

Memini

Travaux et documents

25 | 2019

Rencontres, conflits, échanges : l'espace méditerranéen au Moyen Âge

« Leggere le pitture come fossero un libro ».
L'interprétation du plafond peint de Manfredi
Chiaromonte entre philologie et histoire

Francesco Carapezza



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/memini/1302>

ISSN : 1929-221X

Éditeur

Société des études médiévales du Québec

Référence électronique

Francesco Carapezza, « « Leggere le pitture come fossero un libro ». L'interprétation du plafond peint de Manfredi Chiaromonte entre philologie et histoire », *Memini* [En ligne], 25 | 2019, mis en ligne le 28 décembre 2019, consulté le 01 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/memini/1302>

Ce document a été généré automatiquement le 1 janvier 2020.

Tous droits réservés

« Leggere le pitture come fossero un libro ». L'interprétation du plafond peint de Manfredi Chiaramonte entre philologie et histoire*

Francesco Carapezza

1. Introduction

- 1 Ce n'est pas la première fois qu'un philologue italien franchit l'Atlantique pour parler du plafond peint du palais médiéval palermitain dit *Steri*. En 1939, Ezio Levi, appartenant à une famille juive de Ferrare, est invité au congrès de la *Modern Language Association* à La Nouvelle-Orléans pour « illustrer la découverte des 400 peintures à sujet épique au palais *Steri* », qu'il avait eu l'occasion d'étudier quand il se trouvait à Palerme pour enseigner les *Letterature neolatine* (1923 -1925). Son étude novatrice sur l'iconographie du plafond peint avait été publiée dans le premier ouvrage monographique dédié au palais, issu d'une collaboration avec l'archéologue sicilien Ettore Gàbrici¹. Privé de sa chaire italienne à cause des lois raciales, Levi ne rentrera plus en Europe de ce voyage américain : il enseignera brièvement au Texas, puis à Boston, avant de mourir en 1941. Quarante-cinq ans plus tard, en 1985, ce fut à Maria Bendinelli Predelli, philologue italianisante de formation florentine qui travaillait depuis quelques années à l'Université de Montréal, qu'il revint de présenter, lors d'un congrès canadien, l'identification du sujet de la onzième poutre, dont il sera question plus loin, avec une séquence d'histoires d'Alexandre le Grand². Cette découverte se fondait sur l'ouvrage de l'historien de l'art Ferdinando Bologna, qui consacra en 1975 une étude fondamentale aux peintures du *Steri*³, dont Geneviève Bresc-Bautier fit un compte rendu remarquable, alors qu'elle s'occupait de documents d'archives ayant trait aux œuvres d'art siciliennes du Moyen Âge tardif⁴.
- 2 Après ces deux phases d'études, centrées sur les ouvrages de Gàbrici-Levi (1932) et de Bologna (1975), un regain d'intérêt s'est récemment manifesté depuis la publication, en

2009, d'un relevé photogrammétrique qui permet de scruter le plafond dans toute son ampleur et ses détails, et d'un recueil d'études sur *Lo Steri dei Chiaromonte* dont l'Université de Palerme a été le promoteur (le palais étant le siège du Rectorat depuis 1984) et auquel ont participé des spécialistes de différentes disciplines⁵. En particulier, l'historienne de l'art médiéval Licia Buttà s'est occupée à plusieurs reprises du milieu et des antécédents artistiques du plafond peint, envisageant une interprétation iconographique différente de celle que proposait Bologna (cf. *infra*, § 3)⁶. Durant ce temps, les philologues ne se sont pas tus : Andrea Canova et Maria Luisa Meneghetti ont fait des incursions au sujet notamment de l'histoire d'Hélène de Narbonne (poutre III) et de l'interprétation des scènes tristaniennes (poutres I et IV)⁷.

- 3 Contrairement à mes devanciers, je ne pourrai présenter ici aucune découverte éclatante. Je me contenterai de vous proposer quelques considérations « ciblées » sur ce plafond-bibliothèque du XIV^e siècle, bien ancré — comme nous le verrons — dans le bassin méditerranéen occidental et dont les peintures ont des sujets étroitement liés à la culture latine et romane de l'Europe continentale : « un véritable *speculum historiale* et somme figurative de toute la littérature romanesque du Moyen Âge, une œuvre probablement unique dans la culture romane et, à coup sûr, l'ensemble pictural le plus original du XIV^e siècle », pour reprendre les mots de Gianfranco Folena⁸. Il s'agit donc d'un objet d'étude à vocation pluridisciplinaire, que nous abordons d'un point de vue philologique au sens large. En particulier, cette occasion nous invite à faire le bilan des diverses hypothèses avancées depuis plus de quarante ans sur l'existence d'un programme iconographique cohérent à l'origine de ce vaste ensemble de peintures, aux sujets extrêmement variés, et à indiquer quelques pistes de recherche susceptibles d'éclairer le sens général de l'œuvre⁹.

2. Un précédent barcelonais

- 4 Les deux grandes inscriptions en lettres gothiques placées en ouverture et en clôture du plafond de la *sala magna* du *Steri* (sicilien *osteri*, de l'ancien français *hostier* [*hosterium* en latin]), palais-forteresse de la famille Chiaromonte bâti entre 1307 et 1320 près du port de Palerme¹⁰, nous informent que Manfredi, *magnificus dominus*, commandita l'œuvre en 1377 et que celle-ci fut achevée le 1^{er} juillet 1380 : *[A]nno domini Millesimo Trecentesimo Septuagesimo Septimo Indicione Quintadecima Magnificus dominus Manfredus de Claromonte presens opus fieri mandavit feliciter Amen* (panneaux de la paroi nord-est) ; *Anno domini Millesimo CCC LXXX Primo Iulii Tercie Indicionis opus completum [est]*, (panneaux de la paroi sud-ouest)¹¹. Elles nous montrent également, avec bien d'autres éléments — comme les armes des Chiaromonte, de gueules au mont d'argent, qui parsèment les peintures (Fig. 1)¹² —, à quel point la réalisation du plafond est redevable à la volonté de ce personnage de célébrer sa famille et en même temps de représenter et de légitimer son pouvoir, intrinsèquement éphémère, à un moment où il atteignait son sommet.



Fig. 1. Armes des Chiaramonte (poutre centrale I/II A)

- 5 En effet, l'année de commande du plafond constitue une date clé dans l'ascension politique de Manfredi III Chiaramonte, qui venait de concentrer dans ses mains les comtés de Caccamo et de Modica, fief originaire de la famille dans le sud-est de l'île, avec les seigneuries de Palerme et d'Agrigente, et qui avait épousé après 1375 la riche héritière Eufemia Ventimiglia. En juillet 1377, il devient l'un des quatre Vicaires du Royaume de Sicile, qui exerçaient le pouvoir pendant la régence de Marie, fille du roi Frédéric IV d'Aragon-Sicile (1355-1377). Après la mort de Manfredi, en 1391, la dynastie des Chiaramonte s'achève misérablement avec la décapitation de son héritier Andrea (1^{er} juin 1392), ordonnée par le nouveau roi Martin I^{er} le Jeune (1391-1409), qui en réclamait la possession¹³.
- 6 À propos des antécédents artistiques du plafond, les historiens se sont surtout penchés sur deux axes de la tradition : d'un côté, celui des *artesonados* ibériques influencés par les plafonds en bois sculpté de l'Espagne musulmane (Gàbrici, Bologna) ; de l'autre côté, celui des charpentes décorées des églises abbaciales siculo-normandes du XII^e siècle, dont il ne reste que des épaves, et qui pourrait avoir connu une continuité dans le milieu laïque des XIII^e et XIV^e siècles (Bresc-Bautier, Buttà)¹⁴. La thèse « ibéro-islamique » et la thèse « siculo-normande » ne s'excluent pas forcément l'une l'autre, si l'on pense que les deux traditions auraient pu s'interpénétrer dans la Sicile aragonaise du XIV^e siècle, et si l'on prend en compte la complexité des éléments structuraux et décoratifs de l'œuvre. Cependant, elles ne suffisent pas à expliquer la fonction éminemment politico-dynastique du plafond palermitain. Geneviève Bresc-Bautier suggérait à ce propos un rapprochement qui n'a pas été retenu dans les études récentes, mais qui mérite, à mon avis, d'être approfondi :

S'il existe un rapport direct avec le plafond de Palerme, c'est vers Barcelone qu'il faut se tourner. Pensons à l'influence qu'ont dû exercer la grande salle de l'hôtel de ville de Barcelone et ses poutres peintes en 1372 [*sic*] ! Ce contact a pu se surajouter à une tradition bien ancrée. Même si Manfredi Chiaramonte était le principal

ennemi du pouvoir des Catalans à Palerme, il a pu chercher à imiter les fastes de l'autre capitale. Mais, répétons-le, dans la continuité d'une tradition de l'art du bois, dans celle de l'architecture¹⁵.

