

Le cycle des fresques du Château de la Manta : quelques considérations sur l'interprétation iconographique

Cette communication est consacrée à l'interprétation iconographique du cycle des fresques de la *Sala Baronale* du Château de la Manta, interprétation qui a été au centre de plusieurs études¹.

L'œuvre, cela est attesté, a été commandée dans les années 1420 par Valeran de Saluces de la Manta, fils bâtard du marquis Thomas III. À cette époque Valeran était régent du marquisat, qui appartenait à son demi-frère Ludovic². Sur les longs murs opposés de la salle se font face les représentations de la théorie des Preux et des Preuses [image 1 (couleurs)] et la fameuse scène de la Fontaine de Jouvence [image 2 (couleurs)] ; en guise d'articulation entre

1 — Pour un examen plus détaillé de cette question, voir L. Debernardi, *Il ciclo quattrocentesco del Castello della Manta. Considerazioni sull'interpretazione iconografica, nuove acquisizioni*, en cours de parution dans la revue en ligne « ONH » (URL: <http://onh.giornale.sns.it/index.php>).

2 — Sur la datation et l'attribution des peintures, voir les contributions réunies dans *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, éd. G. Carità, Torino, Galatea, 1992 et *La sala baronale del castello della Manta*, éd. G. Romano, Milano, Olivetti, 1992. Pour ce qui concerne la biographie du commanditaire, voir L. Provero, «Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato », dans *La sala baronale, op. cit.*, p. 9-26 ; *L'onore di un bastardo. Valerano di Saluzzo e il governo del marchesato*, dans *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, actes du colloque (Saluzzo 2003), éd. R. Comba, Cuneo, Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, 2003, p. 73-85 et N. Jorga, *Thomas III, marquis de Saluces*. Étude historique et littéraire, Paris, Champion, 1893, p. 140-141, 168 sq.



ces deux fresques, une niche qui occupe le mur est avec des images sacrées : la Crucifixion avec la Vierge, saint Jean l'Évangéliste, saint Jean-Baptiste et saint Quentin [images 3-4 (noir/blanc)].

Une des premières contributions dédiées à l'interprétation iconographique des fresques est l'étude bien connue de Daniel Arasse, *Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique : Valerano-Hector au château de Manta*³. Il s'agit d'un travail d'une grande importance, point constant de référence pour les études qui vont suivre. Arasse part de l'identification, bien documentée, du Preux Hector et la Preuse Penthésilée qui représentent les commanditaires, Valeran et son épouse [image 5 (couleurs)], et propose de reconnaître dans chacun des personnages de la série des Preux et des Preuses un membre de la famille des Saluces. En fait, à part l'évidente caractérisation physionomique et héraldique des portraits des commanditaires et les témoignages anciens qui en font mention⁴, il ne semble pas exister de preuves évidentes permettant d'affirmer qu'il s'agit d'une galerie dynastique. L'interprétation de Daniel Arasse est fondée sur une série de petits détails, tels que la position des branches sur les arbres, ou la direction du regard des personnages⁵; mais ce sont d'infimes éléments, confondus dans la richesse décorative de l'œuvre, qui ne semblent pas être investis d'une signification supérieure à celle d'autres détails similaires. Toutefois, l'hypothèse de la galerie de portraits a été acceptée dans les études postérieures, qui ont souvent interprété, à la lumière de cette conjecture, la représentation des Preux et Preuses comme une sorte d'avertissement sur le caractère éphémère de la gloire terrestre.

Cette perception avait déjà affleuré dans des études précédant le travail de Daniel Arasse. Dès les années cinquante, Andreina Griseri fut la première à faire un rapprochement entre la représentation des Preux et Preuses, la *Ballade des dames du temps jadis* et sa sœur

3 — Dans *Il ritratto e la memoria. Materiali*, éd. A. Gentili, Roma, Bulzoni, vol. I, 1989, p. 93-112.

4 — Voir L.C. Gentile, *L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine*, dans *Le arti alla Manta*, op. cit., p. 103-127, p. 106 et *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Cuneo, Società per gli studi storici della Provincia di Cuneo, 2004, p. 184.

5 — D. Arasse, op. cit., p. 95, 96, 101. L'auteur même affirme avoir tirée l'idée de la présence d'une galerie dynastique de L. Botta, *Il castello della Manta*, Biella, Editurist, *sine data*. Il s'agit d'une brochure touristique destinée aux visiteurs du château, dans laquelle aucune preuve n'est présentée à l'appui de cette identification.

Illustration 1 : Château de la Manta, Sala Baronale, mur nord. Les Neuf Preux et les Neuf Preuses (cliché Lea Debernardi).

Illustration 2 : Château de la Manta, Sala Baronale, mur sud. La Fontaine de Jouvence (cliché Andrea Lensini).



Illustration 3 : Château de la Manta, Sala Baronale, mur est. La Crucifixion avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, saint Jean-Baptiste et saint Quentin (cliché Andrea Lensini).

jumelle la *Ballade des seigneurs du temps jadis* de François Villon ; elle voyait partant, dans la fresque, la transposition figurative du thème de l'*ubi sunt*⁶. Ce rapprochement fut repris par Vittorio Sgarbi⁷, qui l'a élargi en suggérant que le face-à-face entre les Preux et les Preuses et la Fontaine de Jouvence visait précisément à mettre

6 — A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, Fratelli Pozzo, 1965, p. 68.

7 — V. Sgarbi, « Mais où sont les neiges d'antan ? », dans *Il romanzo della Manta*, « FMR », 32, 1985, p. 113-144, p. 114-124.

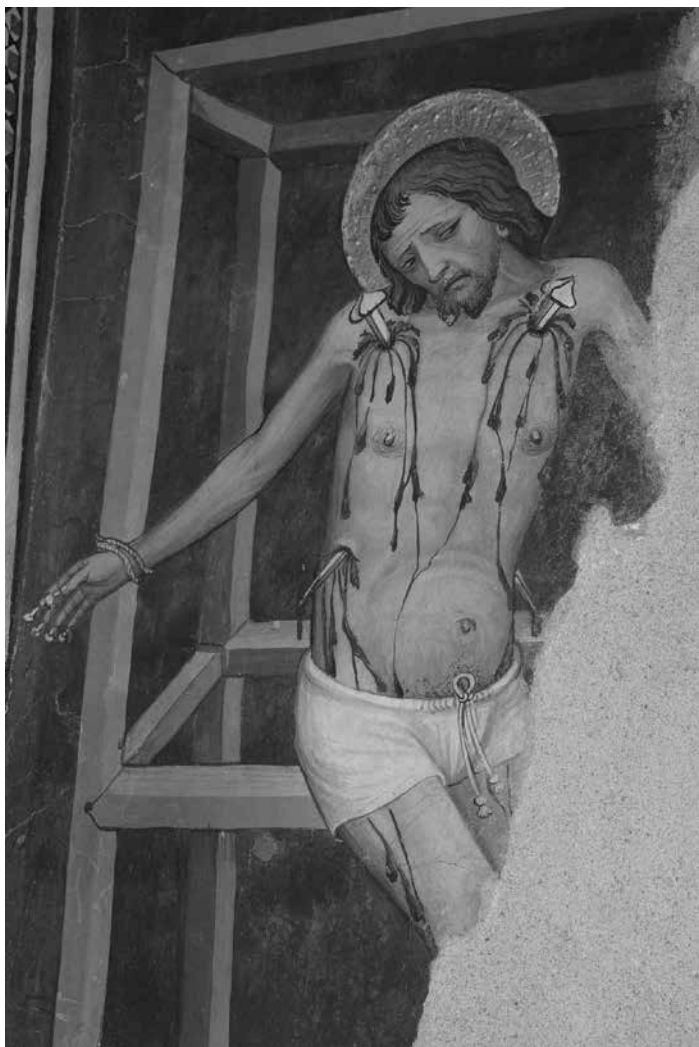


Illustration 4 : Château de la Manta, Sala Baronale.
Détail de saint Quentin (cliché Lea Debernardi).

l'accent sur le caractère inéluctable du temps qui passe, qui efface jusqu'à la mémoire des plus grands héros.

