

l'édition, du résumé à la note d'introduction, du texte à l'appareil philologique et historique, tel est le devoir du lecteur.

Pour la énième fois, il faut convenir avec L. Schiaparelli et répéter avec lui que : à mesure que la recherche historique acquiert une sévérité de méthode, la critique diplomatique devient également plus sévèrement méthodique.

Simone ALLEGRIA.

Charles GARCIA et Maria VILLANO (trad.).

David KNIPP, *The Mosaics of the Norman Stanza in Palermo. A Study of Byzantine and Medieval Islamic Palace decoration*, Louvain, Peeters (Orientalia Lovaniensa Analecta, 261), 2017.

La signification des mosaïques de la chambre de Roger II, dans le palais des Normands à Palerme, est le sujet de ce volume. Le livre propose pour la première fois une analyse globale d'une des rares mosaïques murales médiévales profanes (la seule siculo-normande avec celle du palais de la Zisa). En effet, si l'on excepte la thèse de Gustav Kunstler, dont un résumé est proposé en annexe, il s'agit de la première monographie dédiée à cette mosaïque.

Cette chambre, commanditée par Roger II, ne présentait pas à l'origine des mosaïques, qui datent d'un projet de Guillaume II, autour de 1180. Des éléments phytomorphes, zoomorphes, anthropomorphes (scènes de chasse) et mythologiques (centaure), destinés à évoquer un jardin-paradis de tradition islamique, y sont représentés. Le but principal de ce décor serait donc de manifester son raffinement : en effet, dans le Pseudo-Falcandus, chroniqueur contemporain de Guillaume II (1166-1189), la chambre est nommée *Joharia*, qui signifie chambre précieuse. L'expression n'a pas seulement une matrice islamique, mais elle est utilisée aussi *mutatis mutandis* pour désigner les absides des premières basiliques paléochrétiennes (*camerae aurifulgentes*), en héritage des chambres royales hellénistiques (*basiliké aulé*).

L'a., qui a déjà consacré un article à cette mosaïque et à ces sources (David KNIPP, « Some Aspects of Style and Heritage in the Norman Stanza », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 35, 2003, p. 173-208), s'attache dans le volume à sonder le décor dans son espace architectonique singulier, pour mettre en évidence les interactions entre ce lieu, Constantinople, Antioche, le Maghreb et le monde des Normands. Il révèle ainsi au lecteur comment la technique de la mosaïque byzantine se met au service d'une conception iconographique qui est, à son avis,

islamique maghrébine. Les composantes byzantine, islamique et gothique de l'art siculo-normand sont reconnues respectivement dans la technique, l'iconographie et l'architecture des voûtes. Elles se mélangent dans un décor unique qui jusqu'à maintenant a été considéré comme simplement byzantin.

À travers son analyse, l'a. renverse donc les tendances historiographiques sur la mosaïque de la chambre de Roger II, en s'opposant à Paolo Muratoff (Paolo MURATOFF, *La pittura bizantina*, Rome, Editrice d'Arte, 1928) et Otto Demus (Otto DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1949) qui l'ont interprétée comme une claire expression de l'art byzantin. En outre, l'a. embrasse, de façon plus large, l'idée que les mosaïques n'ont pas forcément eu une fonction exégétique ou symbolique, mais qu'elles peuvent aussi avoir eu un rôle uniquement hédoniste, sans transmettre un message ultérieur : elles tendraient simplement à mettre en valeur le souverain en impressionnant les visiteurs.

Comme il est clairement énoncé dans l'introduction, le livre veut en effet démontrer que le programme figuratif est constitué par un arrangement arbitraire et aléatoire d'images ornementales conformes à un schéma décoratif unitaire. L'a. soutient que les images, choisies parmi des sources différentes, sont assemblées pour remplir les parois d'un espace préexistant sans aucune intention symbolique ou politique, mais uniquement pour donner une visibilité au souverain.

Il me semble particulièrement important de souligner à quel point cette thèse est novatrice dans le contexte de la littérature artistique sur les mosaïques de Sicile à la période normande. En effet, jusqu'à maintenant, il a été au contraire affirmé que les mosaïques dans leur conception iconographique, théologique, hagiographique (e.g. Ernst KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, Palerme, Accademia nazionale di scienze, lettere e arti di Palermo, 2000 ; Eve BORSOOK, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily [1130-1187]*, Oxford, Clarendon Press, 1990 ; Sulamith BRODBECK, *Les Saints de la cathédrale de Monreale en Sicile : iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XI<sup>e</sup> siècle*, Rome, École française de Rome, 2010 ; *La cappella palatina*, 2010) et matérielle (Maria ANDALORO, « Nei cantieri musivi della Palermo normanna », dans *Medioevo : le officine*, actes du colloque international de Parma [22-27 septembre 2009], A. C. QUINTAVALLE [éd.], Milan, Electa, 2010, p. 152-168 ; Sulamith BRODBECK, « Le chantier du décor en mosaïques de la cathédrale de Monreale », *Arte Medievale*, IV s., III a., 2013, p. 271-284)

sont l'expression d'une appropriation de l'héritage byzantin de Sicile, à la confluence des mondes latin et grec, et l'expression politique de l'idéologie de la jeune monarchie normande.

