

Diffusion et réception de la galerie des Neuf Preux en Italie

Étude des peintures murales du Palais Trinci (Ombrie)

La série des Neuf Preux, composée des Païens Hector de Troie, Alexandre le Grand et Jules César, des Juifs Josué, David et Judas Maccabée, et des Chrétiens Arthur, Charlemagne et Godefroi de Bouillon, est apparue dans les *Vœux du Paon*¹ de Jacques de Longuyon, vers 1312-1313. Elle s'insère dans une tradition plus large qui vient de l'Antiquité, celle des *Viri illustres* ou Hommes

1 — Le roman des *Vœux du Paon* fait partie du cycle littéraire dédié à Alexandre le Grand et raconte les aventures militaires et amoureuses de son armée lors du siège de la ville d'Ephezon, menacée par le roi indien Clarus. Voir les éditions de Robert L. Graeme Ritchie éd., *The Buik of Alexander or The Buik of the Most Noble and Valiant Conquerour Alexander the Grit by John Barbour*, (*The Scottish Text Society*, 12, 17, 21, 25), 4 vol., Edimbourg/Londres, 1921-1929 et de Camillus Casey, *Les "Vœux du Paon" by Jacques de Longuyon : An Edition of the Manuscripts of the P Redaction*, thèse, Université de Columbia à New York, 1956, p. XIV ; voir aussi les études de Catherine Gaullier-Bougassas éd., *Les "Vœux du Paon" de Jacques de Longuyon : originalité et rayonnement*, (colloque, Lille, 2008), Paris, coll. « Circare, 8 », 2011 ; Hélène Bellon-Méguelle, *Du Temple de Mars à la Chambre de Vénus : le beau jeu courtois dans les "Vœux du Paon"*, Paris, coll. « Essais sur le Moyen Âge, 38 », 2008. Sur les Neuf Preux, voir les études de référence de Robert L. Wyss, « Die neun Helden. Eine ikonographische Studie », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 17, 1957, p. 73-106, Horst Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen, 1971 et Wim Van Anrooij, *Helden van weleer : de negen besten in de Nederlanden (1300-1700)*, Amsterdam, 1997.

illustres², et en constitue une version³. Le VI^e livre de l'*Énéide* de Virgile⁴ reste le modèle fondamental pour la formation des listes et des groupes d'hommes. Il convient également de rappeler la pratique des éloges, « *elogia* », et des images, « *imagines* », de l'écrivain romain Varron⁵ ainsi que le genre biographique qui s'affirme rapidement avec la compilation de *Vies*. Les auteurs sélectionnent plusieurs personnages dont ils décrivent les « *gestae* » dignes d'être célébrées et d'éduquer les générations présentes et futures⁶. Parmi les œuvres maîtresses, on compte le *De Vita duodecim Caesarum libri*, ou *Vies des douze Césars*, de Suétone (vers 69-125), ensemble de douze biographies de Jules César à l'empereur Domitien qui fait l'objet de nombreuses éditions⁷. Valère Maxime, historien romain du I^{er} siècle avant J.-C., a écrit les *Dictorum factorumque memorabilium libri IX* dans lesquels, avec une finalité moralisatrice, il raconte les vies d'hommes vertueux mais de femmes aussi dont il est nécessaire de garder le souvenir⁸. Une troisième œuvre postérieure a

2 — Le thème des Hommes illustres a été notamment reconnu comme une forme majeure de l'iconographie profane, dans l'art de la peinture et de la sculpture de la Renaissance italienne, depuis la contribution de Paul Schubring, « *Uomini famosi* », dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 23, 1900, p. 424-425. Nous renvoyons aussi à Maria Monica Donato « Gli Eroi romani tra storia ed *exemplum* », dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 2, *I Generi e i temi ritrovati*, Turin, 1985, p. 95-152, en particulier p. 133-148 et, dans le même ouvrage, à Roberto Guerrini, « Dal Testo all'immagine : la "pittura di storia" nel Rinascimento », p. 45-93.

3 — Nous présenterons ici des pistes de réflexion issues de la thèse de doctorat intitulée *Les Hommes illustres dans les peintures murales des Trecento et Quattrocento en Italie : création et adaptation d'une iconographie inspirée de sources littéraires du Moyen Âge français*, réalisée sous la direction du Prof. Nicolas Reveyron (Université L. Lumière Lyon 2) et la codirection du Prof. Mino Gabriele (Università degli Studi di Udine). Nous avons consacré nos recherches à la série chevaleresque des Neuf Preux en Italie. Le thème avait suscité peu de travaux et aucune analyse comparative entre les cycles italiens connus n'avait été encore effectuée ; en outre, un quatrième ensemble monumental représentant les Neuf Preux a été identifié pendant le doctorat. Le projet de publication de la thèse est en cours.

4 — Virgile (70-19 av. J.-C.) fonde le genre de la parénèse qui est un discours moral, une exhortation à la vertu dans la prédication ordinaire, et le genre du panégyrique qui est un discours d'apparat.

5 — Varron (I^{er} siècle av. J.-C.) est l'auteur des *Hebdomades*. Avec Cornelius Nepos (100-29/25 av. J.-C.), auteur d'un *De Viris illustribus*, il est lié à l'affirmation du genre des collections biographiques. Cicéron leur est aussi associé : il cite des listes de héros dans son *Brutus* et son *De Oratore*. Voir Roberto Guerrini, « *Fluct (us) : intertestualità ed iconografia nella tradizione classica* », dans *Lexis*, 13, 1995, p. 233-273, précisément p. 233-245.

6 — Les Hommes et les Femmes illustres sont des *exempla* : ils sont exemplaires pour une ou plusieurs vertus, mais ils peuvent aussi être cités en tant qu'exemples négatifs. Il s'agit de personnages utilisés dans un but pédagogique pour montrer la conduite à suivre ou à éviter.

7 — Voir Armin Hohlweg, Jean-Denis Berger, Otto Prinz, *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen Âge*, [Turnhout], 1991, p. 799.

8 — Voir Roberto Guerrini, *Studi su Valerio Massimo : con un capitolo sulla fortuna nell'iconografia umanistica* : Perugino, Beccafumi, Pordenone, Pise, coll. « Biblioteca di studi antichi, 28 », 1981 ; et du même auteur, « Dal Testo all'immagine : la "pittura di storia" nel Rinascimento », *op. cit.*, p. 45-65 : « Valerio Massimo e la letteratura paradigmatica ».

le même objectif moralisateur et didactique : les *Vitae parallelae* de Plutarque⁹. L'auteur met en parallèle un Grec et un Romain afin d'en déduire quel est le meilleur.

Le thème des *Viri illustres* ne disparaît pas entre l'Antiquité et la fin du Moyen Âge, période pendant laquelle des séries de grands hommes sont attestées dans les textes et dans les arts¹⁰. En Italie, cette tradition connaît un nouvel élan dans la littérature dès le XIV^e siècle, avec des œuvres comme la *Divina Commedia* de Dante Alighieri où le modèle virgilien est très présent, et surtout avec Pétrarque, auteur d'un *De Viris illustribus*. Le poète arétin est ensuite suivi par d'autres lettrés, notamment par la génération d'humanistes qui se forment à Bologne dans l'école de Pietro da Moglio : pour n'en citer que quelques-uns, Coluccio Salutati, Pier Paolo Vergerio et Francesco da Fiano¹¹. Le thème des Hommes illustres se réaffirme aussi dans les arts visuels et dans une forme caractéristique qui est celle du programme peint monumental. Là encore, Pétrarque joue un rôle déterminant puisqu'il conçoit, en relation avec son *De Viris*, l'ensemble pictural de la *Sala Virorum Illustrium*, appelée aussi Salle des Géants, du palais de Francesco da Carrara à Padoue. Le cycle pétrarquien devient un modèle et marque le début de la réalisation d'une série de programmes peints italiens de *Uomini famosi* qui, tout en le suivant, s'en détachent finalement pour répondre aux nouvelles idées directrices.

Parmi les ensembles monumentaux dédiés aux Hommes illustres, un petit nombre représente la série des Neuf Preux. Ils témoignent ainsi du choix original du commanditaire, presque

9 — L'œuvre de Plutarque connaît un succès important en Europe ; voir Johan Huizinga, *Erasmus and the Age of Reformation*, (New York, 1924) Princeton (New Jersey), 1984.

10 — Citons, à titre d'exemple, la série du palais d'Ingelheim qui est en réalité un programme peint imaginé, rendu « réel » à travers une composition littéraire en l'honneur de l'empereur Louis le Pieux : Alain Dubreucq, « Les Peintures murales du palais carolingien d'Ingelheim et l'idéologie impériale carolingienne », dans *Les Renaissances médiévales*, 2010, p. 27-38. Un autre exemple est donné par le manuscrit de l'*Historia destructionis Troiae* (composée par Guido delle Colonne entre 1270 et 1287), daté de 1370 environ et conservé à la Bibliothèque de la Fondation Martin Bodmer à Cologny-Genève (Cod. Bodmer 78), dans lequel le texte est accompagné d'enluminures qui représentent chacune un personnage en pied, formant ainsi un ensemble de *Viri illustres* ; voir Hugo Buchthal, *Historia Troiana : Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Londres, 1971, pl. 46-47. La série d'Hommes et de Femmes illustres se déploie du folio 25r. au folio 28r.

11 — Voir Giuseppe Billanovich, « Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano », dans *Italia Medioevale e Umanistica*, 6, 1963, p. 203-234, et Jean-Baptiste Delzant, Clémence Revest, « L'Artiste, le savant et le politique. Gentile da Fabriano et Francesco da Fiano au service d'Ugolino Trinci, seigneur de Foligno (début du XV^e siècle) », dans Marion Chaigne, Anne Rochebouet éd., *Questes. Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes*, 17, 2009, p. 24-51.

toujours assisté d'un lettré dans la conception d'un décor coûteux et porteur de messages.

Ici, nous nous concentrerons sur la diffusion et la réception du groupe des Neuf Preux en Italie. Le terme de « galerie » a été volontairement employé dans cette contribution pour désigner la série chevaleresque, car il permet de faire référence à la source originelle évoquée, la célèbre galerie de héros qui est exposée dans le VI^e livre de l'*Énéide*.

Nous examinerons au préalable les supports et voies de diffusion de la série des Preux auprès des commanditaires italiens. Plusieurs témoignages littéraires nous informent d'une diffusion géographique allant très certainement jusqu'à Naples¹². Ensuite, nous nous interrogerons sur les modalités de réception dont fait l'objet la série canonique, en particulier à travers sa représentation dans les ensembles peints monumentaux recensés en Italie. L'analyse iconologique et iconographique montre que le groupe des Preux peut subir des modifications qui sont autant d'indices sur les conditions de son adoption que sur les motivations de son accueil. L'ensemble monumental du Palais Trinci à Foligno, en Ombrie, sera exemplaire en ce sens. Ce palais conserve plusieurs cycles peints qui ont été restaurés dans les années 1990-1991 et ont révélé, en partie, le contexte de la cour du seigneur Ugolino III Trinci. Ces découvertes ont suscité des recherches et des analyses¹³ qui ont permis d'identifier des sources écrites et iconographiques. Nous souhaitons ici reprendre la réflexion en ce qui concerne la série des Preux du Palais Trinci. Des éléments restent en effet à approfondir, en particulier le rapport de la galerie avec son environnement thématique, créé par les autres ensembles picturaux situés dans le même espace, et le rapport de cette vaste composition avec l'architecture et la fonction des lieux. Nous soumettrons de nouvelles pistes de lecture.