Maria Luisa Meneghetti a épousé cette thèse ; elle perçoit elle aussi, dans les représentations du cycle, la traduction de la fuite inexorable du temps, unie toutefois à la volonté de l'arrêter à travers la disposition des images⁸. Dans la Fontaine de Jouvence

8 — M.L. Meneghetti, « "Sublimis" e "humilis": due stili di scrittura e due modi di rappresentazione alla Manta », dans *"Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, actes du colloque international (Cassino-Montecassino, octobre 1992), éd. C. Ciociola, Napoli, ESI, 1997, p. 397-408.



Illustration 5 : Château de la Manta, Sala Baronale.
Détails de Hector (Valeran de Saluces) et Penthésilée
(Clemenza Provana de Pancalieri) (cliché Andrea Lensini).

l'écoulement du temps renverse son propre cours avec la transformation miraculeuse des vieux en jeunes. Sur le mur opposé, la série des Preux et Preuses procède de la gauche vers la droite, comme une liste établie selon un ordre chronologique, mais lui serait superposée la série des portraits des marquis et marquises dans une succession temporelle inversée : Valeran et son épouse occupent les extrémités de gauche et de droite et, de façon spéculaire, défilent les conjoints pour se rejoindre au centre du mur, avec les personnages de Goffredo et Delfile, identifiés comme les membres les plus anciens de la famille. Selon Maria Luisa Meneghetti, cette disposition aurait été étudiée précisément pour arrêter le temps, l'immobilisant entre deux mouvements opposés, avec l'intention

de célébrer, de cette façon, l'éternité de la lignée des marquis. Dans ce mécanisme compliqué, le portrait de Valeran, qui clôt la dynastie, serait un indice de son ambition secrète d'obtenir le titre de marquis, supplantant dans la succession son frère Ludovic, descendant légitime. Sans entrer dans le mérite de cette interprétation qui semble quelque peu forcée, il est, cependant, important de souligner qu'elle est sous-tendue, elle aussi, par la perception d'un fil rouge entre la représentation des Preux et Preuses, le thème de la mort et le caractère éphémère de la gloire. Significatif aussi, le fait que l'on veuille décèler un lien entre la composante célébrative des représentations et l'ambition supposée de Valeran au titre de marquis.

Ces deux positions ont été réitérées, en effet, dans une étude de Robert Fajen, publiée en 2000 dans la revue *Romania*⁹. Fajen a proposé de lire la totalité du cycle comme l'illustration du *Livre du Chevalier Errant*, composé par Thomas III de Saluces, traditionnellement considéré comme la source textuelle des inscriptions des Preuses du cycle des fresques, ainsi que le modèle iconographique des représentations, qui remonteraient aux enluminures bien connues du manuscrit du *Chevalier Errant* conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris¹⁰ [image 6 (couleurs)]. Aux trois branches du roman, correspondraient, selon Fajen, les trois sujets des fresques. Le séjour du chevalier protagoniste dans le Royaume de l'Amour serait illustré sur le mur de la Fontaine de Jouvence ; arrivé à la deuxième branche, le chevalier pénètre dans les terres de Dame Fortune, au palais de laquelle il rencontre, parmi les grands de l'histoire, les Neuf Preux et les Neuf Preuses. Certains d'entre eux, tombés en disgrâce, se plaignent de leurs malheurs et de l'inconstance de la dame à laquelle ils s'en étaient remis ; à travers leurs mots, le chevalier, déjà conscient du caractère illusoire des plaisirs savourés dans le Royaume de l'Amour, comprend que même la gloire terrestre n'est pas en mesure de procurer le vrai bonheur. Il poursuit donc sa route jusqu'à la demeure de Dame Connaissance, qui le nourrit de la doctrine chrétienne. À la Manta, où la fresque sur le Royaume de Dame Fortune correspondrait aux Neufs Preux et Neuf Preuses, le Royaume de Connaissance serait représenté par le sujet sacré de la niche du mur est¹¹. À cette

9 — R. Fajen, « Malinconia di un lignaggio. Lo *Chevalier Errant* nel castello della Manta », *Romania*, 118, 2000, p. 105-137.

10 — Le texte du roman a été édité par M. Piccat et L. Remello, *Il libro del Cavaliere Errante* (BnF ms. fr. 12559), Boves, Araba Fenice, 2008.

11 — Très récemment, l'interprétation de Fajen a été reprise par L. Enderlein, qui a tenté de la concilier avec une lecture du cycle comme projection de l'histoire personnelle des commanditaires (voir L. Enderlein, *The Wandering Mind: Concepts of Late Medieval*



Illustration 6 : Les Neuf Preuses. Thomas III de Saluces,
 Le Livre du Chevalier Errant, Paris, Bibliothèque Nationale de France,
 ms. fr. 12559, f. 125v, début du xv^e siècle
 (cliché Bibliothèque Nationale de France).

genèse des fresques qui se voudraient une illustration du roman, se joindrait également la volonté d'autocélébration du commettant,

Allegory in the Painted Chamber of the La Manta Castle, dans *Meaning in motion. The semantics of movement in Medieval Art*, éd. N.M. Zholmélidse et G. Freni, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 233-265). Je m'occuperai dans un autre contexte de cette thèse.



Illustration 7 : Château de la Manta, Sala Baronale.
Détail d'une des inscriptions des Preux (cliché Lea Debernardi).

représenté à la conclusion de la généalogie pour revendiquer sa prééminence sur son frère Ludovic.

En fait, l'interprétation de Fajen semble ne pas tenir, étant donné qu'il n'y a aucune preuve, dans les sources historiques, de la rivalité entre Valeran, enfant naturel, et son frère, enfant légitime, avec qui il a collaboré, dans l'harmonie et la loyauté, au gouvernement du Marquisat¹². Qui plus est, à l'exception de l'apparition des groupes canoniques des Preux et Preuses dans le Royaume de Dame Fortune, aucun autre élément ne relie les représentations de la Manta au contenu du roman. La Fontaine de Jouvence n'apparaît pas dans les descriptions du Royaume d'Amour, et il n'y a aucune raison de croire que les représentations sacrées de la niche renvoient précisément à l'épisode de Dame Connaissance.