- 7 Nous savons, en effet, que Pierre III le Cérémonieux (1336-1387) avait fait édifier, entre 1359 et 1364, à l'intérieur du Grand Palais Royal de Barcelone (Palau Reial Major, résidence royale à partir de 1162), une grande salle d'apparat appelée *Cambra de Paraments* ou *Saló del Tinell*, aux dimensions comparables à celles de la grande salle du *Steri* (respectivement 33 × 17 × 12 m et 27,4 × 8,4 × 8 m) et dotée autour de 1362 d'un plafond en bois aujourd'hui égaré ; on connaît au moins le nom d'un des peintres qui y travaillèrent, le Barcelonais Jaume Desfeu¹⁶. Les travaux de renouvellement et de décoration de la grande salle durent être achevés en 1370, comme l'indiquait une inscription vernaculaire au-dessus de l'entrée, semblable à celle placée au bord du plafond palermitain : « En l'any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCLXX lo molt alt Senyor en Pere Terç Rei d'Aragó féu obrar aquesta cambra ». D'après un *compte de pintors*, soit le paiement fait en 1376 par le maître d'œuvre des palais royaux, Jaume Llandric, où il est question du plafond en bois des salles *major* et *menor* du Petit Palais (*Palau Reial Minor*), aujourd'hui disparu, nous apprenons des détails héraldiques de ces peintures¹⁷, ainsi que l'engagement personnel du roi dans la réalisation de ce type d'ouvrages :

En lo mes de juliol de l'any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXVI, fo convengut entre mi, dit Jacme Lendrich, axí com a obrer dessus dit, de la una part, e en Ffrancesc Serra e en Jacme Castellar, pintors, ciutadans de Barchinona, de la altre part, ço és, *que-les dits pintors haguessen e fossen tenguts pintar la fusta de III archades de la sala major del palau menor reyal de Barchinona, a senyal reyal e a senyals de Portugal, de Sicília e de Navarra, de les pus fines colors que poguessen atrobar, segons e en aquella forma e de semblant obra que és pintada la casa jusana de menjar del palau major del senyor rey, de Barchinona. [...] emperò, lo senyor rey volch e manà que la dita cuberta fos posada en la segona archada de la sala menor del dit palau, qui és contingua a la dita sala major, e açò per donar major refermació a la segona cuberta de la dita sala major, per ço com se posaven abdues ensemps. [...] Ítem, done al dit Ffrancesch Serra, per salari e treballs seus de envernçar les dites dues archades o cubertes segones de les dites sales major e menor del dit palau, les quals lo senyor rey, stant personalment en Barchinona, volch e manà a mi de paraula que aquelles faés envernçar*¹⁸ [...]

- 8 Une autre question, soulevée par Bresc-Bautier et qui mérite d'être mentionnée ici, concerne le nom d'un des trois peintres qui figurent dans les caissons du plafond palermitain, *Mastru Simuni pinturi di Curiglu* (caisson entre les poutres VII et VIII du secteur B [Fig. 2]), que Bologna tendait à identifier sur la base de sa situation dans la topographie du plafond et de la forme des lettres avec son principal concepteur artistique¹⁹.



Fig. 2. « Mastru Simuni pinturi di Curiglu » (caisson VII/VIII B)

- 9 Depuis l'étude de Gàbrici, on a interprété *Curiglu* comme une forme abrégée du toponyme *Curiglu[ni]* (Corleone), à l'instar des noms *Mastru Chicu pinturi di Naru* et *Mastru [...]rinu D[...]renu pigiture di Palermu* (caisson XI/XII B)²⁰ : Corleone, au sud de Palerme, et Naro, à l'est d'Agrigente, étant d'ailleurs des possessions des Chiaramonte. Cependant, Bresc-Bautier proposait d'identifier *Simuni di Curiglu* avec un peintre nommé *Symon de Caurello* dans deux documents d'archives qui témoignent de sa présence à Palerme en 1351 et en 1365²¹. La forme latine du nom permet de soupçonner qu'il ne s'agit pas d'un toponyme (ou même d'un nom) sicilien, et laisse ouverte la possibilité qu'on ait affaire à un artiste sicilianisé mais d'origine peut-être ibérique (catalane ?), qui aurait joué un rôle de premier plan — selon l'hypothèse de Bologna — dans la conception du système décoratif de l'œuvre²².
- 10 Il faut encore préciser que l'animosité anti-aragonaise de Manfredi Chiaramonte, qui avait milité dès 1348 dans le parti philoangevin des Latins, s'était atténuée après 1364, quand le roi Frédéric IV l'avait nommé amiral du royaume et lui avait confié les comtés de Mistretta et de Malta. La première décennie palermitaine de Manfredi, qui s'installa dans la capitale en 1367 et commandita le plafond en 1377, coïncide donc avec une période de trêve relative de sa politique ouvertement anti-aragonaise et au fond indépendantiste. Patrizia Sardina a rappelé combien Manfredi continuait à maintenir « un respect formel de l'institution monarchique » pendant le Vicariat : une semaine après la mort de Frédéric IV, le 5 août 1377, il organisa à Palerme une grande commémoration funèbre (un *grandi visitu* selon les mots du chroniqueur Simone da Lentini) en l'honneur du roi aragonais et sicilien²³.
- 11 On peut donc imaginer que la conception du plafond peint, qui exhibe orgueilleusement des traditions artistiques locales (et des travailleurs locaux) en continuité avec les monuments de la Sicile normande²⁴ et dont les « coordonnées culturelles [...] latines et ancien-françaises²⁵ » refléteraient l'idéologie francisée et philo-angevine des Chiaramonte, relève aussi d'une connaissance directe ou indirecte des œuvres que Pierre III d'Aragon venait de réaliser dans les grandes salles des palais royaux de Barcelone entre 1362 et 1376. Dans ce cas, le plafond du *Steri* à Palerme, capitale de l'autre royaume aragonais, pourrait représenter la « réponse sicilienne » d'un seigneur qui dominait désormais une bonne moitié de l'île, et qui se sentait investi d'un pouvoir presque royal, à l'initiative récente d'un véritable souverain aragonais. Sur le plan historique, cela expliquerait mieux, en y ajoutant un élément d'émulation

recherchée et provinciale, la fonction de propagande et d'autolégitimation politique de l'œuvre du Chiaramonte.

3. La question du programme iconographique : un plafond

« recueil » ?

- 12 Niée dans un premier temps²⁶, l'idée d'un projet iconographique cohérent à l'origine des peintures du plafond et en particulier des scènes narratives fut suggérée pour la première fois par Ezio Levi en ouverture de son étude (« Un esprit organique conçut le très vaste projet de l'œuvre²⁷ »). C'est également le philologue italien qui repéra le thème à la base des futures spéculations de Bologna, en présentant les histoires bibliques de Suzanne et de Judith qui apparaissent l'une après l'autre sur les poutres II et III (A) : « À l'instar de la légende de Judith, celle de Suzanne constituait au Moyen Âge l'un des éléments du débat autour de la valeur morale de la femme²⁸. »
- 13 On voit combien la thèse de Bologna en faveur d'un critère unifiant de sélection et de coordination qui gouvernerait l'ensemble iconologique du plafond et qu'il reconnaît dans l'illustration de la valeur morale de la femme, déployée selon un « plan à la valeur exemplaire » et un « principe plutôt didactique et exemplifiant qu'historique et narratif », n'est qu'une projection globalisante et rationalisée du propos circonscrit aux scènes bibliques initiales par Levi. Ce « programme à sujet féminin » serait mis en œuvre selon une succession orientée de récits au sens traditionnellement philogyne (p. ex. histoire de Judith et Holopherne, poutre III), par opposition à d'autres ayant une signification misogynne (p. ex. Aristote chevauché par la courtisane, poutre IV), mais les deux sens coexistent parfois dans un même *exemplum* (histoire d'Hélène de Narbonne, poutre III). La succession progresserait vers l'exaltation de la pureté féminine (capture de la licorne attirée par une pucelle, poutre XIII) pour aboutir à la vision apocalyptique de Marie, la *mulier amicta sole* représentée sur l'avant-dernière poutre (XXIII), qui sanctionnerait la « victoire finale des arguments philogynes²⁹ ».
- 14 Récemment deux philologues, Andrea Canova et moi-même, avons exprimé des doutes sur la solidité du système argumentatif et sur l'interprétation univoque et globalisante de Bologna en partant de perspectives et de données différentes³⁰ ; en même temps, Licia Buttà a élaboré une captivante hypothèse interprétative qui partage les prémisses méthodologiques de Bologna, mais s'oppose nettement à celle de son devancier. Elle reconnaît dans la sélection des « histoires » un discours iconographique centré sur le pouvoir et sur les vertus du bon souverain, qui aurait son pivot dans les scènes de jugement qui apparaissent sur les poutres du plafond avec une certaine fréquence (jugements de Salomon, de Pâris, d'Alexandre, deux scènes de jugement non identifiées sur les poutres XXIII et XXIV du secteur B) : ce *topos* judiciaire relèverait du fait que Manfredi exerçait la juridiction à Palerme et de sa volonté de se représenter en arbitre du royaume pendant l'absence du souverain aragonais. Le plafond peint constituerait ainsi une sorte de *speculum principis* visuel, côtoyé par d'autres sujets chevaleresques (comme ceux de l'amour et de la guerre) qui seraient subordonnés au thème récurrent de la justice humaine et divine : « Le fil rouge qui sous-tend l'ensemble de la décoration est donc, et reste, à mon avis, politique³¹. »
- 15 Il est intéressant de remarquer que cette nouvelle interprétation globalisante relève, elle aussi, d'une projection systémique d'un propos fourni encore une fois par une philologue. Je fais référence au sujet de la dernière scène de l'histoire d'Alexandre le

Grand représentée sur la poutre XI A (Fig. 3), que Maria Bendinelli Predelli tendait à identifier avec celui de la nouvelle IV du *Novellino* florentin (début XIV^e s.), où le mythique empereur joue le rôle d'arbitre dans la querelle entre un riche jongleur et un pauvre chevalier³². Cet élément poussait la philologue à privilégier le récit toscan comme source :

Se è vero che qui Alessandro è presentato in veste di giudice, una sottile corrispondenza ideologica lega questa storia alle altre rappresentate nel soffitto : si osservi come nella maggior parte delle storie identificate ricorra il motivo del giudizio a volte esplicito come nel “giudizio di Salomone” e nella storia della “casta Susanna”, a volte implicito come nel giudizio di Dio sostenuto da Elena di Narbona ; un'altra trave nell'ambito delle storie di Troia si conclude con la scena del giudizio di Paride³³.

- 16 Mais Bendinelli indiquait aussi un autre possible candidat : l'épisode du musicien Isménias qui implore inutilement Alexandre d'arrêter la destruction de Thèbes. Cet épisode est attesté dans l'*Historia de preliis*³⁴, source probable des scènes précédentes — sortilèges de Nectanébo, colloque de Nectanébo et Olympias, conception et naissance d'Alexandre, banquet de Philippe, domestication de Bucéphale —, qui constituent d'ailleurs les sujets, avec celui du musicien thébain, d'autant d'enluminures dans sa tradition manuscrite³⁵. L'hypothèse d'un modèle littéraire toscan, qui entraînerait un improbable changement de source à la fin de la séquence « alexandrine » et qui comporterait une exception notable au fait que les sources littéraires des peintures du *Steri* sont en premier lieu latines, puis françaises, peut d'ailleurs être remise en question sur la base de deux indices iconographiques : l'instrument musical brisé dans la main du vieil homme, qui pourrait faire allusion à l'inutilité du plaidoyer musical d'Isménias aussi bien qu'à la destruction de Thèbes, et l'absence du personnage du pauvre chevalier, qui est le véritable protagoniste du récit italien³⁶. Dans ce cas, l'épisode ne serait pas une scène de jugement, mais pourrait thématiser la détermination inébranlable et même la férocité du souverain qui ne se laisse pas apitoyer, toujours en accord avec l'interprétation « politique » de l'œuvre.