12 — Voir l'article de Giuseppina Brunetti qui a découvert des fragments des *Vœux du Paon*, peut-être copiés dans un *scriptorium* de Naples : « Un Testimone dei *Vœux du Paon* in Italia », dans *Studi mediolatini et volgari*, 46, 2000, p. 7-34.

13 — Voir le très bel ouvrage de Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno*, Pérouse, 2001, et dans ce volume Cristina Galassi, « Un Signore e il suo palazzo : iconografia, cronologia e committenza dei cicli pittorici nelle "case nuove" di Ugolino Trinci », p. 269-298, voir p. 270 ; voir aussi de cette auteure « La Decorazione pittorica di Palazzo Trinci a Foligno. I. Cronologia e stile », dans *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università degli Studi di Perugia*, 26, N. S. 12, 1988-1989, p. 179-214. Nous renvoyons également à l'étude de Roberto Guerrini, « Anthologia latina 831-55d Riese : per un'edizione critica degli epigrammi di Francesco da Fiano (Sala degli Imperatori, palazzo Trinci, Foligno) », dans *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 20/21, 1988, p. 329-342.

Les témoins littéraires de la diffusion des Neuf Preux en Italie

La diffusion du groupe des Preux s'opère d'ouest en est, depuis une zone située entre le nord de la France et le sud-ouest du Saint Empire romain germanique, région dans laquelle le roman a été initialement diffusé et la série des Preux, représentée¹⁴. Elle utilise des vecteurs qui sont à la fois des supports de circulation et des moyens pour étendre la connaissance d'un sujet : des objets mobiles, des tapisseries et des livres contenant des textes et des images, mais cette diffusion peut être aussi orale, on parle dans ce cas d'oralité¹⁵ et elle n'est pas visible.

Citations, influences et copies

En Italie, la piste des textes nous conduit tout d'abord à Florence, en Toscane : les héros sont cités dans le *Trecentonovelle* (les *Trois cents nouvelles*) de Franco Sacchetti¹⁶, composé vers 1385. La nouvelle CXXV raconte un épisode de la vie de Charlemagne et

14 — Le premier exemple de mise en image du groupe des Preux, actuellement recensé, reste l'ensemble sculpté qui décore la salle du tribunal de l'hôtel de ville de Cologne, en Allemagne, réalisé vers 1330. Un second exemple témoigne de la réception du groupe dans la ville d'Arras, ancienne résidence des comtes de Flandre dans le nord de la France : à l'occasion d'un défilé qui a lieu en 1336, raconté par l'auteur anonyme des *Récits d'un bourgeois de Valenciennes*, neuf bourgeois de Picardie, du Hainaut et du Brabant se déguisent en Preux, voir Joseph Kervyn de Lettenhove éd., *Récits d'un bourgeois de Valenciennes* (XIV^e siècle), Louvain, 1877, p. 52-53.

15 — Les thèmes de médialité et d'oralité sont actuellement beaucoup plus étudiés dans le monde germanophone. Voir René Wetzel, Fabrice Flückiger, « Introduction. Pour une approche croisée de la médialité médiévale », dans *Au-delà de l'illustration : texte et images au Moyen Âge, approches méthodologiques et pratiques*, Zürich, Chronos, coll. « Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, 6 », 2009, et René Wetzel, « La Vérité dans l'habit du mensonge : oralité, visualité et écriture chez Thomasin von Zerclaere », dans René Wetzel, Fabrice Flückiger, *Au-delà de l'illustration, op. cit.*, p. 165-182. Ces questions ont aussi été traitées lors du colloque « Médialité iconique. Usages et fonctions de l'image dans son rapport à l'espace, au son et à la lumière, du Moyen Âge au Baroque, en France et en Italie », organisé par l'UMR 5138 de l'Université L. Lumière Lyon 2, le DIBE de l'Università degli Studi di Udine, l'Institut français Italia/Institut français Firenze, le SAGAS de l'Università degli Studi di Firenze, le CESR-Université François Rabelais de Tours (CNRS-UMR 7323) et le CESCUM de l'Université de Poitiers (CNRS-UMR 7323), les 13 et 14 mars 2015 à l'Institut français de Florence ; les actes seront prochainement publiés.

16 — Maria Monica Donato a repéré cette citation, complétant ainsi l'énorme travail de Horst Schroeder (voir ci-dessus note 1), voir Maria Monica Donato, « Gli Eroi romani tra storia ed *exemplum* », dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana, op. cit.*, p. 111 et du même auteur, « *Famosi cives* : testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento », dans *Ricerche di Storia dell'Arte*, 30, 1986, p. 27-42. Franco Sacchetti est aussi le concepteur du programme iconographique des voûtes de l'église Orsanmichele à Florence ; des personnages représentant les trois lois y sont figurés. Il aurait pu alors s'inspirer de l'organisation du groupe des Preux ; voir Anita Simon, « Letteratura e arte figurativa : Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione ? », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, 105/1, 1993, p. 443-479, en part. p. 446-447, et n. 20.

commence ainsi : « *Re Carlo Magno fu re sopra tutti gli altri, che mai il mondo avesse, d'assai, e coraggioso molto, tanto che praticando di valorosi cristiani signori, costui, e lo re Artù, e Gottifredi di Buglione, sono di più virtù tre reputati ; e Pagani sono altri tre, Ettore, e Alessandro Magno, e Cesare ; e tre judei, David, Josuè, e Juda Maccabeo* »¹⁷. On remarque que la triade chrétienne est placée en première position, suivie de celles des Païens et des Juifs. C'est l'unique citation des trois triades connue jusqu'à présent dans les textes italiens¹⁸.

Pétrarque connaissait très probablement le groupe des Neuf Preux¹⁹ et aurait pu le découvrir lors de son séjour à Avignon²⁰. Il mentionne tous les personnages de la série héroïque dans le quatrième triomphe intitulé « Triomphe de la Renommée »

17 — Nous avons traduit ce passage en français : « Le roi Charlemagne fut un roi au-dessus de tous les autres, comme le monde n'en avait pas eu depuis longtemps, et très courageux, si bien que, agissant en valeureux Chrétiens, lui, le roi Arthur et Godefroi de Bouillon, sont les héros les plus célèbres pour leur vertu ; trois autres sont Païens, Hector, Alexandre le Grand et Jules César ; et trois Juifs, David, Josué et Judas Maccabée ». Voir l'édition italienne Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, Antonio Lanza éd., Florence, 1984, p. 252. Les Neuf Preux étaient donc connus en Italie à la fin du xiv^e siècle.

18 — Bien que les Preux n'aient pas été adoptés en Toscane, il est intéressant de souligner que les nombreuses galeries d'Hommes illustres peintes dans ce territoire utilisent aussi la triade comme module organisateur pour la distribution des héros. Dans ses commentaires à l'œuvre de Busone da Gubbio, l'*Avventuroso Ciciliano* (*Fortunatus Siculus*) écrit au début du xiv^e siècle, George Frederick Nott déclare en 1832 : « *I nove Prodi che giravano, secondo la lor credenza, pel mondo invisibili a cavallo uniti colle Fate per proteggere i buoni, ed animarli a grande avventure, erano Sansone, Davvide, e Giuda Maccabeo ; Alessandro, Annibale, e Giulio Cesare ; il Re Artù, Rolando e Lancilotto del Lago* », voir Busone da Gubbio, *Fortunatus siculus ossia L'avventuroso ciciliano*, George Frederick Nott éd., Florence, 1832, p. 4 et 7. Or, ces neuf héros à cheval accompagnés des fées ne sont pas les Neuf Preux du *topos*. Voir aussi Wim Van Anrooij, *Helden van weleer : de negen besten in de Nederlanden (1300-1700)*, *op. cit.*, p. 46 et p. 228, n. 70.

19 — Voir Maria Monica Donato, « Gli Eroi romani tra storia ed *exemplum* », *op. cit.*, p. 111.

20 — Des sources catalanes témoignent de la « présence » des Neuf Preux à Avignon : elles nous informent que, par deux fois, le roi Pierre IV d'Aragon (1336-1387) achète des tapisseries représentant les neuf héros. Voir Antoni Rubió y Lluch, *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-Eval*, Barcelone, 1908, p. 141, n°CXXXV et p. 157, n°CLVII (Archives de la couronne d'Aragon, Barcelone, Arx. Cor. Aragó, reg. 1, 126, fol. 161). En 1347, le conseiller du roi Pierre IV d'Aragon, Ramon de Boyl, rapporte d'Avignon des tapisseries avec pour thème la série héroïque. Le 23 octobre 1351, transite par Avignon un second achat de tapisseries représentant les Neuf Preux, les douze pairs de Charlemagne et le chevalier « *Bargello* ». Il s'agirait du « *bargello* » italien, officier des villes toscanes, d'après Marçal Olivar, *Els Tapissos francesos del rei En Pere el Ceremoniós*, Barcelone, 1986, p. 17, n. 30 ; voir aussi Philippe Araguas, « Un Roi soucieux de son confort : Pierre IV d'Aragon et III de Catalogne, dit Le Cérémonieux, et ses palais », dans Odette Chapelot éd., *Du Projet au chantier : maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e-XV^e siècles*, (colloque, Vincennes, 1998), Paris, 2001, p. 279-296. Ces tapis auraient même été « brodés à Avignon » : voir Amaia Arizaleta, Francisco Bautista, Rafael Beltran, « L'Héritage hispanique des *Vœux du Paon* », dans Catherine Gaullier-Bougassas éd., *Les "Vœux du Paon" de Jacques de Longuyon*, *op. cit.*, p. 237-254, en particulier p. 239.

(*Triumphus fame*) de son recueil de poèmes *I Trionfi*²¹. De même, Boccace s'est sans doute inspiré du roman de Jacques de Longuyon : alors qu'il séjourne à Naples entre 1336 et 1338, il compose le *Filocolo*, œuvre dans laquelle il insère une scène où des vœux sont prononcés sur un paon²². Vers 1348, de plus, il aurait copié ou fait copier la plus ancienne version latine connue du *Fuerre de Gadres*²³ qui raconte l'épisode précédant les péripéties des *Vœux*.

Deux autres témoignages du début du xve siècle doivent être mentionnés : le *Chevalier Errant*²⁴ du marquis Thomas III de Saluces qui contient deux enluminures représentant les Preux et les Preuses, et l'œuvre de Federico Frezzi, le *Quadriregio*, réalisée en l'honneur du seigneur de Foligno, Ugolino III Trinci, sur lequel nous reviendrons²⁵.