Le travail de Fajen a cependant le mérite d'avoir soulevé, pour la première fois, le problème d'une approche globale, reconnaissant comme partie intégrante du cycle la composante sacrée. Cette perspective unitaire a été reprise récemment par Romano Silva, qui propose lui aussi de lire le cycle comme une allégorie du parcours de l'homme vers son salut¹³. Pour interpréter la fresque

12 — Voir notamment L. Provero, *L'onore di un bastardo*, op. cit., p. 77 sq.

13 — R. Silva, *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011 et *Alla ricerca della Fontana di giovinezza. Il programma iconografico del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte*, dans « *Conosco un ottimo storico dell'arte...* ».

de la Fontaine de Jouvence, Silva s'appuie sur une découverte de Maria Luisa Meneghetti, qui a décelé que le manuscrit fr. 146 de la Bibliothèque Nationale de Paris avait appartenu aux Saluces¹⁴. Il s'agit d'une des principales copies du *Roman de Fauvel*, œuvre dans laquelle il est précisément question de la Fontaine de Jouvence. Silva estime que l'interprétation, dans le roman, du thème de la Fontaine a déterminé le choix du sujet de la fresque¹⁵. Dans le *Roman de Fauvel*, la Fontaine de Jouvence apparaît comme un symbole négatif: un maléfice diabolique apparaît dans la cour du palais Fauvel, l'âne symbole du vice qui règne avec son épouse Vaine Gloire sur un monde renversé dévasté par le péché et la folie.

Dans la fresque, le rajeunissement des vieux et leur façon de s'abandonner, après le prodige, aux plaisirs de l'amour devraient être interprétés, selon Silva, comme l'image du péché, comme une exhortation à fuir les plaisirs coupables des sens afin de poursuivre la recherche de la vertu et de la gloire, recherche symbolisée par les figures des Preux et Preuses. Cependant les inscriptions qui accompagnent la série des héros [image 7 (noir/blanc)] se terminent souvent par la description de la mort, dans le but de mettre en garde contre le pouvoir et la gloire terrestres qui eux-aussi sont de vains artifices. Le seul vrai salut est le Christ, dont le sacrifice, pour la rédemption du monde, est représenté dans la niche qui se trouve, isolée, au fond de la salle.

Les images sacrées constitueraient, par conséquent, le moment culminant de ce récit allégorique. En particulier, toujours selon Silva, le choix des saints qui entourent la Crucifixion viserait à opposer explicitement l'eau baptismale qui apporte le salut à l'eau de la Fontaine de Jouvence qui procure un rajeunissement illusoire des corps¹⁶. D'un côté, apparaît le Baptiste, de l'autre saint Quentin de Vermand, dont le corps, après son martyre, fut jeté dans le fleuve Somme et récupéré grâce à une pieuse matrone aveugle, qui en raison de sa dévotion recouvrit miraculeusement la vue. Un fait intéressant, rapporté par Silva, est également l'existence d'un saint homonyme, saint Quentin de Meaux, dont la figure est directement liée à la légende d'une fontaine devenue miraculeuse après que le saint, martyrisé avant de recevoir le baptême, s'était baptisé lui-même en immergeant sa tête décapitée. *La Sala Baronale*

Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, éd. M.M. Donato et M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, p. 163-171.

14 — M.L. Meneghetti, « Il manoscritto francese 146 della Biblioteca Nazionale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta », dans *La sala baronale*, *op. cit.*, p. 61-72, p. 70.

15 — *Alla ricerca della Fontana di giovinezza*, *op. cit.*, p. 163.

16 — *Ibidem*, p. 169 sq.

se révélerait être, dans cette optique, la description visuelle d'un chemin de salut allant du monde du péché à l'illusion d'une gloire éternelle dans l'exercice des vertus, pour arriver enfin, à travers le repentir, à la régénération par le baptême dans le Christ.

À l'occasion du cours d'Histoire d'art médiéval, tenu à l'École Normale Supérieure de Pise par la Professeure Maria Monica Donato, j'ai pu conduire quelques recherches sur le cycle des fresques, prêtant attention au problème interprétatif. Pour affronter cet aspect j'ai essayé de faire abstraction des interprétations proposées jusqu'ici, me posant une question d'ordre général. Il s'agit de se demander jusqu'à quel point un cycle courtois comme celui de la Manta peut avoir été chargé, à l'époque, de significations sophistiquées. Y a-t-il vraiment un plan allégorique, qui présuppose une interprétation, ou sommes-nous, tout simplement, confrontés à une série de thèmes décoratifs, porteurs d'une simple composante d'autocélébration ?

Pour tenter de trouver des réponses à ces questions, j'ai cherché à élargir l'éventail des comparaisons possibles avec le cycle de la Manta, tout d'abord en procédant à un repérage des peintures profanes monumentales qui nous sont parvenues dans les régions du Piémont et de la Vallée d'Aoste¹⁷. Les témoignages subsistants sont rares et, qui plus est, comme il est facile de l'imaginer, ils sont fragmentaires dans presque tous les cas. Néanmoins, l'enquête a permis d'identifier certaines tendances communes à l'égard des solutions figuratives, de la mise en page des cycles, du choix et de l'association des sujets. Ce sont des résultats qui s'avèrent utiles pour une meilleure compréhension du cycle de la Manta qui est, de cette façon, réintégré dans le contexte plus ample de l'art de cour des Alpes occidentales. Toujours aux fins de l'interprétation, il est essentiel, cela va sans dire, d'examiner les différents thèmes peints : leur diffusion dans la culture courtoise, le rôle et les valeurs dont ils étaient investis dans la littérature, dans les œuvres figuratives, dans l'imaginaire de l'époque. En effet, comme les Neuf Preux et les Neuf Preuses, la Fontaine de Jouvence est l'un des thèmes

17 — On a pris en considération les cycles de peintures conservés dans les monuments suivants : Château de Cruet (Savoie) ; Château de Theys, Palais des Evêques de Vienne, Maison-forte des Loives, Prieuré de Salesie-sur-Sanne (Isère) ; Château de Chillon (Vaud, Suisse) ; Château de Quart, Château de Fénis, Maison-forte Saluard, Château de Châtillon (Aoste) ; Palais des Evêques de Ivrea, Château de Villa Castelnuevo, Château de Castellamonte, « Torre comunale » de Sant'Ambrogio, « Casa dei Canonici » de Susa, Abbaye de Novalesa (Turin). Ces témoignages ont été étudiés à côté des autres cycles des peintures profanes conservés dans l'Italie du Nord : Palais Zoppi de Cassine, Tour de Frugarolo (Alessandria) ; Palais Borromeo (Milan) ; Château de Runkelstein, Château de Rodenegg, Château de Lichtenberg (Bozen) ; « Castello del Buonconsiglio », Château de Avio (Trento).

les plus récurrents de l'imagerie du bas du Moyen Âge courtois. L'étude de ces sujets peut compter sur une importante bibliographie¹⁸; en outre, une considérable contribution à la recherche des comparaisons figuratives a été fournie par la consultation de la photothèque de l'Institut Warburg de Londres. Au stade actuel, de nombreux aspects de la recherche ont encore besoin d'être approfondis; d'autres ne peuvent qu'être interprétés de façon incertaine, en raison de la nature même des témoignages figuratifs sur lesquels ils s'appuient, perdus ou mutilés. Je vais donc me limiter à fournir un compte-rendu de l'état actuel de l'étude, consciente cependant de ne pouvoir offrir, dans de nombreux cas, des informations exhaustives ou des interprétations certaines.