Fig. 3. Alexandre et le musicien Isménias (?) (poutre XI A)

- 17 L'individuation du motif judiciaire ne devrait pas nous faire perdre de vue la possibilité, comme l'admet du reste Licia Buttà, qu'il existe d'autres clés de lecture pour certaines

scènes narratives ou allégoriques, et nous devrions peut-être accepter également un certain degré d'entropie dans le système figuratif du plafond, si l'on considère l'extrême hétérogénéité des sujets représentés et le fait que certaines images iconiques et symboliques pouvaient circuler dans les ateliers des peintres comme des clichés de répertoire, propagés dans l'espace et perpétués dans le temps³⁷. Je pense en particulier aux deux scènes de Tristan et Iseult à l'échiquier, à celle de leur rendez-vous épié par le roi Marc et à celle d'Aristote chevauché par la courtisane, qui s'ensuivent sur la poutre IV A et qui ont toutes leur contrepartie dans d'autres objets d'art disséminés à travers l'Europe (Fig. 4)³⁸.



Fig. 4. Tristan et Iseult, Aristote chevauché (poutre IV A)

- 18 Si la notion de « programme » a d'ailleurs été critiquée dernièrement en ce qui a trait à l'art médiéval³⁹, Maria Luisa Meneghetti propose un parallèle intéressant entre certaines réalisations picturales, comparables à plusieurs égards à celles du plafond *Steri*, et la typologie codicologique du « recueil » miscellané, un produit livresque répandu dans le Moyen Âge tardif et caractérisé par une agrégation de textes indépendants mais qui peuvent être reliés, par leur affinité ou complémentarité thématique, à un « projet d'ensemble doté d'une cohérence plus ou moins grande » attribuable au commanditaire⁴⁰.

4. Une devise animalière de Manfredi Chiaramonte ?

- 19 Au milieu de la série — aujourd'hui incomplète — des Vertus du prince sur la poutre II A ([...] *Magnanimus, Iustus, Largus, Egregius, Sapiens* [...]) [Fig. 5]), se trouve un curieux emblème animalier où sont représentés un ours et une ourse (*Ursus, Ursa*) subjugués par un papillon : sa position lui confère une valeur symbolique très particulière, qui pourrait en principe s'étendre à l'ensemble ou à une partie du plafond.



Fig. 5. Série de Vertus et emblème animalier (poutre II A)

- 20 Bologna parlait de « deux ours en amour » et qualifiait cet emblème de « contrepoint érotico-sexologique »⁴¹, mais sa signification devient plus claire si l'on observe qu'au Moyen Âge l'ours — symbole de force et de pouvoir subordonné au lion — est considéré comme un animal anthropomorphe et vicieux⁴², et surtout que dans les bestiaires comme dans la lyrique romane le papillon (de nuit) représente la passion amoureuse⁴³. Ce n'est donc pas un hasard si d'autres « papillons voltigeant, en figure d'emblème et d'une clarté éblouissante »⁴⁴ se trouvent représentés dans le secteur sud-ouest du plafond (poutres XIX-XXI) et en particulier dans une scène allégorique de la poutre XXII B, où une dame à cheval tient un papillon en laisse (Fig. 6). L'emplacement au milieu des Vertus du *dominus* Manfredi⁴⁵ et le caractère fortement emblématique de cette figuration animalière (que l'on retrouve dans une scène décolorée de la poutre XIV B où l'on aperçoit un jeune homme entre deux ours « en posture d'emblème

à symétrie bilatérale »⁴⁶) permettent à mon avis de supposer qu'il s'agit d'une sorte de devise personnelle (« représentation symbolique d'un propos, d'une ligne de conduite ») du commanditaire, et que, par conséquent, le motif courtois et chevaleresque du pouvoir assujéti à l'amour — ou, si l'on veut, de la puissance de l'amour sur l'homme — ait joué un rôle central dans l'iconographie du plafond.

- 21 On peut observer, à ce sujet, que l'effet destructeur de la passion humaine, et en premier lieu de la passion amoureuse, est représenté dans la plupart des scènes scripturaires ou littéraires avec un accent particulier, d'un côté, sur le moment de la séduction féminine (Suzanne nue épiée par les vieillards, Judith et Holopherne dans le campement, Tristan et Iseult à l'échiquier, Aristote chevauché par la courtisane), de l'engouement amoureux (Jason frappé par le regard de Médée, enlèvement d'Hélène par Pâris), de l'acte sexuel (conception d'Alexandre, *strupum Medee*) ; et de l'autre côté, sur le moment de la mort sanglante ou de la guerre qui est souvent la conséquence directe de cet amour-passion (décapitation d'Holopherne, massacre perpétré par Roger de Montpellier, une adultère poignardée à la gorge par le mari jaloux, mort d'Urie, suicide de Didon). À l'axe thématique de la passion qui détermine folie, violence et destruction peut être rattaché aussi bien le crime d'Evilmeradac qui *secavit corpus patris sui in trecentas partes* par amour du pouvoir (représenté sur la poutre XVII B et identifié jadis par Levi), un des *exempla* qui resteraient certainement en dehors du discours sur la valeur morale de la femme et du thème politique du jugement.
- 22 L'idée que l'iconographe « clairmontain » poursuivait une représentation articulée de la passion humaine, en particulier de type érotique, et de ses conséquences néfastes (dans laquelle la femme joue bien entendu un rôle important) est suggérée aussi par quelques inscriptions à fonction peut-être didactique : *Amoriculus* (poutre IX A), faisant référence à Hélène et Pâris ; *O Amor* (poutre XVII B), dans une scène non identifiée où un cupidon ailé jette la flèche contre une dame ; *Amor* (poutre XVIII A), faisant référence à Didon et Énée ; *Grant Mersi*, sur un rouleau rouge déployé entre un guerrier (rendu visible grâce à la restauration en cours) et une dame au fond de la scène allégorique de la poutre XXII B (Fig. 6), dont les symboles animaliers — papillons, chiens, faucon blanc frappé par une dame — sollicitent clairement une interprétation de type érotique.



Fig. 6. Scène allégorique du « Grant Mersi » (poutre XXII B)

5. Sélection des histoires « centrales » : suggestions biographiques

- 23 Je voudrais envisager, pour finir, une nouvelle piste interprétative au sujet de l'histoire d'Hélène de Narbonne (poutre III), de l'histoire troyenne (poutres IV-V et VIII-X) et de celle d'Alexandre (poutre XI), qui dominent le premier secteur du plafond. Ces histoires « centrales » se caractérisent en effet par leur ampleur, visibilité et longueur — elles sont toutes peintes sur les grands panneaux latéraux des poutres, en direction de l'entrée de la salle (à l'exception de l'histoire d'Alexandre), et elles occupent une ou plusieurs poutres en entier —, mais surtout par leur mouvement dynamique et par leur développement historico-narratif, parfois souligné par de longues didascalies en latin « en robustes caractères gothiques francisants »⁴⁷, qui les rattachent à des sources littéraires spécifiques et, dans le cas d'Alexandre, à des cycles d'enluminures identifiables. Ces éléments les différencient notamment de la suite d'*exempla* (jugement de Salomon, Tristan et Iseult dans la forêt, histoires de Suzanne et de Judith), placés sur la base étroite et marginale des demi-poutres initiales (I-III), sur laquelle sont centrées les interprétations globalisantes des historiens de l'art⁴⁸. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'une lecture purement « exemplaire » — à visée morale, selon Bologna, ou politique, selon Buttà — ne saurait rendre justice à cette longue série de récits ou d'épisodes « historiques » qui mettent en scène avec une grandiloquence représentative les exploits, guerriers et amoureux, ou bien les origines de personnages légendaires et mythiques avec lesquels la chevalerie européenne tendait à s'identifier⁴⁹.
- 24 Mon hypothèse, fondée pour le moment sur quelques indices historiques qui devront être encore évalués et approfondis, est que le choix tout à fait inhabituel de représenter l'histoire d'Hélène de Narbonne et la sélection orientée d'épisodes troyens et alexandrins se soient opérés à partir justement d'un procédé d'identification ou de superposition mémorielle de ces récits avec des événements réels qui ont pour protagonistes Manfredi Chiaramonte et ses ancêtres ou familiers. Les histoires les plus ostentatoires du plafond n'auraient pas, dans ce cas, une valeur en premier lieu exemplaire (à l'instar des scènes narratives « mineures »), mais elles représenteraient une sorte d'« apothéose lignagère » des Chiaramonte, qui s'accorderait bien avec la fonction d'autres cycles de peintures aristocratiques et profanes du Moyen Âge tardif et avec les enjeux de définition identitaire et d'autolégitimation politique de Manfredi⁵⁰.
- 25 On peut d'abord observer que les représentations figuratives des armes Chiaramonte, principal indicateur d'autocélébration dynastique de l'œuvre, sont concentrées dans ce secteur initial du plafond⁵¹, alors qu'à la base de la poutre III, donc en correspondance avec l'histoire d'Hélène de Narbonne, est représenté un défilé ouvert par deux joueurs de trompettes avec bannières aux armes des Chiaramonte et par un couple de personnages âgés qui « danse » avec un couple de jeunes (Fig. 7) : les quatre se tiennent par la main comme dans les représentations médiévales de la carole. Le défilé se termine, après deux images stéréotypées d'escarmouches amoureuses, par le baiser du jeune couple à l'extérieur d'un palais qui a tout l'air de représenter le *Steri*. On peut supposer que cette petite séquence au caractère allégorique est à mettre en relation avec le mariage de Manfredi et d'Eufemia Ventimiglia, mais il est assez clair que son sens est avant tout celui d'une transition générationnelle et d'un passage dynastique, qui fait appel à la descendance lignagère.



