



HAL
open science

L'œuvre de Nicolas de Vérone : intertextualité et création dans la littérature épique franco-italienne du XIV^e siècle

Chloé Lelong Colin

► **To cite this version:**

Chloé Lelong Colin. L'œuvre de Nicolas de Vérone : intertextualité et création dans la littérature épique franco-italienne du XIV^e siècle. Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2009. Français. NNT : 2009LYO20047 . tel-01540281

HAL Id: tel-01540281

<https://theses.hal.science/tel-01540281>

Submitted on 16 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Lumière - Lyon 2

École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts
Histoire et Archéologie des mondes chrétiens et musulmans
médiévaux

L'œuvre de Nicolas de Vérone :

*Intertextualité et création dans la
littérature épique franco-italienne du
XIV^e siècle*

par Chloé LELONG

Sous la direction de Jean-Claude VALLECALLE

Présentée et soutenue publiquement le 11 Septembre 2009

Devant un jury composé de :

Jean-Claude VALLECALLE, Professeur des universités, Université Lyon 2

Bernard GUIDOT, Professeur émérite

Jean-René VALETTE, Professeur des universités, Université Bordeaux 3

Catherine CROIZY-NAQUET, Professeur des universités, Université Paris 10

Eugenio BURGIO, Professeur d'université, Università Ca Foscari Di Venezia

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Remerciements

Le travail que j'achève aujourd'hui est né d'un concours de circonstances bien peu banal et n'aurait jamais vu le jour sans mon directeur de thèse, Jean-Claude Vallecalle, à qui je dois tant.

Lorsqu'en 1999 j'ai reçu mon premier arrêté d'affectation et ma nomination pour Péronne, dans la zone industrielle d'Amiens, j'ai demandé à l'Education Nationale un report d'un an pour poursuivre ma scolarité. J'étais loin d'imaginer qu'elle s'étendrait sur une décennie entière...

A l'heure des dernières mises en pages et corrections, il me faut rendre grâce à tous ceux qui ont permis à ce projet d'aboutir. Parmi eux, je réserve une place de choix à Jean-Claude Vallecalle pour m'avoir proposé de diriger mes recherches alors que mon sujet de DEA en grammaire et stylistique modernes venait d'être refusé par l'enseignant à qui je l'avais soumis. Il m'a fait l'honneur de me juger apte à entreprendre une thèse alors que je n'y songeais pas moi-même et il m'a suggéré un domaine d'études encore inexploré sous bien des aspects.

Toujours présent dans les différentes étapes de mon cheminement intellectuel et professionnel, il m'a fourni nombre de documents prêts à l'emploi à une époque où les bibliothèques avaient, pour la novice que j'étais, le côté obscur et effrayant des territoires inconnus. Il a mis à mon service toute sa connaissance et son érudition et m'a appris tant sur l'utilisation de l'outil informatique que sur les méthodes de travail. Ses exigences de rigueur et de précision m'ont amenée peu à peu à dominer une impétuosité de jeune chercheur pour prétendre à une maturation et à une réflexion plus organisées. J'ai redouté souvent ses avis et annotations sur mes pages et j'ai suffisamment maudit ses corrections de détails pour mesurer à présent toute la gratitude que je lui dois. Qu'il soit remercié de sa constance et de l'amitié qu'il m'a toujours témoignée.

Je veux également remercier Jean-René Valette pour sa gentillesse et les conseils qu'il m'a prodigués. Il a été mon premier enseignant de langue et de littérature médiévales et je lui sais gré de m'avoir initiée à cette discipline dans laquelle j'aspire à me spécialiser. Il m'a toujours soutenue et encouragée pendant ces dix longues années chaque fois que l'occasion s'en est présentée et son regard bienveillant sur mes travaux m'a été d'un précieux secours.

Je tiens à saluer aussi les différents professeurs et chercheurs qui se sont ponctuellement intéressés à mes recherches : Monsieur René Specht depuis sa Suisse natale, Madame Franca di Ninni de Venise, Monsieur Didier Ottaviani de l'ENS de Lyon, Monsieur Pierre Servet de l'Université Lyon 3 et Madame Leslie Morgan de l'Université de Loyola aux Etats-Unis. Leurs réponses aimables, encourageantes et lumineuses à mes courriers ou messages, parfois accompagnées d'ouvrages introuvables en France, de tirés à part ou de références bibliographiques, ont donné une profondeur sociale à des études trop souvent solitaires.

Parmi les amis qui ont suivi de près ou de loin mes réflexions et investigations, je dois à Anaïs une initiation efficace au traitement de texte et à ses subtilités et à Nico un œil amène et un intérêt visiblement sincère pour mon travail. Qu'il sache que sa proposition de relecture m'a touchée.

Je ne saurais finir cette liste sans un mot pour ma mère et mon beau-père qui ont eu le courage et la patience de relire mes épreuves alors que rien ne les prédestinait à un tel domaine de spécialisation. Plus largement, j'exprime une pensée particulière pour tous les grands-parents de mes trois enfants qui ont souvent pris le relais pour que maman puisse travailler.

Enfin, je dois à mon mari d'avoir su supporter mes angoisses et mes humeurs et d'avoir assuré au quotidien une logistique dont je me déchargeais. Entré dans ma vie après Nicolas de Vérone, il ne s'est jamais offusqué de la présence étouffante de ce rival omniprésent et m'a épaulée de son inconditionnel soutien.

Introduction générale

In sul paese ch'Adige e Po riga

Solea valore e cortesia trovarsi

*Prima che Federigo avesse briga*¹

1/ Cadre historique et intellectuel

Après des années de luttes intestines entre Guelfes et Gibelins, l'Italie du XIV^e siècle subit une sorte de vacance du pouvoir : l'empereur a physiquement disparu de la vie politique depuis la mort de Frédéric II en 1250 et les Papes, après 1305, ont émigré en Avignon. Cette double absence favorise l'émergence de quelques familles qui règnent en maîtres sur les principales grandes villes². Ainsi en va-t-il des Este à Ferrare, des Gonzague à Mantoue ou des Scaglieri à Vérone, cité qui se trouve à la tête de l'Italie septentrionale³. L'Italie du *Trecento* est celle des *Signorie*. Ces structures impériales au niveau communal et régional favorisent aussi bien l'essor économique que le rayonnement culturel.

Dans ce milieu urbain, le *Studium* de Padoue, libre commune, est officiellement fondé dès 1222. Alors unique Université de la région vénitienne, cette école accueille et forme durant les XIII^e et XIV^e siècles de grands maîtres⁴ : Rolandino da Padova⁵, rhéteur et

¹ Dante, *La Divina Commedia*, éd. A. Chiari, G. Robuschi, Milan, Bietti, 1965, *Purgatorio*, XVI, v. 115-117. Pour une édition bilingue, voir Dante, *La Divine Comédie*, éd. J. Risset, Paris, Garnier-Flammarion, *Enfer*, 2004 ; *Purgatoire*, 2005 ; *Paradis*, 2005. Nous utiliserons l'édition milanaise pour les citations.

² Pour l'histoire de l'Italie au XIV^e s. et en particulier de l'Italie du Nord, voir R. Hiestand, « Aspetti politici e sociali dell'Italia settentrionale dalla morte di Federico II alla metà del 1300 », *Testi, costumi e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus et alii, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 27-47 ; H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese, Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, éd. A. Fassò, Liviana editrice in Padova, 1980, p. 11-24 ; N. Valeri, « Le origini dello stato moderno in Italia 1328-1450 », *Storia d'Italia*, éd. G. Arnaldi, seconda edizione, vol. I, Torino, 1965, p. 545-814 ; M. Balard, J.-P. Genet, M. Rouche, *Le Moyen Age en Occident*, Paris, Hachette Supérieur, coll. *Histoire Université*, 1990, en particulier, ch. 10 à 13, 17, 19 et 24, p. 119-163, 197-207, 216-233, 279-289.

³ R. Hiestand, « Aspetti politici e sociali dell'Italia settentrionale dalla morte di Federico II alla metà del 1300 », art. cit., p. 34.

⁴ Sur l'histoire et l'influence de cette Université voir G. Araldi, « Le origini dello Studio di Padova. Dalla migrazione universitaria del 1222 alla fine del periodo ezzeliano », *La Cultura*, n° 4, 1977, p. 388-431 ; L. Giard, « Histoire de l'Université et du savoir : Padoue (XIV^e-XV^e s.) », *Revue de synthèse*, vol. 105, n° 115, Paris, Albin Michel, 1984, p. 259-298.

⁵ 1200-1276.

grammairien, Pietro d'Abano⁶, scientifique et philosophe, Marsile de Padoue⁷, penseur politique, sont autant d'hommes de lettres qui peuvent s'honorer, les premiers et avant même Pétrarque et Boccace, du titre d'humanistes⁸. Ils ont à leur tête Lovato Lovati⁹ et Albertino Mussato¹⁰ que l'Université couronne « poète » en 1315¹¹. Parallèlement à Padoue, la *Biblioteca Capitolare della Cattedrale* de Vérone est un important centre d'études et de recherches¹². Dante a séjourné dans cette ville à deux reprises¹³. Les riches familles des cités environnantes participent également au progrès des études classiques en accumulant les manuscrits : à Mantoue, les Gonzague ne possèdent pas moins de 400 volumes, dont 32 sont rédigés en italien et 67 en français¹⁴...

C'est que Frédéric de Gonzague, fils de Frédéric et d'Aude d'Este, a eu l'occasion d'apprendre le français, cette « parleure plus delitable »¹⁵, cette langue « la plus

⁶ Mort en 1315.

⁷ 1275-1343.

⁸ Selon J. Le Goff, les intellectuels, dont l'apparition remonte au XII^e siècle, se font *humanistes* dès lors que les Universités se développent. Voir à ce sujet, J. Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 1957, rééd. 1985, p. 137-188 ; G. Duby, *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève, Skira, coll. *Moyen Age*, 1984, p. 11-13 et 30-38 ; C. Garibotto, « Per la storia della cultura a Venezia », *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, s. V, XVI, 1938, p. 155-175 ; G. Voigt, A. Le Monnier (trad.), *Pétrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en Italie*, d'après la *Wiederbelebung des classischen Alterthums* de G. Voigt, trad. sur la 3^{ème} éd. allemande, Paris, H. Welter, 1894, p. 1-19. Plus particulièrement sur le pré-humanisme véronais et padouan voir G. Billanovich, « Il preumanesimo a Padova e a Verona » ; « Il preumanesimo padovano » ; R. Avesani, « Il preumanesimo veronese » ; F. Alessio, « Filosofia e scienza : Pietro d'Abano » et L. Lazzarini, « La cultura delle signorie venete e i poeti di corte », *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza editore, t. I, *Dalle origini al Trecento*, p. 127-134 et t. II, *Il Trecento*, p. 19-110, 111-141, 171-206 et 477-516.

⁹ 1240-1309.

¹⁰ 1261-1329.

¹¹ C'est ce qui marque, pour G. Billanovich, la naissance de l'humanisme. Voir « L'humanisme médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au XIV^e s. », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s.*, colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, *Actes*, éd. A. Fourier, Professeur à l'Université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1964, p. 196.

¹² Sur les bibliothèques des humanistes voir G. Billanovich, « L'humanisme médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au XIV^e s. », art. cit., p. 195-203 ; « La Bibliothèque de Pétrarque et les bibliothèques médiévales de France et de Flandre », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s.*, *op. cit.*, p. 205-216.

¹³ Un de ces deux séjours a eu lieu en 1320. Il glorifie Vérone et son Seigneur Can Grande (seigneur de la ville de 1313 à 1329) dans la *Divina Commedia, Paradiso*, XVII, v. 76-93.

¹⁴ Sur la bibliothèque des Gonzague voir W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits en langue française possédés par F. Gonzaga I, capitaine de Mantoue, mort en 1407 », *Romania*, IX, 1880, p. 497-514 ; P. Girola, « La biblioteca di Francesco Gonzaga secondo l'inventario del 1407 », *Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, n° 14-15, 1921-1923, p. 30-72 ; U. Meroni, *Mostra dei codici gonzagheschi. La biblioteca dei Gonzaga da Luigi I ad Isabella*, Mantova, 1966 ; F. d'Arcais, « Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la Bibliothèque Saint Marc », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals, Padoue-Venise, 29 Août-4 Septembre 1982*, Modena, Mucchi, 1984, t. II, p. 515-516.

¹⁵ B. Latin, *Li Livres dou Tresor*, livre 1, I, § 7, p. 18 : « Et se aucuns demandoit pour quoi cis livres est escrits en roumanç, selonc le raison de France, puis ke nous somes italien, je diroie que c'est por II raisons, l'une ke nous somes en France, l'autre por çou que la parleure est plus delitable », éd. F.-J. Carmody, Genève, Slatkine, Paris, Champion, 1975, Slatkine Reprints, 1998. (L'éd. ancienne a paru dans "University of California publications in modern philology. - Reproduction en *fac-simile* de

delitabile a lire e a oïr que nule autre »¹⁶ dont Dante appréciait la « faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem »¹⁷ et qui jouit d'un grand prestige. Les intellectuels la connaissent par le biais de la littérature chevaleresque. De fait, les gens cultivés témoignent une grande sympathie pour le monde des idéaux épiques et n'hésitent pas à emprunter ces modèles littéraires à la France féodale et à les réécrire pour les transposer dans le cadre des *Signorie*.

Ces Italiens rédigent leurs textes en français, ou plutôt dans un idiome qu'ils présentent comme du français mais qui est en fait un langage hybride, probablement jamais parlé, exclusivement littéraire et que l'on appelle communément franco-italien¹⁸. Une centaine de textes écrits dans ce dialecte bien particulier a été recensée¹⁹ et représente la littérature dite « franco-italienne »²⁰ dont l'œuvre majeure est sans doute l'*Entrée d'Espagne*, long poème épique publié en 1913 par A. Thomas²¹.

l'édition de Berkeley, University of California press, 1948). Le texte a été republié (et commenté) plus récemment : B. Latin, *Li Livres dou Tresor*, éd. S. Baldwin, P. Barrette, Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, coll. *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 257, 2003. Nous utiliserons l'édition de F.-J. Carmody.

¹⁶ Martin Da Canal, *Les Estoires de Venise : cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, CCCXXX, I, 1 : « Lengue franceise cort parmi le monde et est la plus delitabile a lire et a oïr que nule autre », éd. A. Limentani, Firenze, L.-S. Olschki, coll. *Civiltà veneziana, Fonti e Testi*, 12, serie 3, 3, 1972-3.

¹⁷ Dante, *De Vulgari Eloquentia*, I, X, 2 : « Allegat ergo pro se lingua oïl quod, propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem, quicquid redactum sive inventum est ad vulgare prosaycum suum est », éd. A. Marigo, Florence, Le Monnier, 1938.