Des exemplaires des *Vœux du Paon* étaient également présents dans les bibliothèques italiennes et ont été copiés. Selon un inventaire de 1407, on sait que la famille des Gonzague possédait un exemplaire en langue française²⁶. Dans la liste des manuscrits catalogués, Robert L. G. Ritchie nous apprend que le manuscrit U,

21 — Francesco Petrarca, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, Vinicio Pacca éd., 1^{ère} éd., 1996, Milan, Mondadori, 1996, (I Meridiani). Les *Trionfi* de Pétrarque sont des poèmes allégoriques en langue toscane et sont composés de six triomphes. Voir aussi Mario Salmi, « I Trionfi e il De Viris illustribus nell'arte del primo Rinascimento », dans *Francesco Petrarca* (colloque, Rome-Arezzo-Padoue-Arqua Petrarca, 1974), Rome, coll. « Atti dei Convegni Lincei, 10 », 1976, p. 23-47.

22 — Voir Vincenzo Crescini, *Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*, 2 vol., Bologne, 1889, vol. 1, p. 258, n. 2 ; Victoria Kirkham, *Fabulous Vernacular : Boccaccio's Filocolo and the Art of Medieval Fiction*, University of Michigan Press, 2001, chap. 5 « The poisoned Peacock », p. 200-236 et Simonetta Mazzoni Peruzzi éd., *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, (colloque, Florence-Certaldo, 2003-2004), Florence, coll. « Carrefours, Medioevo, 2 », 2006, en part. la contribution de Roberta Morisini, « Ancora Boccaccio e i "franceschi romanzi" », p. 135-158.

23 — Il s'agit du manuscrit Plut. XXIX, 8 (fol. 66) conservé à la *Biblioteca Laurenziana* de Florence ; voir Catherine Gaullier-Bougassas éd., *Les "Vœux du Paon" de Jacques de Longuyon, op. cit.*, p. 19, n. 36.

24 — Thomas de Saluces, *Il Libro del Cavaliere errante* (BnF, ms fr. 12559), Marco Piccat éd., Saluces, 2008. Florence Bouchet, professeur de Littérature française du Moyen Âge à l'Université Jean Jaurès de Toulouse a réalisé sa thèse de doctorat sur le roman : *Lire, voir, écrire au XIV^e siècle : étude du "Livre du Chevalier errant" de Thomas de Saluces*, thèse, Université Paris IV-Sorbonne, 1995. Voir aussi Lea Debernardi, « Note sulla tradizione manoscritta del "Livre du Chevalier Errant" e sulle fonti dei titoli negli affreschi della Manta » dans *Opera Nomina Historiae*, 4, 2011, p. 67-132.

25 — Voir ci-dessous paragraphe « La réception des Neuf Preux : les peintures murales du Palais Trinci ».

26 — L'inventaire de 1407 a été publié dans Willelmo Braghirolli, Gaston Paris, Paul Meyer, « Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, capitaine de Mantoue, mort en 1407 », dans *Romania*, 9, 1880, p. 497-514, p. 508 : « 22. Item. Votum Pavonis. Incipit : "Après ce chalisandres ot de desur conqs." Et finit : "quando il fu la venus" ».

c'est-à-dire le ms. fr. 12567 de la BnF, a été copié en Italie²⁷. Quant au manuscrit P3 conservé à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, le Vat. Lat. 3209, daté du milieu du XIV^e siècle²⁸, il faisait partie de la bibliothèque de Fulvio Orsini au XVI^e siècle et aurait peut-être appartenu au cardinal Pietro Bembo (1470-1547), qui était un grand bibliophile²⁹.

Enfin, récemment, Giuseppina Brunetti a découvert deux fragments avec des laisses du roman, peut-être copiés dans un *scriptorium* napolitain sous la dynastie des Anjou, mais ne provenant pas du même exemplaire³⁰ (Biblioteca Casanatense de Rome, ms. 614). Cette découverte augmente la liste des témoins attestant la présence des *Vœux du Paon* en Italie.

Les Vœux du Paon en latin

Le dernier témoignage, qui n'est pas des moindres, est la version latine du cardinal Giordano Orsini³¹. Ce n'est pas une traduction fidèle du roman des *Vœux du Paon* mais une version remaniée en latin, avec des modifications et des insertions qui trahissent une profonde connaissance des textes antiques de la part de l'auteur. La composition est datée de la fin du XIV^e siècle, peut-être des premières années du XV^e siècle. Comme le roman en français, le texte latin célèbre les exploits militaires des neuf héros. On remarque cependant qu'une modification a été apportée à leur ordre d'apparition : Jules César précède Alexandre au lieu de le suivre.

27 — Voir Robert L. Graeme Ritchie éd., *The Buik of Alexander*, 1921-1929, *op. cit.*, vol. 2 (1921), p. xlii.

28 — *Ibid.*, p. xlv et Camillus Casey, *Les "Vœux du Paon" by Jacques de Longuyon*, *op. cit.*, p. xi.

29 — Pierre de Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Genève, coll. « Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 74 », 1887, p. 113 et p. 394, n°21 : « *Un libro di rime francese, in pergamena in-4°, tutto figurato, senza coperta* ». Au sujet de Pietro Bembo, *ibid.*, p. 91-98 et Robert L. Graeme Ritchie éd., *The Buik of Alexander*, *op. cit.*, vol. 2 (1921), p. xlv-xlvii.

30 — D'après l'édition de Casey, il s'agit des laisses 157-160 et 177-181 : voir Camillus Casey, *Les "Vœux du Paon" by Jacques de Longuyon*, *op. cit.*, p. 205-207 et p. 225-228 ; et Giuseppina Brunetti, « Un Testimone dei *Vœux du Paon* in Italia », *op. cit.*, p. 22-25. Voir aussi la notice du manuscrit par A. Torroncelli, dans Guglielmo Cavallo éd., *I Luoghi della memoria scritta : [i libri del silenzio, i libri del decoro, i libri della porpora]*, *manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche Statali Italiane*, Rome, 1994, p. 323.

31 — Città del Vaticano, Archivio di San Pietro, E. 36. Giordano Orsini est nommé archevêque de Naples en 1400, puis cardinal en 1405. En suivant l'historique du manuscrit, nous sommes arrivées à la conclusion qu'il était le commanditaire de la version latine, ce que confirme le décor héraldique du codex. Les armoiries, surmontées du chapeau cardinalice font aussi office de *terminus post quem*. Voir également Hélène Bellon-Méguelle, Géraldine Châtelain, « Chanter en son latin ». Des *Vœux du Paon* français à leur traduction en prose (Vatican, Archivio di San Pietro, E 36) », dans *Traduire de vernaculaire en latin au Moyen Âge et à la Renaissance : méthodes et finalités*, études réunies par Françoise Fery-Hue, Paris, École des chartes, 2013, coll. « Études et rencontres de l'École des chartes ; 42 », p. 149-182.

*Verum quidem est **Hector** fuit probissimus in armis et totum regimen Troianorum obtinuit sua probitatis dignitate. Occidit enim septem reges uno die manibus propriis.*

LXXXIX. – ***Cesar** quoque sua potencia subiugauit romano imperio totam Alamanniam et Franciam ; Alexandriam et Affricam usque in occidentem sibi tributariam fecit ; Pompeium quoque conflixit. **Alexander** autem acquisiuit sibi Asiam et ciuitatem magnam Babillonie. Isti tres fuerunt potenciores pagani qui toto orbe regnassent.*

XC. – *Tres enim Iudeos inuenio et recolo me legisse probissimos suis temporibus. Primus quidem fuit **Iosue**, per cuius preces diuisum est flumen Iordanis, et transiuit gens sua sicco pede, et preliatus est tantum quod deballauit XLI Reges, nec eis terram tenendam reliquit.*

XCI. – ***Dauid** eciam, qui interfecit Goliath et multa bella conpleuit. **Iudas Machabeus** fuit tercius, qui fuit audacior ceteris : occidit Apollonium, Antigonom et Succamor.*

XCII. – *Tres quoque fuerunt Christiani ceteris meo iudicio potenciores in armis. **Arturus** primus, qui sua uirtute interfecit Rustion et multos alios principes.*

XCIII. – *Secundus **Karolus Magnus**, qui sua potencia totam Hispaniam, extirpata gente paganica, suo dominio subiugauit, et Agulandum regem sua propria manu peremit. Tercius quoque fuit **Godoffredus de Bollio** nobilis, qui sua uirtute debellauit Soldanum, Amiratum Corbaranum conflixit, Antiochiam sumpsit, et terram sanctam Ierusalem, non absque non modico labore, expulsa gente maligna, fidei cathodice, diuina fauente clemencia, subiugauit.*

XCIV. – *Isti nouem quos nominaui fuerunt probiores qui tam paganica quam iudaica quam eciam \ christiana lege regnassent³².*

La réception des Neuf Preux : les peintures murales du Palais Trinci

Diffusion et réception sont deux phénomènes dépendants. Les cycles peints recensés en Italie témoignent des contextes de réception du groupe héroïque et impliquent la circulation de dessins reproduisant des œuvres. L'étude des armoiries qui accompagnent toujours les Preux permet de remonter à de possibles sources et d'établir des traditions héraldiques liées aux provenances géographiques des modèles. À leur tour, les cycles peints italiens peuvent déclencher un phénomène de diffusion à travers des reproductions mais pour cela il faut les voir, en parler, et cela revient aux concepts d'oralité et de visualité évoqués³³.

32 — D'après l'édition de Vincenzo Licitra, « Una Redazione latina inedita dei *Voti del Pavone* », dans *Studi medievali*, 3^e série, 2/1, 1961, p. 321-362, et 2/2, 1961, p. 711-743, voir p. 736-737.

33 — Voir ci-dessus note 15.

Seuls quatre cycles de peintures murales sont connus aujourd'hui en Italie. Tous ont été réalisés dans des demeures privées et sont dans l'ensemble assez bien conservés : celui du Palais Trinci que nous analyserons, de 1411-1412, celui du château de La Manta³⁴ avec le pendant féminin des Neuf Preuses, de 1416-1426, et l'ensemble peint de Castelnuovo Nigra, de 1430-1440, également situé en Piémont³⁵. Enfin, un quatrième cycle exécuté entre 1395 et 1405 se situe à Castelroncolo à Bolzano (Haut-Adige) ; dans ce cas, la tradition des Neuf Preux est à rattacher à la culture germanique.

En ce qui concerne les trois premiers ensembles, nous pouvons caractériser brièvement leur contexte d'accueil. Dans les trois cas, les commanditaires appartiennent à la noblesse et sont à la tête d'une seigneurie plus ou moins importante. Tous vivent un moment d'affirmation politique. Ils correspondent encore à la figure du seigneur chevalier, guerrier, mais se rapprochent aussi du modèle courtois. Ils transforment leur château fortifié en résidence et font appel à des artistes à la mode ou de renom pour en réaliser le décor.