Fig. 7 : défilé allégorique (poutre III B)

- 26 L'histoire d'Hélène de Narbonne, que nous connaissons seulement grâce à un *cantare* italien⁵², est un récit ensanglanté qui se déroule dans un cadre épique français et qui oppose deux barons, Garnier d'Outremer et Roger de Montpellier (*Guarnieri d'Oltremare* et *Ruggero di Mompolieri* dans la version italienne, *Guarnerius* et *Dominus Rogerius* dans les didascalies du *Steri*) : Garnier se targue faussement d'être l'amant de la femme de Roger, Hélène de Narbonne (*Nobilis domina Helena*), et en fournit la preuve — obtenue grâce à un subterfuge concerté avec une femme de chambre d'Hélène — devant l'empereur Charlemagne (*Karolus Magnus*) ; Roger perd alors la raison, tue ses propres fils et jette sa femme dans la rivière ; l'innocente Hélène réussit à se sauver et se fait justice elle-même en décapitant Garnier ; la femme de chambre est brûlée sur le bûcher (le *cantare* contient un épilogue à la fin heureuse qui n'est pas représenté sur le plafond). Il s'agit donc d'une histoire de fausse accusation, de vengeance furieuse et de honte lavée dans le sang⁵³, qui a comme protagonistes deux barons et une dame, où l'empereur Charlemagne (Fig. 8), apparaissant dans deux scènes centrales du récit visuel, joue un rôle de premier plan.

Image

1089D408000C2C100006CDC221F31DF621C6C64.emf



Fig. 8. Charlemagne (poutre III B)

- 27 Le schéma et le sujet de ce récit ne sont pas sans rappeler l'affaire qui opposa le comte de Modica Giovanni II Chiaramonte (mort en 1342), père naturel du commanditaire, et le grand-père de son épouse Eufemia, Francesco I^{er} Ventimiglia (1285-1338), comte de Geraci, qui s'était marié vers 1315 avec la sœur de Giovanni, Costanza, qu'il avait ensuite répudiée ; il obtint le divorce en arguant de la stérilité du mariage. De fait, il avait déjà eu plusieurs enfants naturels d'une concubine et voulait ainsi légitimer cette descendance. Giovanni n'oublia jamais la terrible offense subie par sa sœur et sa famille, et il dut attendre longtemps avant de se venger : en avril 1332 (ou 1331) il blessa gravement Francesco Ventimiglia à la tête dans les rues de Palerme. Dans cette histoire, qui est à l'origine des luttes baronales entre les factions des Latins et des

Catalans, l'empereur Louis IV de Bavière (1328-1347) joua un rôle comme protecteur de Giovanni Chiaramonte⁵⁴. La source principale de cet épisode est un passage de l'*Historia Sicula* (1282-1337) du chroniqueur Niccolò Speciale, qu'il vaut la peine de citer en entier :

Ordo rei geste nunc exigit de processu Johannis de Claromonte comitis Mohac contra Siciliam scribere, illumque casum, quo contigit pistum esse fermentum nequitie, causam scilicet desolationis ac dispersionis (*var. desperationis*) multorum, qui magnifice presidebant in Sicilia, exarare. Quamobrem ad evidentiam facti huius, unde hoc malum originem sumpserit, unde in tanto viro hic furor invaluit, opus est retro pedem convertere, ac de preteritis, que tanquam remota per saltum ommissa fuerant, aliqua in medium recensere. *Dum Franciscus de Vintimilio comes ghiracii Constantiam sororem jamdicti Johannis de Claromonte comitis haberet in conjugem*, turba filiorum, quos idem Franciscus ex concubina susceperat, tamquam novelle olivarum, ante patris oculos adolebant, ipsique genitori, sublato moderamine rationis, plus debito spectabiles videbantur, ut est illud : *Atque oculos idem qui decipit incitat error. Unde actum est, quod in ea parte, pudoris gravitate deposita, Franciscus ipse jactaret se in hac numerosa prole felicem, abjectaque omni spe, omnique desiderio suscipiende prolis ex conjugem, fecit illam de suo cubiculo alienam, illosque filios, quos legitimus thorus non edidit, successores & heredes relinquere meditatus est. Quocirca dato conjugii libello repudii, per diversas semitas & amfractus divortium obtinuit, matrem filiorum sibi nuptam adhibuit, & tandem legitimationem eorum a Sede Apostolica impetravit. Tunc Johannes, quem juvenilis etas & objectum sororis repudium instigabant, moliri cepit de Francisco vindictam. Sed quia Franciscus a Friderico Rege tolerabatur in plurimis, atque in conspectu Regis & Johannem ipsum & ceteros Magnates regni, ac proceres excellebat, Johannes experiri quod mente conceperat effectu operis non audebat. Itaque magnis irarum fluctibus estuans ad Ludovicum Imperatorem, de quo jam fermo preterit, tunc parentem Italiam invadere, profectus est, ubi cum in agendis bellicis ei prospere successisset, usque adeo fama gloriosus excrevit, quod idem Imperator eundem Johannem gloriosos titulis insignivit. Post hec autem rediit in Siciliam Johannes nonnullos theotonicos secum ducens, & vindictam de Francisco comite, ad quam aspirabat, dissimulans, & conceptum in mente consilium vultu tegens. [...] Nec mora ; Johannes comes, cujus animus ultionis desiderio vexabatur, cum suis theotonicis Panhormum, licet non vocatus, advenit, nihilque tractatui (*var. tractatum*) pacis hujus, quam ceperat Rex ordiri, se ingerens, nunc per vicus, nunc per platheas equitando discurrens, militaria ludicra simulabat ; nec requievit enim donec Franciscum comitem habuit in occursum. Tunc vero temporis locique opportunitate captata, Johannes in Franciscum comitem irruit, nullisque adhuc illatis vulneribus, numerosa illa militia, que tunc Franciscum, quin potius, ut ex opere claruit, Francisci felicitatem sequebatur, effugit. [...] Tunc autem Franciscus in desperatione relictus, graviter in capite vulneratus est⁵⁵ [...]*

- 28 Il est intéressant de remarquer que le chroniqueur sicilien juge très grave que Francesco Ventimiglia se soit vanté publiquement des fils qu'il avait eus d'une relation extraconjugale (*pudoris gravitate deposita, Franciscus ipse jactaret se in hac numerosa prole felicem*) : dans l'histoire d'Hélène de Narbonne, l'intrigue est amorcée justement par la vantardise du méchant Garnier qui déclare être l'amant d'Hélène devant Charlemagne et ses barons. À propos du personnage de Charlemagne, *figura* de l'empereur Louis IV de Bavière selon notre hypothèse, il faut encore rappeler que les Chiaramonte entretenaient, d'une part, des relations politiques étroites avec l'Empire et se réclamaient, d'autre part, d'une origine française. Nous savons en effet que Manfredi I^{er} Chiaramonte (mort en 1321), grand-père du commanditaire, avait représenté le roi de Sicile Frédéric III d'Aragon au couronnement d'Henri VII de Luxembourg (1312), qui l'avait ensuite nommé vicaire impérial et lui avait donné des fiefs pour ses services

militaires⁵⁶. En outre, dans un *Bando sopra la istitutione de la Contea* rédigé au XVI^e siècle mais qui est censé reproduire la concession (aujourd'hui perdue) du comté de Modica faite par le roi Frédéric III à Manfredi I^{er} en mars 1296, ce dernier est décrit comme *discendenti de Carlu Magnu imperaturi*⁵⁷.

- 29 L'histoire d'Hélène de Narbonne pourrait donc constituer un récit à la fois mémoriel et identitaire dans le sens où il représenterait un *memento* des conflits entre les Chiaramonte et les Ventimiglia que le mariage de Manfredi et d'Eufemia était venu apaiser, et il servirait à célébrer à la fois le lien des Chiaramonte avec l'Empire et la mémoire de la vertueuse Costanza, la tante du commanditaire qui avait été, à l'instar d'Hélène, injustement offensée.
- 30 À propos des histoires troyennes qui se déploient sur cinq poutres (IV-V et VIII-X) et dans lesquelles Bologna reconnaissait à juste titre une « segmentation singulière d'un cycle substantiellement unique » et un « moment crucial de la signification du plafond »⁵⁸, je me limiterai pour le moment à proposer quelques rapprochements.
- 31 La première séquence — comportant des didascalies courantes qui suivent de près les titres des livres I-V de l'*Historia destructionis Troiae* par Guido de Columnis (1272-1287) — est dédiée aux exploits de Jason et Héraclès : quête de la toison d'or et amour de Médée et Jason, première destruction de Troie et enlèvement d'Hésione par Héraclès, reconstruction de Troie par le roi Priam (poutres IV et V). Après une interruption, probablement recherchée, de deux poutres (VI et VII) pour l'essentiel « aniconiques », l'histoire reprend, cette fois sans didascalies, pour se concentrer uniquement sur le récit de Pâris et d'Hélène et sur les faits qui le précèdent (livres VI-VII de l'*Historia*) : Jugement de Pâris et enlèvement consensuel d'Hélène (poutre VIII), arrivée d'Hélène à Troie et rencontre avec le roi Priam, entrée d'Hélène à Troie et noces de Pâris et Hélène (poutre IX). La dixième poutre est consacrée à l'épisode du devin Calchas, « évêque » de Troie (*Historia*, livres X-XI) : envoyé par le roi Priam à Delphes pour consulter l'oracle, il passe, par la volonté d'Apollon, du côté des Grecs et les exhorte à attaquer Troie.
- 32 On voit comment la modalité de représentation des histoires troyennes semble correspondre à une sélection et à un dessein précis : après une série serrée d'exploits guerriers (et amoureux) par deux compagnons d'armes, le récit visuel du *Steri* s'arrête longuement sur un amour décrété par les dieux qui conduit à des noces fastueuses, et se termine par un épisode au caractère éminemment politique et, en second lieu, religieux.
- 33 Je dirai tout de suite que je n'ai pas encore d'indices « biographiques » à proposer pour l'épisode final de Calchas, qui n'a d'ailleurs rien d'exemplaire et qui pourrait constituer la clé de voûte de ce discours, mais il me paraît possible de rapprocher les exploits de Jason et d'Héraclès — ce couple de héros grecs est représenté au moins trois fois, en présence des rois Pélée, Laomédon, Castor et Pollux, dans les peintures du plafond — avec ceux du jeune Manfredi et de son cousin Simone Chiaramonte, qui militaient ensemble à la tête de la faction latine (philo-angevine) entre 1350 et 1357. Le rapport de « compagnonnage » des deux cousins se déduit bien de ces passages de la vie de Manfredi, résumée par Salvatore Fodale :