¹⁸ Sur les aspects linguistiques du franco-italien voir, G. Holtus, « Lessico franco-italiano : lessico francese e/o lessico italiano ? », *XVI Congrès International de Linguística Filologia Romàniques (Palma de Mallorca, 7-12 d'Abril de 1980). Actes, t. II, Secció I, Lingüística diacrònica y dialetologia*, Palma de Mallorca, Moll, 1985a, p. 201-208 ; « Sulla posizione del franco-italiano nella dialettologia italiana », *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, éd. P. Beninca et alii, Pisa, Pacini 1983, p. 63-71 ; « Ist das Franko-Italienische eine Sprache oder ein Dialekt ? », *Beiträge zum romanischen Mittelalter*, éd. K. Baldinger, Tübingen, Niemeyer, 1977, p. 79-97 ; A. Limentani, « Franco-veneto e latino », *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguística e Filologia Romanza (15-20 Aprile 1974, Napoli)*, vol. II, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli, 1976, p. 505-514 ; P. Meyer, « De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen Age », *Atti del congresso internazionale di Scienze storiche (Roma, 1903)*, vol. IV, Rome, 1904, p. 61-104 ; G.-B. Pellegrini, « Franco-veneto e veneto antico », *Filologia Romanza*, III, 2, 1956, p. 122-140 ; L. Renzi, « Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto », *Storia della cultura veneta*, t. I, *Dalle origini al Trecento*, Neri Pozza editore, 1976, p. 563-589 ; R.-M. Ruggieri, « Origine, struttura, caratteri del francoveneto. », *Saggi di linguística italiana e italo romanza*. Firenze, 1962, p. 159-168 ; « Temi e aspetti della letteratura franco-veneta », *Dante e la cultura veneta, Atti del convegno di studi, 30-03 / 05-04 1966*, Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante, Firenze, L.S Olschki, 1966, p. 143-156 ; B. Terracini, « Analisi del concetto di lingua letteraria », *Cultura Neolatina*, XVI, 1956, p. 9-31 ; G. Vidossi, « L'Italia dialettale fino a Dante », *Le Origini, Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, éd. A. Viscardi, LXXXI, Milan-Naples, 1956, p. 33-41.

¹⁹ Voir à ce sujet le catalogue établi par G. Holtus, « L'état actuel des recherches sur le franco-italien : corpus de textes et description linguistique », *La Chanson de geste. Ecritures, intertextualité, transitions : Textes présentés par F. Suard, Littérales*, 14, Université de Paris X.-Nanterre, Cahiers du département de français, 1994, p. 147-171.

²⁰ Pour une première approche de la littérature franco-italienne, voir F. Castets, « Recherches sur les rapports des chansons de geste et l'épopée chevaleresque italienne », *Revue des Langues Romanes*, 28 (1885) p. 5-42, 29 (1886) p. 5-16 et p. 105-132, 30 (1886) p. 61-237 ; G. Folena, « La cultura volgare e l'umanesimo cavalleresco nel Veneto », *Umanesimo europeo e Umanesimo Veneziano*, éd. V. Branca, Firenze, 1963, p. 141-158 ; G. Holtus, « L'état actuel des recherches sur le franco-italien », art. cit. ; A. Lomazzi, « Francoveneta, letteratura », *Dizionario critico della letteratura italiana*, Turin, 1973, t. 2,

Ce texte, qui raconte le début de la reconquête de l'Espagne par les troupes de Charlemagne avant le massacre de Roncevaux²², est l'œuvre d'un anonyme Padouan très cultivé²³. Rédigé au XIV^e siècle, il était très connu au Moyen Age et si la bibliothèque des Gonzague compte cinq manuscrits comprenant ce « Liber Introitus Yspanie »²⁴, la diffusion de l'*Entrée d'Espagne* ne se limitait pas à la Cour de Mantoue, comme en témoignent des fragments retrouvés à Châtillon et Reggio Emilia²⁵.

p. 125-132 ; A. Roncaglia, « La letteratura franco-veneta », *Storia della letteratura italiana*, II, *Il Trecento*, Cecchi-Sapegno, p. 725-759 ; C. Bologna, « La letteratura nell'Italia settentrionale nel Trecento », *Letteratura italiana. Storia e Geografia*, éd. A. Asor-Rosa, Torino, 1987, t. I, p. 512-600 ; R.-M. Ruggieri, « Temi e aspetti della letteratura franco-veneta. », art. cit. ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, Istituto di filologia romanza dell'Università di Roma, *Testi e manuali*, n° 21, Società tipografica modenese editrice in Modena, 1941.

²¹ L'*Entrée d'Espagne*, éd. A. Thomas, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1913.

²² Pour une première approche et un résumé du texte, voir L. Gautier, *Les Epopées françaises, études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Société générale de librairie catholique, 1865, tome 3, XVII et XVIII, p. 328-376 ; G.-B. Huet, « L'*Entrée d'Espagne*, quelques remarques », *Neophilologus*, III, 1918, p. 241-247 ; H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 217-240 ; A. Limentani, « L'epica in langue de France : l'*Entrée d'Espagne* e Niccolò da Verona », *Storia della cultura veneta*, t. II, *Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1976, p. 338-369 ; « Epica e racconto. Osservazioni su alcune strutture e sull'icompiutezza dell'*Entrée d'Espagne*. », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXIII, 1974-1975, p. 393-428 ; P. Paris, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Palmé, t. XVI, 1813, p. 350-372 ; F. Torraca, « Recensione dell'edizione Thomas », *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, II, 5, 1918, p. 1-85, repris dans *Studi di Storia Letteraria*, Firenze, 1923, p. 164-241. Pour des études plus ponctuelles sur des aspects particuliers du texte voir par exemple A. Adler, « Didactic Concerns in l'*Entrée d'Espagne* », *L'Esprit créateur*, II, 1962, p. 107-109 ; N.-B. Cromey, « Roland as baron revolté : the problem of Authority and Autonomy in l'*Entrée d'Espagne* », *Olifant*, V, 1978, p. 285-297 ; V. Galent-Fasseur, « L'intériorisation de la croisade dans l'*Entrée d'Espagne* », *L'Epopée romane au Moyen Age et aux temps modernes, Actes du XIV^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Etude des Epopées Romanes, Naples, 24-30 Juillet 1997*, éd. S. Luongo, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, p. 873-887 ; A. Limentani, « L'art de la comparaison dans l'*Entrée d'Espagne* », *Actes du VI^e Congrès International de la Société Rencesvals, Aix-en-Provence, 29-08/4-09 1973*, Université de Provence, 1974, p. 351-371 ; « Astronomia, astrologia e arti magiche nell'*Entrée d'Espagne* », *Medioevo e Rinascimento Veneto, con altri studi in onore di L. Lazzarini*, Padova, 1979, I, p. 129-146 ; « Venezia e il pericolo turco nell'*Entrée d'Espagne*. », *Cultura Neolatina*, XL, 1980, p. 167-181 ; J.-C. Vallecalle, « Sainteté ou héroïsme chrétien ? Remarques sur deux épisodes de l'*Entrée d'Espagne* », *Essais sur la perfection. Le Héros et le Saint*, III, *PRIS.-MA*, XIV/2, 32, 2000, p. 303-316 ; « Roland est sage : remarques sur la personnalité du héros dans l'*Entrée d'Espagne* », *PRIS.-MA*, X, 19, 1994, p. 71-80.

²³ Au sujet de l'auteur de ce texte voir, en plus des articles déjà cités, A. de Mandach, « L'*Entrée d'Espagne* : six auteurs en quête d'un personnage », *Studi Medievali*, n° 29, 1988, p. 1-46 et n° 30, 1989, p. 163-208 ; « Sur les traces de la cheville ouvrière de l'*Entrée d'Espagne* : Giovanni di Nonno », *Testi, cotești e contesti del franco-italiano : Atti del I^o simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus et alii, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 48-64 et A.-M. Finoli, « Note sulla personalità e la cultura dell'autore dell'*Entrée d'Espagne* », *Cultura Neolatina*, XXI, 1961, p. 175-181.

²⁴ Telle est la désignation que donne le rédacteur du catalogue de la bibliothèque des Gonzague pour les manuscrits 53 à 58 qui contiennent le même texte de l'*Entrée d'Espagne*. Voir à ce sujet W. Braghioroli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit, p. 513.

²⁵ Voir à ce sujet R. Specht, « Cavalleria francese alla corte di Persia : l'episodio dell'*Entrée d'Espagne* ritrovato nel frammento reggiano », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXV, 1976-1977, p. 489-506 ; « Il frammento reggiano dell'*Entrée d'Espagne* : raffronto filologico col Codice Marciano Francese XXI (= 257) », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXVI, 1977-1978, p. 407-424 ; P. Aebischer, « Ce qui reste d'un manuscrit perdu de l'*Entrée d'Espagne* », *Archivum Romanicum*, XII, 1928, p. 233-264 et A. Monteverdi, « Un fragment de manuscrit de l'*Entrée d'Espagne* », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 75.

Cependant, de tous les manuscrits existants, un seul nous est parvenu : actuellement Manuscrit Français XXI de la bibliothèque *Marciana* de Venise (= 252)²⁶, c'est lui qui sert de base à l'édition d'A. Thomas mais il est malheureusement lacunaire. Le récit retrace les délibérations et préparatifs de l'armée française, son départ pour l'Espagne et le passage de la frontière, le duel entre Roland et le géant Feragu, le siège de Pampelune, la conquête de la ville de Nobles par Roland à l'insu de l'empereur, la colère de Charlemagne contre son neveu qui provoque le départ du champion pour l'Orient, la geste de Roland en Perse, la libération de Jérusalem et le retour du héros en Espagne²⁷. Mais, à ces 15805 vers aujourd'hui connus de l'*Entrée d'Espagne*, il convient d'en ajouter environ 4000 perdus qui s'insèrent dans l'épisode oriental²⁸. En outre, le compte-rendu des aventures de Charlemagne en Espagne est inachevé et s'interrompt bien avant que la narration n'en soit arrivée au point de départ de la *Chanson de Roland*.

2/ Corpus

Un autre auteur, qui nous donne son nom, Nicolas de Vérone, en a proposé une suite, que F. di Ninni publie sous le titre de *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* au sein d'un recueil des œuvres du poète²⁹.

A. Thomas pensait que Nicolas de Vérone était également l'auteur des 131 vers copiés à la fin du manuscrit Marc. Fr. XXI (=252) qu'il utilisait pour son édition de l'*Entrée d'Espagne*. Il les a donc édités sous le titre « Appendice - Suite de l'*Entrée d'Espagne* par Nicolas de Vérone »³⁰. Des arguments codicologiques, paléographiques et

²⁶ Il s'agit du numéro 53 du catalogue de la bibliothèque des Gonzague. Pour la description de ce manuscrit, voir L. Gautier, « L'*Entrée d'Espagne*, chanson de geste inédite, renfermée dans un manuscrit de la bibliothèque de Saint Marc à Venise. Notice, analyse et extraits », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 19, 1858, p. 268, *Les Épopées françaises, op. cit.*, 2^{ème} édition, t. III, p. 404-408. Ce manuscrit n'est pas l'archétype de la tradition manuscrite de l'*Entrée d'Espagne*. Voir à ce sujet W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 513 et R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone : Contribution à l'étude de la littérature franco-italienne du quatorzième siècle*, Berne, Francfort, Publications Universitaires Européennes Peter Lang, 1982, p. 55.

²⁷ Nous reprenons ici les 8 étapes principales identifiées par F. Torraca, « Recensione dell'edizione Thomas », art. cit., p. 74-82.

²⁸ Au sujet du contenu des feuillets manquants voir A. Thomas, éd., *Introduction*, p. XIX. R. Specht a retrouvé un fragment de manuscrit racontant les aventures de Roland en Orient qu'il propose introduire dans cette lacune : R. Specht, « Cavalleria francese alla corte di Persia », art. cit., p. 496.

²⁹ Niccolò da Verona, *Opere : Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion*, éd. F. di Ninni, Marsilio Editori, Venezia, 1992.

³⁰ « La *Prise de Pampelune* fait partie intégrante de l'*Entrée de Spagne* et a pour auteur Nicolas ». C'est ce qu'il entend démontrer dans la deuxième des trois thèses des « Nouvelles recherches sur l'*Entrée de*

linguistiques appuyaient sa thèse, notamment un changement d'écriture fort marqué à partir de l'avant-dernier feuillet du manuscrit, une ressemblance entre ce qu'il publie comme le dernier vers de l'*Entrée d'Espagne* et l'*explicit* d'un manuscrit de la bibliothèque des Gonzague qui contenait le même texte³¹, la graphie *o* pour [l] vocalisé, l'enclise de *le* (article ou pronom) après un nom ou un verbe et la vocalisation de ce [l] devenu final, l'emploi de la particule *ond*, au sens de « c'est pourquoi, aussi » qu'il considérait propre à Nicolas de Vérone...

Depuis, ses affirmations ont été remises en question par la découverte, par exemple, des fragments de Châtillon et de Reggio et par une analyse linguistique plus approfondie d'autres textes franco-italiens³², même s'il reste tentant de penser que Nicolas de Vérone commence sa continuation avec les 7 derniers vers du manuscrit XXI qui semblent comporter son nom :

Ci tourne Nicolais a rimer la complue
De l'*Entrée d'Espagne*, qe tant est stee escondue
Par ce ch'elle n'estoit par rime componue
Da cist pont en avant, ond il l'a proveüe
Pour rime, cum celu q'en latin l'a leüe.
Or contons de l'istoire qe doit etre entendue
Da cascun q'en bonté ha sa vie disponue³³.

Cependant, R. Specht souligne à juste titre que ces mots peuvent tout aussi bien être « l'œuvre d'un tiers ou de l'anonyme Padouan lui-même qui, en les ajoutant, a voulu rattacher l'*Entrée d'Espagne* à sa continuation »³⁴. C'est pourquoi F. di Ninni les reproduit avant le premier vers du poème de Nicolas de Vérone, en dehors du corps de l'édition, et donc de la numérotation, en exergue au texte³⁵. En effet, rien ne prouve que ces quelques vers soient de notre auteur.

Spagne, chanson de geste franco-italienne », *Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome*, n° 25, Paris, 1882, p. 15-20.

³¹ Son *Entrée d'Espagne* s'achève par « E plu[re]rent environ tuit François » (v. 15805) et l'*explicit* du manuscrit n°57 du catalogue de la bibliothèque des Gonzague est : « En virum tuti franzosis ».

³² Voir par exemple ce que dit G. Holtus au sujet de *ond* dans l'*Entrée d'Espagne* dans *Lexikalische Untersuchungen zur Interferenz : die franko-italienische* *Entrée d'Espagne*, Tübingen, Niemeyer, 1979, p. 387. R. Specht ajoute un argument qui a trait au contenu pour nier que ces 131 vers soient l'œuvre de Nicolas de Vérone. Voir, R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 49-55.

³³ v. 125-129 de l'Appendice publié par A. Thomas à la suite de son édition de l'*Entrée d'Espagne*.

³⁴ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 55.

³⁵ Dans son *Introduzione*, elle explique en effet : « non penso siano opera sua anche i 131 versi copiati alla fine dell'*Entrée d'Espagne* » même si ce sont précisément ces 7 vers qui lui servent d'argument pour contester que le reste de « l'appendice » publié par A. Thomas soit l'œuvre de Nicolas de Vérone : « Inoltra, Niccolò è molto scrupoloso nelle indicazioni che ci lascia : non c'è, quindi, motivo di non credere all'affermazione che *da cist pont en avant* egli abbia messo in rima un componimento in

En revanche, on peut lui attribuer sans difficulté aucune une *Pharsale* et une *Passion* puisqu'il se nomme de façon certaine dans les deux poèmes :

E ce qe çe vous cont dou fait des Romanois
Nicholais le rima dou pais Veronois³⁶.