Ugolino III Trinci, seigneur et mécène

À Foligno, le commanditaire des peintures est Ugolino III Trinci, seigneur de la ville dès 1386. Les Trinci sont liés à la puissante lignée des Orsini de Rome, puisqu'Ugolino est marié à Costanza Orsini. Ses relations avec la papauté sont optimales et se renforcent encore avec le pape Boniface IX, issu de la famille Tomacelli de Naples³⁶. En 1392, Ugolino est nommé vicaire apostolique et, pour les services rendus, il reçoit la rose d'or du pape qui est une marque de reconnaissance prestigieuse³⁷. Les Trinci souhaitent alors créer

34 — Giovanni Romano éd., *La Sala baronale del Castello della Manta (Quaderni del restauro, 9)*, Milan, 1992 et Giuseppe Carità éd., *Le Arti alla Manta : il castello a l'antico parrocchiale*, Turin, 1992. Voir dans ce dernier ouvrage, l'étude des armoiries menées par Luisa Clotilde Gentile, « L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine », p. 103-162.

35 — Nous avons pu identifier le thème des peintures au cours du doctorat. Grâce à l'étude des armoiries, il semble bien que des modèles provenant de Lorraine ont été utilisés ; voir notre contribution, « Le Cycle des Neuf Preux au château de Castelnuovo (Piémont) », dans *Mélanges de l'École française de Rome*, 122/1 (2010), 2011, p. 173-188.

36 — Sur l'histoire de la famille, il existe le recueil de Durante Dorio, *Istoria della famiglia Trinci*, (fac-similé, Foligno, 1638) Foligno, 1973 ; il a été copié par Lodovico Iacobilli, *Discorso della città di Foligno*, (fac-similé, Foligno, 1646) Bologne, coll. « *Historiae urbium et regionum Italiae rariores*, 11 », 1966. Voir aussi Giovanni Lazzaroni, *I Trinci di Foligno dalla signoria al vicariato apostolico*, Bologne, coll. « Biblioteca storica della antica e nuova Italia, 14 », 1969.

37 — La rose d'or est un ornement en forme de rose, comme son nom l'indique, béni par le pape et que ce dernier avait coutume d'offrir à un souverain ou à un personnage important dont il voulait signaler la piété. À la suite de cet événement, les Trinci ont adopté comme devise « *fa* » qui signifierait « *fides adiuvat* ». Voir Pietro Lai, « Alla corte

une principauté indépendante et pour légitimer leurs prétentions, ils fabriquent comme beaucoup d'autres une généalogie mythique : à partir de leur nom de famille, ils choisissent pour ancêtre le Troyen Tros. De cette façon, ils se placent dans un rapport symbolique d'égalité avec Rome. Ces quelques éléments nous permettent de voir qu'Ugolino s'est imposé en priorité par sa politique militaire et a su sceller des alliances stratégiques. Un contexte favorable à la création d'une cour seigneuriale et à la commande artistique s'instaure ainsi à Foligno. Afin de marquer son ascension dans le paysage urbain, Ugolino conçoit un projet architectural ambitieux pour sa nouvelle résidence, construite entre 1407 et 1411. Lui et sa femme s'entourent d'érudits qui les assistent dans la conception de cycles picturaux complexes.

Parmi ces lettrés, nous relèverons les noms de Francesco da Fiano et Federico Frezzi. Le premier, né vers 1350 à Fiano, étudie à Bologne dans la célèbre école de Pietro da Moglio, fréquente les futurs grands humanistes³⁸ et a des échanges épistolaires avec Pétrarque à qui il voue une profonde admiration. En tant que « *scriptor et abbreviator apostolicus* »³⁹ auprès de la curie romaine, il va à Naples où probablement il contemple le cycle d'Hommes illustres du roi Robert d'Anjou⁴⁰. Après le retour du pape à Rome en 1406, Francesco da Fiano peut rencontrer des humanistes d'envergure à la chancellerie papale, comme Leonardo Bruni⁴¹, Poggio Bracciolini, Antonio Loschi et Pier Paolo Vergerio. C'est peut-être au cours de ces années que Francesco da Fiano compose, pour Ugolino, les épigrammes qui accompagnent l'un des programmes peints du Palais Trinci, celui célébrant les grands « ancêtres » romains⁴².

dei Trinci » dans Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno*, *op. cit.*, p. 195-216, p. 199.

38 — Voir ci-dessus note 11 et aussi Clémence Revest, « Leonardo Bruni et le concile de Pise », dans *Medioevo e Rinascimento*, 23/n.s.20, 2009, p. 155-180.

39 — Cristina Galassi, « Un signore e il suo palazzo : iconografia, cronologia e committenza dei cicli pittorici nelle "case nuove" di Ugolino Trinci », dans Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno*, *op. cit.*, p. 269-298, p. 270.

40 — Roberto Weiss, *Il Primo secolo dell'umanesimo*, Rome, coll. « Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi, 27 », 1949, p. 93-98, 144-154 et Giuseppe Billanovich, « Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano », *op. cit.*, p. 211.

41 — Nous soulignons d'ailleurs que Leonardo Bruni est l'érudit consulté par les Siennois pour la réalisation du cycle de l'Anticapella du Palazzo Pubblico de 1409 : voir Nicolai Rubinstein, « Political Ideas in Sienese Art : the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21/3-4, 1958, p. 179-207.

42 — Roberto Guerrini, « "Uomini di pace e di guerra che l'aurea Roma generò". Fonti antiche e tradizione classica negli epigrammi di Francesco da Fiano per la Sala degli Imperatori (*Anthologia latina*, Riese, 1906, 831-855) », dans Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno*, *op. cit.*, p. 375-400, et du même auteur,

Le second homme, Federico Frezzi, est originaire de Foligno. Il étudie chez les dominicains à Santa Maria Novella, à Florence, puis devient professeur de théologie dans cette même ville, ainsi qu'à Pise et à Bologne. En 1403, il est nommé évêque de Foligno grâce à Ugolino III pour lequel il compose ensuite le *Quadriregio*⁴³. Dans ce poème épico-didascalique, l'auteur imite Dante et raconte le voyage initiatique⁴⁴ d'un chevalier dans les quatre royaumes allégoriques de l'Amour, de Satan, des Vices et des Vertus, en insérant l'éloge des Trinci et surtout d'Ugolino III.

La demeure des Trinci et la galerie des Preux

Grâce à deux ponts aériens, appelés aussi « *cavalcavia* », l'ensemble du Palais Trinci s'articule sur trois côtés de la place principale de la ville (*Piazza Vecchia*), et se trouve ainsi relié à deux pôles stratégiques, le pôle religieux avec la cathédrale San Feliciano et le pôle politique avec l'ancien palais du podestat et le palais communal. La demeure est décorée de nombreux programmes peints qui célèbrent l'Antiquité et Rome, réalisés par l'atelier du peintre Gentile da Fabriano. Ces thèmes, ainsi affichés sur les murs, participent à l'affirmation des ambitions politiques de la famille.

Parmi les cycles monumentaux conservés au deuxième étage du palais, on compte notamment : dans la grande salle⁴⁵, un cycle d'Hommes illustres romains présentés par des inscriptions en latin attribuées à l'humaniste Francesco da Fiano⁴⁶ ; la salle appelée « *camera rosarum* », utilisée probablement comme bibliothèque⁴⁷, est décorée d'un ensemble associant aux personnifications des Arts libéraux, les Sept âges et les heures du jour ; enfin, la série des Neuf

« *Fluct (us)* : intertestualità ed iconografia nella tradizione classica », *op. cit.*, 1995, p. 233-273.

43 — Elena Laureti, « Il Ciclo decorativo degli edifici trinciani e il Quadriregio », dans Elena Laureti éd., *Il "Quadriregio" di Federico Frezzi da Foligno : un viaggio nei quattro regni*, Foligno, 2007, p. 481-491, p. 484. Voir aussi du même auteur l'édition Arndes : *L'edizione Arndes del "Quadriregio" di Federico Frezzi da Foligno (Perugia, 1481), facsimile dell'incunabolo Inc. 1101 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia*, Pérouse, 2009.

44 — Sur le thème du chemin initiatique, voir Marie-Luce Chênerie, *Le "Chevalier errant" dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, 1986.

45 — Appelée aussi Salle des Empereurs et Salle des Géants.

46 — Roberto Guerrini, « Anthologia latina 831-55d Riese [...] », *op. cit.* ; du même auteur « "I Venerati volti degli antichi" ». Gli epigrammi di Francesco da Fiano nel Salone dei Trinci a Foligno », dans *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento : l'esperienza dei Trinci*, (congrès, Foligno, 1986), 2 vol., Pérouse, 1989, vol. 2, p. 459-467 et « *Cernere vultus* : la Galleria degli Eroi di Virgilio e la tradizione ecfrastica nella Sala degli Imperatori di palazzo Trinci a Foligno », dans Antonino Caleca éd., *Palazzo Trinci : nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Livourne, 2009, p. 49-64.

47 — Laura Lametti, « Il Palazzo : dalle preesistenze all'Unità d'Italia », dans Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno*, *op. cit.*, p. 51-104, p. 73.

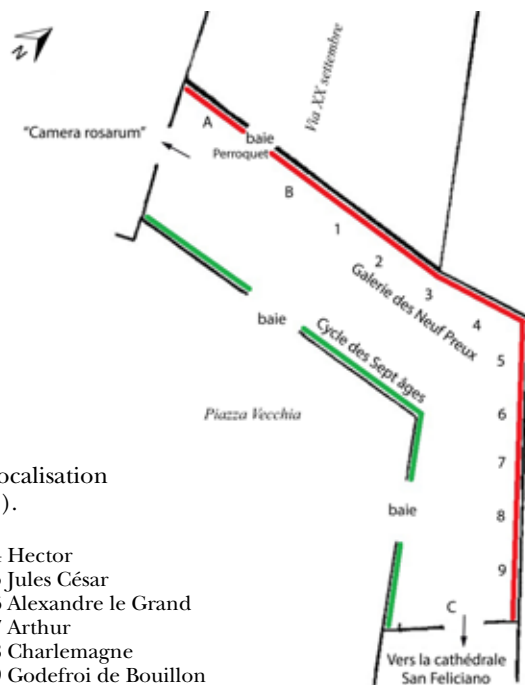


Fig. 1 :
Palais Trinci,
schéma du couloir avec localisation
des peintures (1411-1412).

A Romulus	4 Hector
B Scipion l'Africain	5 Jules César
C Pétrarque (?)	6 Alexandre le Grand
1 Josué	7 Arthur
2 David	8 Charlemagne
3 Judas Maccabée	9 Godefroi de Bouillon

Preux a été peinte dans le couloir suspendu à l'est⁴⁸. Les neuf héros sont accompagnés par deux autres Romains, Romulus et Scipion l'Africain, d'une cage avec un perroquet⁴⁹, d'un personnage assis qui pourrait être Pétrarque et d'un autre cycle des Sept âges.

Avec raison, on peut se demander pourquoi Ugolino choisit d'inclure dans son projet décoratif une deuxième galerie d'Hommes illustres avec les triades des Preux, et quelle est la fonction de cette dernière.