Ad Agrigento [Manfredi] unì le proprie forze a quelle di Simone Chiaramonte, insieme con il quale si trasferì a Caccamo altro possedimento della famiglia, donde, con tutti gli uomini che erano andati raccogliendo dai propri territori, il 25 gennaio 1351 entrarono in Palermo, liberando il conte Manfredi (II) [père de Simone] e soffocando la rivolta nel sangue. [...] Dopo la morte del conte Manfredi (II),

nell'aprile 1354 seguì a Messina Simone Chiaramonte, nuovo conte di Modica, e gli altri capi della famiglia e del partito chiaramontano, i quali riuscirono a imporre a Matteo Palizzi che il re Ludovico lasciasse la città, sottraendo così il sovrano al suo controllo. [...] Ma qualche tempo dopo [il maggio 1355] le forze congiunte, per complessivi 600 cavalli, di [Manfredi] e di Simone Chiaramonte, tornato dal continente, tesero un'imboscata ad Artale [Alagona], infliggendogli gravi perdite : in seguito a questo scontro, Lentini poté tornare a [Manfredi], ma Siracusa restò agli Alagona. [...] Avuta notizia del solenne ingresso a Messina dei sovrani napoletani (24 dicembre 1356), [Manfredi], imbarcatosi ad Augusta, raggiunse la città dello Stretto e qui, a nome proprio e di tutti i chiaramontani, prestò omaggio di fedeltà alla regina Giovanna I ed al marito di lei Luigi di Taranto ; quindi rimase a Messina per trattare con gli Angioini e attendere e preparare la venuta del conte di Modica [scil. Simone], il quale chiedeva di sposare Bianca d'Aragona, una sorella del re siciliano Federico IV, prigioniera degli Angioini. Le trattative matrimoniali non raggiunsero risultati positivi, oltre che per la sospettosa opposizione di Luigi di Taranto, anche per l'improvvisa morte del conte Simone, avvenuta a Messina il 16 marzo 1357, con sospetto di avvelenamento. Si diffuse contemporaneamente la notizia che [Manfredi] fosse tenuto prigioniero dagli Angioini. Sepolto però Simone, alla cui morte era stato presente, Manfredi lasciò Messina, riconducendo con sé a Lentini le truppe chiaramontane⁵⁹ [...]

- 34 On peut aussi remarquer qu'en 1353, le comte Simone et son cousin Manfredi furent bannis par le roi Louis d'Aragon-Sicile (1342-1355) en tant que *publicos regios hostes et proditores*⁶⁰, à l'instar de Jason et d'Héraclès repoussés par le roi troyen Laomédon : *Jason et Hercules licenciati recedunt* sur la poutre IV A (Fig. 9)⁶¹. Dans les deux cas, l'action du roi entraîne des conséquences très graves : Simone Chiaramonte rappellera en Sicile les Angevins de Naples ; Héraclès se vengera par la destruction de Troie et l'enlèvement d'Hésione, fille de Laomédon, représentés sur la poutre suivante (V).



Fig. 9. Exploits de Jason et Héraclès (poutre IV A)

- 35 L'histoire des noces de Pâris et d'Hélène, représentée dans la deuxième séquence troyenne, devrait alors faire référence au mariage du commanditaire : mais lequel ? On sait qu'en octobre 1367 Manfredi, nommé amiral du royaume par Frédéric IV, quitte Messine pour Palerme avec son épouse Margherita Passaneto, fille du comte Ruggero châtelain de Lentini, à bord de la nouvelle galère de Giovanni III Chiaramonte, « armée et entièrement équipée »⁶². Or, la scène de l'enlèvement d'Hélène dans l'île de Cythère (poutre VIII B : Fig. 10) est dominée par la longue galère de Pâris, qui réapparaît dans la scène suivante, celle du débarquement d'Hélène sur les plages de Troie (poutre IX A). Mais il serait plus logique de penser au deuxième mariage de Manfredi avec Eufemia Ventimiglia, qui eut lieu après 1375, probablement à Palerme, et en concomitance avec la commande du plafond (selon la thèse de Bologna). On ne peut pas en tout cas exclure que, dans cette transposition mythique et idéalisée de conquête amoureuse et de noces, les deux mariages de Manfredi se soient superposés. Il est intéressant d'observer que dans l'*Historia* comme dans le plafond, l'enlèvement d'Hélène est déterminé par le désir du roi Priam de venger le rapt de sa sœur Hésione : au début de la poutre VIII B, on voit Priam enragé devant le fantôme d'Hésione enlevée par deux soldats grecs (Fig. 10)⁶³. Pourrait-on voir en Priam, encore une fois, Giovanni II Chiaramonte et son désir de

venger sa sœur Costanza ? Comme celui de Pâris et d'Hélène, le mariage entre Manfredi III Chiaramonte et Eufemia Ventimiglia fut aussi un mariage réparateur.



Fig. 10. Priam et fantôme d'Hésione enlevée ; enlèvement d'Hélène (poutre VIII B)

- 36 Évidemment, s'agissant d'un jeu de miroirs forcément partiels, induits par la volonté du commanditaire de s'identifier avec des personnages légendaires pour célébrer ses propres accomplissements, il ne faut pas chercher à tout prix une correspondance précise entre les histoires troyennes et les gestes de Manfredi Chiaramonte. Ces jeux de miroirs mémoriels auraient néanmoins guidé la sélection d'histoires et orienté la modalité de leur représentation, dans le sens où l'on aurait choisi des récits identitaires et pseudo-biographiques, en privilégiant certaines scènes et certains détails et en omettant d'autres.
- 37 Encore un mot sur l'histoire d'Alexandre le Grand (poutre XI). Les images du *Steri* se concentrent, nous l'avons vu, sur l'origine mythique et adultérine du héros — conçu par l'union d'Olympias, épouse du roi Philippe, et du magicien Nectanébo transformé en dragon — à laquelle sont dédiées cinq des sept scènes de la séquence.



Fig. 11. Conception et « Nativité » d'Alexandre le Grand (poutre XI B)

- 38 La « Nativité » d'Alexandre, quatrième dans l'ordre, y occupe une place centrale (Fig. 11)⁶⁴ : Olympias, entourée de ses servantes, vient d'accoucher dans un grand lit

d'où elle regarde son enfant soutenu par la nourrice ; un cadre architectonique à deux rosaces gothiques entre deux arbres et deux grands astres, lune et soleil, souligne l'importance de la scène en rappelant le bouleversement des éléments naturels qui suivit la naissance du héros et qui détermina sa reconnaissance en tant que fils par le roi Philippe :

[...] et sedit et peperit. At ubi puer cecidit in terram, statim factus est terremotus et fulgura et tonitrua magna et signa pene per totum mundum. Tunc siquidem dilatata est nox et usque ad plurimam diei partem extendi visa est. Tunc etiam saxa de nubibus cum grandine mixta ceciderunt et terram veris lapidibus verberaverunt. Qua de re Philippus rex turbatus est nimis et tremefactus ingressusque ad Olimpiadem dixit ei : « Mulier, cogitavi in corde meo ut nullomodo nutrireretur iste infantulus pro eo quod non est ex me conceptus ; sed tamen intelligo hunc a deo esse conceptum, quia in nativitate eius video mutari elementa. Nutriatur in memoriam mei acsi proprius meus filius et quasi sit ille qui mortuus fuit mihi, quem habui ex alia uxore, et imponatur illi nomen Alexander. » Hec dicente Philippo ceperunt famule nutrire infantulum cum omni diligentia⁶⁵.

- 39 Ce passage de la source littéraire pourrait indiquer une relation recherchée avec la naissance du commanditaire du plafond, qui était, à l'instar d'Alexandre, l'enfant illégitime de Giovanni II Chiaramonte⁶⁶.
- 40 L'idée d'une récurrence, dans les trois histoires « centrales », de *figurae* de Giovanni Chiaramonte (Roger de Montpellier, Priam, Nectanébo), le père que Manfredi avait perdu encore jeune et qui avait marqué toute son existence, est suggérée aussi par les citations de l'Évangile selon Jean qui apparaissent à plusieurs endroits du plafond : *Et vidimus gloriam*, etc. (caisson VI/VII A) ; *Verbum caro factum est*, etc. (caisson X/XI B) ; *Vox clamantis in deserto*, etc. (caisson XXIV/paroi B) : cette dernière inscription se lit aussi sur le rouleau soutenu par saint Jean-Baptiste dans une fresque du palais⁶⁷ — et surtout par la mention du nom *Johanes* (Fig. 12) sur un panneau de la poutre centrale, en correspondance avec la deuxième inscription. Gàbrici pensait ici à une référence à Giovanni I^{er} Chiaramonte, dit l'Ancien (*il Vecchio*, mort en 1339), mais il est sans doute possible de penser, dans les deux cas, à des références voilées renvoyant au père du commanditaire⁶⁸.