Jusqement a cist pont ceste çouse a esponue
Nicolais Veronois, e pour rime estendue.³⁷

Il n'y a pas de doute non plus à avoir sur l'attribution de la *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* à Nicolas de Vérone³⁸. Nous avons donc la certitude, et c'est tout à fait remarquable dans la littérature médiévale en général, et franco-italienne en particulier, que *Pharsale*, *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* et *Passion* sont de la main d'un seul et même auteur : « Nicolais Veronois »³⁹.

Dès lors, ce poète, qui prétend écrire en « buen françois »⁴⁰, apparaît comme un représentant majeur de la littérature franco-italienne et il est possible, le fait est suffisamment rare pour mériter d'être souligné, d'étudier son œuvre dans son ensemble sans se cantonner à des analyses ponctuelles et successives des trois poèmes. Le recueil publié par F. di Ninni ouvre la voie à ce travail puisqu'il réunit, pour la première fois, les différents ouvrages de Nicolas de Vérone.

Mais s'il est le seul à permettre une consultation d'ensemble des trois textes⁴¹, les chansons qu'il renferme ne sont pas inédites. En effet, les philologues se sont intéressés aux poèmes de Nicolas de Vérone dès la seconde moitié du XIX^e siècle, et nous disposons de plusieurs éditions de ses œuvres, dont certaines récentes, dotées chacune d'une introduction critique importante. En 1989, V. Bertolini a proposé une publication de la *Passion*⁴² qui reprend celle, incorrecte en de nombreux points, de C. Castellani⁴³,

prosa ». « Aucun motif de ne pas croire à cette affirmation » en effet, si Nicolas de Vérone est l'auteur de ces mots ; s'il ne l'est pas, son argument est caduc. Voir F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 12.

³⁶ La *Pharsale*, v. 1933-1934.

³⁷ La *Passion*, v. 990-991.

³⁸ Voir à ce sujet L. Gautier, « L'Entrée d'Espagne, chanson de geste inédite », art. cit., p. 217-270 ; G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865, p. 173-179 ; P. Meyer, « Recherches sur l'épopée française », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 28, 1867, p. 304-342 ; L. Gautier, *Les Épopées françaises*, op. cit., t. III, XVII et XVIII, p. 328-376 (2^e édition, Paris, 1878-1897, t. III, p. 455-481) et P. Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XVI, op. cit., p. 350-372.

³⁹ La *Passion*, v. 991.

⁴⁰ La *Pharsale*, v. 1947.

⁴¹ C'est l'édition que nous utiliserons, sauf mention contraire, pour la citation des vers des différentes œuvres.

⁴² Niccolò da Verona, *La Passion (codice marciano francese XXXIX = 272)*, éd. V. Bertolini, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1989.

corrigée déjà par G. Bertoni⁴⁴. En 1888, H. Wahle avait publié *Die Pharsale des Nicolas von Verona*⁴⁵ et, encore avant lui, dès 1864, A. Mussafia avait présenté au public le récit des aventures de Charlemagne en Espagne et l'avait intitulé *Prise de Pampelune*⁴⁶.

L'ordre dans lequel ces textes ont été composés n'est pas établi avec certitude. La *Passion* est considérée comme la dernière des œuvres, conformément à ce que dit Nicolas de Vérone dans le prologue, où il affirme avoir déjà conté « maintes istoires en la lengue de France »⁴⁷ et dans l'épilogue où il prend congé :

Mes de cist fait n'est plus de luy rime veüe :

Pour ce plus nen dirai, fors che a la departue⁴⁸.

Ces indications ont toujours été prises par les critiques pour véridiques. Mais rien n'exclut qu'elles puissent être de purs topoi littéraires. La *Pharsale* a été connue et publiée après la *Prise de Pampelune* par A. Mussafia, mais il est fort probable, pour H. Wahle, qu'elle ait été composée avant, dans la mesure où Nicolas de Vérone fait référence, lorsqu'il narre la reconquête espagnole par l'armée française, à des épisodes de la guerre civile entre César et Pompée⁴⁹. Par ailleurs, cette chanson antique est la seule à être datée (1343). F. di Ninni la présente donc en premier lieu dans son recueil⁵⁰. Les manuscrits qui ont conservé les œuvres de Nicolas de Vérone, exécutés dans la seconde moitié du XIV^e siècle, tous trois présents en 1407 dans la bibliothèque des Gonzague à Mantoue⁵¹, sont désignés par le rédacteur du catalogue de cette bibliothèque par les dénominations suivantes :

⁴³ C. Castellani, « Sul fondo francese della Biblioteca Marciana. A proposito di un codice ad esso recentemente aggiunto : notizie storiche e bibliografiche », *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, s. VII, t. V, 1893-1894, p. 56-94.

⁴⁴ G. Bertoni, « Correzioni al testo della *Passione* di Niccolò da Verona », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXIV, 1910, p. 86-88.

⁴⁵ Nicolas de Vérone, *Pharsale*, éd. H. Wahle, *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie*, Veröffentlicht von E. Stengel, 80, Marburg, 1888. Au sujet de cette édition, voir le compte-rendu d'A. Thomas, « Die *Pharsale* des Nicolas von Verona, von Herman Wahle », *Romania*, XVIII, 1889, p. 164-167.

⁴⁶ Nicolas de Vérone, *Prise de Pampelune*, éd. A. Mussafia, Wien, *Altfranzösische Gedichte aus Venezianischen Handschriften*, 1864.

⁴⁷ La *Passion*, v. 2.

⁴⁸ La *Passion*, v. 992-993.

⁴⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 1676-1679 et 3022-3026 par exemple.

⁵⁰ Voir au sujet de la chronologie des œuvres, F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 13-14 ; H. Wahle, éd., *Introduzione*, p. I-XXXVI ; V. Bertolini, éd., *Introduzione*, p. 17 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 205-209.

⁵¹ Sur cette bibliothèque, voir P. Girolla, « La biblioteca di Francesco Gonzaga », art. cit., p. 31-36 ; U. Meroni, *Mostra dei codici gonzagheschi*, op. cit., p. 73 ; F. d'Arcais, « Les illustrations des manuscrits français des Gonzague », art. cit., p. 515.

n° 8 : PASSIO DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI, istoriata. Incipit : Segneur ye vos ai iapouer.
Et finit : iesu vos beneie chen ben fer nos argue. Continet cart. 23 [...]
n° 11 : CRONICE REGIS FRANCIE ET CESARIANI per versus. Incipiunt post duo arbores :
Ason treschier segneur. Et finit : Azo chel ne ust pompeu plus dignite. Continet cart. 69 [...]
n° 58 : LIBER SECUNDUS YSTORIARUM ISPANIE. Incipit : Con fu la sbare auerte le vaylant
roy lombard. Et finit : e de strinte e man misse. Continet cart. 101⁵².

Le manuscrit n° 11 de cet inventaire se trouve actuellement à Genève (Bibliothèque Publique et Universitaire, Ms. Fr. 81⁵³), les deux autres sont à Venise, dans la *Biblioteca Nazionale Marciana* (Cod. Marc. Fr. V⁵⁴ et Cod. Marc. Str. App. XXXIX = 272⁵⁵), bibliothèque où sont conservés de nombreux textes franco-italiens⁵⁶.

Mais qui était donc Nicolas de Vérone pour que les Gonzague s'intéressent à son œuvre au point d'en posséder les manuscrits ?

3/ Qui était Nicolas de Vérone ?

Assurément, l'auteur était un courtisan et non pas un trouvère quelconque. Connue, lu et apprécié à la cour de Mantoue, il dit en outre avoir composé sa *Pharsale*

⁵² Nous citons d'après W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 505, 507 et 513.

⁵³ Pour une description de ce manuscrit, voir F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 29-30 ; H. Aubert, « Notice sur les manuscrits Petau conservés à la Bibliothèque de Genève », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 70, 1909, p. 512-515 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 19-21 ; G. Bertoni, « Intorno a Niccolò da Verona », *Archivum Romanicum*, IX, 1925, p. 217 et « Sur le texte de la *Pharsale* de Nicolas de Vérone », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXII, 1908, p. 564-570 ; A. de Mandach, « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* de Nicolas de Vérone sont-ils des manuscrits *princeps* ? », *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus et alii, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 232-244.

⁵⁴ Pour une description de ce manuscrit, voir F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 31-32 ; D. Ciampoli, *I codici francesi della Reale Biblioteca Nazionale di San Marco a Venezia*, Venise, L.-S. Olschki, 1897, p. 16-18 ; G.-E. Ferrari, *Codici Marciani ed edizioni italiane antiche di epopea carolingia*, catalogo di mostra, Venise, 1961, p. 3 ; F. d'Arcais, « Les illustrations des manuscrits français des Gonzague », art. cit., p. 516 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 21-22.

⁵⁵ Pour une description de ce manuscrit, voir F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 32-36 ; D. Ciampoli, *I codici francesi della Reale Biblioteca Nazionale di San Marco a Venezia*, op. cit., p. 16-18 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 14-18 ; V. Bertolini, éd., *Introduzione*, p. 7-9 et 41-45 ; A. de Mandach, « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* », art. cit., p. 234-235 ; U. Meroni, *Mostra dei codici gonzagheschi*, op. cit., p. 73.

⁵⁶ Pour l'histoire de ces manuscrits, et des manuscrits franco-italiens en général, voir F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 37-38 ; W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 508-513 ; H. Aubert, « Notice sur les manuscrits Petau conservés à la Bibliothèque de Genève », art. cit., p. 247-302 et 471-522 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 23-24 ; G.-E. Ferrari, *Codici Marciani*, op. cit., n° 96 ; P. Rajna, *La Geste Francor di Venezia (Codice Marciano XIII della serie francese)*, fac-simile, Milano-Roma, 1925, Proemio ; D. Ciampoli, *I codici francesi della Reale Biblioteca Nazionale di San Marco a Venezia*, op. cit., p. 17 ; C. Gazzera, « Notizia intorno ai manoscritti di cose italiane conservati nelle pubbliche biblioteche del Mezzodì della Francia », *Trattato della dignità ed altri scritti inediti*, éd. T. Tasso, Torino, 1838, p. 44-45 ; C. Castellani, « Sul fondo francese della Biblioteca Marciana », art. cit., p. 58-63.

Por amor son seignor, de Ferare marchois :

E cil fu Nicholais, la flor des Estenois.⁵⁷

Véritable poète de Cour, Nicolas de Vérone est loin de l'image du jongleur de passage qui aurait récité ses épopées au milieu du peuple. Désireux de ne pas se perdre au sein d'une foule anonyme, il a été amené à signer ses œuvres et à en revendiquer la paternité. Il s'illustre par là comme une figure nouvelle : le premier auteur franco-italien qui montre une pleine conscience de sa production littéraire et qui tient à nous transmettre son nom, là où l'auteur de l'*Entrée d'Espagne* par exemple désire rester résolument anonyme⁵⁸ :

Je qe sui mis a dir del neveu Carleman
Mon nom vos non dirai, mai sui Patavian,
De la citez qe fist Antenor le Troian,
En la joiose Marche del cortois Trivixan,
Pres la mer a X lieues, o il est plus proçan.⁵⁹

C'est que Nicolas de Vérone a un sentiment aigu de son œuvre et fait preuve d'un profond orgueil. De la même façon qu'il affirme mettre un terme à sa création poétique lorsqu'il conclut la *Passion*⁶⁰, il interrompt la narration au beau milieu de la *Pharsale* pour livrer des informations extra-diégétiques sur sa personne, les sources qu'il a utilisées et la date d'exécution de son texte :

E ce qe çe vous cont dou fait des Romanois
Nicholais le rima dou païs Veronois [...]
Corant mil e troicent ans e qarante trois.⁶¹

Ces quelques vers représentent les seules certitudes que l'on puisse avoir au sujet du poète franco-italien : il s'appelait Nicolas, était de Vérone et se trouvait en 1343 à la cour de Nicolas I^{er} d'Este à Ferrare. Pour les critiques, cette dernière donnée est importante parce qu'elle permet non seulement de dater avec assurance le texte de Nicolas de Vérone mais encore de parvenir à une datation relative de nombreuses autres

⁵⁷ La *Pharsale*, v. 1935-36.

⁵⁸ Au sujet de Nicolas de Vérone poète de Cour voir V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », *Romanica Fragmenta*, Torino, 1932, p. 356 ; « Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta », *Romanica Fragmenta*, Torino, 1932, p. 349 ; G. Folena, « La cultura volgare e l'*umanesimo cavalleresco* nel Veneto », art. cit., p. 148 ; A. Roncaglia, « La letteratura franco-veneta », art. cit., p. 753 ; A. Lomazzi, « Francoveneta, letteratura », art. cit., p. 131 ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 94.

⁵⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 10973-77.

⁶⁰ La *Passion*, v. 992-993, déjà cités, qui servent en outre à établir la chronologie des œuvres de Nicolas de Vérone.

⁶¹ La *Pharsale*, v. 1933-34 et 1937.

œuvres⁶². A une époque où étude littéraire, philologie et histoire étaient étroitement liées, les médiévistes ont voulu découvrir, derrière le patronyme, l'identité physique de l'auteur de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion*.

Leurs recherches ont été nombreuses, rigoureuses et productives mais aucune ne peut finalement prévaloir. A la fin du XIX^e siècle, V. Crescini le premier a découvert l'existence d'un juriste, un « legum doctor » qui se trouvait à Padoue dans les années 1335-1349 et a proposé d'en faire l'auteur des trois textes qui nous sont parvenus⁶³.

Au milieu des années 20, G. Bertoni voit en Nicolas un notaire qui officiait à Vérone en 1348⁶⁴, ce que dément E. Carrara pour qui le poète peut tout aussi bien être un professeur de latin, en fonction à Raguse en 1333⁶⁵.

Pour s'appuyer sur des documents historiques incontestables, ces trois hypothèses n'en demeurent pas moins des conjectures. C'est pourquoi depuis les années 80, la plus grande prudence semble de rigueur. Les critiques évitent désormais soigneusement de favoriser telle ou telle identification et R. Specht, dans sa thèse, récapitule ce que l'on sait de cette question, et que l'on ne peut guère espérer faire évoluer désormais :

Il n'est pas exclu qu[e Nicolas de Vérone] ait pratiqué des activités professionnelles telles que l'enseignement, le notariat ou le droit, mais il est osé de vouloir découvrir dans ses poèmes un esprit pédagogique ou de la rigueur juridique. Une éventuelle identification avec l'un ou l'autre des Nicolas proposés ne se heurterait cependant ni aux lieux ni aux dates. Nicolas peut très

⁶² Pour P. Rajna, la *Prise de Pampelune* est antérieure à 1328, date de composition du *Liber de Generatione* de Giovanni di Nono qui s'en inspire. Voir P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane e gli eroi dei romanzi cavallereschi », *Romania*, IV, 1875, p. 171-178. R. Specht dément cette hypothèse car il existait, d'après lui, un texte mère dont se seraient inspirés et Nicolas de Vérone et Giovanni di Nono. Voir R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 102. Seule la date de composition de la *Pharsale* demeure donc indiscutable. Voir à ce sujet V. Crescini, « Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta », art. cit., p. 336-337.

⁶³ V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 352. Le juriste figure dans une liste du collège de Padoue qui va de sa fondation en 1335 jusqu'à l'an 1349 et qui se termine par un « D. Nicolaus de Verona legum doctor ».