Le couloir dans lequel sont peints les Preux relie le palais à la cathédrale San Feliciano⁵⁰. C'est un « *transitus* »⁵¹ qui permet aussi

48 — Au deuxième étage, on compte également dans la dite « loggia » les peintures qui représentent les vies de Rémus et Romulus et les origines troyennes de Rome avec l'histoire de Rhéa Sylvia, ainsi que les programmes picturaux de la chapelle.

49 — Ce motif et le jardin qui sert de décor au cycle des Sept âges ont été rapprochés de l'iconographie de certaines peintures du Palais des Papes à Avignon, voir Cristina Galassi, « Un Signore e il suo palazzo [...] », *op. cit.*, p. 291.

50 — N'ayant pu accéder nous-même à cette partie de l'église, Laura Lametti, historienne de l'art qui a étudié le Palais Trinci, nous a apporté les éclaircissements nécessaires.

51 — La notion de *transitus* appliquée à un lieu de passage implique une fonction d'ordre pratique, mais peut aussi recouvrir un sens symbolique. C'est le cas pour les lieux religieux ; par exemple, la chapelle mariale de l'abbaye de Cluny, voir Nicolas Reveyron, « Marcigny, Paray-le-Monial et la question de la chapelle mariale dans l'organisation spatiale des prieurés clunisiens aux XI^e-XII^e siècles », dans *Viator*, 41, 2010, p. 63-94.



Fig. 2: Palais Trinci, vue sud-est du couloir avec son assommoir.
© N.-Ch. Rebichon

aux Trinci de circuler en sécurité. Celui-ci a un tracé pratiquement en forme d'équerre qui, vu de l'extérieur, ne laisse distinguer qu'une portion, celle qui passe au-dessus de la rue (actuelle *via XX settembre*) ; la deuxième partie est englobée dans le bâtiment étroit qui jouxte l'église (Fig. 1). Ce couloir est éclairé au sud, côté place, par deux élégantes baies géminées avec des arcs trilobés ; la troisième fenêtre, au nord-ouest, est plus petite et couverte d'un arc en plein cintre (Fig. 2). On remarque encore dans la voûte, en-dessous, la présence d'un assommoir qui est un des éléments de l'appareil défensif habituel⁵². Plus symbolique que fonctionnel, l'assommoir est visible de la population au-dessus de laquelle le seigneur des lieux passe lorsqu'il emprunte le couloir.

⁵² — Cinquante ans auparavant, Trincia Trinci avait été défenestré de l'ancien palais du podestat lorsque les partisans de la cause gibeline s'étaient révoltés.

C'est très probablement pendant la construction du *cavalcavia* que le mur du bras nord de l'église⁵³ a été aussi surélevé. En prolongement du couloir suspendu, le passage aménagé en hauteur à l'intérieur du transept permettait aux Trinci d'accéder facilement à l'église. Les études menées sur la façade du bras nord ont permis aux spécialistes de supposer que les fenêtres, localisées sur le parcours emprunté par les Trinci, auraient pu leur servir de « balcon » pour s'adresser au peuple rassemblé sur la place et pour la mise en scène de leur pouvoir⁵⁴. Par conséquent, les membres de la famille Trinci et très probablement Federico Frezzi, évêque de 1403 à 1416, ainsi que des hôtes de marque utilisaient le couloir. Les archives consultées par Laura Lametti lui permettent même de supposer que des documents ont été rédigés dans le *cavalcavia*⁵⁵.

Un grand soin est apporté à cette liaison aérienne dont les murs sont entièrement peints. Sur les murs nord et nord-est, où se trouvent les Neuf Preux, une première ébauche avait été réalisée et représentait les Sept âges de l'homme. Un changement de programme a eu lieu car ce même thème a finalement été reporté sur le mur en face, laissant la place à la série des Hommes illustres. Les personnages en pied, de taille humaine, défilent à la gauche du spectateur qui se rend à l'église. Le cycle est malheureusement lacunaire : les personnages sont incomplets et parfois seule la tête est conservée. Ils sont insérés sous une arcature, séparés par des colonnes cannelées soutenant des arcs brisés. La même mise en scène a été choisie pour les *Viri illustres* de la grande salle⁵⁶, ce qui crée un écho harmonieux entre les deux galeries d'*exempla*. Ces hommes sont ainsi présentés dans une niche architecturale, comme des statues « vivantes » et sont magnifiés (Fig. 3). D'un point de vue technique, les travaux de restauration et les analyses ont montré que des pastilles recouvertes de feuilles d'or et d'argent avaient été

53 — L'église et son architecture ont été étudiées dans Giordana Benazzi éd., *Foligno A. D. 1201 : la facciata della Cattedrale di San Feliciano*, Cinisello Balsamo, 1993.

54 — Cette hypothèse est possible car ce n'est pas la façade principale de l'église. Ainsi, au cours de cérémonies et d'interventions publiques, les Trinci pouvaient probablement se montrer aux deux fenêtres du transept les plus proches du *cavalcavia*, tandis que la troisième était réservée à l'évêque. Voir à ce sujet Giordana Benazzi éd., *Foligno A. D. 1201 [...]*, op. cit., p. 33, p. 90-91, pl. 1 et 2.

55 — En juin 2000, Laura Lametti a découvert le *Taccuino Cottellini*, du nom de son auteur, qui contient des croquis des peintures du palais et les copies de documents d'archives dont celles des devis payés à Gentile da Fabriano ; voir Laura Lametti, « Il Manoscritto intitolato *Appunti sopra la città di Foligno. Scritti da Lodovico Cottellini accademico fulginio. Parte nona. 1770-1780* », dans Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno*, op. cit., p. 427-446.

56 — Les *Viri illustres* sont représentés dans un double contexte, à la fois architectural et champêtre ; on observe en effet, à leurs pieds, un sol herbeux avec des plantes variées.



Fig. 3: Palais Trinci, vue de l'intérieur du couloir vers l'est.
 Au fond, au centre de la photo, on distingue Alexandre le Grand (1411-1412).
 © N.-Ch. Rebichon

disposées sur les armures, les vêtements ou les armes des Preux⁵⁷. Le soin et la préciosité des matériaux employés confirment l'importance de cet espace.

57 — Les analyses scientifiques, réalisées à partir de prélèvements, montrent que des pigments précieux ont été utilisés mais aussi que les armures étaient rehaussées de feuilles d'argent, ce qui était également le cas dans les autres cycles du palais, celui de la Salle des Empereurs par exemple. Nous renvoyons à l'article de Bruno Bruni sur les techniques et matériaux employés qui confirment la richesse et la somptuosité des programmes peints dans leur composition matérielle : Bruno Bruni, « La Tecnica esecutiva del cantiere gentiliano di Palazzo Trinci », dans Antonino Caleca, Bruno Toscano éd., *Palazzo Trinci : nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Livourne, 2009, p. 133-160.



En haut : fig. 4 : Palais Trinci, mur nord, Romulus, détail (1411-1412).

En bas : fig. 5 : Palais Trinci, mur nord, Josué, détail (1411-1412).

© N.-Ch. Rebichon

Les Neuf Preux sont précédés par Romulus et Scipion l'Africain. Le premier roi de Rome est représenté hirsute, vêtu de sortes de braies et muni d'une lance (Fig. 4). Bien qu'ils soient peints de part et d'autre de la petite fenêtre au nord-ouest, ils ont la tête dirigée l'un vers l'autre et forment un binôme. Au-dessus de la baie, apparaît un perroquet en cage. Suivent ensuite Josué, David et Judas Maccabée, Hector, Jules César et Alexandre le Grand, et enfin Arthur, Charlemagne et Godefroi de Bouillon. Des *tituli* au niveau de leur tête permettaient d'identifier les personnages ; seuls certains sont conservés et complètent aujourd'hui l'absence des armoiries qui étaient peintes sur les boucliers, maintenus au sol par les Preux (Fig. 5 et 6).

Pour les trois premières figures, on lit « *dux Joxue* », « *rex Davit* » et plus difficilement « *Maca-beo* ». On lit également en français les mots « *Charl* » et « *magne* ». D'après les armoiries, il est possible d'identifier deux Preux sans *titulus* : Jules César et Arthur. Par déduction, on localise Godefroi de Bouillon, le dernier Chrétien. Quant au premier et au troisième Preux païens, on peut s'appuyer sur l'attribut de royauté, à savoir la couronne dont est coiffé le dernier que nous reconnaissons comme étant Alexandre le Grand. La *sinopia* conservée correspondant au premier Païen semble révéler qu'il ne portait pas de couronne sur son casque ; nous l'identifierons ainsi comme étant Hector. Les études comparatives que nous avons menées montrent effectivement qu'Hector n'est presque jamais doté de couronne.

Nous pouvons dresser le tableau récapitulatif suivant avec l'ordre des Preux et leurs emblèmes héraldiques :

1/ Josué	– non conservé
2/ David	– <i>idem</i>
3/ Judas Maccabée	– <i>idem</i>
4/ Hector	– <i>idem</i>
5/ Jules César	– d'or à l'aigle de sable
6/ Alexandre le Grand	– illisible
7/ Arthur	– de gueules à trois couronnes d'or en pal
8/ Charlemagne	– parti : au 1, d'or à l'aigle de sable ; au 2, semé de fleurs de lys ou d'azur à trois fleurs de lys
9/ Godefroi de Bouillon	– non conservé

Les Preux sont représentés comme des soldats en armes. Ils sont également dotés de signes distinctifs qui attestent leur rang. David porte une couronne sur son casque ; de même, Alexandre le Grand et les deux premiers Chrétiens sont couronnés.

Au-dessus de la porte menant vers l'église, se trouve le portrait présumé de Pétrarque. En face de la galerie d'*exempla*, se déclinent



Fig. 6 : Palais Trinci, mur nord-est, Arthur, détail (1411-1412).
© N.-Ch. Rebichon.

dans le sens inverse les Sept âges de l'homme personnifiés, dans un contexte bucolique. Ils sont accompagnés d'inscriptions plus ou moins bien conservées, mais une provenance picarde a pu être proposée par Marilena Caciorgna qui a reconstitué en partie le texte⁵⁸. Le discours se présente sous la forme de questions et de réponses.

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. Enfance : | 5. Maturité : |
| « Enfes, que demande tu en t'enfance ? | « LX ans |
| Santé, croisanse » | ... |
| | ... » |
| 2. Adolescence : | 6. Vieillesse : |
| « XV ans | « ... ans |
| Valeton, que veus tu avoir ? | Preudons, coment as-tu vesqut ? |
| Lonc este, court ivernoir » | ... aumones ai fait... » |
| 3. Jeunesse : | 7. Décrépidité : |
| « XX (?) ans | « ... |
| Jovensiaus, que demande tu ? | Vielliart, pour coi es si desfais ? |
| ...?... » | Tout va a fin, for que bien fait » |
| 4. Virilité : | |
| « XL ans | |
| ... que note sele fleurs ? | |
| joie de quer, deduit d'amour » | |

Pistes de lecture

Quelle pouvait donc être la fonction de la galerie des Neuf Preux dans le Palais Trinci ?