Fig. 12. « Johanes » (poutre centrale X/XI B)

- 41 Ces phénomènes de projection mythique et d'identification pseudo-biographique ne peuvent nous surprendre si l'on considère qu'ils se rencontrent aussi, quelques décennies plus tard, dans les fresques du château piémontais de la Manta (1416-1424), où les images des dix-huit Preux et Héroïnes anciens cachent les portraits des représentants les plus illustres de la lignée des Saluzzo, parmi lesquels le commanditaire de l'œuvre, Valerano il Burdo (représenté en Hector), son épouse Clemenza Provana (Penthésilée) et son père Tommaso III (Alexandre le Grand) occupent une position éminente⁶⁹.
- 42 Comme nous l'avons signalé plus haut, s'il s'agit d'une piste de recherche à approfondir, il paraît légitime d'envisager que dans les histoires centrales du plafond, exceptionnellement longues et articulées, se cache une transposition légendaire d'événements clés de la vie de Manfredi et de la famille Chiaramonte visant l'autocélébration de la lignée. Si l'on reprend la métaphore d'Ezio Levi à propos du cycle troyen — « Nous pouvons lire ces peintures comme si elles étaient un livre⁷⁰ » —, on pourrait alors penser que ce « livre » est aussi un livre de la mémoire, où les histoires du commanditaire et des membres de sa famille se reflètent dans celles des héros anciens, avatars de la chevalerie européenne.
- 43 Sur un plan plus général et méthodologique, les réflexions et les données présentées ici selon une perspective historico-philologique suggèrent de remettre en question le modèle d'une lecture suivie, univoque et globalisante du plafond Chiaramonte, qui s'est imposée en histoire de l'art depuis l'étude de Bologna. Il paraît plus raisonnable d'envisager une interprétation plurielle, à plusieurs clés et à plusieurs niveaux de lecture, qui prenne en compte les aspects typologiques — scènes narratives, exemplaires, allégoriques, images-clichés, emblèmes — et topographiques — secteurs, emplacements, récurrences — des sujets représentés⁷¹.

NOTES

*. Les images, tirées de l'ouvrage *Il soffitto dello Steri di Palermo : rilievo fotogrammetrico digitale*, éd. F. VERGARA CAFFARELLI, Palerme-Florence, CRICD-Istituto geografico militare, 2009 (photographies par F. Militello ; relevé numérique par F. Agnello, M. Cannella, G. Giordano et M. Lo Brutto), sont reproduites avec l'autorisation du Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione (CRICD) de Palerme.

1. E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Milan-Rome, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932 (Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo. Supplemento agli atti, 1) ; réimpr. Palerme, L'Epos, 2003. La citation est extraite d'une lettre envoyée à Giovanni Gentile (Florence, 30 novembre 1939), publiée dans L. LEVI, « Ezio Levi. Postille », *Accademia nazionale virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Atti e Memorie*, n. s. 76, 2008, p. 199-217, en part. p. 216, et mentionnée par A. CANOVA, « È meglio guardare le figure. Cicli decorativi e cicli narrativi tra XIV e XV secolo », *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, éd. A. IZZO et I. MOLteni, Rome, Viella, 2014, p. 123-137, en part. p. 128, n. 11.

2. M. BENDINELLI PREDELLI, « Un'interpretazione iconografica relativa al soffitto Chiaromonte di Palermo », *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Toronto-Hamilton-Montréal, 6-10 mai 1985), éd. A. FRANCESCHETTI, Florence, Olschki, 1988, t. 1, p. 357-368. Une version plus complète et argumentée de cet article parut sous le titre « La storia di Alessandro Magno nel palazzo Chiaromonte a Palermo », *Prospettiva*, 46, 1986, p. 13-21.
3. F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna dello Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palerme, Flaccovio, 1975 [2002⁴]. Cet ouvrage, qui fait toujours autorité, fut précédé par l'étude de G. SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palerme, Flaccovio, 1971.
4. G. BRESC-BAUTIER, « Le décor du plafond de la grande salle du Steri à Palerme », *Journal des savants*, 1979, n° 2, p. 115-123 ; cf. *Eadem, Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, Paris-Turin-Rome, École française de Rome, 1979. On peut rappeler ici que son époux, l'historien Henri Bresc, venait de publier *Livre et société en Sicile (1299-1499)*, Palerme, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1971, « la bella ricerca [...] condotta di fresco da Henri Bresc » mentionnée par F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 20.
5. *Il soffitto dello Steri di Palermo : rilievo fotogrammetrico digitale*, éd. F. VERGARA CAFFARELLI, Palerme-Florence, CRICD-Istituto geografico militare, 2009 ; *Lo Steri dei Chiaromonte a Palermo*, éd. A. I. LIMA, Bagheria-Palerme, Plumelia, 2015.
6. L. BUTTÀ, « Storie per governare : iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del palazzo Chiaromonte Steri di Palermo », *Narrazione, exempla, retorica : studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel medioevo mediterraneo*, éd. *Eadem*, Palerme, Caracol, 2013, p. 69-126 ; *Eadem*, « La struttura, l'ordito e le sue fonti in relazione all'area mediterranea », *Lo Steri dei Chiaromonte...*, op. cit. n. 5, t. 1, p. 117-133 ; *Eadem*, « Mudéjar, Islamic Influence or Memory of the Past ? Some Considerations on the Wooden Painted Ceiling of the Palazzo Chiaromonte-Steri in Palermo », *Journal of Transcultural Medieval Studies*, 4, 2017, p. 191-216. Licia Buttà vient d'organiser des sessions consacrées à l'iconographie des plafonds peints, et en particulier à celui du Steri, au 54^e Congrès international d'études médiévales de Kalamazoo (9-12 mai 2019).
7. A. CANOVA, « È meglio... », art. cit. n. 1, p. 123-133 ; M. L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Turin, Einaudi, 2015, p. 150-153. Voir aussi F. CARAPEZZA, « Marmamamar. Sul tetto dipinto dello Steri », *21. Arte cultura società*, 1, 2011, p. 56-59, dont on reprend ici quelques propos.
8. *La istoria di Eneas vulgarizata per Angilu di Capua*, éd. G. FOLENA, Palerme, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1957, p. XIII.
9. Pour un plan d'ensemble des peintures du plafond avec la numérotation des poutres, on peut toujours se référer à la table hors-texte d'E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, reprise dans *Il soffitto...*, op. cit. n. 5, p. 52-67, où les sujets des peintures n'ont malheureusement pas été mis à jour sur la base des acquis récents de la recherche (Bologna, Bendinelli Predelli).
10. Cf. E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 24-25, qui citent TOMMASO FAZELLO, *De rebus siculis* (1558) : *Hinc ad jactum lapidis ad meridiem distant areae maximae, quam planitiem maritimam appellant, prominentes Manfredi Claromontis Motycae olim Comitibus insignes veteris architecturae aedes, anno salutis 1320 structae, Hosterium aetate mea dictae* (p. 23, n. 1).
11. On a lu traditionnellement *opus completum* (depuis E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 97), mais la photographie du relevé photogrammétrique (*Il soffitto...*, op. cit. n. 5, p. 77) montre clairement, après le mot *completu(m)*, une lettre surmontée d'un signe d'abréviation semblable à celui de *Mill'o* (= *Millesimo*) : il s'agit probablement de la forme verbale *completum est*, parfait du passif *compleri* (« fut [achevé] »), à l'instar de l'inscription initiale (*fieri mandavit*).

12. Elles figurent notamment dans tous les caissons lisibles du plafond à côté des armes de familles apparentées ; sur le drapeau soutenu par une dame dans le caisson parmi les poutres III et IV B ; sur un grand plateau mauresque soutenu par deux jeunes filles et sur le caparaçon d'un cheval monté (panneaux latéraux de la grande poutre centrale en correspondance des poutres II et III A) ; sur le caparaçon d'un cheval dans une scène de duel (poutre II B) ; sur les bannières de deux trompettes (poutre III B) ; sur les écus d'une série de bustes de guerriers à l'épée (poutre XI B). Les armes des Chiaramonte figurent aussi sur l'écu de saint Georges, patron de la famille, peint à la même époque que le plafond dans la lunette au-dessus de l'entrée méridionale du palais : cf. en dernier lieu G. ABBATE, « Le pitture murali del Palazzo e della Cappella di Sant'Antonio Abate », *Lo Steri dei Chiaramonte...*, op. cit. n. 5, p. 101-113.

13. Je puise les informations historiques essentielles des articles signés par S. FODALE et I. WALTER sur les membres de la famille Chiaramonte (en part. Manfredi I^{er}, Giovanni il Vecchio, Giovanni il Giovane, Manfredi II, Manfredi III, Andrea) du *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, t. 24, 2008, URL : <http://www.treccani.it/biografico/index.html>. Pour la reconstruction et l'interprétation du cadre historique, on peut se référer aux ouvrages suivants : V. D'ALESSANDRO, *Politica e società nella Sicilia aragonese*, Palerme, Manfredi, 1963 ; P. CORRAO, *Governare un regno. Potere, società e istituzioni in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Naples, Liguori, 1991 ; P. SARDINA, *Palermo e i Chiaramonte : splendore e tramonto di una signoria*, Caltanissetta-Rome, Sciascia, 2003 ; *Eadem*, « L'articolata struttura familiare, culturale e politica dei Chiaramonte », *Lo Steri dei Chiaramonte...*, op. cit. n. 5, t. 1, p. 23-33.

14. Cf. en dernier lieu L. BUTTÀ, « Mudéjar... », art. cit. n. 6. On sait qu'il y avait à Palerme une tradition locale et laïque de charpenterie, dont témoignent des contrats de commande à partir de 1309 et jusqu'au XV^e siècle ; on connaît même un contrat de peinture de plafond qui date de 1335 : cf. G. BRESCH-BAUTIER, « Le décor... », art. cit. n. 4, p. 118 et n. 4-5. Un exemple de plafond en bois (sans peintures) à la structure et au décor sculpté très proches à ceux du plafond du *Steri* est celui de la « salle des fêtes » du Château de Carini (XV^e s.), près de Palerme : cf. L. BUTTÀ, « La struttura... », art. cit. n. 6, p. 128.

15. G. BRESCH-BAUTIER, « Le décor... », art. cit. n. 4, p. 118-119.

16. D'après un document daté du 18 février 1362 : « Pagament de dos-cents seixanta sous barcelonesos a Jaume Desfeu, pintor de Barcelona, per la sisena arcada que ha pintat al palau reial de la ciutat » (Arxiu de la Corona d'Aragó, Mestre Racional, 2409, fol. 17v ; J. TRENCHS ÒDENA, *Documents de cancelleria i de mestre racional sobre la cultura catalana medieval*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 330, n° 1212).