Je partirai de la représentation des Preux et des Preuses, indiquant une liste des attestations monumentales du thème qu'on a pris en considération.

Marquisat de Saluces

1. Château de la Manta.

2. Saluces, maison de la Via A. Volta n. 16: restes d'inscriptions des *Neuf Preux*, fresque, fin du x^ve siècle¹⁹.

Territoires de la maison de Savoie

3. Château de Villa Castelnuovo (Turin): *Neuf Preux*, fresque, deuxième quart du x^ve siècle. Dans la même pièce, des traces d'autres représentations qui ne peuvent être identifiées avec certitude²⁰.

18 — Voir notamment les études de R. Wyss, *Die neun Helden. Eine ikonographische Studie*, « Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte », 17, 1957, p. 73-106, H. Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1971, I. Sedlacek, *Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg, Jonas-Verlag, 1997 et A. Rapp, *Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters*, Thèse de Doctorat, Université de Zurich, 1976.

19 — Ces inscriptions, signalées par G. Coccoluto (*Sulle pietre e sui muri. Scrivere a Saluzzo e dintorni nella prima metà del Quattrocento*, dans *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento. Nuove ricerche*, actes du colloque (Saluzzo, 10-12 febbraio 2006), éd. R. Comba et M. Piccat, Cuneo, Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, 2008, p. 205-240, p. 225), n'ont pas été reconnues, jusqu'à ce moment, comme vestiges d'une représentation des Neuf Preux. J'en donne ici la transcription, en suivant les normes pour la transcription des textes dans les œuvres d'art figuratif élaborées par S. Riccioni (*Norme per la trascrizione di iscrizioni*, en ligne. URL : http://onh.giornale.sns.it/pdf/ONH_Norme%20per%20le%20trascrizioni%20di%20iscrizioni.pdf): « De li figlioli de Ysrael fui amato, / qu(ando) p(er) mirac(u)lo el sole fu arrestato; / isparso fu el flu<v>io Iordano; / cu(m) li Philistey fui a mano a mano: / <uccisi> trenta doy re cu(m) la mea forza, / e no(n) stimava li Filistim un figo né scorza »; « El s[u]on de l'arpa i' ò trovato; / el gran Golias i' ò ama[zzato] / in mo[lte] [b]at[aglie] [·?] ++sone / [·?]e [·?] [re]gione / [les quatre derniers vers ont disparu] ».

20 — Voir *Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo. Intervento di salvataggio e valorizzazione*, éd. G. Scalva, Torino, Nautilus, 2006 et N.C. Rebichon, *Le Cycle des Neuf Preux au château de Castelnuovo (Piémont)*, « Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge », 122/1, 2010, p. 173-188.

4. Maison forte de la Sauphaz (Haute-Savoie), salle de réception : *Neuf Preux*, armoiries du commanditaire, monogramme du Christ, figures féminines (la Sibylle de Samos et la Musique ?), Annonciation, Dieu le Père et des saints. Peinture murale, second tiers du XVI^e siècle²¹.

5. Basilique de Valère (Sion, Suisse), salle de réunion du chapitre pour l'administration de la justice : *Neuf Preux*, peinture murale, 1470 env.²²

France

6. Château d'Anjony (Cantal), salon : *Neuf Preux à cheval*, armoiries et portraits des commanditaires, histoire de saint Hubert. Fresque, milieu du XVI^e siècle²³.

7. Château de Bioule (Tarn-et-Garonne), salon : *Neuf Preux à cheval*, armoiries des commettants. Peinture murale, deuxième quart du XVI^e siècle²⁴.

8. Château de Belvès (Dordogne) : *Neuf Preux et Bertrand du Guesclin à cheval*, peinture murale, 1480-1490 env.²⁵.

9. Château de Coucy (Aisne) : statues des *Neuf Preux et Bertrand du Guesclin* dans le salon (avant 1387) et des *Neuf Preuses* sur la cheminée d'une pièce de réception (1399-1407 env.)²⁶.

10. Château de La Ferté-Milon (Aisne) : statues des *Neuf Preuses* sur les tours du château (avant 1407)²⁷.

11. Château de Pierrefonds (Oise) : statues des *Neuf Preuses* sur la cheminée du salon (av. 1407). Statues des *Neuf Preux*, peut-être, à l'origine, placées sur les tours²⁸.

21 — A. Jacques, « Les Peintures Murales de la Maison-Forte de la Sauffaz », *Revue Savoisienne*, 91, 1950, p. 139-145.

22 — Voir G. Cassina, T.A. Hermanès, *La Peinture murale à Sion du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, « Société pour la sauvegarde de la cité historique et artistique. Annuaire », 8, 1978, p. 70-74.

23 — Voir H. de Leotoing d'Anjony, J.-J. de Ribier, A. Bohat-Regond, *Les Neuf Preux*, catalogue de l'exposition (Anjony, 1980), Aurillac, Imprimerie du Cantal, 1980.

24 — V. Czerniak, « Les Peintures murales des édifices non cultuels dans le Midi languedocien ; état de la question », dans *Le Décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, actes des journées d'études (Anjou, 15-16 novembre 2007), en ligne (URL : http://www.cg49.fr/culture/peintures_murales/medias/pdf/virginie_czerniak.pdf) et « Les Peintures murales du château de Bioule », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne*, 128, 2003, p. 19-25.

25 — P. Ricarrère, « Belvès. Découvertes de décors peints de la fin du XV^e siècle, 43-45, rue Jacques Manchotte », *Bulletin monumental*, 170-171, 2012, p. 47-50.

26 — J. Mesqui, *Les Programmes résidentiels du Château de Coucy du XII^e au XV^e siècle*, dans *Congrès archéologique de France : 148^e session 1990 : Aisne méridionale*, Paris, Société française d'archéologie, 1994, p. 227.

27 — J. Mesqui et C. Ribéra-Pervillé, « Les Châteaux de Louis d'Orléans et leurs architectes (1331-1407) », *Bulletin monumental*, 138, 1980, p. 293-345, p. 307-310.

28 — P. Bonnet-Laborderie, « Le Dépôt lapidaire de Pierrefonds et la statuaire de Viollet le Duc », dans *Actes du Colloque international Viollet Le Duc* (Paris 1980), Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1982, p. 185-195, p. 186 sq.

12. Bourges : fragments de vitrail avec les *dits des Neuf Preuses* venant d'un édifice de la ville d'identification incertaine. Première moitié du x^v^e siècle²⁹.

Angleterre

13. Vitrail d'origine incertaine, datant du règne de Henry VIII. Attribuable à un cycle comprenant les *Neuf Preux*, les dix-huit *Rois chrétiens* et peut-être les *Neuf Preuses*³⁰.