Si nous revenons sur les étapes de réalisation du décor dans le couloir, nous savons que la série d'hommes en armes a recouvert une ébauche des Sept âges de la vie humaine. Les murs sud et sud-est, percés de deux fenêtres, laissaient peut-être à disposition une superficie insuffisante pour neuf ou onze figures en pied. Il nous semble toutefois que d'autres motivations ont pu conduire à ce choix de distribution. En effet, si la seule question de l'espace avait prévalu, Romulus et Scipion l'Africain n'auraient servi qu'à combler un espace vide, considération impossible pour l'époque et en raison de la qualité conceptuelle des programmes. Ces deux personnages faisaient donc partie du projet initial de la galerie qui, cependant, aurait été conçue ultérieurement, après les premières esquisses du cycle des âges. Romulus et Scipion figurant déjà dans le programme des illustres Romains de la grande salle, leur double

58 — Marilena Caciorgna, « *"Sanguinis et belli fusor"*. Contributi all'esegesi dei titoli di Palazzo Trinci (Loggia di Romolo e Remo, Sala delle Arti e dei Pianeti, Corridoio) », dans Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno, op. cit.*, p. 401-426, voir p. 420-421.

présence doit avoir une signification et tend à montrer que le projet était bien celui d'une galerie d'Hommes illustres, au service de laquelle les Neuf Preux auraient été choisis et « englobés ».

L'unité de la galerie est assurée par le décor architectural qui annule, à première vue, la répartition en triades. Si on examine attentivement les peintures, on remarque le jeu des regards et des postures : comme déjà observé, Romulus et Scipion sont tournés l'un vers l'autre, puis dans chaque triade les deux Preux occupant les positions extrêmes (1 et 3) se tournent vers le Preux central qu'ils regardent, fermant ainsi le groupe ternaire. Parmi les visages conservés, seul Alexandre le Grand dirige son regard vers le spectateur. L'ensemble des neuf se remarque aussi parce qu'ils sont les seuls munis de boucliers armoriés.

L'analyse permet de constater que l'ordre des Preux a été profondément modifié. Les Juifs précèdent les Païens au lieu de les suivre. De plus, Jules César et Alexandre ont été inversés, modification qui caractérise également la citation relative aux Preux dans la version latine⁵⁹. Il s'agit d'un point commun essentiel entre les deux œuvres qui sera approfondi.

Quant au personnage assis, s'il s'agit de Pétrarque, il rappelle fortement la formule choisie dans la *Sala Virorum Illustrium* de Padoue, où le poète est peint dans une position similaire. Cristina Galassi, historienne de l'art spécialiste du Palais Trinci, a proposé en revanche de voir un portrait de Francesco da Fiano, représenté en « nouveau Pétrarque », autre hypothèse très intéressante et plausible⁶⁰. Quoi qu'il en soit, il y aurait donc un douzième personnage célèbre dans cet espace.

Les deux concepteurs pressentis – Francesco da Fiano et Federico Frezzi – se sont très probablement inspirés de Dante et Pétrarque. Ce dernier était très attaché aux textes de saint Augustin, ce qui se perçoit dans ses œuvres⁶¹. Le *Secretum* est un cas exemplaire, mais les idées augustinienes sont revisitées et transmises aussi dans l'*Africa*, les *Trionfi*, et le *De Viris illustribus*, lequel reste l'œuvre de toute sa vie puisque Pétrarque modifie son premier projet, exclusivement « romain », en ajoutant ensuite les biographies d'hommes juifs et de Chrétiens du Moyen Âge. Ces deux œuvres particulièrement – les *Trionfi* et le *De Viris illustribus* – interrogent les concepts

59 — Voir plus haut et note 31.

60 — Cristina Galassi, « Un Signore e il suo palazzo : iconografia, cronologia e committenza dei cicli pittorici nelle "case nuove" di Ugolino Trinci », dans Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini éd., *Il Palazzo Trinci di Foligno, op. cit.*, p. 273-274.

61 — Voir Roberto Cardini et Donatella Coppini éd., *Petrarca e Agostino*, Roma, Bulzoni, 2004 (Humanistica, 24) et dans ce volume l'article d'Elena Giannarelli, « Quale e quanto Agostino ai tempi del Petrarca », p. 1-18.

de renommée, de gloire et de vertu, ainsi que ceux de temps et d'éternité qui nous renvoient bien aux programmes du couloir.

Dans le « Triomphe de la Renommée », le poète cite, parmi d'autres, tous les personnages du couloir bien que dans un ordre différent. Dans une première partie, il mentionne les hommes d'action romains, dont Romulus, Scipion l'Africain et Jules César. Dans la partie suivante, il cite les hommes d'action « étrangers », dont les huit autres personnages de notre galerie peinte⁶². Enfin, dans la troisième partie, Pétrarque traite des poètes antiques qu'il admire et auxquels il s'identifie⁶³ ; ne pourrait-on pas voir alors dans le portrait présumé du poète, une célébration qui renverrait aussi à ce dernier chapitre⁶⁴ ? Selon le poète, la gloire permet aux hommes de rester dans les mémoires et peut les rendre éternels. Toutefois, ce n'est qu'une gloire terrestre, qui est l'ombre de la vertu. On trouve ainsi chez Pétrarque une moralisation de la gloire.

Suit le « Triomphe du Temps », dans lequel Pétrarque déplore précisément la caducité de la gloire terrestre et les nombreuses illusions qu'elle fait naître, ce qui rappelle le thème de l'*Ubi sunt*⁶⁵. Le temps serait la dégradation de l'éternité. Boèce, qui était une référence fondamentale, s'est interrogé sur l'éternité et parlait d'une plénitude de la vie (« *plenitudo vitae* »)⁶⁶ ; l'éternité ne doit pas être perçue comme quelque chose de statique, mais comme un

62 — Voir l'édition Francesco Petrarca, *De Viris illustribus : Adam-Hercules*, Caterina Malta éd., Messine, coll. « Peculiares : testi e studi, 2008, 1 », 2008 et en particulier p. XLIX. Les trois personnages juifs figurent dans *Tr. Fame* Ia 158-59 ; Josué participe à une idéologie triomphale, voir n. 3, p. XLIX : cf à *Disp* LXXI (Var III) 70-75 où Josué est évoqué comme modèle d'action par Urbain V, à travers une symbolique double de « *dilectionis caritas* » et de guerrier pour la foi. Dans ses *Familiares* VI 3, 10, Pétrarque parle de Josué et déclare à son sujet « *bellator insignis, qui tot reges occidit, tot populos stavit* ». Il le mentionne également dans la *Senile* VII 1, 30 comme « *israelitici dux populi* » et dans *Sen.* IV 1, 72, aux côtés de David et Judas Maccabée, parmi ceux dont la vertu guerrière « *ita divinitas aderat ut decerpi nescio quid humane glorie videretur* ». Josué aurait pu faire l'objet d'une biographie à la suite de Moïse dans le *De Viris*. Avant Pétrarque, Dante (1265-1321) citait des héros troyens et des Romains exemplaires pour leurs bonnes actions dans le *Convivio* (IV, 5) ainsi que dans le *De Monarchia* (II, 5), mais le modèle était celui des listes ; voir Maria Monica Donato, « Dante nell'arte civica toscana : parole, temi, ritratti », dans *Dante e le arti visive*, Milan, coll. « Gerione-incroci danteschi, 1 », 2006, p. 9-47, p. 32.

63 — Florence Bistagne, « Citations et sources antiques dans le *Secretum* de Pétrarque (prologue et livre I) », dans *Cahiers d'études italiennes*, 4, 2006, 19-32.

64 — Cette interprétation est aussi compatible avec l'hypothèse de Cristina Galassi, voir ci-dessus note 60.

65 — Sur ce thème, voir Étienne Gilson, « De la Bible à François Villon », dans *Les Idées et les lettres*, Paris, 1932, p. 9-30. D'origine biblique, il sert, dans les Écritures, à apostropher les grands pour les sensibiliser sur la vanité des biens terrestres. Dans cet objectif, l'*Ubi sunt* cite aussi des « *exempla malorum* ».

66 — Sur Boèce, voir Pierre Courcelle, « *La Consolation de philosophie* » dans la tradition littéraire, antécédents et postérité de Boèce, Paris, coll. « Études augustinienes », 1967 et Remo Bodei, « Tempo ed eternità nei Trionfi del Petrarca », dans Roberto Cardini, Donatella Coppini éd., *Petrarca e Agostino, op. cit.*, p. 153-160, p. 154.

fait qui ne connaît pas la décrépitude, contrairement à l'homme et à son corps soumis aux lois du temps.

La notion de temps est aussi liée à celle de l'histoire du monde et des hommes. En suivant toujours saint Augustin, Pétrarque adopte l'idée de la « *senectus mundi* »⁶⁷, la vieillesse du monde, qui implique l'idée de premiers hommes et de premiers habitants. À Foligno, on peut souligner l'image de Romulus qui, en effet, est représenté hirsute, muni d'une lance, comme un des premiers hommes. C'est ce sens de l'histoire qui oriente la conception du *De Viris* ; Pétrarque finit par élargir l'espace temporel et géographique que recouvrent ses biographies. De même dans le couloir, nous faisons des va-et-vient entre Orient et Occident, et la galerie conduit de Romulus à Godefroi de Bouillon (ou à Pétrarque).

Saint Augustin divise l'histoire du monde en trois âges ou trois lois, « *ante legem, sub lege, sub gratia* »⁶⁸, définis en fonction de la symbologie numéraire chrétienne⁶⁹, et habituellement repris par les triades des Preux si on tient compte strictement de la religion. Mais l'inversion repérée des deux premières triades dans le Palais Trinci ne permet pas cette lecture. En ce qui concerne le cycle des âges, il développe parfaitement cette conception du temps que les pères de l'Église ont très tôt débattue et l'iconographie renvoie au texte du psaume 89⁷⁰. Le contenu du psaume invite le chrétien à s'interroger sur la vie terrestre, son parcours et son déclin, et à réfléchir sur la vraie conduite à adopter ; la réponse se trouve alors dans la foi. Saint Augustin a commenté les psaumes et il revient sur les âges de l'homme qui peut atteindre 60, 70 et 80 ans, trouvant ainsi un rappel dans les inscriptions en français⁷¹.

Le dernier triomphe de la composition pétrarquienne est celui de l'Éternité. Nous proposons d'associer son contenu à la fonction du couloir qui conduit à la cathédrale San Feliciano. Si la renommée et le temps conduisent à des triomphes sur terre seulement, il faut penser en revanche au devenir de l'âme. Selon saint Augustin, dans l'idée de la « *mutatio animi* »⁷², l'homme qui

67 — *Ibid.*, p. 155.

68 — Cette vision est exprimée dans les *Épîtres* de saint Augustin ; voir Aloisius Goldbacher, *S. Aureli Augustini Hipponiensis episcopi Epistulae, Pars II, Ep. XXXI-CXXXIII*, Prague/Vienne/Leipzig, coll. « Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, 34 », 1898, LV, III, 5 : « *Primum enim tempus est ante legem, secundum sub lege, tertium sub gratia* ».