⁶⁴ G. Bertoni, « Intorno a Niccolò da Verona », art. cit., p. 217. Le notaire a signé un acte daté du 28 février 1348 (Modène, Archivio Estense, *pergamene di stato*, cassette 13) par « Ego Nicolaus imperiali auctoritate notarius quondam magistri Petri de Sancto Salvario de Verona ». Le contenu de ce document - Mastino II della Scala charge Francesco Bevilacqua de conclure une alliance entre lui, Mastino, les frères Giovanni et Luchino Visconti et le marquis Obizzo III d'Este - ainsi que le nom du notaire sont rappelés dans un autre acte, daté du 14 mars 1348.

⁶⁵ L'enseignant de latin apparaît dans les *Libri reformationum* (arrêtés) de la ville de Raguse, à la date du 6 mars 1333 : « In minori consilio sono campane more solito congregato, captum fuit et deliberatum nullo discordante, quod cum in civitate Ragusii nullus habeatur magister qui doceat putos in gramaticalibus, quod de avere comunis dentur magistro Nicolo de Verona yperp. X pro uno anno, et ipse teneatur docere putos in gramaticalibus et aliis scientiis quas novit, et scribere ; et sibi satisfacere faciat secundum consuetudinem civitatis. Qui annus incipiatur (die) sue reversionis de Ragusio (sic) » : *Monumenta Ragusina. Libri Reformationum*, Tomus V, a.1301-1336, Collegit et digessit Josephus Gelcich (Monumenta spectantia historiam slavorum meridionalium ... volumen vigesimum nonum), Zagreb, 1897, p. 380-385. Découvert par M. Bartoli, ce passage fut signalé par A. d'Ancona, « Niccolò da Verona », *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, X, 1902, p. 33-34 et réexaminé par E. Carrara, « Nicolò da Verona a Ragusa », *Zbornik iz dubrovačke prošlosti Milanu Rešetaru*, Dubrovnik, 1931, p. 229-232.

bien avoir été, en 1343, poète aux services de Nicolas d'Este à Ferrare après avoir fonctionné, dix ans plus tôt, comme professeur à Raguse, et avant de devenir, quelques années plus tard, soit notaire dans sa ville natale, soit juriste à Padoue. L'enseignant, le notaire et le juriste étant apparemment trois personnes distinctes, il faut conclure qu'au quatorzième siècle il y avait plus d'un Véronais portant ce nom⁶⁶.

De fait, lorsque G. Bertolini publie la *Passion*, il signale la présence à Vérone en 1329 d'un maître de grammaire nommé Nicolas qui pourrait tout aussi bien être l'auteur du texte qu'il édite, de la *Pharsale* et de la *Prise de Pampelune*⁶⁷.

A. de Mandach se risque à privilégier l'une des quatre hypothèses connues et identifie Nicolas de Vérone à un juriste⁶⁸, mais F. di Ninni, avec moins d'audace, s'en remet à la sagesse de ses prédécesseurs et ne tranche pas⁶⁹. A la question : « Qui était Nicolas de Vérone ? » la seule réponse possible, intellectuellement moins satisfaisante mais scientifiquement plus rigoureuse est : « Nous l'ignorons ». En effet, force est de constater que toutes les investigations pour découvrir l'identité historique du personnage aboutissent à une impasse.

Mais, s'il est vain de chercher à connaître la biographie du poète, en revanche il importe de souligner que juriste, homme de loi, d'Eglise ou de lettres, Nicolas de Vérone était assurément un intellectuel, un homme cultivé, qui connaissait plusieurs langues et qui se vante d'ailleurs d'écrire dans le français le meilleur :

Qar ce ne say nuls hom en Paris ne en Valois
Qe non die qe ces vers sont fait par buen François,
Fors qe faus escritors ne li facent sordoï.⁷⁰

Familier de diverses traditions littéraires, et sans doute philosophiques, il puise son inspiration à différentes sources : il connaît aussi bien l'histoire antique que la tradition épique française ou l'histoire sainte. Rien ne lui semble étranger.

⁶⁶ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 42-43.

⁶⁷ V. Bertolini, éd., *Introduzione*, p. 19.

⁶⁸ A. de Mandach, « L'Entrée d'Espagne : six auteurs en quête d'un personnage », art. cit., p. 165-177 ; « Sur les traces de la cheville ouvrière de l'Entrée d'Espagne : Giovanni di Nonno », art. cit., p. 63. Dans cet article, l'auteur identifie l'anonyme Padouan auteur de l'Entrée d'Espagne à Giovanni di Nonno, p. 50-52.

⁶⁹ F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 10.

⁷⁰ La *Pharsale*, v. 1946-1948.

4/ Présentation de ses œuvres

Les trois poèmes de Nicolas de Vérone, bien que rédigés tous trois sur un modèle identique, celui, versifié, de la chanson de geste, sont très différents dans leur contenu. La *Pharsale* est un récit de la guerre civile qui opposa César et Pompée en Thessalie et qui avait inspiré, notamment, le grand poème de Lucain retranscrit dans la chronique médiévale des *Fet des Romains*. La *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* ou *Prise de Pampelune* s'inscrit, quant à elle, dans la tradition de l'épopée française et raconte certains épisodes de la libération du chemin de Saint Jacques de Compostelle par Charlemagne et les siens. La *Passion*, puisant à la tradition littéraire issue des récits évangéliques, évoque les derniers jours de la vie du Christ.

Comme il arrive souvent, les manuscrits de ces textes sont dépourvus de titres, et les éditeurs modernes ne se sont pas toujours accordés sur la manière d'intituler ces œuvres. Or, les différents choix qu'ils ont faits engagent en partie l'interprétation qui peut en être proposée, et c'est pourquoi il est important d'examiner leurs motivations et leurs implications. Si la désignation de la *Passion* semble s'imposer et ne suscite pas de débat, il n'en va pas de même pour les deux autres œuvres de Nicolas de Vérone.

a/ La *Passion*

Le titre de la *Passion* est difficilement contestable étant donné que cette expression est présente à trois reprises dans le texte, aux moments clés du prologue et de l'épilogue :

Or m'est venu dou tout en cuer e en remembrance
De teisir toutes couses pour fer vous rementance
De la grand Passion che porta en paciance
Yesu, le fil de Dieu, par notre delivrance.

*

Ceste grand Passion che le sir beneït
Sofri pour nous hostier de l'enfernel destroit.

*

Seignour, vous che avés oïe e entendue
La pascion de Dieu, che vous est menteüe⁷¹

⁷¹ La *Passion*, v. 3-6, 24-25 et 984-985.

En outre, c'est l'appellation choisie par le rédacteur du catalogue de la Bibliothèque des Gonzague qui désigne ce texte par les termes « Passio Domini nostri Jesu Christi ».

Pourtant, à proprement parler, Nicolas de Vérone ne fournit pas le récit de la seule « Passion du Christ » qui s'entend, au sens strict, comme les derniers jours de la vie de Jésus, depuis son arrestation jusqu'à sa mort. Ce moment est du reste le seul du Nouveau Testament où il soit possible de mettre en parallèle les quatre Évangiles, écrits ici suivant un vieux schéma fondamental.

Conformément à ce modèle, le poète franco-italien achève sa narration sur la mise au tombeau mais il la commence en revanche au moment où les Juifs décident de faire mourir Jésus, c'est-à-dire avant même la Cène. Le texte ne se contente donc pas de narrer l'arrestation de Jésus, son calvaire et sa mort : il relate également le conseil du Sanhédrin, la trahison de Judas, le dernier repas du Christ et son agonie au mont des Oliviers, autant d'éléments qui ne sont pas, dans l'Évangile de Jean rédigé une trentaine d'années après les trois autres⁷², assimilés à l'histoire de la Passion elle-même⁷³, bien qu'ils se retrouvent dans la plupart des textes médiévaux, dramatiques ou narratifs, connus sous l'appellation générique de « Passion »⁷⁴.

⁷² La rédaction des Évangiles synoptiques se situe entre 70 et 80 environ ; le texte de Jean date approximativement de l'an 100.

⁷³ Cette appellation est absente de Jean. Les rubriques de cet Évangile sont les suivantes : « Assemblée du Sanhédrin et décision contre Jésus. Séjour à Ephraïm » (11, 47-54), « Approche de la Pâque. Jésus attendu à Jérusalem » (11, 55-57), « Son arrivée à Béthanie. Parfum répandu sur ses pieds par Marie » (12, 1-19), « Jésus parle de sa mort prochaine » (12, 20-36), « Incrédulité des Juifs » (12, 37-50), « Célébration de la Pâque. Jésus lave les pieds de ses disciples » (13, 1-17), « La trahison de Judas dévoilée » (13, 18-30), « Derniers entretiens et discours de Jésus avec ses disciples. Questions des apôtres Pierre, Thomas, Philippe, Jude. Instructions, consolations et promesses : l'amour fraternel ; l'envoi du Saint-Esprit ; la paix de Jésus ; le cep et les sarments ; la haine du monde ; les persécutions ; la tristesse changée en joie ; le revoir. Les adieux du départ. Foi des disciples » (13, 31- 16, 33), « La prière sacerdotale » (17, 1-26), « Arrestation de Jésus » (18, 1-11). Le dernier Évangile se distingue ici des synoptiques où sont présents aussi bien l'« histoire de la Passion » que le « complot contre Jésus ». Voir Matthieu, 26, 1-46, Marc, 14, 1-42 et Luc, 22, 1-46. Dans ces textes, l'arrestation ne se trouve respectivement qu'en 26, 47, 14, 43 et 22, 47. Conformément à l'usage, nous désignerons les différents Évangiles par les appellations Matthieu, Marc, Luc et Jean. Pour les citations, nous nous en remettons à la Vulgate latine (traduite au V^e siècle par Jérôme de Stridon) dont Nicolas de Vérone devait disposer d'un manuscrit. Voir à ce sujet R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 172. Pour faciliter les repérages, nous indiquerons les numérotations (versets et péricopes) modernes, selon l'édition *Biblia sacra : iuxta Vulgatam versionem*, éd. R. Weber, R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

⁷⁴ Pour des études d'ensemble sur les *Passions en France*, voir l'ouvrage de référence d'E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle, étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion accompagnée de textes inédits*, Dijon, 1903, Slatkine Reprints, Genève, 1974, p. 4-30. On y trouve de nombreux résumés et analyses de textes mais on déplore qu'il soit totalement dépourvu de bibliographie. Voir également G. Frank, *The Medieval French drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954, chapitres XIII.-XVIII, p. 125-202 ; du même auteur, « The *Palatine Passion* and the development of the *Passion Play* », *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXV, 1920, p. 464-483 ; A. Jeanroy, « Sur quelques sources du mystère français de la *Passion* », *Romania*, XXXV, 1906, p. 365-368 ; J. Bonnard, *Les traductions de la Bible en vers français au Moyen Age*, Paris, Imprimerie Nationale 1884, p. 210-231 ; J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e s.)*, Paris, Champion, coll. *Bibliothèque du XV^e s.*, 1998, p. 15-74. Chacun des ouvrages cités renvoie à une nouvelle bibliographie. Pour la diffusion des *Passions* en Italie, on consultera : *Gesù tradito, lauda anonima* dont le contenu est similaire à celui d'une *Passion*,

Le titre donné à la dernière œuvre de Nicolas de Vérone fait donc autant référence à une tradition littéraire qu'au contenu des vers eux-mêmes : le poème apparaît *a priori* comme une des illustrations d'un genre établi, inspiré des sources canoniques, comme un représentant parmi d'autres des *Passions*. Mais ce titre générique de *Passion* a l'inconvénient de ne pas caractériser le texte de Nicolas de Vérone dans ce qui fait son originalité : son contenu est certes convenu mais il est écrit en dialecte franco-italien, dans une forme épique, en laisses monorimes d'alexandrins et il renvoie souvent à l'Ancien Testament. En outre, il présente de nombreuses citations latines⁷⁵. C'est une habile compilation de différents extraits des quatre Évangiles et de certains éléments apocryphes que Nicolas de Vérone traduit directement du latin pour fournir le récit le plus détaillé possible⁷⁶. Par là, la *Passion* qu'il nous donne à lire, même si son titre ne le laisse pas deviner, est tout à fait originale et ne ressemble à aucune autre.

éd. E. Faccioli, *Il Teatro italiano, dalle origini al quattrocento (raccolta di testi inediti)*, Turin, Einaudi, 1975, p. 67-88 ; *Le Sacre rappresentazioni del quattrocento*, éd. L. Banfi, Turin, Unione tipografico-Editrice Torinese, 1968 qui contient une *Cena e Passione* de C. Castellani ; *Le Sacre rappresentazioni italiane, raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, éd. M. Bonfantini, Milan, Bompiani, 1942, en particulier p. 8-30. Ce recueil de textes contient une *lauda* de Jacopone da Todi, *Il Pianto della Madonna*, p. 62-88 et une *Resurrezione* anonyme du XV^e siècle, p. 356-398. L'apogée du genre des *Passions* se situe aux XV^e et XVI^e siècles. En sont témoins, par exemple, les grandes *Passions* rimées de Jean Michel et d'Arnoul Gréban ainsi que celle attribuée à Jean Mansel, auxquelles on peut ajouter le texte de la *Passion* dite d'Auvergne : Jean Michel, *Le Mystère de la Passion*, éd. O. Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959 ; A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, publié d'après le manuscrit de Paris, éd. G. Paris, G. Raynaud, Impression de Paris, 1878, Genève, Slatkine Reprints, Genève, 1970 (35474 vers) ; *La Passion d'Auvergne*, édition du manuscrit Nouvelles Acquisitions Françaises 462 BNF, éd. G.A. Runnalls, Genève, Droz, 1982 (6 ou 7 journées dont 2 seulement parvenues jusqu'à nous) ; E. Burgio, « A proposito della *Passion Nostre Seigneur Jhesucrist* e della *Vita Christi* attribuite a Jean Mansel », *Le forme e la storia*, 9, 1998, p. 85-133. Certains textes datent cependant du XIV^e s. : *La Passion du Palatinus, mystère du XIV^e siècle*, éd. G. Frank, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1932 ; *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte Geneviève*, éd. G.-A. Runnalls, Genève, Droz, 1974. Enfin, le genre des *Passions* n'est pas exclusivement dramatique, voir par exemple *Le Livre de la Passion, poème narratif du XIV^e siècle*, éd. G. Frank, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1930 ; *La Passion des Jongleurs*, texte établi d'après la *Bible des sept estaz du monde* de Geufroi de Paris, éd. A.-J. Amari-Perry, Paris, Beauchesne, 1981.

⁷⁵ Il existe deux autres *Passions* franco-italiennes dont l'une présente ces mêmes caractéristiques. Écrite elle aussi en laisses monorimes, en décasyllabes, elle est contemporaine à quelques années près du texte de Nicolas de Vérone. Ce texte très bref (de l'institution de l'eucharistie au pardon de Longin) est l'un des plus courts témoins de la littérature franco-italienne et a été publié par A. Boucherie à la fin du XIX^e siècle : *La Passion du Christ, poème écrit en dialecte franco-vénitien au XIV^e s.*, éd. A. Boucherie, *Revue des Langues Romanes* I, 1870, p. 18-39, 108-117 et 208-231. Une autre *Ystoire de la Passion* est écrite en dialecte franco-italien. Visiblement inconnue de F. di Ninni, elle est citée par R. Specht qui n'en dit malheureusement rien et a été publiée par E.-A. Wright dans les années 40 : *L'Ystoire de la Passion, texte franco-italien (ms BN fr. 821)*, éd. E.A. Wright, *The Johns Hopkins Studies in Romance Languages and Literatures*, 45, Baltimore, Londres, Paris, 1944. Il faut ajouter à ces deux textes franco-italiens une troisième *Passion*, inédite celle-ci, conservée dans le manuscrit 622 de la BNF.