14. Édifice résidentiel à Amersham (Londres) : vestiges d'une peinture murale représentant les *Neuf Preux*, première moitié du xvi^e siècle³¹.

Italie

15. Palazzo Trinci de Foligno (Pérouse), couloir entre le palais et la cathédrale : *Neuf Preux, Ages de la vie*. Fresque, 1412-1413³².

Aire germanique

16. « Schöne Brunnen » (fontaine publique) à Nuremberg : statues des *Neuf Preux, Philosophes, Arts libéraux, Évangélistes, Pères de l'Église, Moïse, Prophètes*. 1385-1396³³.

17. Hôtel de ville de Cologne, salle de réunion (« Hansasaal ») : statues des *Neuf Preux, l'empereur Charles IV du Luxembourg, notables de la ville, huit prophètes*. Troisième quart du xiv^e siècle³⁴.

18. Mairie de Lüneburg (Basse-Saxe), pièce de réunion des tribunaux : vitrail avec les *Neuf Preux*, 1420 env.³⁵

19. Édifice résidentiel (« Landhause ») à Misery (Fribourg, Suisse) : *Neuf Preux*, peinture murale, dernier tiers du x^v^e siècle³⁶.

20. Château de Runkelstein (Bozen), mur extérieur en correspondance d'une balustrade surplombant la cour intérieure : *Neuf Preux, triades de héros arthuriens, amants célèbres, héros du cycle des Nibelungen, géants, géantes, nains*. Fresque, dernière décennie du xiv^e siècle³⁷.

29 — P. Chenu, *Débris de vitraux médiévaux trouvés à Bourges et portant des inscriptions concernant des preuses, sine loco*, 1927.

30 — S.H. Steinberg, *The Nine Worthies and the Christian Kings*, « The Connoisseur », 104, 1939, p. 146 sq.

31 — Voir F.W. Reader, « Tudor Mural Paintings in the Lesser Houses in Bucks », *The Archaeological Journal*, 89, 1932, p. 116-173.

32 — Voir *Il Palazzo Trinci di Foligno*, éd. G. Benazzi et F.F. Mancini, Perugia, Quattroemme, 2001, p. 401-426.

33 — R.L. Wyss, *Die neun Helden*, op. cit., p. 87-88.

34 — *Ibidem*, p. 86-87.

35 — *Ibidem*, p. 87.

36 — J. Obrist, « Die Neun guten Helden von Misery. Ein Bekenntnis zum Reich und zur Eidgenossenschaft », dans *Literatur und Wandmalerei*, actes du colloque (Freiburg 1998), Tübingen, vol. I, *Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, Max Niemeyer Verlag, 2002, p. 461-490.

37 — Voir notamment A. Bechtold, *Schloß Runkelstein, die Bilderburg*, Bozen, Athesia,

Dans aucune de ces représentations les Preux et Preuses ne figurent comme une illustration du thème de l'*ubi sunt*. Dans l'art figuratif, lorsqu'il est sujet de représentations monumentales, le thème des Preux et des Preuses apparaît toujours dans des contextes de prestige, pour célébrer la *proece* et les vertus chevaleresques dans l'art courtois, celles morales dans le domaine civique.

Le fait même que les personnages du canon aient parfois trouvé une confluence dans les œuvres littéraires qui reprennent le thème de l'*ubi sunt* est apparemment dû, surtout, à cette nature d'exemples glorieux par excellence. L'interprétation de leurs vicissitudes comme avertissement moral semble être une lecture attribuée postérieurement, alors que le canon était déjà bien affirmé, et elle ne concerne pas tant les groupes de Preux et Preuses, en tant que tels, que des figures individuelles, choisies et insérées dans de plus amples séries de personnages du passé.

En particulier, on a souvent voulu attribuer au thème dans le *Livre du Chevalier Errant* un rôle d'exemple de la fugacité de la gloire ; mais la position des Preux et Preuses y est, en fait, plus complexe. Le protagoniste, comme cela a été dit, rencontre dans le palais de Dame Fortune les plus grandes figures de l'Antiquité et les personnages les plus puissants des siècles passés. Mais c'est dans la partie la plus élevée de la forteresse qu'il voit les sièges des Neuf Preux et des Neuf Preuses, séparés du reste de la cour parce que, comme il l'affirme, aucune autre figure de l'histoire n'est jugée digne de s'asseoir à leurs côtés³⁸. Cependant Thomas III situe aux pieds de la forteresse, et non sur le siège qui leur était destiné, les trois Preux païens, Judas Maccabée, le roi Arthur et l'héroïne Penthésilée. Ce sont les personnages des deux séries morts de mort violente et, pour cela, présentés parmi les grands abandonnés de la Fortune, à l'apogée de leur puissance.

Dans le roman, donc, les Neuf Preux et les Neuf Preuses ne sont pas interprétés comme des exemples négatifs, de la caducité du pouvoir et de la gloire terrestre : au contraire, ils sont choisis par l'auteur comme des exemples de haute vertu, répondant ainsi à la fonction habituelle que la littérature et l'art de l'époque leur assignent. La présence de certains d'entre eux dans les rangs des

2000.

38 — « Si m'en entray en un grant et noble lieu ou les plus noblez de celle court reppairoient. Et se aucun me demandoit quel lieu la estoit, sachent que cil lieu estoi appellez le Palaiz aux Esleuz, car la estoient les sieges des .ix. esleuz [...] et des .ix. damez qui furent de si hault renom come tout le mond scet. [...] Mains autres sieges vis [...] ou moult haulz princez et dames seoient, mais dessevrés estoient des autres .xviii., car si noblez n'estoyent » (Thomas III de Saluces, *Le Livre du Chevalier Errant*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12559, f. 123r/v).

grands abandonnés par Dame Fortune, est, bien sûr, chargée d'admonestations morales, mais liées à des vicissitudes personnelles, et non à la signification intrinsèque du thème, et partant non applicable, d'autorité, à la représentation de la Manta.

Il est important d'ajouter, par ailleurs, que le choix du sujet pour les fresques de la Manta n'est pas obligatoirement dépendant de la présence des Preux et Preuses dans le *Livre du Chevalier Errant*, car il s'agit, comme nous le savons, d'un des motifs décoratifs les plus courants dans les demeures de l'époque. La reconstruction de la tradition manuscrite des inscriptions apposées sur la fresque a également permis de comprendre que la relation entre les peintures et le *Livre du Chevalier Errant* est plus complexe qu'on ne le pense communément. L'étude des inscriptions et des représentations a permis de dissocier la fresque des enluminures et du texte de la copie parisienne du *Livre du Chevalier Errant*, considéré jusqu'à maintenant comme son modèle³⁹. Même si l'affinité avec le contenu du roman peut avoir constitué, bien sûr, une raison supplémentaire pour le choix du sujet de la part du commettant, le lien entre l'œuvre de Thomas III et les fresques ne semble pas relever une dérivation directe.