Le caractère profane et au moins en partie privé de la chambre de Roger II, à la différence des autres mosaïques siculo-normandes, renforce en soi l'idée de l'auteur. En effet, cette mosaïque est aussi exclue de l'étude d'Eve Borsook (E. BORSOOK, *op. cit.*), orientée vers une interprétation royale des décors en mosaïque ; cette exclusion est probablement due à l'idée implicite que cette mosaïque ne tend pas à communiquer un message politique.

Le livre de D. Knipp s'articule en dix chapitres qui sont une argumentation progressive de son idée.

Tout d'abord, l'a. s'attache à décrire de façon détaillée les mosaïques (chap. 1) et à restituer l'histoire de leur conservation (chap. 2). Ainsi, une fois prouvée l'originalité de la mosaïque malgré les restaurations du XIX<sup>e</sup> s., le lecteur est guidé de façon interprétative afin d'y voir son origine islamique dans les traces de l'hypertrophie du décor et y reconnaître le miroir des systèmes décoratifs islamiques. Cette intention est aussi réitérée dans l'analyse minutieuse des motifs et grâce aux comparaisons présentées (chap. 4). L'a. souligne en particulier comment certains motifs ont une origine sassanide et à quel point le code chromatique ne vise pas à créer l'illusion d'un espace réel, mais à offrir un effet uniquement décoratif. La conception du décor résulterait aussi d'autre part, de la répétition de motifs, pour simuler un effet de l'infini. Ces aspects sont, d'après l'a., des marqueurs clairs de la matrice l'origine islamique de cette mosaïque.

Cependant, si les parallèles sont convaincants et montrent la complexité du background iconographique dans une société multiculturelle comme celle de la Sicile normande, l'idée en soi me paraît fondée sur une opposition un petit peu simplificatrice, entre conception du décor byzantin (exégétique/apodictique) et islamique (hédonistique/décorative). À mon sens, cela reste à démontrer sur des bases objectives, en prenant en considération le fait que la mosaïque murale proto-islamique est un art de filiation byzantine.

Bien au-delà de l'idée argumentée, cette partie du livre est tout à fait novatrice et originale, et montre sans conteste que la distribution des images dans le monument ne répond pas à des délimitations très précises de l'espace et qu'il n'y a pas une distribution symbolique des images. Les sujets semblent en revanche vraiment choisis pour parler un langage

visuel, universellement compris dans une culture méditerranéenne et dans une Sicile polyethnique.

Ensuite, l'a. étaye la thèse d'une origine islamique de la fonction architectonique de la chambre (chap. 3) avec des comparaisons et des arguments bien plus convaincants. La pièce se configure comme un iwan : une cour ouverte sur le jardin typique des palais fatimides, d'habitude placée au rez-de-chaussée et dans ce cas au premier étage. Les mosaïques pourraient donc avoir le rôle, comme souvent dans l'Antiquité classique, de représenter le *viridarium* afin de donner l'illusion d'y être (Eric MORVILLEZ [dir.], *Paradeisos. Genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité*, Paris, Éditions de Boccard, 2014).

La fonction de la pièce (chap. 5), jadis interprétée comme salle du trône, se reconfigure donc ici comme une salle de réception pour accueillir et impressionner les visiteurs dans un jardin-paradis qui représente symboliquement le souverain comme créateur de l'Éden, possesseur de lois cosmiques. En particulier, selon l'a., la chambre serait une paraphrase, un peu anachronique à mon avis, de la *Chalké* de Justinien, c'est-à-dire du vestibule d'entrée du palais de Constantinople. J'aurais tendance plutôt à la rapprocher à la *Magnaaura* du palais de Constantinople avec son jardin, l'*Anadendradion*, décrit dans les sources à partir du X<sup>e</sup> s.

Une grande partie (chap. 6 et 7) est ensuite consacrée à constituer un parallèle entre la cour normande de Palerme et la cour comnène de Trébizonde. Les dynamiques de la création d'une esthétique profane qui représente le pouvoir à travers la représentation du jardin sont analysées dans ces deux contextes, où le seul élément commun me semble offert par leur nature syncrétique. Cette partie ne me semble pas nécessaire pour supporter l'idée principale de l'a. L'analyse offerte et la documentation fournie me paraissent pourtant corroborer l'idée qu'il faut reconsidérer la notion de « composantes » islamiques, byzantines et latines de l'art siculo-normand. La spécificité de cet art se constitue en effet dans le fait qu'il puise dans une *koiné* figurative méditerranéenne « afin de s'approprier tout ce qu'il pourrait trouver de beau et d'utile », comme le dit Hugues Falcand à propos du souverain normand. Cette démarche est adoptée dans le but de s'adresser à des interlocuteurs multiculturels et de faire accepter un message visuel qui, même s'il n'a aucun but symbolique, proclame de façon universelle la royauté. L'ambivalence (chap. 9) ou mieux la polyvalence d'un message qui exprime le pouvoir est donc communiquée visuellement et universellement comprise par les visiteurs de quatre cultures et langues (grec, latin, arabe, hébreu) qui

habitent la Sicile de ce temps-là. Le parallèle avec Trébizonde ne me semble pas nécessaire pour affirmer cette position, absolument ancré dans la réalité historique de la Sicile.