⁷⁶ Voir à ce sujet F. di Ninni, « La *Passion* di Niccolò da Verona, fra traduzione e tradizione », *Studi Francesi*, n° 25, 1981, p. 407-424.

b/ La Pharsale

Le titre de *Pharsale*, proposé par H. Wahle, est contestable, et contesté d'ailleurs par F. di Ninni⁷⁷, parce que ce nom n'apparaît jamais dans le texte de Nicolas de Vérone qui lui préfère toujours celui de Thessalie. Ainsi, il est question de « l'estor de T(h)esaille »⁷⁸, de la « meslee de Tesaille »⁷⁹ ou du « meschief de Tesaille »⁸⁰, autant d'expressions qui pourraient résumer l'œuvre ou tout du moins en annoncer le contenu global : la guerre civile entre César et Pompée et plus précisément la lutte armée qui opposa les deux généraux en Thessalie.

Il serait également possible d'intituler la première chanson de geste de Nicolas de Vérone les « *Feit des Romeins rimé[s]* »⁸¹ puisque le poète se présente à deux reprises, dans le prologue puis au cœur du texte, comme versificateur de la chronique en prose préexistante⁸².

En effet, la *Pharsale* est une adaptation fidèle, servile pour certains⁸³, d'une partie des *Fet des Romains*. Cette chronique française anonyme du début du XIII^e siècle, accessible dans la seule édition de L.-F. Flutre, est, comme son titre l'indique d'ailleurs, un *Compilé ensemble de Saluste, Suétone et Lucain*⁸⁴ et raconte *in extenso* la vie de César de sa naissance à sa mort⁸⁵. Elle relate aussi bien les premières campagnes de Pompée, la guerre des Gaules, les débuts de la guerre civile, les autres succès de César après sa victoire en Thessalie⁸⁶, que la bataille de Pharsale proprement dite qui n'occupe que les chapitres 12 et 13 du troisième livre et que Nicolas de Vérone réécrit sous forme de chanson de geste.

Dès lors, l'épopée franco-italienne apparaît comme la transformation d'un extrait d'une œuvre historique en prose, destinée à la lecture, en un poème narratif indépendant,

⁷⁷ F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 89.

⁷⁸ *La Pharsale*, v. 41, 165, 2604 et 2617.

⁷⁹ *La Pharsale*, v. 2638.

⁸⁰ *La Pharsale*, v. 2694.

⁸¹ *La Pharsale*, v. 28 et 31.

⁸² *La Pharsale*, v. 28-31 et 1933-34.

⁸³ Voir à ce sujet R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 181 et L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle* (thèse de doctorat d'Etat), Paris, 1932, p. 112-123.

⁸⁴ *Li Fet des Romains, Compilé ensemble de Saluste, Suétone et Lucain*, éd. L.-F. Flutre, K. Sneyders de Vogel, Paris, Gromingue, 1938.

⁸⁵ Respectivement, première partie, ch. 1-9, p. 5-61 et quatrième partie, p. 711-742.

⁸⁶ Respectivement, première partie, ch. 10-11, p. 62-78 ; deuxième partie, p. 79-341 ; troisième partie, ch. 1-11, p. 347-493 et troisième partie, ch. 14-19, p. 574-710.

destiné à l'exécution orale ou prétendu tel. Ce poème de 3166 vers est entièrement construit autour du combat qui marque la fin de la guerre civile, depuis l'arrivée des deux armées en Thessalie jusqu'à la fuite de Pompée, son errance, ses retrouvailles avec Cornélie et sa mort.

Pourtant, Nicolas de Vérone connaissait l'intégralité des *Fet des Romains* et disposait d'un manuscrit complet de ce texte comme le prouve la proposition « anç q'en Egipt venist Cesar ne suen barné »⁸⁷ présente dans la dernière strophe du poème. Cette prolepse fait allusion aux aventures de « César en Egypte » qui constituent le chapitre 15 de la chronique française⁸⁸. Le poète franco-italien se réfère également, en une occasion, aux chapitres antérieurs à ceux qu'il a choisi de mettre en rimes. Au moment du combat singulier entre les deux héros, il ajoute au texte-source des précisions concernant la monture de César :

Cesar prist regreter suen buen cival veras,
Qar il estoit cornu com fu cil Bucifas
Qe roy Porus tua soz le Macedonas :
Qatre oreille avoit en le cef, sens nul gas,
E la choe fendue, le poil riçu e non ras,
Li piés avoit coupus, fendus en quintes clas,
E plus dures les ongles qe n'est peron de sas.
De dans un grand desert le pristrent mont Bidas ;
A Cesar le dona roy Michomedas,
Qe fu sir de Betine ; qar jamés tel civas
Ne fu por indurer grand poyne e grand mesas⁸⁹.

Dans la chanson de geste, le personnage de César apparaît pour la première fois au vers 677 ; « adobé »⁹⁰, il se rend sur une hauteur pour scruter l'horizon et faire le point sur la situation. Lorsqu'il se bat contre Pompée, il n'a donc jamais été question de sa monture. Les précisions au sujet de Bucéfal que Nicolas de Vérone introduit alors dans son texte

⁸⁷ La *Pharsale*, v. 3161.

⁸⁸ Les *Fet des Romains*, p. 614-655.

⁸⁹ La *Pharsale*, v. 1882-1892. Ce développement, à ce moment de la narration, a un intérêt multiple : il permet tout d'abord d'équilibrer les strophes entre elles et de rétablir une certaine équité du combat singulier entre les deux chefs ennemis. Le récit, qui reprend à l'identique les différents éléments présents dans les *Fet des Romains* (chapitre 12, § 37-38), s'organise à la façon d'un montage alterné, une laisse étant consacrée à César, l'autre à Pompée, pendant toute le récit de l'engagement. Pour respecter l'équité, il fallait au poète trouver un équivalent au motif de la description de l'arme de Pompée (laisse LII), présente dans le texte source. C'est donc le cheval de César qui fournit le thème de ce développement.

⁹⁰ La *Pharsale*, v. 678.

se trouvent au chapitre 11, § 19, des *Fet des Romains*⁹¹ et l'auteur de la chronique en prose n'avait donc aucune raison de la répéter plus tard⁹².

A l'exception de cet exemple, Nicolas de Vérone se cantonne à la mise en vers de son extrait de prédilection et le contenu de la narration ainsi que le détail des aventures sont strictement similaires à ceux de la source qu'il utilise. La juxtaposition des deux textes en témoigne. A ce titre, la confrontation des deux versions du songe de Pompée est édifiante⁹³ :

La Pharsale

En vision li fu q'il ert a grand delis
En la cité de Rome e sien cors ert asis
En la plus aute sieçe là ou il [fu jadis],
Quand il oit les vitoires desour ses enemis
D'Espagne e d'Egit e des strances devis :
E ce fu en l'aage de trente ans complis.
Environ luy furent tretuit ses buens amis,
Li rois, li senators, li princes, li marchis,
E portoient son nom trosque les airs seris,
E tout le mond entier sembloit a lui souzmis.
Mes ce fu faus ensogne,- par voir je^ol vous plevis-,
Che mais ne revit Rome, ne Rome luy neïs.
Bien la cuidoit veoir - de ce soiés toz fis -
E Rome luy ausi, q'avant q'il fust partis
Se seroient ensamble baisé et acoilis.
Les dames, les pulcelles, li jounes, li flouris
Le cuidoient ancor veoir sans et aitis,
E ch'il deüst sa vie fenir en cil païs :
Qar bien l'auroient veü, se fortune vousis,
Mes tant li fu contraire qe a mort le tramis
En le païs estance das culvers maleïs...

Les Fet des Romains

Il li fu vis que il estoit a Rome en un theautre
que il ot jadis fet. Illec veoit tot le pueple de
Rome assemblé entor lui, qui i fessoit joie et
portoit son non par loenge jusqu'as nues. Tot en
cele maniere li fessoient joie et triumphe et a
procession apres les victoires que il ot eües des
terres d'Epsaigne, d'Egypti et d'aillors, quant
n'estoit pas encore en l'eage de trente anz. Mal
feüst qui en ce point l'esveila et qui li tosist tant
de feinte joie come il avoit, car li cruïex jors
estoit pres ou il devoit avoir assez anui et
tristor. Boenseüreus fust se il veüst Rome et
Rome lui un seul jor, en tel joie que se il se
poissent entrebesier. Rome meïsme en fust
joieuse et s'en tenist por boeneeüreuse. Ne
savoit pas que fortune deüst sa roe torner en tel
guise que il ne retornast ja mes en Rome, car il
s'entrefust besié au departir. Mes Rome le
cuidoient encore reveoir, et le quidoient sepelir a
honor et plorer viel home et joene fames et
puceles, come il firent quant Brutus, li dux qui
chaca Tarquine, morut. Autresi grant honor li
cuidoient il fere a la mort. Totes voies le
plorerent li Romain, encor morust il loign d'els.

⁹¹ Les *Fet des Romains*, p. 489, l. 28-p. 490, l. 9. Il convient donc de corriger ce qu'en dit F. di Ninni pour qui la présentation du cheval de César est tirée du *Roman d'Alexandre* : « il riferimento a Bucefalo e la descrizione del cavallo di Cesare, come pure l'accenno a Nichomedas [...] sir de Betine mancano nei *Fet*. La descrizione del cavallo di Cesare ricalca quella di Bucefalo, *Roman d'Alexandre*, p. 11, 1-10. Dallo stesso *Roman* viene l'episodio di Porus che uccide Bucefalo sotto Alessandro, p. 360, 215. Un riferimento a Bucefalo anche in *Entrée d'Espagne*, v. 12603-12604 », *Note* de son édition, p. 197.

⁹² Voir à ce sujet, R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, *op. cit.*, p. 127.

⁹³ *La Pharsale*, v. 334-356. Les *Fet des Romains*, p. 504, l. 27-p. 505, l. 13.

Les mêmes détails, les mêmes termes se retrouvent d'un texte à l'autre et cette similitude est la règle ; tout autre passage l'aurait aussi bien mise en valeur. Nicolas de Vérone ne semble jamais s'éloigner de la lettre des *Fet des Romains*, si ce n'est qu'il en propose une version rimée.

Cependant, cette différence formelle est essentielle : c'est elle, par exemple, qui permet au rédacteur du catalogue de la bibliothèque des Gonzague de distinguer les deux exemplaires du « Cesarianus »⁹⁴, titre médiéval donné aux *Fet des Romains*, du manuscrit qui contient le texte de Nicolas de Vérone désigné par les termes « Cronice Cesariani per versus »⁹⁵ qui auraient pû servir de titre moderne à la chanson de geste. Mais les éditeurs ont boudé la désignation de l'inventaire médiéval et ont préféré l'appellation *Pharsale* qui a l'avantage de présenter le contenu du poème épique et de renvoyer au récit du combat et à la disparition de Pompée.

Mais on ne peut évoquer la *Pharsale* sans faire explicitement référence à Lucain, auteur du *De Bello civili* (connu aussi sous l'appellation *Pharsale*). Or, Nicolas de Vérone ne s'en inspire pas directement puisqu'il suit toujours, à une exception près, la version des *Fet des Romains*. Du reste, ce titre n'est pas sans ambiguïté puisque les chapitres 12 et 13 du troisième livre de la chronique française que Nicolas de Vérone réécrit ne sont, à leur tour, qu'une adaptation des seuls livres VI, v. 314 à VII, v. 872 du poème latin, lequel comporte dix livres et 8060 hexamètres⁹⁶. Le combat entre Lentulus et Basilius, par exemple, ou le combat singulier entre César et Pompée, ne sont pas décrits chez Lucain alors qu'ils se retrouvent dans le texte en prose et donc dans l'épopée franco-italienne⁹⁷. Pendant 865 vers, exactement du v. 1058 au v. 1923, c'est-à-dire pendant plus du quart de son œuvre, Nicolas de Vérone raconte d'après les *Fet des Romains* et

⁹⁴ Il s'agit des manuscrits n° 12 et 13 de l'inventaire de la bibliothèque (W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 507), qui contiennent tous deux le même texte des *Fet des Romains*. Le n° 12 est le manuscrit Marc. Fr. que L.-F. Flutre désigne par la lettre M dans *Les Manuscrits des Fet des Romains*, Paris, Hachette, 1932, p. 45-48. Le n° 13, qui ne s'en distingue que par le fait qu'il n'est pas orné de miniatures, est aujourd'hui disparu.

⁹⁵ Il s'agit du manuscrit n° 11 de l'inventaire du catalogue publié par W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 507.

⁹⁶ L'épopée historique composée par le poète latin raconte ainsi nombre d'épisodes saillants du duel entre César et Pompée : passage du Rubicon -livre I.-, siège de Marseille -I, III.-, campagne de César en Egypte -I, IV.-, traversée de la mer, campagne en Thessalie -I, VI.-, bataille de *Pharsale* -I, VII.-, mort de Pompée -I, VIII.-, échauffourée d'Alexandrie -I, X.-.

⁹⁷ Respectivement, ch. 12, § 30-31 / laisses XXXVII.-XXXVIII, v. 1063-1106 et ch. 12, § 37-38, laisses II.-LVII, v. 1343-1511.

avec la fidélité que l'on a vue, les péripéties d'une bataille que Lucain s'est dispensé de retracer⁹⁸.

H. Wahle avait identifié douze passages où les *Fet des Romains* et leur mise en vers différaient fortement. Il en avait conclu à un recours fréquent à l'épopée latine⁹⁹, mais le texte de la chronique française dont il disposait était probablement altéré. S'en remettant à l'édition de L.-F. Flutre, R. Specht ne trouve plus que deux cas problématiques pour l'identification de la source copiée par Nicolas de Vérone et suppose finalement que le manuscrit des *Fet des Romains* que le poète avait sous les yeux contenait des gloses¹⁰⁰. Pour F. di Ninni, il n'y a plus qu'un exemple digne d'intérêt¹⁰¹. Aux vers 615-620 de la *Pharsale*, on peut lire :

Ancour nous dit Lucan qe sor mons Auganaus,
Joste le flum Brente ch'est cler cum fust cristaus,
Ou Anthenor ferma suen leu e suen casaus,
Estoit a celu pont un metre naturaus
Qe plus savoit des sors qe nul home carnaus.

alors que le texte français ne parle ni du fleuve, ni d'Anthéonor, ni des collines euganéennes, autant d'éléments qui se retrouvent chez Lucain¹⁰², et évoque simplement « uns huem qui savoit d'augure et d'enchantementz » qui « si seoit en un mont desor Venice »¹⁰³. Tous les manuscrits des *Fet des Romains* que nous avons consultés s'en tiennent à cette leçon et aucun n'est annoté¹⁰⁴, mais nous n'avons pu accéder à tous¹⁰⁵,

⁹⁸ Le poète latin explique d'ailleurs qu'il refuse de retracer les excès des différents protagonistes de son œuvre lors du combat. Voir Lucain, *De Bello civili*, éd. A. Bourgery, Paris, Belles Lettres, coll. *Universités de France*, 1993, 2^e édition 1997, VII, v. 552-556 :

« Hanc fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,
Nullaque tantorum discat me vate malorum,
Quam multum liceat bellis civilibus, aetas.
A potius pereant lacrimae pereantque querellae :
Quicquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo ».