Un autre élément souvent argué à l'appui de l'interprétation de la fresque comme avertissement sur le caractère éphémère de la gloire est la conclusion des inscriptions des Preux, qui réfère avec précision la date de la mort des personnages. Il ne fait aucun doute qu'au Moyen Âge et à la Renaissance, l'élément de la date de la mort était de grande importance, comme en témoigne l'existence de textes qui citent exclusivement la liste des noms des Preux accompagnée de leur date de décès. Ce poids accordé à la date de la mort, cependant, ne semble pas lié à la volonté de mettre l'accent sur le caractère inéluctable de la fuite du temps : il atteste plutôt un intérêt historique et érudit, qui vise à transmettre avec exactitude la place précise, dans le temps, des personnages⁴⁰. Cet intérêt est en accord avec le caractère éminemment historique du thème des Preux, qui reprend la scansion des trois âges : *ante legem, sub lege, sub gratia*. Indiquer pour chaque héros la date de son trépas est conforme à ce schème chronologique ; on en retrouve, en effet, un équivalent dans un contexte iconographique semblable, celui des chroniques illustrées [image 8 (noir/blanc)], où les indications

39 — Sur cette question, voir L. Debernardi, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant e sulle fonti dei titoli negli affreschi della Manta*, « ONH », 4, 2011, p. 67-132. «

40 — Voir, à ce propos, l'étude de G.M. Cropp, « Les Vers sur les Neuf Preux », *Romania*, 120, 2002, p. 449-482, p. 460 sq.



Illustration 8 : Atelier de Maso Finiguerra, Chronique illustrée, 1470-1475 env.
Londres, British Museum, 1889 : 0527, f. 6v (cliché The British Museum).

temporelles permettent de décliner par ordre d'ancienneté les longues théories de personnages du passé⁴¹.

Nous sommes autorisés à penser qu'au Moyen Âge les inscriptions des Preux, dans l'art figuratif, étaient lues comme des vers exaltant les gloires militaires des personnages et non comme l'amère constatation de leur défaite. Une preuve de la prédominance de cette connotation positive est le curieux renversement du *topos* opéré dans la seconde moitié du xve siècle, dans le poème intitulé *Les complaints des IX Malheureux et des IX Malheureuses*, où neuf héros et neuf héroïnes de l'antiquité pleurent leur puissance annihilée par les revers du destin⁴². Parmi les Neuf Malheureuses apparaît Penthésilée, mais cette inclusion n'est pas surprenante, étant donné que l'amazone était, avec Hector, l'une de figures tragiques du cycle troyen médiéval⁴³. Les autres personnages, au contraire, n'appartiennent pas à la série des Preux et Preuses : beaucoup d'entre eux ont été choisis parmi leurs opposants ou même parmi les ennemis qu'ils ont anéantis, comme Hercule, Saul, Pompée, Darius, Hannibal. Il est clair qu'une telle œuvre présuppose que le canon des Neuf Preux et des Neuf Preuses est perçu comme une exaltation triomphale des personnages, et que l'on peut, partant, y opposer une série contraire, dans le but d'inviter à la méditation sur l'inconstance du destin.

Une autre valeur étroitement liée au thème des Preux et des Preuses, opposée à l'interprétation négative suggérée pour la fresque de la Manta, est la valeur élogieuse. Dans la fresque les potentialités louangeuses du cycle des héros sont exploitées avec grande intelligence, intégrant parfaitement le sujet littéraire aux éléments d'autoreprésentation, tels que les portraits des commanditaires, les armoiries et la devise de Valeran, la référence au roman paternel.

Il semble donc peu probable que le sujet ait été député à la Manta pour représenter un cycle allégorique voulant symboliser la vanité des honneurs terrestres. Cependant, il reste à considérer si, parmi les cycles des Neufs Preux qui nous sont parvenus, il en existe où le groupe des héros est associé à des images qui suggèrent un avertissement sur le caractère éphémère de la gloire et sur la rapacité du temps. Le seul cas qui pourraient se prêter à une telle interprétation est celui des fresques du Palais Trinci à Foligno, où

41 — Sur les chroniques illustrées, voir A. Amberger, *Giordano Orsini's Uomini Famosi in Rom: Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München, Deutscher Kunstverlag, 2003.

42 — Texte édité par G. Mombello, « Les Complaintes des .ix. malheureux et des .ix. malheureuses. Variations sur le thème des *Neuf Preux* et du "*Vado mori*" », *Romania*, 87, 1966, p. 344-378.

43 — Sur cet aspect, voir la contribution de S. Legrand dans ce volume.

se font face la théorie des Neuf Preux et la série des sept Âges de la Vie. A-t-on voulu, par ce rapprochement, créer un cycle dans lequel les Preux et les Âges de la Vie serviraient à rappeler la fugacité de la gloire, et la brièveté de la vie humaine ? Il est difficile de donner une réponse à cette question. À l'heure actuelle, je ne suis pas particulièrement encline à accepter une telle hypothèse, parce qu'au palais Trinci, comme à la Manta, la connotation élogieuse du thème des Preux semble prévaloir : en effet les personnages sont accompagnés par deux autres héros, Romulus et Scipion, figures importants dans les programmes iconographiques du palais qui célèbrent les Trinci et leur cité⁴⁴. L'association du thème à celui des Âges de la Vie pourrait s'expliquer par le dénominateur commun du motif de l'écoulement du temps : mais, en ce qui concerne spécifiquement les Preux, un temps affilié à leur nature de chronique universelle synthétisée plus qu'une référence à des « seigneurs du temps jadis »⁴⁵.

Passons maintenant aux autres représentations de la *Sala Baronale*. Tout comme les Preux et les Preuses, la Fontaine de Jouvence était un sujet répandu dans les œuvres d'art courtois⁴⁶. C'est un thème qui apparaît dans la littérature occidentale au XII^e siècle, avec une connotation sacrée, liée au thème du *fons vitae*. Cette connotation mystique connaît une subversion au XIII^e siècle, lorsque la Fontaine prend une acception érotique par contamination avec le conte de Narcisse dans le *Roman de la Rose*. Dans la France du XV^e siècle, la Fontaine de Jouvence est devenue, désormais, un sujet profane et populaire qui assume souvent une coloration comique et grotesque. Dans ce contexte, le *Roman de Fauvel* représente un cas particulier : la connotation érotique de la Fontaine y est accentuée pour en faire un symbole de luxure, appliqué aux fins de la satire politique et morale qui est au centre du roman. Cette interprétation de la Fontaine de Jouvence semble vouloir subvertir l'habituelle version ludique faisant recours à un processus de transformation semblable à celui qui a engendré la série des Neuf Malheureux en opposition aux Neuf Preux. La fresque de la Manta [image 9 (noir/blanc)], au contraire, est en harmonie avec les représentations classiques du thème, dans la litté-

44 — Voir M. Caciorgna, « “Sanguinis et belli fusor” – Contributo alla esegesi dei titoli di Palazzo Trinci (Loggia di Romolo e Remo, Sala delle Arti e dei Pianeti, Corridoio) », dans *Il Palazzo Trinci di Foligno*, *op. cit.*, p. 401-426.