17. *Ibid.*, p. 55 : « L'heràldica és omnipresent en la documentació de Pere el Cerimoniós. Les referències als senyals reials, a l'antic escut d'Aragó o a les armes d'algunes reines apareixen en pagaments o en encàrrecs a diferents pintors i artesans perquè en deixin constància en objectes diversos, com ara tombes, segells o tapissos. Hi ha alguna referència al pintor Francesc Jordi amb una funció específica com a pintor de les armes del rei, per bé que el retrobem en altres afers ».

18. J. DOMENGE I MESQUIDA et J. VIDAL FRANQUET, « Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515) », *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, éd. Ph. BERNARDI et J.-B. MATHON, Capestang, RCPMP, 2011, p. 179-217, en part. p. 199-200 (c'est nous qui soulignons).

19. F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 140-145.

20. E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 98.

21. G. BRESCH-BAUTIER, *Artistes...*, op. cit. n. 4, p. 16 et 59 ; *Eadem*, « Le décor... », art. cit. n. 4, p. 121 et n. 7.

22. F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 143: « Il fatto che “Mastru Simuni pinturi di Curigluni” staccasse la sua firma dalle altre, per collocarla da sola nel bel mezzo delle travi dove appare più vistosamente il repertorio ornamentale a cui il soffitto deve il suo carattere, potrebbe essere un buon motivo per identificare in lui il maestro che fece tutto questo ».
23. P. SARDINA, *Palermo...*, op. cit. n. 13, p. 67. P. CORRAO, *Governare...*, op. cit. n. 13, a souligné combien l'idéal monarchique représentait « un punto di riferimento centrale e legittimante » pour les protagonistes des factions siciliennes du XIV^e siècle avancé (p. 35).
24. Cf. L. BUTTÀ, « La struttura... » et « Mudéjar... », art. cit. n. 6.
25. A. CANOVA, « È meglio... », art. cit. n. 1, p. 131.
26. G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palerme, Reber, 1899, p. 28-35 : « quel sì gran numero di soggetti figurati, lungi dall'essere colà espressi con unità di concetto, in vece ne mancano affatto, essendo principalmente adoprati a scopo di decorazione » (p. 30).
27. E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 113.
28. *Ibid.*, p. 181. Ils parlent ensuite, à propos de la légende de Suzanne, de ses « relazioni con la letteratura morale intorno alla donna » (p. 181) et, à propos de celle de Judith, du fait qu'elle est insérée au Moyen Âge « nella vastissima polemica intorno al valore della donna » (p. 186), et encore d'« esaltazione delle virtù virili della donna » et de « prova di virtù femminili » (p. 187). Comme l'admet F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 173, « è il Levi stesso a rilevare che la menzione di Susanna era ricorrente nel dibattito medievale sul valore morale della donna ».
29. *Ibid.*, p. 174, 215, 184, 221.
30. F. CARAPEZZA, « Marmamamar... », art. cit. n. 7 ; A. CANOVA, « È meglio... », art. cit. n. 1, p. 131-132, qui fait appel aux coordonnées culturelles du plafond, plutôt françaises et latines que toscanes, pour avancer une critique au raisonnement de Bologna : « Fermo restando che i temi misogini e filogini a forte contenuto moraleggiante hanno un ruolo cospicuo nell'insieme, non so se questo basti a orientare tutto l'eventuale programma iconografico sotteso al complesso nel suo insieme ».
31. L. BUTTÀ, « La struttura... », art. cit. n. 6, p. 118-124. Cf. aussi *Eadem*, « Storie... », art. cit. n. 6 et « Mudéjar... », art. cit. n. 6, p. 197-201.
32. « Come un giullare si compianse dinanzi ad Alessandro d'un cavaliere, al quale elli avea donato per intenzione che “l cavaliere li donerebbe ciò ch'Alessandro li donasse” » : on lit le texte dans A. CONTE (éd.), *Il Novellino*, Rome, Salerno, 2001, p. 13-16. Ce récit contamine deux épisodes distincts du *Roman d'Alexandre* en vers d'Alexandre de Paris (cf. la discussion des sources aux p. 306-307).
33. M. BENDINELLI PREDELLI, « Un'interpretazione... », art. cit. n. 2, p. 367. Comme l'admet L. BUTTÀ, « Storie... », art. cit. n. 6, p. 112 : « Bendinelli è l'unica ad essersi accorta di quanto ho cercato di dimostrare fin qui. Pur non riuscendo ad abbandonare la lettura dell'iconografia del soffitto come una serie di *exempla* sul valore della donna proposta da Bologna, aveva infatti individuato il vero nucleo semantico dell'opera che mostra un Manfredi/Alessandro nobile e giusto signore il cui destino è governare ».
34. A. HILKA (éd.), *Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman nach der Berliner Bilderhandschrift nebst dem lateinischen Original der Historia de preliis (Rezension J²)*, Halle, Niemeyer, 1920, § 39, p. 83 : *Quidam vero homo musicus de eadem civitate cui nomen erat Hysminea, videns dissipationis patrie sue statimque prostravit se ad pedes Alexandri et cepit lamentare per artem musicam et rogare eum, sperans flectere animum eius, ut tandem aliquando miseretur civitati. [...] Quo audito Alexander iratus est valde et iussit a fundamentis evellere murum ipsius civitatis.*
35. L'hypothèse d'un manuscrit enluminé de l'*Historia de preliis* (rédaction J²) qui aurait fourni tous les sujets des peintures — avancée par M. BENDINELLI PREDELLI, « La storia... », art. cit. n. 2, p. 17, qui la juge attrayante — me paraît aussi la plus économique ; l'autre hypothèse étant que

l'iconographe du *Steri* se soit servi en même temps d'un manuscrit grec du Pseudo-Callisthène et d'un manuscrit du roman français en prose, où l'épisode d'Isménias est d'ailleurs omis.

36. Bendinelli supposait que celui-ci est représenté à l'extrême droite au fond, mais il n'y a pas d'indicateurs qui le différencient des autres « barons ». A. BELLIA, « La raffigurazione della musica attraverso i suoi strumenti », *Lo Steri dei Chiaromonte...*, op. cit. n. 5, p. 155-168, en part. p. 162 et n. 71, suggère que l'instrument (un rebec) brisé symbolise la punition du jongleur avide du *Novellino* et évoque le « tema figurativo degli strumenti musicali a corde spezzati, appartenenti a personaggi mitici che si macchiano di *hybris*, nella ceramica attica e magnogreca ». Ce parallèle nous paraît un peu risqué.

37. Cette question a été envisagée pour la première fois par E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 146-148, qui se méfiaient de l'idée d'un programme iconographique globalisant (cf. F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 163). L. BUTTÀ, « La struttura... », art. cit. n. 6, parle du reste, à propos du plafond du *Steri*, de « storie legate ai più svariati contesti della tradizione letteraria e della cultura orale del tardo Medioevo, che vengono affiancati da motivi comuni al repertorio che caratterizza la decorazione dei soffitti lignei in area mediterranea » (p. 121).

38. Aristote chevauché, Rendez-vous épié et Capture de la licorne avec pucelle au miroir (représentée sur la poutre XIII A du plafond) se trouvent côte à côte sur le célèbre coffret en ivoire (Paris, 1330-1350) conservé au Walters Museum de Baltimore (n° 71264). Un Aristote chevauché et un Combat de David et Goliath (qui apparaît lui aussi sur la poutre XIV B du plafond du *Steri* : cf. *infra*, n. 71) avec inscriptions en sicilien se retrouvent encore sur les poutres du plafond peint au XVII^e siècle dans la Cathédrale d'Agrigente (aujourd'hui au Musée diocésain).

39. Cf. J. -M. GUILLOUËT et C. RABEL (éd.), *Le programme : une notion pertinente en histoire de l'art ?*, Paris, Le Léopard d'Or, 2011 et M. PÉREZ-SIMON, *Mise en roman et mise en image. Les manuscrits du Roman d'Alexandre en prose*, Paris, Champion, 2015, p. 54 et n. 5-6.

40. M. L. MENEGHETTI, *Storie al muro...*, op. cit. n. 7, p. 245-246. En particulier, les fresques de la salle des barons du château piémontais de la Manta (vers 1420), où elle reconnaît une « volontà di connettere in un insieme coerente spunti tematici sostanzialmente eterogenei », sont influencées par le roman du *Chevalier errant* de Tommaso III di Saluzzo, père du commanditaire Valerano il Burdo, « che entro la sua cornice pseudo-autobiografica si configura come una vera e propria summa enciclopedica di spunti tematici e formali della più varia provenienza (epica, romanzesca, storica e allegorica) ».

41. F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 176 et 179.

42. Cf. M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 61-64 et *Idem*, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

43. Je me limite à citer, comme exemple, le sonnet LIV du *Bestiario moralizzato* toscan (début du XIV^e s.), d'après L. MORINI (éd.), *Bestiari medievali*, Turin, Einaudi, 1996, p. 520 : « Lo parpalione corre la rivera, / là ove vede lo claro splendore, / e tanto va girando la lumera, / che lo consuma lo foco e l'ardore. / Pare ke tenga simile mainera / la creatura [c'est-à-dire la femme] a l'omo peccatore: / colla beleça de l'ornata cera / lo lega a terribile encendore ».

44. F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 121.

45. *Ibid.*, p. 240 : « Gli aggettivi [*scil. Magnanimus, Iustus, Largus, Egregius, Sapiens*] si vincolano per forza di cose alla persona del patrono dell'opera, e non solo come enunciazione degli ideali etici posti a fondamento del suo onore nobiliare, ma come affermazione dell'effettivo possesso delle "virtù" di un "magnificus dominus" ».

46. *Ibid.*, p. 202. Un ours à la posture identique à celle de l'emblème est représenté, frappé par une lance, sur la poutre XII A ; et un autre, mordu par un chien, se rencontre sur la dernière poutre (XXIV A). Il s'agit évidemment de figurations symboliques, où l'ours pourrait représenter des vices humains (colère, luxure).