⁹⁹ H. Wahle, éd., *Introduction*, p. X.-XIII.

¹⁰⁰ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, *op. cit.*, p. 153-157. Voir aussi à ce sujet A. Limentani, « L'épica in langue de France », art. cit, p. 362-364.

¹⁰¹ F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 16-17.

¹⁰² Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 192-195 :

« Euganeo, si vera fides memorantibus, augur
Colle sedens, Aponus terris ubi fumifer exit
Atque Antenorei dispergitur unda Timavi... ».

Nicolas de Vérone, qui connaissait la région, corrige l'erreur géographique de Lucain et remplace le Timave par la Brenta.

¹⁰³ *Les Fet des Romains*, p. 510, l. 23-24.

¹⁰⁴ Dans *Les Manuscrits des Fet des Romains*, *op. cit.*, L.-F. Flutre décrit 47 manuscrits des *Fet des Romains* (p. 26-87). De cet inventaire, nous avons retenu les exemplaires copiés avant 1343 (date de composition de la *Pharsale* de Nicolas de Vérone), soit 19 manuscrits, ceux que L.-F. Flutre désigne par

certains sont aujourd'hui perdus¹⁰⁶ et peut-être en existe-t-il qui ne sont pas même recensés.

Il est donc actuellement difficile de trancher et de savoir si Nicolas de Vérone disposait d'un exemplaire commenté des *Fet des Romains*, s'il s'en est ponctuellement remis à la lettre du texte de Lucain, ou s'il connaissait par cœur des passages du *De Bello civili*. Par ailleurs, si l'expression « sicum dist Lucan » apparaît fréquemment dans l'épopée de l'auteur franco-italien¹⁰⁷, la plupart du temps dans le deuxième hémistiche du vers, elle est souvent purement rhétorique, simple cheville de versification et le nom de Lucain se retrouve précisément là où les *Fet des Romains* y faisaient déjà référence¹⁰⁸. Cela ne signifie donc pas que Nicolas de Vérone ait eu directement recours au poème latin mais confirme bien plutôt la logique d'une réécriture fidèle de la chronique en prose.

Adopter le titre de *Pharsale* malgré tout, c'est induire une référence directe, bien que non prouvée, à l'épopée latine et donc mettre l'accent sur un processus d'intertextualité qui ferait de Nicolas de Vérone un habile combineur de sources mais non pas un créateur. Tout comme pour la *Passion*, la désignation moderne du poème permet une identification rapide du contenu mais ne rend pas compte des éventuelles spécificités du texte de Nicolas de Vérone.

les sigles B3, P14, M, P16, C1, P11, B4, H, P13, P17, P18, V3, C2, V1, B2, P5, P9, P10 et P19. Le manuscrit V3 est celui qui sert de base à l'édition du texte de L.-F. Flutre : on peut donc exclure que Nicolas de Vérone ait utilisé celui-ci car les différences sont nombreuses entre sa *Pharsale* et la lettre du texte de l'édition moderne de la chronique française. Le manuscrit M se trouvait dans la bibliothèque des Gonzague en 1407 (n° 12 de l'inventaire). Nous nous en sommes procuré une copie, mais un examen rigoureux montre que Nicolas de Vérone ne s'en est pas servi, ou en tous cas n'a pas eu uniquement recours à lui, à l'encontre de ce que croyait A. de Mandach dans « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* », art. cit., p. 237, note 10. Pour les autres, nous avons consulté, par ordre de pertinence, les manuscrits B3, P14, P16, P11, B4, P13, P17, P18, C2, V1, B2, P5, P9, P10 et P19, soit respectivement les n° 10168-72 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ancien fonds français n° 1394 (précédemment n° 7509, antérieurement encore: Colbert 1997), ancien fonds français n° 23082 (anc. Compiègne 47), ancien fonds français n° 726 (précédemment n° 7160, antérieurement encore, Bibl. Mazarin n° 69) de la BNF, n° 10212 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ancien fonds français n° 1391 (précédemment n° 7508, antérieurement encore Baluze 523), ancien fonds français n° 23083 (ancien Sorbonne 236), ancien fonds français n° 23084 (ancien Sorbonne 242) de la BNF, n° 768 du Musée Condé de Chantilly, n° 4792, ancien fonds latin de la Bibliothèque du Vatican, n° 9104-05 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ancien fonds français n° 251 (précédemment n° 6895, antérieurement encore n° 79), ancien fonds français n° 295 (précédemment n° 6918, antérieurement encore Colbert 301), ancien fonds français n° 686 (précédemment n° 7134, antérieurement encore n° 291 et Fontainebleau n° 314), nouvelles acquisitions françaises n° 3576 (n° 963 de la vente Enschedé, 1867; n° 61 du catalogue de la vente Didot, 1881).

¹⁰⁵ Nous n'avons pu consulter les manuscrits C1 et H, soit le n° 726 du musée Condé de Chantilly et le n° 431 du fonds Thott de la Bibliothèque Royale de Copenhague.

¹⁰⁶ C'est le cas, par exemple du manuscrit n° 13 de l'inventaire de la bibliothèque des Gonzague, que Nicolas de Vérone aurait bien pu consulter...

¹⁰⁷ *La Pharsale*, v. 40, 46, 78, 402, 106, 607, 615, 925, 959, 1038, 1059, 2039, 2072, 2156, 2203, 2251, 2364, 2895, 2981, 3109, 3120.

¹⁰⁸ Tel est le cas par exemple des occurrences des v. 607, 1038, 2039 ou 2895 qui viennent respectivement des *Fet des Romains*, p. 510, l. 9-10, p. 521, l. 9, p. 542, l. 3 et p. 562, l. 11.

c/ La Prise de Pampelune

Publiée dès 1864, la première œuvre connue de Nicolas de Vérone est une épopée d'inspiration française qui entend compléter le texte de l'anonyme Padouan et en reprend le sujet, les personnages et les lieux, ce qui légitime le titre de *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* choisi par F. di Ninni. L'éditrice récuse l'appellation *Prise de Pampelune* donnée au texte de Nicolas de Vérone par A. Mussafia. Pour elle, ce titre est inapproprié parce que la prise effective de la ville de Pampelune n'occupe qu'un dixième du texte, les 600 premiers vers¹⁰⁹.

Mais à proprement parler, la « prise » de la ville à l'ennemi n'est pas décrite ici¹¹⁰ et il est fort peu probable que le texte de Nicolas de Vérone soit la suite immédiate de l'*Entrée d'Espagne*. Le manuscrit Marc. Fr. V qui le contient est désigné par les termes « Liber secundus ystoriarum Ispanie », dans l'inventaire de 1407¹¹¹, ce qui semble impliquer un *liber primus* perdu. A moins que ce *liber primus* ne soit celui que le rédacteur du catalogue désigne par le titre « Liber introitus Yspanie » et qui renvoie au texte du Padouan.

Si ce *liber primus* n'a jamais existé, il n'en demeure pas moins que le premier vers de la *Prise de Pampelune* évoque, sans le nommer, « le vaillant roi Lombart » dont il n'a été question que de façon très furtive dans l'*Entrée d'Espagne*¹¹² comme si Nicolas de Vérone prenait la suite d'un autre récit où le personnage aurait été plus amplement présenté.

Dans la *Prise de Pampelune*, Désirier de Pavie dit être venu se battre en Espagne pour aider l'empereur dans sa conquête du chemin de saint Jacques¹¹³. Il explique aussi qu'à son arrivée, Charlemagne, en manière de raillerie, lui a proposé, pour s'héberger, le palais de Maozeris que l'armée française ne parvenait pas à prendre¹¹⁴. Or ces deux faits, antérieurs au début de la narration du texte de Nicolas de Vérone, ne se retrouvent

¹⁰⁹ F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 89.

¹¹⁰ C'est ce que soulignait déjà G. Paris : pour lui, le titre d'A. Mussafia est incorrect car le récit de Nicolas de Vérone commence après la prise effective de la ville ; voir W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 504.

¹¹¹ W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 513.

¹¹² Seuls quatre vers (v. 662-66) lui sont en effet consacrés au début du poème du Padouan. Il est également fait allusion à Désirier lors de l'épisode de l'ermite, v. 14660. En dehors de ces deux évocations très ponctuelles, le roi lombard est totalement absent de l'*Entrée d'Espagne*.

¹¹³ La *Prise de Pampelune*, v. 195-197, 230 et suivants, 421-423. Le texte ne dit pas si Désirier est venu spontanément ou s'il a été appelé par Charlemagne.

¹¹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 94 et suivants, 198-208.

pas dans l'*Entrée d'Espagne* où l'aide que l'empereur français demande au roi lombard se limite à la garde des frontières orientales et occidentales de l'empire contre les Byzantins et les Turcs¹¹⁵.

Enfin, Désirier se bat, dans le texte de Nicolas de Vérone, contre les Allemands qui veulent lui reprendre Pampelune et l'offrir au roi de saint Denis alors que le Padouan achève son texte au moment où Roland, revenu d'Orient, se réconcilie avec son oncle et où les troupes de Charlemagne assiègent encore, sans résultat, la cité espagnole. Entre la fin de l'*Entrée d'Espagne* et le début de sa *Continuazione*, Pampelune est tombée et son seigneur Maozeris a été fait prisonnier sans que rien ne soit dit de la victoire italienne ni des combats qui l'ont précédée. Sans doute ce haut fait est-il narré dans un texte aujourd'hui perdu qui s'insérerait entre la fin de l'*Entrée d'Espagne* et l'ouverture du texte de Nicolas de Vérone : « Quand la sbare fu ouverte »¹¹⁶ et qui mériterait, de plein droit, le titre de *Prise de Pampelune*¹¹⁷. En effet, Nicolas de Vérone ne se serait certainement pas privé du récit de tels exploits s'ils n'avaient été déjà contés.

Il est possible de se faire une idée du contenu du morceau manquant en regardant, en plus du *Pseudo-Turpin*¹¹⁸ auquel le Padouan et le Véronais disent se référer¹¹⁹, les différents textes italiens de la « matière espagnole » de l'épopée rolandienne, en particulier les *Fatti de Spagna*¹²⁰ et la *Spagna*¹²¹ en vers, récits du XIV^e siècle, qui

¹¹⁵ L'*Entrée d'Espagne*, v. 662-66.

¹¹⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 1.

¹¹⁷ L'hypothèse d'une lacune entre les 2 textes est avancée par R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 56-61 et reprise F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 18-21.

¹¹⁸ Rédigée en latin, la chronique en prose attribuée à l'archevêque de Reims est elle-même inspirée du *Karolellus* en vers. Elle a été l'objet de nombreuses traductions, telle la version anglo-normande de Willem de Briane au XIII^e siècle. Les premières éditions du texte datent des années 30 : *Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin*, textes revus et publiés d'après 49 manuscrits, éd. C.-M. Jones, Paris, Droz, 1936 ; *The Pseudo-Turpin*, éd. H.-M. Smyser, edited from Bibliothèque Nationale, Fonds Latin, ms. 17656 with an annotated synopsis, *The Medieval Academy of America Publications*, 30, Cambridge, Massachusetts, 1937. Cependant, l'édition plus récente de P.-G. Schmidt juxtapose les deux œuvres en latin et permet ainsi un comparatif entre le vers et la prose : *Karolellus atque Pseudo-Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*, éd. P.-G. Schmidt, Stuttgartiae et Lipsiae in aedibus B.-G. Teubneri MCMXCVI, coll. *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*, 1996. C'est donc celle que nous utiliserons pour les citations en réservant l'appellation *Historia Karoli Magni* à la chronique en prose et la désignation *Karolellus* au texte versifié. Nous désignerons la traduction anglo-normande publiée par A. de Mandach par le nom français *Chronique de Turpin* (*Naissance et développement de la chanson de geste en Europe : II, Chronique de Turpin (texte anglo-normand inédit de Willem de Briane)*, éd. A. de Mandach, Genève, Droz, 1963). Le terme générique *Pseudo-Turpin* nous servira à chaque fois que l'œuvre sera évoquée sans que nous fassions allusion à une version ou une édition précise.

¹¹⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 456, 1535, 3749, 5260, 5425, 5653, 5669 et 6104 ; l'*Entrée d'Espagne*, v. 13548. Voir également, le v. 129 de l'Appendice publié par A. Thomas et reproduit en exergue du texte par F. di Ninni.

¹²⁰ *Li Fatti de Spagna. Testo settentrionale trecentesco*, éd. R.-M. Ruggieri, Modène, Società tipografica modenese, 1951. Ce texte avait été édité auparavant par A. Cerutti sous le titre *Il Viaggio di Carlo Magno in Ipania per conquistare il cammino di S. Giacomo. Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, n° CXXIII.-CXXIV*, Bologna, 1871. Le titre a été corrigé par R.-M. Ruggieri qui, comme il s'en explique dans sa *Préface*, le trouvait peu adapté car ne rendant compte que du premier chapitre.

racontent la guerre menée par Charlemagne en Espagne depuis les débuts jusqu'à la punition du traître Ganelon¹²².

Dans le texte conservé de Nicolas de Vérone, on ne trouve pas la trahison du remplaçant que Charlemagne s'est désigné en France avant son départ et qui, faisant passer l'empereur pour mort, cherche à épouser la reine. Il n'y a aucune allusion au voyage de Roland et de son oncle en France pour remédier à cette situation et châtier le traître. La vengeance de Charlemagne sur Anseïs, grâce à l'aide de Guron de Bretagne est pourtant annoncée dans l'*Entrée d'Espagne*¹²³ et est donnée par Nicolas de Vérone comme ayant été réalisée¹²⁴, mais elle n'est narrée dans aucune des deux épopées, pas davantage que la prise effective de Pampelune par le roi Désirier à qui l'empereur français a finalement fait appel¹²⁵.

S'il existe un texte franco-italien qui raconte ces épisodes, entre le retour d'Orient de Roland et les assauts allemands contre Pampelune, il ne nous est jamais parvenu. Alors, aucun risque de confusion n'est à craindre et rien n'exclut donc que nous utilisions le titre de *Prise de Pampelune* choisi par A. Mussafia pour désigner le poème de Nicolas de Vérone.

F. di Ninni lui préfère celui de *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* conformément aux derniers vers du manuscrit Marc. Fr. XXI :

¹²¹ *La Spagna. Poema cavalleresco del XIV secolo*, éd. M. Catalano, Bologna, Carducci, 1939-1940. Signalons également l'existence d'une *Spagna* en prose, inédite, dont le contenu est similaire.