On pourrait en conclure que la mosaïque livre bien son message politique, représentant le souverain comme détenteur et auteur du jardin-paradis, mais non pas à travers la symbolique ou la disposition des images, qui ne semblent pas avoir une valeur supplémentaire dans ce contexte.

Cela est prouvé aussi par le fait que les mosaïques sont peu visibles et peu illuminées, comme aussi la plupart de celles murales byzantines (chap. 10). Les matériaux, verre et or, qui constituent la mosaïque, sont eux-mêmes source d'illumination, capables de créer avec la lumière naturelle une scénographie qui varie selon les saisons.

Ce livre présente donc une clef de lecture syncrétique de la mosaïque, en concluant (p. 190) que les artistes sont byzantins et les motifs islamiques, et que cet espace est une sorte de combinaison entre les conceptions artistiques déployées à la Cuba et celles visibles à Monreale. Les interactions culturelles semblent bien plus subtiles et moins monolithiques, comme l'a. lui-même l'explique dans son analyse.

Il soutient en outre avec force que la communication émotionnelle et visuelle jouait un rôle bien plus important que le choix symbolique des images, puisque la mosaïque voulait simplement impressionner le visiteur (p. 191).

Tout cela est bien argumenté et suit une tendance historiographique qui vise à briser la valeur théologique, politique, liturgique des images du décor pour en mettre en valeur la fonction décorative et la capacité d'émouvoir, presque d'étourdir l'observateur (e.g. Bissera PENTCHEVA, «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics», *Gesta*, 50-2, 2011, p. 93–111). À mon avis toutefois, les deux approches ne doivent pas s'exclure et le décor, comme un texte littéraire, peut être lu à plusieurs niveaux, selon les yeux et l'intelligence du visiteur. Sa conception dans le choix du *leitmotiv* (le jardin) et des animaux (les mêmes présentés dans les œuvres de Frédéric II) ne peut pas à mon avis être considérée comme complètement aléatoire.

L'a. a donc le grand mérite d'examiner cette mosaïque avec sa large culture en considérant son syncrétisme, et en même temps, il rebondit sur la ligne d'une tendance historiographique actuelle qui révèle des aspects inédits de la réception des images, jusqu'à maintenant jamais examinés pour l'art siculo-normand.

Ses conclusions toutefois peuvent sembler un peu trop schématiques et réductrices par rapport à son analyse, qui reste très riche et exemplaire.

Elisabetta NERI.

Thomas LABBÉ, *Les catastrophes naturelles au Moyen Âge, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

Dans cet ouvrage issu de sa thèse, Thomas Labbé examine comment les catastrophes naturelles sont appréhendées dans la littérature médiévale européenne du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> s. La démarche d'ensemble est intéressante car elle permet une synthèse sur ce point particulier de l'histoire des mentalités médiévales, à la croisée de la narration de l'événement et de sa réception, de l'histoire des sensibilités et des imaginaires collectifs.

Il est un fait que les événements ne sont pas vécus de la même façon selon les lieux, les époques ; le collectif dirigé par A.-M. Granet-Abisset et F. Favier, *Récits et représentations des catastrophes depuis l'Antiquité* (Grenoble, MSH, 2005) en offrait un aperçu. Certes, une introduction «anthropologique» s'imposait, mais il serait opportun de rappeler que la géographie des risques majeurs est enseignée aujourd'hui à l'université, et que certaines sociétés sont séculièrement habituées, comme l'Asie, le Japon en particulier, à vivre avec ces risques majeurs. La catastrophe est donc vécue culturellement de façon différenciée dans un monde qui est en proie à ces phénomènes de façon récurrente, voire exponentielle. Certes, «l'approche anthropologique de la catastrophe permet de comprendre comment une société mobilise sa culture pour faire face à ce qui survient avec violence», mais la différence majeure entre le passé et le présent n'est-elle pas simplement l'absence de compréhension exacte des phénomènes ? Car c'est, en effet, sur cette ignorance que se positionne la plus grande partie de l'enquête.

T. Labbé analyse ensuite l'étymologie et l'origine du mot catastrophe où il semblerait que le mot fortune soit un substitut pour décrire l'événement. Il est intéressant de voir que l'événement catastrophique a été relié par l'historiographie allemande à la construction de l'État, un phénomène que l'on retrouve par exemple dans les procès en sorcellerie, comme l'a montré J.-P. Boudet (*Entre science et nigromance : astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval [XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup>]*, Paris, Publications de la Sorbonne [Histoire ancienne et médiévale, 83], 2006).

La première partie analyse le phénomène naturel extrême (tempête, pluie, orage, étoiles filantes,