69 — Carmela Ventrella Mancini, *Tempo divino e identità religiosa : culto, rappresentanza, simboli dalle origini all'VIII secolo*, Turin, Giappichelli, 2012, p. 35-36.

70 — Santo Agostino, *Commento ai salmi*, Manlio Simonetti éd., 5^e éd, Milano, Mondadori, coll. « Scrittori greci e latini », 2001, p. 308-341.

71 — Voir au-dessus et note 58, voir aussi saint Augustin, les *Confessions* XI, 20.

72 — Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca*, vol. 1, « *Lectura del Secretum* », Chapel Hill : University of North Carolina, Department of romance languages, coll. « North

pratique la prière et la pénitence peut obtenir la grâce de Dieu⁷³ et la promesse du salut. L'âme peut donc espérer l'éternité. Cette idée est présente également dans la *Divine Comédie* de Dante et notamment dans le *Purgatoire* où les hommes justes, mais ayant cédé à un vice, sont punis par la manifestation de la vertu opposée. Chez Pétrarque, l'éternité devient le seul espace indéfini où la contemplation de Dieu est alors possible.

Par conséquent, les cycles peints dans le couloir du Palais Trinci seraient une évocation des trois derniers triomphes de Pétrarque, en relation avec l'espace fonctionnel et architectural du couloir qui conduit à la cathédrale⁷⁴.

Notre analyse peut encore être complétée par l'étude du *Quadriregio* de Federico Frezzi. Dans son poème, l'auteur propose une étymologie du nom de la ville : à sa fondation, la cité est baptisée « *Flamminea* » en l'honneur du dieu Mars appelé « *Flammeo* » ou « *Marte fero* »⁷⁵. Avec le temps, « *Flamminea* »⁷⁶ serait devenue « *Foligno* ». Le dieu Mars est justement peint à côté de la porte d'entrée du *cavalcavia* ; en tant que dieu de la guerre, il introduit bien la galerie d'Hommes illustres du couloir. Il est aussi associé à l'enfance ; ainsi, de part et d'autre du couloir, le visiteur peut observer le thème de l'Enfance. Dans le poème de Federico Frezzi, il faut suivre Minerve pour atteindre les vertus théologiques et cardinales et espérer connaître les arts libéraux, thème peint dans la salle précédant le couloir.

De même que le cycle des âges trahit une source picarde, Federico Frezzi montre dans son poème qu'il maîtrise la langue

Carolina studies in the romance languages and literatures, 33 », 1974, p. 373-374, 506 et n. 181.

73 — Elena Giannarelli, « Quale e Quanto Agostino ai tempi del Petrarca », dans Roberto Cardini, Donatella Coppini éd., *Petrarca e Agostino*, op. cit., p. 8 et dans le même ouvrage Francisco Rico « Volontà e grazia nel *Secretum* », op. cit., p. 44.

74 — Il est intéressant de noter que Roberto Guerrini avait aussi souligné l'importance des œuvres de Pétrarque comme sources textuelles pour la composition du programme de la Salle des Empereurs, associées aux textes de Virgile et Valère Maxime, auteurs dans lesquels puise incontestablement Francesco da Fiano. Voir Roberto Guerrini, « Anthologia latina 831-55d Riese : per un'edizione critica degli epigrammi di Francesco da Fiano (Sala degli Imperatori, palazzo Trinci, Foligno) », op. cit., p. 340-341.

75 — Elena Laureti, « Il Ciclo decorativo degli edifici trinciani e il *Quadriregio* », dans Elena Laureti éd., *Il "Quadriregio" di Federico Frezzi da Foligno*, op. cit., p. 42 ; « *Flamminea chiamò la città bella, / ché "flammeo" è chiamato Marte fero :/ così l'astrologia ancor l'appella :/ ché Marte avea promesso far intero/ il segno de' cavalli in campo bianco :/ però così nomarla ebbe pensiero. / La città il nome e 'l loco mutò anco :/ e fo Flamminea Foligno nomata, perché l'antichità sempre vien manco* », vv. 94-102. Au Palais Trinci, dans les scènes peintes relatives à l'histoire de Rhéa Sylvia, Mars est représenté avec des rayons lumineux.

76 — Il est possible que ce nom ait aussi fait référence à *flamen*, *inis*, m : flamine, désignant le prêtre de certaines divinités qui, entre autres, allume la flamme sur l'autel des dieux.

provençale et le français aussi, en plus de l'italien. Il cite tous les héros de notre galerie sauf Josué, et tous les héros, à l'exception des deux Juifs restants – David et Judas Maccabée –, sont admis dans le royaume des vertus parmi les « Hommes très magnanimes et vaillants » (« *Magnanimi, valentissimi* ») qui ont fait preuve d'une vertu : la force⁷⁷. Cette vision fait écho au sens originel des Preux⁷⁸, aux *gestae* des deux Romains Romulus et Scipion l'Africain, et également aux actions militaires d'Ugolino lui-même, qui est à la fois vicair apostolique et capitaine.

Ainsi, bien qu'il imite Dante, Federico Frezzi s'en affranchit en plaçant dans son texte les héros, y compris païens, dans un même espace qui serait une étape mystique conduisant le voyageur vers Dieu. N'est-ce pas le cas dans le couloir ? N'aurait-on pas physiquement une transposition de cette idée où les héros réunis seraient regroupés dans un « limbe » qu'il faut traverser pour arriver à Dieu symboliquement représenté par la cathédrale San Feliciano ? Toutefois, comme le purgatoire chez Dante, ce limbe serait une sorte de paradis dédoublé⁷⁹. C'est un lieu de formation paradigmatique avec la présence de nombreux *exempla* ; bien que paradis terrestre, il peut conduire au paradis éternel⁸⁰. Cette organisation renvoie à celle des triomphes dans l'œuvre de Pétrarque où succède

77 — Federico Frezzi cite les héros romains, Scipion, Romulus et les Chrétiens, mais dans le désordre dans le livre IV, « *Del Regno delle Virtù* » chap. VII, « *De magnanimi e valentissimi, ne' quali risplende la virtù della fortezza* » ; voir Elena Laureti, *L'edizione Arndes del 'Quadriregio' di Federico Frezzi da Foligno (Perugia, 1481), facsimile dell'incunabolo Inc. 1101 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia*, Pérouse, 2009. p. 397. La triade juive en revanche a peu d'importance, désormais éclatée, et n'est pas avec les autres : Josué n'est pas cité dans le poème. David est évoqué dans le livre II « *Del regno di Satanasso* », chap. IV « *Dove trattasi del limbo e del peccato originale* » et livre III « *Del regno de' Vizi* », chap. I « *Come l'autore fu a battaglia con Satanasso e, umiliandosi, lo vinse* », et Judas Maccabée est placé dans une sorte de purgatoire, livre IV « *Del regno delle virtù* », chap. XVIII « *De' peccati nello Spirito santo, i quali sono opposti alla speranza* ».

78 — Hélène Bellon-Méguelle a ouvert un débat en proposant de regarder le groupe, devenu rapidement canonique, non pas comme un panthéon héroïque, condensé historique des plus grands *exempla*, mais comme un groupe évoquant une chevalerie dépassée, violente, en désaccord avec les qualités prônées par la société courtoise du xiv^e siècle. Si tel était le sens originel du passage littéraire, force est de constater que le *topos* iconographique assume une toute autre signification, positive, à l'origine de la fortune de la série. La remarque d'Hélène Bellon-Méguelle pourrait néanmoins apporter un début de réponse à l'absence de représentation du groupe dans les copies des *Vœux du Paon*. Voir Hélène Bellon-Méguelle, *Du Temple de Mars à la Chambre de Vénus*, op. cit., p. 235.

79 — Dante Alighieri, *La Divine Comédie. Le Purgatoire*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, 1988, voir l'Introduction « Le Paradis dédoublé », p. 5-13.

80 — Elena Giannarelli, « Quale e Quanto Agostino ai tempi del Petrarca », dans Roberto Cardini, Donatella Coppini éd., *Petrarca e Agostino*, op. cit., p. 8 ; dans le même ouvrage Francisco Rico « Volontà e grazia nel *Secretum* », p. 39-50, p. 46-47 et Francesco Tateo, « Eternità e gloria in un percorso agostiniano del Petrarca », p. 161-174.

au triomphe du temps lié à la vie terrestre, le triomphe de l'éternité, équivalent du paradis céleste.

Reste à saisir les permutations au sein de la série des Preux. Avec l'inversion Jules César-Alexandre, César suit désormais Hector. Leur couple évoque l'origine de Rome et des Trinci ; le héros Hector renvoie aux Troyens, Énée et Tros, qui sont les ancêtres adoptés par la famille. Le message politique d'Ugolino, qui veut rivaliser avec Rome, semble se greffer sur le groupe des Preux et aurait causé cette modification. Mais il pourrait aussi s'agir de la reprise d'une idée déjà exprimée dans la version latine. Cette inversion pouvait en effet également convenir au commanditaire, membre de la puissante famille romaine des Orsini. Quant à l'inversion des triades juive et païenne, absente dans le roman en latin, elle met en valeur les Païens et place ainsi au centre de l'entière composition les deux héros grec et romain, Hector et Jules César.

Nous avons tenté également de voir si le chiffre 7, récurrent dans tous les programmes décoratifs du palais, pouvait d'une façon ou d'une autre guider la composition de la galerie du couloir. Jules César occupe la septième place en partant de Romulus, ce qui est aussi le cas d'Hector en partant, dans le sens contraire, du portrait hypothétique de Pétrarque. En outre, si nous reprenons le système sous-jacent de la triade et associons à Romulus et Scipion, un autre héros militaire, Ugolino Trinci lui-même, nous obtiendrions quatre triades : $4 \times 3 = 12$ et $4 + 3 = 7$ qui sont aussi les chiffres du *trivium* et du *quadrivium*.

Le chiffre 7 intervient encore dans une autre source littéraire probable, la *Chanson des Sciences et des Vertus* de Francesco di Bartoli de Bologne⁸¹, du XIV^e siècle. Les sciences et les vertus sont décrites à partir de définitions puisées dans les œuvres de saint Augustin. Au nombre de sept, elles sont mises en rapport avec les planètes et les âges, schéma qui trouve un véritable écho dans les peintures de la « *camera rosarum* » du Palais Trinci.

L'analyse des peintures peut, à son tour, éclairer la version latine des *Vœux du Paon*. La présence d'une modification commune dans la galerie peinte, pour laquelle serait donc intervenu Francesco da Fiano, et dans le passage dédié aux Preux invite à s'interroger sur la possible participation de l'humaniste à l'écriture des *Vœux du Paon* en latin. Pour étayer cette hypothèse, outre les faits biographiques

81 — Bartolomeo di Bartoli, *Le Canzone delle virtù e delle scienze*, Leone Dorez éd., Bergame, Istituto Italiano di Arti grafiche Editore, 1904.