45 — Une différente interprétation du cycle a été proposée, à l'occasion de cette journée d'études, par N.C. Rebichon, *Diffusion et réception de la galerie chevaleresque des Neuf Preux en Italie*.

46 — L'évolution littéraire et figurative du concept de la Fontaine a été reconstruite dans le détail par A. Rapp, *Der Jungbrunnen*, *op. cit.*

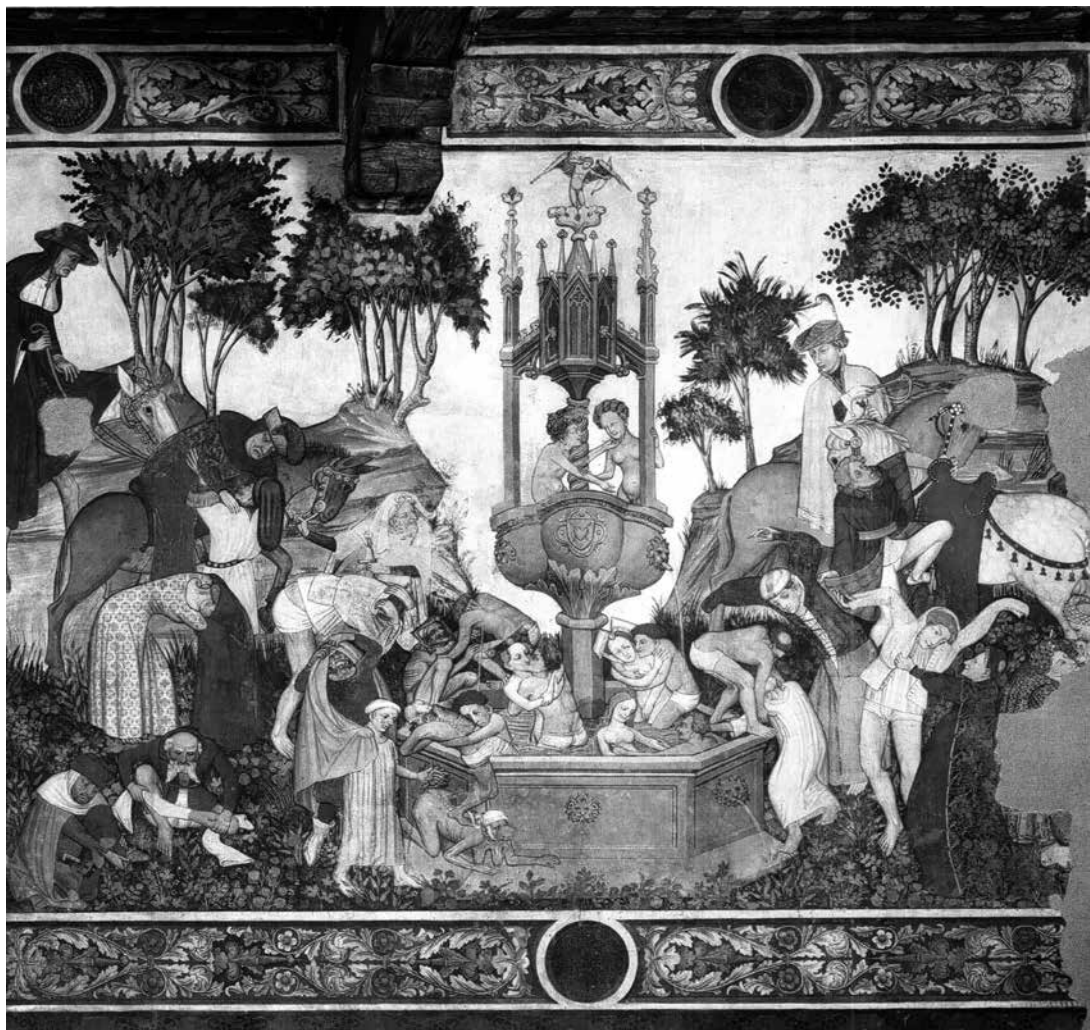


Illustration 9 : Château de la Manta, Sala Baronale.
Détail de la Fontaine de Jouvence (cliché Enrico Formica).

rature et l'art profane, où prévalent, conjointement, les éléments courtois et les éléments plébéiens : d'un côté de la vasque, la dérision des vieux estropiés, des paralytiques, qui cherchent maladroitement une nouvelle force dans les eaux de la fontaine, de l'autre, les couples rajeunis, qui portent de riches vêtements et s'adonnent à des effusions amoureuses. La façon dont le sujet est rendu ne semble pas vouloir fournir une image-choc de la condamnation des péchés de la chair.



Illustration 10 : Jean Bellegambe, Triptyque du Bain Mystique, premier tiers du XVI^e siècle. Lille, Musées des Beaux-Arts (cliché The Warburg Institute).

Il est intéressant de noter qu'un siècle après la création des fresques de la Manta, l'iconographie de la Fontaine de Jouvence a donné lieu à un développement du thème sous une forme moralisée. Il s'agit, en quelque sorte, d'un retour à la signification christologique originelle, à travers une contamination avec l'iconographie du *fons pietatis*, fontaine mystique qui recueille le sang des plaies du Crucifié⁴⁷. Un témoignage éloquent de la superposition des deux versions est conservé au Musée des Beaux-Arts de Lille : c'est le *Triptyque du Bain Mystique* de Jean Bellegambe, datant du premier tiers du XVI^e siècle⁴⁸ [image 10 (noir/blanc)]. C'est une œuvre d'un grand intérêt, car elle ne se limite pas seule-

47 — Sur ce thème, voir M-B Wadell, *Fons pietatis. Eine ikonographische Studie*, Thèse de Doctorat, Université de Göteborg, 1969.

48 — G.B. Krebber et G. Kotting, *Jean Bellegambe en zijn Mystiek Bad voor Anchin*, « Oud-Holland », 104, 1990, pp. 123-139; H. Boëdec, « Allégorie et spiritualité monastique au début du XVI^e siècle : le *Triptyque du Bain Mystique* de Jean Bellegambe », dans *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, actes du colloque (Paris 27-29 mai 2010), éd. C. Heck, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 345-370.

ment à rappeler les images de la Fontaine de Jouvence par une simple analogie du sujet, mais elle contient de nombreux éléments typiques de la tradition iconographique de la Fontaine⁴⁹, à tel point que nous ne pouvons pas douter que la représentation ne remonte à un modèle profane. Beaucoup de ces éléments se retrouvent aussi à la Manta : par exemple les personnages qui s'aident mutuellement à franchir la berge, celui qui enlève sa robe, la renversant sur sa tête, ou encore celui qui, assis, retire ses bas. La persistance de ces motifs que nous voyons réapparaître tard dans le temps comme en atteste le triptyque de Bellegambe, contribue à témoigner du fait que même la Fontaine de Jouvence a dû être une représentation très répandue, bien qu'il n'en soient restées, aujourd'hui, que peu d'attestations.