¹²² Une étude des rapports entre ces deux textes et l'épopée de Nicolas de Vérone pousse les critiques à envisager l'existence d'une source mère qui serait aujourd'hui perdue et dont les différents récits italiens s'inspireraient plus ou moins. Voir par exemple ce qu'en dit M. Catalano dans son *Introduction*, vol. I, p. 65 : « I rapporti indiscutibili, ma non intimi né diretti [...] null'altro dimostrano che la *Prise de Pampelune*, le due *Spagne* e il *Viaggio* devono essere considerati come discendenti di un capostipite del quale ognuno conserva un po' del sangue che gli è stato trasmesso ». Sur ce que les Italiens appellent la *materia di Spagna*, voir R.-M. Ruggieri, « Dall'*Entrée d'Espagne* e dai *Fatti di Spagna* alla *Materia di Spagna* dell'inventario gonzaghese », *Cultura Neolatina*, XXI, 1961, p. 182-190 ; P. Rajna, « La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana », *Il Propugnatore*, IV, Bologne, 1871, p. 189 et C. Dionisotti, « *Entrée d'Espagne, Spagna, rotta di Roncisvalle* », *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, p. 207-241 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 73-74. En dehors d'Italie, cette matière est illustrée par les poèmes *Ronsasvals* et *Roland à Saragosse*. Voir *Roland à Saragosse, poème épique méridional du XIV^e s.*, éd. M. Roques, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1956 (nouvelle édition de « *Roland à Saragosse* et *Ronsasvals* », *Romania*, LXVI, 1941 ; LVXII, 1942 ; LXVIII, 1944 ; LXIX, 1946-1947).

¹²³ L'*Entrée d'Espagne*, v. 648-654.

¹²⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 2840-2841, 2859-2860 et 3785-3789.

¹²⁵ La prise de la ville occupe les chapitres 40 à 43 des *Fatti de Spagna* et les *cantari* XXI, 36 à XXV, 40 de la *Spagna* (vol. 2, p. 310-370). Ils sont très semblables dans les deux textes. Anseïs apparaît dans les *Fatti de Spagna* aux chapitres XV, XXXII et XLI, p. 16, 83, 88 et 90 (Charlemagne lui confie son royaume, il épouse la reine puis est tué par Guron de Bretagne). Pour une étude des rapports entre *Prise de Pampelune*, *Fatti de Spagna* et *Spagna*, voir M. Catalano, éd., *Introduzione*, « *Continuazioni dell'Entrée d'Espagne* », t. I, p. 42-66 et R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 56-61 et 70-79.

Ci tourne Nicolais a rimer la complue
De l'*Entrée d'Espagne*, qe tant est stee escondue¹²⁶.

On sait que ces mots ne sont peut-être pas de Nicolas de Vérone. Fidèle à la lettre d'un texte dont l'auteur n'est pas identifié avec certitude, le titre choisi par F. di Ninni a le mérite de vouloir reprendre des termes médiévaux. Mais il est dommageable que la traduction moderne « *continuazione* » ou « *continuation* » ajoute une ambiguïté que le franco-italien « *complue* » ne contenait pas. En effet, le verbe *complir*, dont la *complue* est le participe passé substantivé, est présent dans le texte de Nicolas de Vérone avec le sens de « porter à son terme, accomplir »¹²⁷. Il se retrouve également dans la *Pharsale* et dans la *Passion* avec la même signification¹²⁸. En outre, c'est de cette façon que le traduisent F. di Ninni dans son glossaire¹²⁹ et R. Massart dans sa « Contribution à l'étude du vocabulaire de Nicolas de Vérone »¹³⁰. Il est donc légitime de comprendre *complue* comme « suite et fin, achèvement ». Or, présenter les 6116 vers du manuscrit Cod. Marc. Fr. V comme une simple « continuation », c'est envisager que ce texte soit lui-même dépourvu de conclusion et puisse donc à son tour être complété¹³¹.

Certes, à la fin de l'œuvre, de nombreuses anticipations de l'*Entrée d'Espagne* n'ont encore trouvé aucun écho et Charlemagne est loin du point où :

Mur ne citet n'i est remés a fraindre
Fors Sarraguçe¹³².

Les objectifs de la guerre, la libération du chemin de saint Jacques et la soumission de Marsile ne sont pas atteints. Mais le fait que le but de l'expédition en Espagne (le couronnement de Roland après la libération du sépulcre de saint Jacques), fréquemment répété tout au long du poème, ne soit pas raconté ne nous permet pas d'en conclure pour autant que le texte de Nicolas de Vérone est inachevé puisque la légende voulait *a priori* qu'il ne soit pas réalisé et que la conquête de l'Espagne ne soit complète qu'après

¹²⁶ v. 125-126 de l'Appendice publié par A. Thomas à la suite de son édition de l'*Entrée d'Espagne*.

¹²⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 514, 1076, 3522 et 4996.

¹²⁸ La *Pharsale*, v. 339 ; la *Passion*, v. 147 et 797.

¹²⁹ F. di Ninni, éd., *Glossario*, p. 453.

¹³⁰ R. Massart, « Contribution à l'étude du vocabulaire de Nicolas de Vérone », *Mélanges Delbouille*, t. 1, Gembloux, 1964, p. 439.

¹³¹ Certains critiques se sont demandé s'il fallait lire le texte de Nicolas de Vérone comme une « suite » ou comme une « suite et fin ». Ainsi, A. Limentani hésite entre les termes « *continuazione* » et « *completamento* », pour la traduction du mot « *complue* ». Voir « L'épica in lengue de France », art. cit, p. 344.

¹³² La *Chanson de Roland*, éd. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, v. 5-6.

Roncevaux, avec la vengeance de Charlemagne et la capitulation de Sarragosse assiégée en vain jusqu'alors¹³³.

Et si Nicolas de Vérone n'a pas rendu compte de tous les chapitres du *Pseudo-Turpin*, cela ne signifie pas pour autant que son texte soit lacunaire : de fait, Nicolas de Vérone utilise assez peu la chronique du XII^e siècle¹³⁴, qui « n'est pas un récit épique et n'a pas l'ambition de décrire des batailles »¹³⁵. Le poète franco-italien emprunte à sa source latine quelques noms¹³⁶ et développe des épisodes auxquels le texte en prose fait rapidement allusion, tels que la bataille du mont Garcin et la technique des guerriers masqués¹³⁷ ou la biographie d'Altumajor qu'il rattache d'ailleurs habilement à des données empruntées à l'*Entrée d'Espagne*¹³⁸. « Pour le reste, l'action de la *Prise de Pampelune* n'a à peu près rien à voir avec cet amas informe de batailles, de miracles et de digressions sur les sujets les plus divers qu'est le *Pseudo-Turpin* »¹³⁹. Il faut donc admettre que les vers

Mes avant l'oscurour furent a tiel juise
Che celle giant Païne fu trençee e oucise
E la ville robee e destruite e maomise¹⁴⁰

ont été envisagés par Nicolas de Vérone comme la conclusion définitive de l'*Entrée d'Espagne*. L'analyse codicologique invite à privilégier cette hypothèse puisque le manuscrit est complet : le récit apparaît alors comme incontestablement clos¹⁴¹.

Pourquoi, enfin, refuser à ce texte le statut d'œuvre indépendante ? Intituler cette chanson de geste *Continuazione dell'Entrée d'Espagne*, c'est la subordonner

¹³³ Voir ce qu'en dit par exemple A. Limentani, « L'épica in lengue de France », art. cit., p. 344.

¹³⁴ Il en va de même pour l'*Entrée d'Espagne* : malgré de multiples références à cette source, seul le combat contre Feragu semble inspiré de la chronique française. Voir *Historia Karoli Magni*, XVII : « De bello Ferracuti gigantis et de optima disputacione Rotholandi », p. 76-97.

¹³⁵ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 89.

¹³⁶ Citons par exemple Burabel d'Agabie et Furon le Navarrois.

¹³⁷ *Historia Karoli Magni*, XVIII : « De bello lavarum », p. 98, l. 16-20 et p. 99, v. 261-264 ; la *Prise de Pampelune*, v. 1622-27 et 1647-52.

¹³⁸ Les vers 2260-2308 de la *Prise de Pampelune* combinent des données du texte du Padouan, v. 379 et suivants, 7441 et suivants, 8657 et suivants, 8912 et suivants. Voir à ce sujet R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 69.

¹³⁹ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 90.

¹⁴⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 6114-6116 et derniers.

¹⁴¹ Pour une description de ce manuscrit, voir F. di Ninni, éd., *Introduzione* p. 31-32 ; D. Ciampoli, *I codici francesi della Reale Biblioteca Nazionale di San Marco a Venezia*, op. cit., p. 16-18 ; G.-E. Ferrari, *Codici Marciani*, op. cit., p. 3 ; F. d'Arcais, « Les illustrations des manuscrits français des Gonzague », art. cit., p. 515-516 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 21-22.

De la même façon, certains ont pu se demander si le texte de la *Pharsale* n'était pas lacunaire, et de la même façon, la codicologie permet de conclure à un récit achevé puisque le manuscrit est complet. Voir à ce sujet R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 161-162.

irrémédiablement à une source préexistante, la rattacher au texte du Padouan et donc privilégier une perspective intertextuelle, alors que le poème de Nicolas de Vérone apparaît aussi comme un tout autonome au sein d'un cycle, celui de l'épopée rolandienne, de la même façon que la *Prise d'Orange* s'inscrit dans le cycle de Guillaume. Préférer le titre de *Prise de Pampelune*, c'est considérer que l'annexion de cette ville par les Français relance la Reconquête, arrêtée depuis cinq longues années aux pieds de la cité, et ouvre ainsi un nouveau chapitre de l'histoire de Charlemagne en Espagne.

L'essentiel de l'action réside dans la reconquête successive de différentes villes espagnoles et la *Prise de Pampelune* offre un récit apparemment répétitif. Pour J. Bédier, elle se résume à une « suite interminable de conseils, de combats singuliers et de batailles générales »¹⁴². Cette monotonie du sujet, déplorée depuis les premières études critiques, est encore fustigée par A. Limenani qui regrette les « piatti serie di conquiste militari e di combattimenti sanguinosi »¹⁴³. C'est accorder bien peu d'attention à l'art de la variété que l'on trouve dans le texte de Nicolas de Vérone et à la peinture toute particulière qu'il fait des personnages. L'intérêt de cette épopée réside plus dans la vision du monde qu'elle offre que dans le détail des événements qu'elle transcrit et le titre de *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* dissimule cet aspect des choses puisqu'il laisse entendre que le Véronais se conforme point par point aux idées du Padouan, ce qui est loin d'être le cas.

Les trois titres choisis (acceptés, repris à d'autres éditeurs ou volontairement modifiés) par F. di Ninni, parce qu'ils ne font référence qu'au contenu des œuvres ou aux sources utilisées, avant même la lecture des textes, mettent en évidence le processus d'intertextualité propre à la production littéraire de Nicolas de Vérone au détriment de toute possibilité de particularisation des textes. Par commodité, malgré les réserves que l'on peut faire et la possibilité de proposer d'autres titres tout aussi pertinents, nous conserverons les appellations *Pharsale* et *Passion* car elles se retrouvent dans plusieurs éditions et ont été acceptées comme telles par les critiques. En revanche, nous préférons le titre *Prise de Pampelune* à *Continuazione dell'Entrée d'Espagne*. Les critiques ont choisi tantôt l'un, tantôt l'autre, en fonction de la date de rédaction de leurs articles ou analyses. Pour ne pas en proposer un troisième, nous utiliserons *Prise de*

¹⁴² J. Bédier, « La *Prise de Pampelune* et la route de saint Jacques de Compostelle », *Mélanges Chabaneau, Romanische Forschungen*, 23, 1907, p. 806.

¹⁴³ A. Limenani, « L'epica in langue de France », art. cit., p. 367.

*Pampelune*¹⁴⁴, comme présupposé à l'idée que le texte de Nicolas de Vérone peut être lu comme un récit autonome ayant une logique propre et que l'intertextualité n'est que le terreau sur lequel le poète impose sa propre création artistique.

5/ Identité formelle des œuvres de Nicolas de Vérone

A trois reprises, que ce soit pour narrer la bataille de Pharsale, la reconquête espagnole ou la Passion du Christ, l'écrivain utilise le cadre formel de la chanson de geste au détriment de la prose dont il s'inspire ou dit s'inspirer. Cela ne doit pas surprendre pour la *Prise de Pampelune*, suite d'une épopée dont le sujet s'inscrit dans la plus pure tradition rolandienne : Nicolas de Vérone s'approprie autant la forme que la matière épique. Ce choix se comprend également aisément pour la *Pharsale* qui se propose de raconter

la plus fere zotre [...]

E la gregnor bataille e le greignor contandre¹⁴⁵.

Le sujet légitime la forme : étant le récit d'un combat acharné entre deux armées, le poème peut aisément prendre les caractéristiques d'une chanson de geste convenue et multiplier à l'envi hyperboles et grandissements épiques. Du reste, les *Fet des Romains* que Nicolas de Vérone adapte présentent déjà certaines de ces caractéristiques stylistiques¹⁴⁶ et le poème de Lucain est lui-même un représentant majeur, sinon le premier, du genre de l'épopée.

En revanche, ce parti pris formel est plus surprenant pour la *Passion* dont le contenu ne semble pas, *a priori*, proprement épique. Cependant, le poème répond, chez Nicolas de Vérone, au même projet littéraire que les deux autres textes, l'utilisation d'une forme identique étant le signe d'une vision du monde commune.

En effet, le mode d'écriture est le même dans les trois textes et il se calque sur des habitudes épiques qui ne se résument pas à la simple utilisation de laisses monorimes

¹⁴⁴ Le choix de ce titre ne remettra évidemment pas en cause, au cours de cette étude, l'utilisation de l'édition de F. di Ninni (plus récente et plus correcte en de nombreux points que celle d'A. Mussafia) pour la citation des vers.

¹⁴⁵ La *Pharsale*, v. 3-4.

¹⁴⁶ Voir à ce sujet ce qu'en dit P. Meyer, « Les premières compilations françaises d'histoire ancienne », *Romania*, XIV, 1885, p. 17.

d'alexandrins¹⁴⁷. Par exemple, le poète a fréquemment recours aux marques d'oralité traditionnelles (que cette dernière soit réelle ou fictive) dans la présentation de ses chansons de geste. Si elles ne sont pas forcément la preuve que les textes étaient véritablement récités et si elles ne sont que des *topoi* artificiellement maintenus ou réemployés, elles signent en revanche indiscutablement l'appartenance à un genre et la reprise des conventions qui lui sont propres. Or, des apostrophes au public et des allusions aux auditeurs apparaissent dans chacun des trois poèmes de Nicolas de Vérone¹⁴⁸, de la même façon que bon nombre de laisses présentent une inversion épique dans le vers d'intonation¹⁴⁹. Chevilles de versification, redoublements de synonymes, formules et épithètes épiques sont autant d'éléments propres à l'art des jongleurs¹⁵⁰ qui se retrouvent aussi bien dans la *Prise de Pampelune* ou la *Pharsale* que dans la *Passion*. Et si le poète se cantonne à l'art de la réécriture et s'inscrit délibérément comme continuateur ou versificateur de ce que d'autres ont déjà écrit, il s'approprie en revanche les textes existants par le choix d'une langue et d'une forme propres dont il revendique l'originalité. Auteur conscient de sa production littéraire, il souligne d'ailleurs son travail de mise en forme et de mise en rime au sein même de ses textes :

E, s'il vous pleit, priés la santisme sustançe
 Pour celu Nicholias ch'a rimé par certançe
 Ceste sanctisme çonse¹⁵¹.

Savés par qoy ay mis en rime de France
 Ceste fere bataille e la dure acotance :
 Qe li zantis de cuer, qant vont por strançe stance,
 Maintes fois por apprendre ardimant e sciance,
 Des zonses trepasees vont faisant demandance.

¹⁴⁷ La *Passion du Christ* publiée par A. Boucherie, qui présente ces caractéristiques, ne peut pas, par exemple, être qualifiée de chanson de geste.