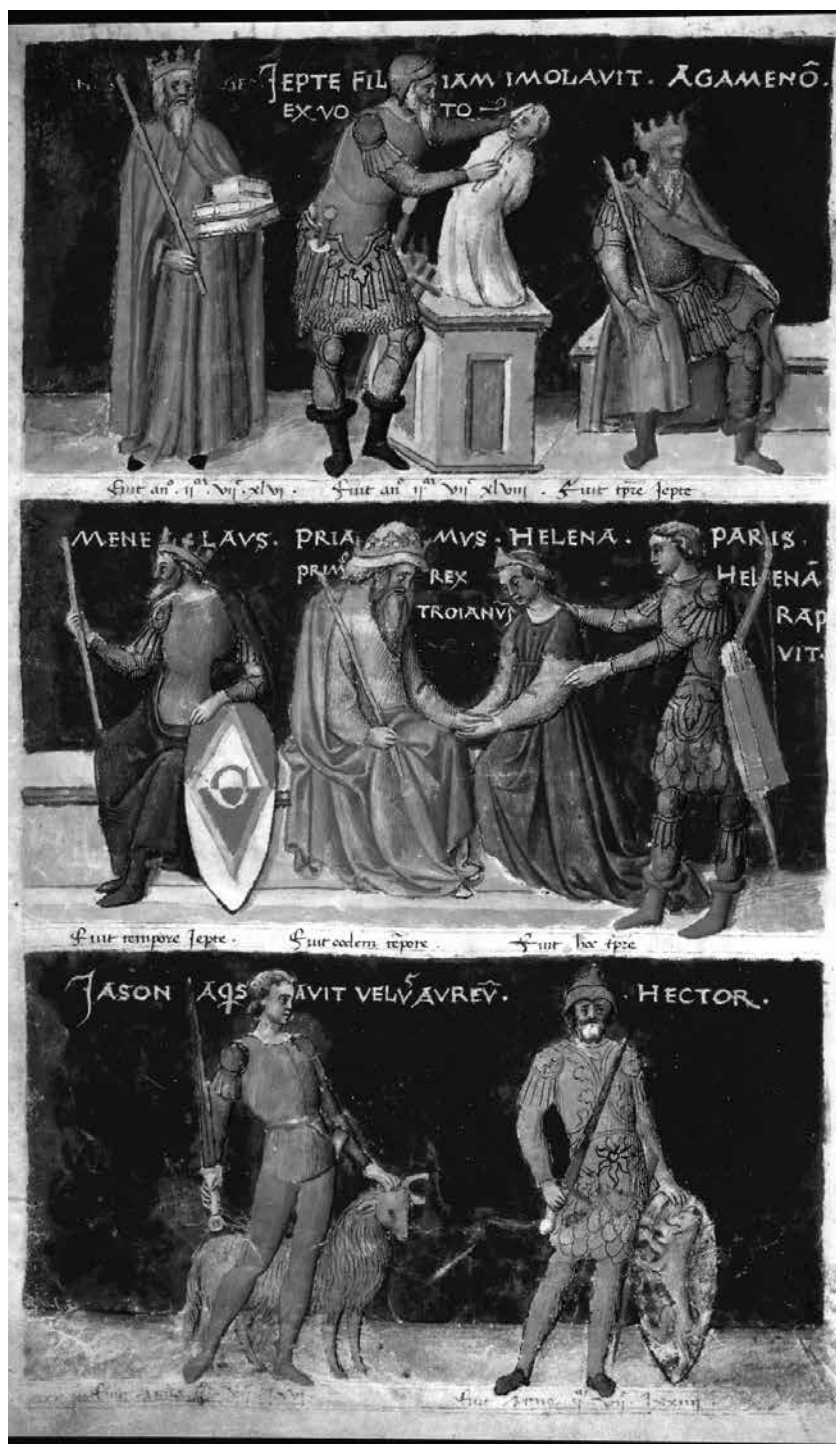


Fig. 7 : Milan, Collection Crespi, *Chronique Crespi*, fol. 4v.,
 xv^e siècle ©Milano, Collection Crespi,
 avec l'aimable autorisation des propriétaires.

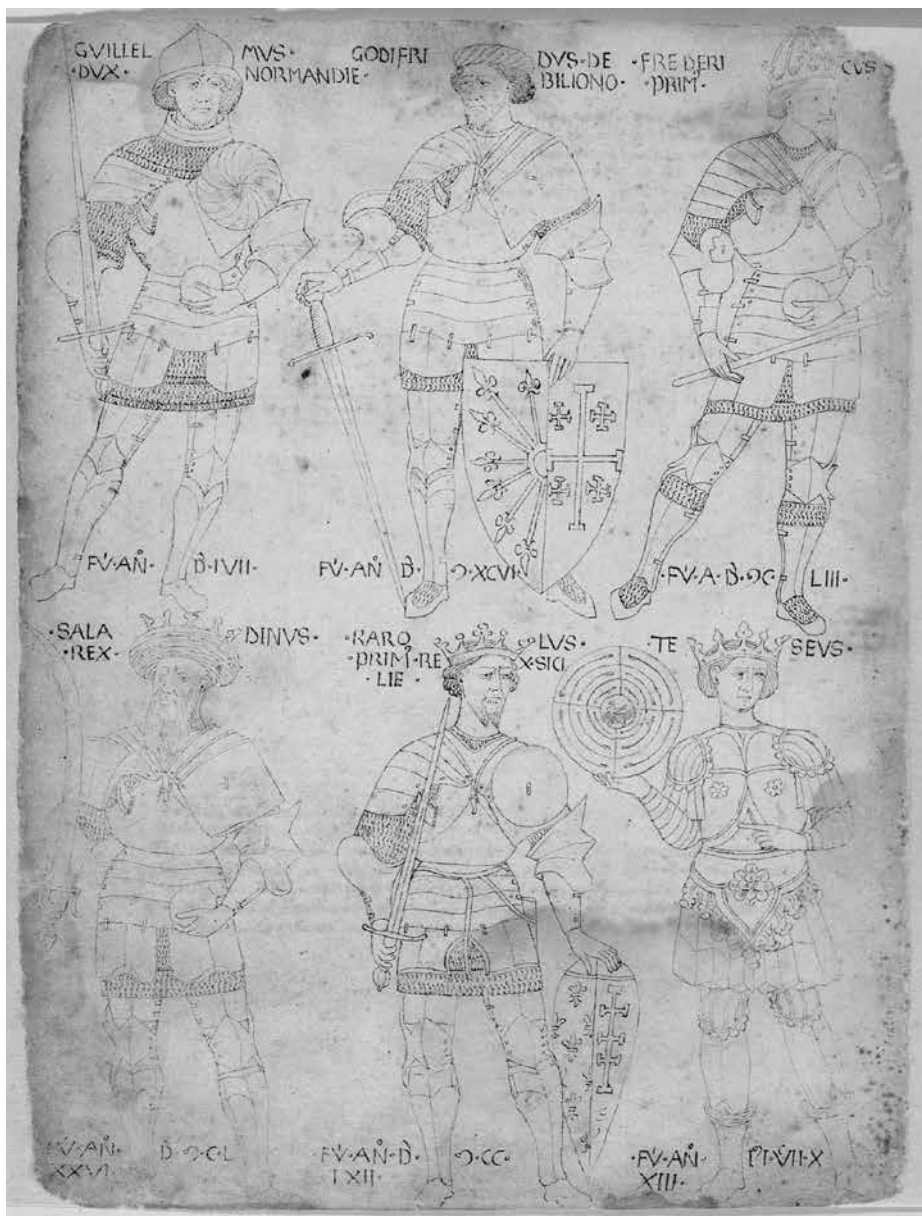


Fig. 8 : Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, *Libro di Giusto*, F.N. 2827, xv^e siècle ©Roma, Istituto Nazionale per la Grafica avec l'aimable autorisation du Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

énoncés⁸², nous évoquerons le programme peint monumental commandité par Giordano Orsini, le propriétaire du manuscrit. Giordano Orsini était familier du thème des Hommes illustres et l'appréciait au point d'avoir fait peindre dans une salle de son palais romain à Montegiordano, vers 1432, trois cent six personnages répartis en six âges, rappelant ainsi la pensée augustinienne⁸³. Ces peintures étaient tant admirées qu'elles ont fait l'objet de reproductions, avant leur destruction au XVI^e siècle : nous conservons la *Chronique Crespi* (Milan, Collection Crespi), qui est une copie fidèle et complète, et le *Libro di Giusto* (Rome, Istituto Nazionale per la Grafica) (Fig. 7 et 8)⁸⁴. La comparaison iconographique avec les hommes célèbres du Palais Trinci, empereurs et Preux, est très pertinente. On peut supposer que Giordano Orsini était en contact, direct ou indirect, avec Ugolino III, et qu'il a eu connaissance des fresques de la demeure folignate, probablement à travers le témoignage de Francesco da Fiano, l'auteur des épigrammes de la salle des illustres Romains.

Pour conclure, la révision des sources, éclairée de la version latine des *Vœux du Paon* qui constitue un apport nouveau, permet d'observer que la série des Preux a été réinterprétée au profit d'une vision humaniste et insérée dans une galerie d'Hommes illustres, pour correspondre au modèle antique mais aussi aux textes théologiques. Elle aurait ainsi été revue à travers les œuvres de Pétrarque. La galerie chevaleresque une fois modifiée et personnalisée, sert la politique d'Ugolino Trinci. Les Preux de Foligno, d'après la vision des concepteurs des programmes peints, ont donc probablement été accueillis parce qu'ils présentaient des points communs avec

82 — Rappelons que la famille Orsini a pu faire office d'intermédiaire, que Francesco da Fiano travaille à la curie romaine depuis 1379, qu'il s'est rendu à Naples où le roman a été probablement copié, que Giordano Orsini, le commanditaire de la version latine, s'est dédié à la carrière ecclésiastique et a pu le rencontrer même avant de devenir archevêque de Naples en 1400.

83 — Voir Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt éd., *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, vol. 1, *Süd und Mittelitalien, 1,2 Katalog 168-635*, Berlin, 1968, p. 577-589 et p. 618-620 ; Robert L. Mode publie l'article « Masolino, Uccello and the Orsini *Uomini famosi* » dans *The Burlington Magazine*, juin 1972, p. 369-378 et Luisa Scalabroni, « Masolino a Montegiordano : un ciclo perduto di "uomini illustri" », dans *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini : l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, (cat. expo., Rome, Musei capitolini, 1988), Milan, 1988, p. 63-72.

84 — Robert W. Scheller, « *Uomini famosi* », dans *Bulletin van het Rijksmuseum*, 10, 1962, p. 56-67 et Ilaria Toesca, « Gli Uomini famosi della Biblioteca Cockerell », dans *Paragone. Arte*, 3/25, janv. 1952, p. 16-20. Adolfo Venturi, « Il *Libro di Giusto* per la Cappella degli Eremitani in Padova », dans *Le Gallerie nazionali italiane*, 4, 1898, p. 345-376 et Annelies Amberger, *Giordano Orsini's Uomini famosi in Rom : Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, Munich, coll. Italien « I Mandorli, 3 », 2003.

les sources antiques tout en ayant l'avantage de former une série modulable.

Noëlle-Christine REBICHON
chercheuse associée
au CESR, CNRS-UMR 7323