Comme nous l'avons dit précédemment, Silva ressent la présence des figures sacrées de la niche comme un contre-pied de la scène de la Fontaine. En fait, il est difficile de penser que le message primordial du cycle, qui devraient déterminer la lecture des deux autres fresques, ait été relégué dans une niche du mur d'accès, niche qui, de surcroît, était très probablement fermée, la plupart du temps, par des boiseries closes⁵⁰. Reste le fait que si l'interprétation de Silva est juste, la fonction de la représentation sacrée ne peut être que celle qu'il nous indique.

Le nœud du problème semble être la présence de saint Quentin. Des deux saints du même nom, Quentin de Vermand et Quentin de Meaux, le seul qui légitimerait pleinement la lecture de Silva est Quentin de Meaux, avec le miracle de la fontaine. Cependant, bien que la distinction entre les deux figures soit souvent incertaine, au point que dans le diocèse même de Meaux, il y a des attestations du culte rendu à St. Quentin de Vermand⁵¹, je pense que les probabilités qu'on ait voulu faire allusion au saint de la fontaine sont faibles. Le supplice représenté, avec le saint transpercé de clous dans une cage, est celui que la tradition attribue à Quentin de Vermand⁵², mais surtout parce que la popularité de ce dernier est beaucoup plus grande que celle du martyr homonyme de Meaux. Il existe en effet un chapitre de la *Légende dorée*, un passage du *De gloria martyrum* de Grégoire de Tours et de nombreuses *Passiones* dédiées à St. Quentin de Vermand⁵³, alors qu'on ne connaît qu'un

49 — Voir A. Rapp, *Der Jungbrunnen*, op. cit., p. 97.

50 — On peut encore voir les gonds plantés dans le mur.

51 — G.M. Oury, « Un saint céphalophore de Touraine? Saint Quentin », *Analecta Bollandiana*, 97, 1979, p. 289-300, p. 286 sq.

52 — Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea* (éd. G.P. Maggioni), Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, vol. II, 1998, p. 1088.

53 — Voir *Quintinus martyr Viromandensis*, dans *Bibliotheca Hagiographica Latina*, vol.

unique texte anonyme sur le saint de Meaux, qui nous est parvenu dans trois manuscrits seulement⁵⁴. Il paraît donc peu probable que cette version ait été précisément celle qui était connue à la Manta. Aux mêmes conclusions semble conduire la recherche iconographique, qui m'a amenée à ne découvrir que des représentations du saint de Vermand⁵⁵.

Par ailleurs, il est difficile de voir, dans la Crucifixion, une exaltation du thème de l'eau du salut. Silva prête une attention particulière à la description soignée, de la part du peintre, du flux d'eau qui coule, avec le sang, des côtes du Christ. En fait, il pourrait s'agir, tout simplement, d'un expédient pictural destiné à mettre en évidence le rouge foncé du sang par le contraste avec une teinte plus claire, technique que l'on retrouve dans les gouttes qui suintent des plaies faites par les clous, sur le crucifix et sur le corps de saint Quentin. Si l'intention avait été celle d'opposer la Fontaine de Jouvence au Baptême *per aquam et sanguinem*, on aurait, probablement, fait recours à une solution plus éloquente.

Au stade actuel des études semblerait prévaloir l'idée que le cycle de fresques de la Manta a fait l'objet, en fait, d'une surinterprétation. Néanmoins, il est important de souligner l'intérêt de la méthode globale d'interprétation des fresques d'une pièce, telle que la propose Silva. C'est une démarche qui dépasse l'étude de la *Sala Baronale* : elle implique, plus en général, la reconstruction des mécanismes d'idéation des cycles de fresques de l'art courtois, et les éléments qui dictaient les choix iconographiques des commettants.

Parmi les exemples d'art profane alpin qui nous sont parvenus, il n'existe aucun cycle qui soit construit sur la base d'un semblable programme iconographique unitaire. Les représentations sont, au contraire, organisées selon deux critères : ou la réalisation de cycles consacrés à un seul sujet (un roman, le calendrier, un aspect de la vie de cour), ou le mélange de représentations indépendantes, juxtaposées sans analogie de sujet et souvent sans subdivisions entre une scène et l'autre, formant des cycles dans lesquels la Vierge au trône peut apparaître à côté d'une scène de chasse, ou l'histoire de Samson peut se trouver en face du voyage en Inde d'Alexandre.

A-I, Bruxellis 1898-1899, p. 1019-1021.

54 — Voir *Quintinus martyr in pago Turonico*, *ibidem*, p. 1018-1019. Le texte a été édité par la Société des Bollandistes (*Catalogus codicum hagiographicorum latinorum antiquiorum saeculo XVI qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensis*, Parisiis, Picard – Bruxellis, Schepens, vol. II, 1890, p. 328-331).

55 — Même dans les territoires liées aux Maisons de Saluce et de Savoie : par exemple, dans les fresques de la Chapelle de Saint George à Villar San Costanzo (près de Saluces ; xv^e siècle) ou dans les enluminures du *Livre de Prières de la Maison de Savoie* (Bruxelles, Bibliothèque Royal, ms. 10389, xvi^e siècle).

Ces cas sont loin de la conception présumée de l'interprétation qui a été donnée au cycle de la Manta. Il s'agirait, en effet, d'un programme iconographique où les divers *exempla* (la Fontaine de Jouvence, les Preux et les Preuses, la Crucifixion) sont adoptés comme des symboles de concepts abstraits (le péché, la gloire terrestre, le salut), et sous cette forme abstraite, ils s'opposent entre eux : mais il s'agit de conceptions iconographiques qui ne semblent pas exister dans l'art médiéval courtois, et qu'il serait difficile de repérer même parmi les créations les plus matures de la Renaissance ou du Maniérisme. La question est complexe, mais d'un grand intérêt, car elle sous-tend le problème du bien-fondé ou non de l'application, aux œuvres figuratives, des schémas interprétatifs adoptés pour la lecture des œuvres littéraires : dans le cas de la Manta, une expression allégorique de type scriptural.

Les nombreuses tentatives d'exégèse dont elles ont fait l'objet, à la différence d'autres cycles courtois, semblent dictées, en grande partie, par l'harmonie des fresques la *Sala Baronale* : une pièce entièrement revêtue de représentations d'une richesse et, surtout, d'une cohérence de composition qui n'a pas d'égal dans ce qui nous est parvenu de la peinture séculière gothique de l'arc alpin. C'est cette extraordinaire unité d'ensemble, où le paysage mouvementé de la Fontaine de Jouvence s'intègre parfaitement au calme verger des Preux, qui suggère chez le spectateur l'existence d'une signification unitaire de ces deux illustrations si organiquement soudées sur le plan de la composition.

Refuser de penser que le cycle de Manta ait été conçu pour véhiculer une signification allégorique sophistiquée ne signifie pas, cependant, en diminuer la valeur et la complexité. C'était probablement la coprésence d'images nobles et burlesques, d'évocations du passé et de célébration du présent qui donnait aux fresques, déjà à l'époque de leur réalisation, un charme particulier. Le fait qu'on ait voulu, au cours des dernières décennies, avancer des tentatives de lecture les rapprochant de par leur syntaxe aux œuvres du Moyen Âge humaniste ou de la Renaissance est un signe ultérieur de cette extraordinaire qualité artistique.