47. A. CANOVA, « È meglio... », art. cit. n. 1, p. 126.
48. M. L. MENEGHETTI, *Storie al muro...*, op. cit. n. 7, p. 226-230, préconise une opposition dialectique entre « immagini-racconto », au caractère dynamique et narratif, et « immagini-exemplum », plus statiques, dans les cycles picturaux profanes.
49. L. BUTTÀ, « La struttura... », art. cit. n. 6, reconnaît opportunément dans le plafond la « definizione di un discorso identitario che si plasma anche attraverso la predilezione per determinate “storie”, quelle legate al ciclo troiano, in primo luogo, e per personaggi esemplari del passato reale, ma trasfigurati nell’immaginario medievale, come Alessandro Magno » (p. 118), avant de proposer son interprétation juridico-politique.
50. M. L. MENEGHETTI, *Storie al muro...*, op. cit. n. 7, décrit la théorie des Preux et des Héroïnes de la Manta comme « un’apoteosi dell’eroismo mitico accortamente conglobata in un’apoteosi lignagère » (p. 214), et interprète la théorie des Preux représentée en face de celle des Âges de l’homme dans le couloir du Palais Trinci (Foligno, 1406-1412) de la façon suivante : « gli eroi-simbolo della storia del mondo scandiscono dunque il flusso esistenziale dell’aristocratico-tipo » (p. 230).
51. Cf. *supra*, n. 12.
52. Le *cantare* est transmis par deux manuscrits du XV^e siècle (rédaction toscane et rédaction dite padane) et il présente des variantes remarquables par rapport au récit visuel. Nous ne savons pas quelle est la source littéraire du plafond : A. CANOVA, « È meglio... », art. cit. n. 1, pense à un texte français ou, en second lieu, à un texte latin, qui serait « in maggiore armonia con il sistema » (p. 131).
53. Comme le thématisent les didascalies du plafond qui ne comportent pas de simples noms : *Guarnerius malignus proditor* ; *Colloquium proditionis Hele[ne]* ; *Falsa et iniqua probacio Guarnerii* ; *Nobilis domina Helena interfecit Guar[nerium]* ; *Nobilis Helena decollauit Guar[nerium]*.
54. I. WALTER, « Chiaramonte, Giovanni, il Giovane, conte di Modica », *Dizionario biografico...*, op. cit. n. 13 ; L. SCIASCIA, *Il seme nero. Storia e memoria di Sicilia*, Messine, Sicania, 1996, p. 39-45 ; P. SARDINA, « L’articolata struttura familiare... », art. cit. n. 13, p. 25 : « Causa scatenante fu la relazione amorosa tra il conte di Geraci e Margherita Consolo, in seguito alla quale il papa concesse a Francesco I il divorzio e legittimò i numerosi figli naturali avuti da Margherita. L’affronto subito da Costanza esacerbò l’animo del fratello Giovanni II il Giovane, che, non potendosi vendicare subito, covò a lungo un inestinguibile e cieco rancore, abbandonò la Sicilia e si recò alla corte dell’imperatore Ludovico il Bavaro. La rottura tra i Chiaramonte e i Ventimiglia ebbe un tragico epilogo nel 1331, quando Giovanni II il Giovane inseguì per le strade di Palermo e ferì alla testa l’ex-cognato ».
55. R. GREGORIO, *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub Aragonum imperio retulere*, Palerme, Regium Typographeum, 1791, t. 1, p. 499-500 (c’est nous qui soulignons).
56. Cf. I. WALTER, « Chiaramonte, Manfredi, il Vecchio, conte di Modica », *Dizionario biografico...*, op. cit. n. 13.
57. Ce document a été reproduit dans le mémoire (*tesi di laurea*) de F. LIVIA, *Società e istituzioni nella Modica del XVI secolo*, dir. E. CORTESE, Rome, Università La Sapienza, 1999-2000, que je n’ai pas pu consulter directement, mais dont on trouve un résumé suivi par le texte du document, qui mêle castillan et sicilien, dans *Per un catalogo : Modica nelle tesi di laurea*, Modica, Genius loci, 2003, p. 43-44 : « Noi, Frederique II de Aragon, por gracia de Dios Rey de Sichilia, por festejar nuestra coronacion, stabilimu et ordinamu ki l’Excellentissimus Senor Manfredi de Claramonte, nuestro amigo liali et discendenti de Carlu Magnu Imperaturi, haya en su possedimiento la Condea de Mohac [...] ».
58. F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 180 et 191. En se fondant sur les ouvrages de H. BUCHTAL, *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, Londres-Leyde, Warburg Institute-Brill, 1971 et de M. R. SCHERER, *The Legend of Troy in Art and Literature*, New York-Londres, Phaidon, 1963, Bologna en est arrivé à nier un modèle iconographique connu pour les peintures

du Steri et à supposer une tradition « salernitaine » de l'*Historia destructionis Troiae* (p. 191-199), à mettre en relation avec l'auteur lui-même (la source littéraire avait été reconnue par E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 157-169). La question est à reprendre d'un point de vue philologique.

59. S. FODALE, « Chiaramonte, Manfredi, conte di Modica », *Dizionario biografico...*, op. cit. n. 13.

60. P. SARDINA, *Palermo...*, op. cit. n. 13, p. 34 ; *Eadem*, « L'articolata struttura familiare... », art. cit. n. 13, p. 28 : « Fautore dei sovrani angioini di Napoli, [Manfredi] compì numerose imprese militari al fianco del conte Simone Chiaromonte. Bandito dal re di Sicilia come ribelle e nemico pubblico nel 1353 insieme con Simone, alla morte di quest'ultimo assunse la *leadership* della famiglia nella Sicilia Orientale ».

61. Une deuxième version, plus étendue, de cet épisode charnière est représentée sur l'autre côté de la poutre V B : *Tres missi regis Laumedon / Navis Argon recedit de Thesalia cum Hercule et Iasone / Nuncii Regis Laume[don]*. Le titre de l'*Historia destructionis Troiae* se lit : *Incipit liber secundus de Iasone et Hercule et Grecis applicantibus in pertinentiis Troie et de Laumedonte rege licenciente eos de locis illis* ; on peut lire l'épisode dans GUIDO DE COLUMNIS, *Historia destructionis Troiae*, éd. N. E. GRIFFIN, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1936, p. 12-14.

62. P. SARDINA, *Palermo...*, op. cit. n. 13, p. 50 ; cf. aussi *Eadem*, « L'articolata struttura familiare... », art. cit. n. 13, p. 29.

63. F. BOLOGNA, *Il soffitto...*, op. cit. n. 3, p. 187 (qui cite à son tour E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 165) : « re Priamo in trono, il quale vede davanti a sé, quasi fosse una oggettualizzazione figurata dei suoi pensieri, la scena di “due sgherri che ghermiscono la povera Esiona, scarmigliata e piangente” ». Voici le texte-source : *Postquam uero rex Priamus per legationem Anthenoris factus est certus de Grecurum odio quod Greci tot continuatis temporibus aduersus eum et suos adhuc feruoribus uiuacibus confouebant, et quod ad restitutionem sororis sue Exione Grecurum animos non potuit demulcere, in suorum propositorum exordiis magis totus ardentem incaluit, et ad mittendum in Greciam gentem suam, multo nauigio conquisito, in offensionem Grecurum uiuacibus curis totaliter anhelauit.* (GUIDO DE COLUMNIS, *Historia...*, op. cit. n. 60, p. 56).

64. L'iconographie de cette scène vient renforcer l'hypothèse d'un modèle unique de l'*Historia de preliis* pour les images du plafond (cf. *supra*, n. 35) : « Resta il fatto che la presenza di questa scena colloca il modello del pittore piuttosto nell'ambito che va dal romanzo greco all'*Historia de preliis* anziché nell'ambito delle versioni francesi », où l'illustration est de règle omise (M. BENDINELLI PREDELLI, « La storia... », art. cit. n. 2, p. 15).

65. A. HILKA, *Historia...*, éd. cit. n. 34, p. 28-29, § 9-11.

66. S. FODALE, « Chiaramonte... », art. cit. n. 59.

67. À propos de la fresque de la Vierge entre les saints Jean-Baptiste et Pierre le Martyr, qui devrait précéder les peintures du plafond, G. ABBATE, « Le pitture murali... », art. cit. n. 12, p. 102-105, envisage une relation entre l'image de saint Jean et un Giovanni Chiaramonte : « si potrebbe ipotizzare che i due affreschi siano stati commissionati proprio da Giovanni I, morto nel 1339, o dal nipote Giovanni II, morto nel 1343, che avrebbero così voluto rappresentarvi [...] il loro possibile santo onomastico » (p. 105).

68. Cf. E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 86-87 : « nel nome *Johanes* (n. 211) sono assai propenso a riconoscere quel Giovanni Chiaramonte [*scil.* Giovanni I], che ebbe il merito di aver concepito, primo fra tutti, il progetto della costruzione del palazzo » (p. 87).

69. M. L. MENEGHETTI, *Storie al muro...*, op. cit. n. 7, p. 213 et 365, n. 43.

70. E. GÀBRICI et E. LEVI, *Lo Steri di Palermo...*, op. cit. n. 1, p. 161.

71. Les histoires bibliques représentées sur les panneaux latéraux des poutres XIV-XVI (on arrive à identifier celle de David et Goliath [XIV B], celle d'Hérodiade et Salomé [XV B] et celle de David, Bethsabée et Urie [XVI B]), où les noms des protagonistes sont parfois écrits en blanc sur fond rouge, constituent évidemment un cycle homogène et cohérent, redevable à une phase de travail

plus avancée et qui pourrait en principe correspondre à un « programme » iconographique différent par rapport aux épisodes bibliques qui apparaissent sur la base des trois poutres initiales (Salomon, Suzanne et Judith).

INDEX

Index chronologique : Moyen Âge

Index géographique : Italie

Mots-clés : plafond du palais Steri, Chiaramonte, philologie, histoire de l'art

AUTEUR

FRANCESCO CARAPEZZA

Università di Palermo