo*, dans « The Art Bulletin », 67, 4, 1985, pp. 548-566.
- 67 Di Fabio, *La cattedrale di Genova*, cit., pp. 275-276 ; *id.*, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiata"*, dans « Bollettino d'arte », 12, 2011, pp. 83-132.
- 68 S. Gerevini, *Art as Politics in the Baptistry and Chapel of Sant'Isidoro at San Marco, Venice*, dans « *Dumbarton Oaks Papers* », 74, 2020, pp. 243-268 ; Müller, *Visual Culture*, cit.

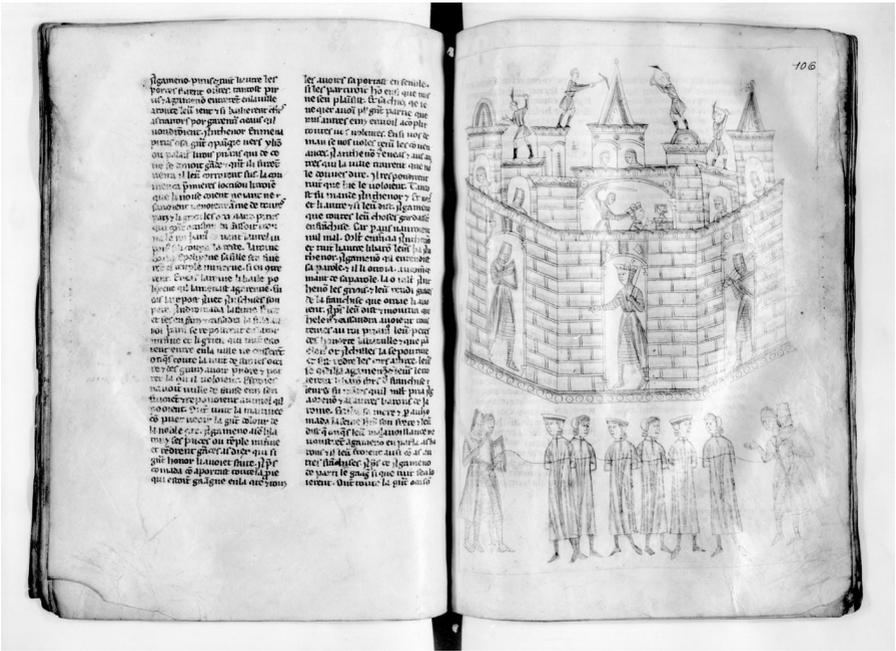


Fig. 1 : *Histoire ancienne Jusqu'à César*, f. 104r, la ville de Thèbes, Gênes, fin du XIII<sup>ème</sup> siècle. Paris, BnF, fr. 9685. Photo : BnF.



Fig. 2 : Histoire ancienne Jusqu'à César, f. 57v, le suicide de Didon, Gênes, fin du XIII<sup>ème</sup> siècle. Paris, BnF, fr. 1386. Photo : BnF.



Fig. 3 : *Histoire ancienne Jusqu'à César*, f.30r, bataille devant Troie, Gênes, fin du XIII<sup>ème</sup> siècle. Paris, BnF, fr. 1386. Photo : BnF.



Fig. 4 : Calice émaillé, Alep, vers 1260. Baltimore, Walters Art Museum, inv. 47. 17.  
Photo : The Walters Art Museum.



Fig. 5 : Cathédrale San Lorenzo, bas-côté Sud, *La prise de Tortosa*, milieu du XII<sup>ème</sup> siècle, fresque, Gênes. Photo : domaine public.

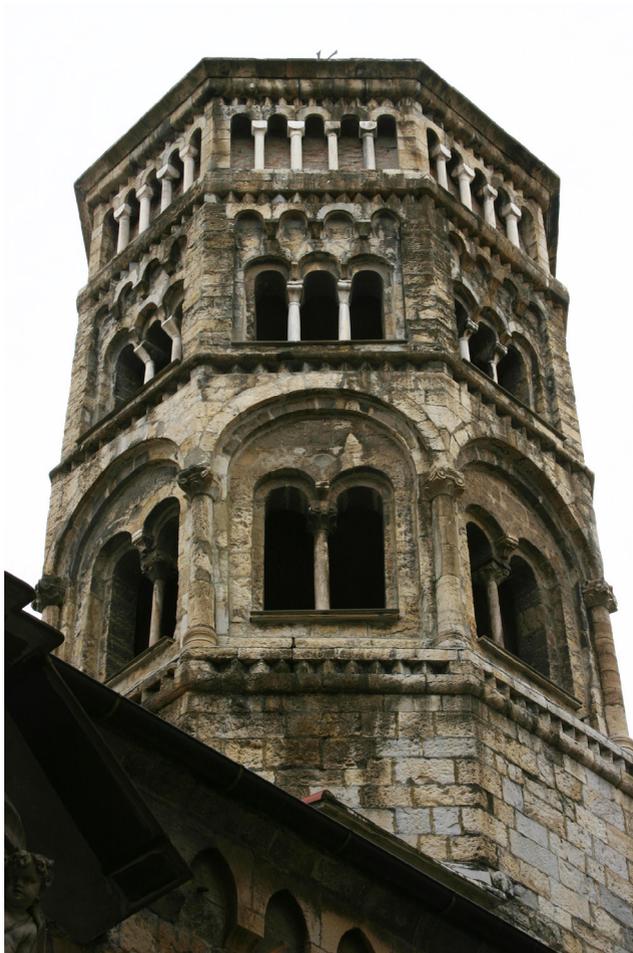


Fig. 6 : Église de San Donato, tour avec bassin en céramique, fin du XII<sup>ème</sup> siècle, Gênes.  
Photo : José Luiz Bernardes Ribeiro.



Fig. 7 : Cathédral San Lorenzo, lunette du portail majeur, Martyre de Saint Laurent, détail, XIII<sup>ème</sup> siècle, mosaïque composée de céramiques employées, Gênes. Photo : domaine public.



Fig. 8 : Église de San Matteo, inscriptions sur la façade, XIII<sup>ème</sup>-XIV<sup>ème</sup> siècle, Gênes.  
Photo : José Luiz Bernardes Ribeiro.