¹⁴⁸ Voir par exemple la *Pharsale*, v. 138, 359, 576, 594, 891, 923, 1021, 1070, 2159, 3042..., la *Prise de Pampelune*, v. 338, 1879, 1726, 1799, 1879, 1938, 1943, 1948, 2036, 2154, 4624, 4844, 4880, 5776..., la *Passion*, v. 1, 4, 8-9, 10, 14, 16-17, 23, 77, 115, 131, 151, 301, 627, 672, 984, 986, 988, 993...

¹⁴⁹ Voir par exemple la *Pharsale*, v. 1363, 1419, 1592, 1866, 2442..., la *Prise de Pampelune*, v. 638, 900, 938, 1128, 1797, 1863, 1894, 4912..., la *Passion*, v. 159, 248, 280, 775, 944, 503, 713...

¹⁵⁰ Voir à ce sujet J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p. 128-150 et P. Zumthor, *Essais de poésie médiévale*, Paris, Seuil, coll. *Poétique*, 1972, p. 70-98.

¹⁵¹ La *Passion*, v. 18-20. Voir également les v. 1-2 et 991, ainsi que les vers 128-131 de l'appendice à *l'Entrée d'Espagne* publiés par A. Thomas, sous réserve que ces derniers soient de la main de Nicolas de Vérone :

Par ce ch'elle* n'estoit par rime componue (*= la « complue de l'Entrée d'Espagne »)
 Da cist pont en avant, ond il l'a proveüe
 Pour rime, cum celu q'en latin l'a leüe.

L'en li conte de Hector e de lour asemlance,
 De Zarlle, de Roland e de cil de Maiance
 E des autres autors ond ne faiz recontance,
 Pour ce qe rimé sont selonq lour proveance.
 Mes dou fait des Romeins ne pooit por certance
 Nul conter bien a pont la droite sentance,
 Se tote foi n'avoit l'autor en sa prexance,
 Pour ce q'il n'est rimé par nulle concordance,
 E home civauçant auroit trou destorbance
 A lire por zamin le fait en comunance.
 Or le vous veul rimer por tele destinace :
 Qe cil qe por ma rime l'aura en remembrance
 Le pora dir sens livre e sens nulle pesance
 E de falir l'istoire ja non aura dotance¹⁵².

Le choix du cadre formel prend ici toute son importance puisqu'il justifie, à lui seul, le besoin de réécrire les *Fet des Romains*, Nicolas de Vérone se présentant comme le premier trouvère de cette matière de Rome qui, d'après lui, n'a pas encore trouvé son poète.

Or, et c'est particulièrement intéressant, l'auteur fait du vers un moyen d'accéder à la vérité. Facilitant la mémorisation, la forme épique est censée favoriser la transmission des hauts faits du passé. De la même façon, le Padouan prétendait écrire en vers pour assurer à son texte une plus large diffusion :

Savez por quoi vos ai l'estorie començee ?
 L'arcivesque Trepins, qi tant feri de spee,
 En scrist mist de sa man l'istoire croniquee :
 N'estoie bien entendue fors que da gient letree [...]
 Et par ce vos ai jé l'estorie comencee,
 A ce qe ele soit leüe e cantee¹⁵³.

La structure rimée de la chanson est donc, pour Nicolas de Vérone comme pour son prédécesseur, un outil de connaissance qui permet de tirer des enseignements du passé, « d'apprendre ardimant et sciace »¹⁵⁴, quand la prose manque cet objectif. Dès lors, les

¹⁵² La *Pharsale*, v. 18-37.

¹⁵³ L'*Entrée d'Espagne*, v. 46-49 et 55-56.

¹⁵⁴ La *Pharsale*, v. 21.

multiples déclarations de bonne foi et renvois à la source qui rythment les poèmes¹⁵⁵ prennent un sens nouveau : plus que de simples formules épiques, ils se veulent garants d'une certaine exactitude historique ou revendiquée comme telle, qui coïncide d'ailleurs avec le choix des modèles de Nicolas de Vérone. En effet, les trois axes de prédilection du poète, épique, antique et religieux, représentent chacun une forme d'*auctoritas* : vérité de l'épopée, vérité de l'histoire ancienne et vérité religieuse.

A travers trois épopées d'inspiration différente, le poète parcourt l'ensemble de l'héritage culturel italien de l'époque. La littérature épique française, très en vogue, illustre et signifie le rayonnement d'une tradition littéraire dont les Italiens veulent s'emparer ; l'histoire de l'Empire romain s'inscrit dans la logique de retour aux sources et en particulier à l'Antiquité ; enfin la tradition évangélique est encore très présente dans cette Italie du Nord. Mais malgré la diversité des matières utilisées par Nicolas de Vérone, il importe de souligner la cohérence d'un projet littéraire d'ensemble qui vise à proposer une certaine vérité. L'épopée, telle que la conçoit le poète franco-italien, ne se résume pas à la célébration de personnages héroïques mais elle cherche à proposer une vision plus globale de l'homme.

6/ Etat des travaux sur Nicolas de Vérone

L'œuvre de Nicolas de Vérone a donné lieu à de solides travaux philologiques qui ont permis, comme, par exemple, la thèse de R. Specht¹⁵⁶, de clarifier nombre de questions touchant à la tradition manuscrite. Par ailleurs, les études sur la langue du poète et la date de composition de ses œuvres ont éclairci des points importants. Ainsi, D. Riccoboni, R. Massart et F. di Ninni ont analysé le lexique de Nicolas de Vérone et fourni de précieux glossaires¹⁵⁷. V. Crescini souligne l'importance de l'année 1343, année de

¹⁵⁵ Voir par exemple la *Pharsale*, v. 28, 40 46, 105, 576, 674-676, 692, 910, 958, 959, 973, 998, 1070, 1133, 1170, 1175, 1268, 1316, 1356, 1363, 1368, 1550, 1933, 1955..., la *Prise de Pampelune*, v. 456, 1413, 1535, 3749, 5425, 5653, 5669, 6102, 6104..., la *Passion*, v. 77, 91, 125, 161-164, 166, 370, 614-620, 640-647, 734-738, 772-774, 790-792, 829, 896-900, 947, 953, 967...

¹⁵⁶ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 14-25.

¹⁵⁷ D. Riccoboni, « Studi sul dialetto veneto.-II. Intorno alla lingua di Niccolò da Verona, trovero del secolo XIV », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, VIII, 1896-1897, p. 1239-1246 ; R. Massart, « Contribution à l'étude du vocabulaire de Nicolas de Vérone », art. cit., p. 421-450 ; F. di Ninni, « La formazione del lessico in Niccolò da Verona », *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus et alii, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 202-209.

rédaction de la *Pharsale*, dans la littérature franco-italienne¹⁵⁸. Plus précisément, F. di Ninni s'est intéressée aux moyens d'écriture mis en œuvre dans les textes du Véronais, qu'il s'agisse de la technique de composition de la *Pharsale*, de l'utilisation du discours direct ou du recours aux schémas structurels de l'épopée pour la création d'un épisode particulier de la *Prise de Pampelune*, celui de Guron de Bretagne¹⁵⁹.

Mais jusqu'à présent, l'étude littéraire des poèmes est restée limitée et les différents travaux existants demeurent partiels, les plus anciens se contentant de présenter des résumés des épopées¹⁶⁰. C'est peut-être que, malgré l'intérêt qui poussait à éditer les textes, l'œuvre de Nicolas de Vérone a parfois été jugée sévèrement. Toutefois cela ne suffit pas à expliquer ce relatif désintérêt, car certains critiques se sont opposés à cette sévérité. Au fil du temps, Nicolas de Vérone a été diversement apprécié¹⁶¹, considéré tour à tour comme le « miglior poeta della letteratura franco-italiana »¹⁶² ou comme un simple « versificateur » sans style personnel propre¹⁶³, il a suscité des jugements aussi divers que dépourvus de nuances où se mêlent appréciations plus amènes et arrêts sans appel : « Nicolas de Vérone n'est pas un grand écrivain »¹⁶⁴. F. di Ninni évoque cet « andamento oscillante » dans son introduction et lui donne une explication chronologique¹⁶⁵. Pour elle, le poète a vu son heure de gloire à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, au moment de la découverte et de la publication de ses œuvres,

¹⁵⁸ V. Crescini, « Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta », art. cit., p. 336-337.

¹⁵⁹ F. di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », *Medioevo romanzo*, X, 1, 1985, p. 103-122 ; « Il discorso diretto nelle opere di Niccolò da Verona », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXIII, 1974-1975, p. 263-294 ; « L'episodio di Guron de Bretagne nella *Prise de Pampelune* », *Cultura Neolatina*, XL, 1980, p. 183-192.

¹⁶⁰ J. Bédier, *Les Légendes épiques, recherche sur la formation des chansons de geste*, tome III, 3^{ème} édition, Paris, Champion, 1929 (1^{ère} éd. 1921), p. 120-135 ; P. Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XVI, *op. cit.*, p. 350-372.

¹⁶¹ Pour une première approche critique de l'œuvre de Nicolas de Vérone voir en plus des éditions, qui possèdent une importante introduction, et des ouvrages et articles déjà cités, A. d'Ancona, « Niccolò da Verona », art. cit., p. 33-34 ; L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 112-123 ; J. Bédier, « La *Prise de Pampelune* et la route de saint Jacques de Compostelle », art. cit., p. 805-817 ; A. Limentani, « L'épica in langue de France », art. cit., p. 367 ; G. Bertoni, « Intorno a Niccolò da Verona », art. cit., p. 217 et « Sur le texte de la *Pharsale* de Nicolas de Vérone », art. cit., p. 564-568 ; A. de Mandach, « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* », art. cit., p. 234-235 ; A. Settia, « *Donjon e metre tour*. Un episodio della *Prise de Pampelune* e la morfologia del castello altoitaliano in età comunale », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals, Padoue-Venise, 29 Août-4 Septembre 1982*, Modena, Mucchi, 1984, t. II, p. 737-747 ; F. Riva, « Letteratura francoitaliana (Niccolò da Verona ; Raffaele da Verona) », *Verona e il suo territorio*, Verona, Istituto per gli studi veronesi, 2, p. 467-474.

¹⁶² G. Bertoni, *Storia letteraria d'Italia : Il Duecento*, Milan, Vallardi, 1930, p. 56.

¹⁶³ L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 122 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, *op. cit.*, p. 115, p. 157 ; F. di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », art. cit., p. 103.

¹⁶⁴ R. Massart, « Contribution à l'étude du vocabulaire de Nicolas de Vérone », art. cit., p. 427. C'est également l'avis d'A. Roncaglia pour qui Nicolas de Vérone est un « poeta - dobbiamo riconoscerlo- non di calda vena » : A. Roncaglia, « La letteratura franco-veneta », art. cit., p. 753.

¹⁶⁵ F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 10-11.

mais ses qualités ont été largement dépréciées dès lors qu’A. Thomas analysa et édita l’*Entrée d’Espagne*¹⁶⁶, « pièce maîtresse de la littérature franco-italienne »¹⁶⁷. Cette présentation de l’histoire de la critique a le double mérite de la concision et de la clarté.

Mais nombreux étaient, même au siècle dernier, ceux pour qui la découverte de l’anonyme Padouan n’enlevait rien aux mérites du Véronais¹⁶⁸ : V. Crescini et J. Bédier, par exemple, qualifient respectivement l’écrivain de « principale trovero dell’epopea francoveneta » ou de « bon poète »¹⁶⁹. Pour D. Riccoboni, les deux auteurs, Nicolas de Vérone et son prédécesseur, sont « [i] soli troveri italiani degni di questo nome »¹⁷⁰. En 1941, A. Viscardi, grand spécialiste des études franco-italiennes, déclarait encore : « L’*Entrée d’Espagne* e la *Prise de Pampelune* ci rivelano poi che gli Italiani del Nord sanno anche essere, nella letteratura cavaleresca, creatori veramente originali, che dalle fonti francesi derivano solo la generica ispirazione o lo spunto »¹⁷¹. Pour être un chef d’œuvre, l’*Entrée d’Espagne* ne rejette pas pour autant dans l’ombre les œuvres de Nicolas de Vérone.

Pourtant, A. Limentani accuse l’auteur de la *Prise de Pampelune* de « mostra[re] subito i suoi limiti, perché del predecessore non ha la ricchezza culturale né le qualità fantastiche né i mezzi tecnici »¹⁷². L.-F. Flutre avait déjà émis en son temps des jugements des plus sévères sur la *Pharsale*¹⁷³, alors que ce texte est totalement indépendant du récit des aventures de Charlemagne en Espagne : les qualités de Nicolas de Vérone, louées ou dénigrées, ne dépendent donc en rien de celles de l’*Entrée d’Espagne*.

D’où vient alors cette variation de la critique, cette amplitude qui va des louanges les plus enthousiastes aux griefs les plus profonds ? Que reproche-t-on à Nicolas de Vérone ? Quels mérites lui reconnaît-on ? On a regretté son manque d’imagination et de

¹⁶⁶ Son édition de 1913 est postérieure à ses « Nouvelles recherches sur l’*Entrée de Spagne* », art. cit., qui datent de 1882.

¹⁶⁷ A. de Mandach, « Sur les traces de la cheville ouvrière de l’*Entrée d’Espagne* : Giovanni di Nonno », art. cit., p. 48.

¹⁶⁸ V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 351 ; J. Bédier, « La *Prise de Pampelune* et la route de saint Jacques de Compostelle », art. cit., p. 810 ; D. Riccoboni, « Studi sul dialetto veneto », art. cit., p. 1240 ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 47-49 ; G. Bertoni, *Storia letteraria d’Italia : Il Duecento*, op. cit., p. 7-49.

¹⁶⁹ V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 351 ; J. Bédier, « La *Prise de Pampelune* et la route de saint Jacques de Compostelle », art. cit., p. 805 ; *Les Légendes épiques*, op. cit., p. 121.

¹⁷⁰ D. Riccoboni, « Studi sul dialetto veneto », art. cit., p. 1242.

¹⁷¹ A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 26.

¹⁷² A. Limentani, « L’epica in langue de France », art. cit., p. 367.

¹⁷³ L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 112-123.

créativité¹⁷⁴, son absence de style¹⁷⁵, sa langue déplorable¹⁷⁶ et sa culture limitée¹⁷⁷. On a salué son inventivité et ses innovations¹⁷⁸, sa verve et sa virtuosité stylistique¹⁷⁹, la correction de sa langue¹⁸⁰, l'étendue de sa culture¹⁸¹... Cette liste, non exhaustive, n'est pas sans désorienter le lecteur puisqu'on y retrouve chaque qualité assortie de son antinomique défaut, et chaque critique reniée par une louange contraire. Certains analystes ont même émis parfois des opinions totalement contradictoires propres à dérouter qui veut se faire une idée précise de la question. Cela vient du fait que les travaux effectués sur Nicolas de Vérone sont toujours restés impressionnistes. En effet, l'auteur a longtemps été considéré uniquement comme un représentant mineur de la littérature franco-italienne. A ce titre, il est souvent mentionné dans des études d'ensemble sans pour autant que les critiques lui consacrent d'analyse particulière¹⁸². Les textes de Nicolas de Vérone ont également intéressé certains spécialistes qui étudiaient une thématique générale ou l'évolution d'un personnage à travers plusieurs ouvrages. Ainsi en va-t-il, par exemple, des articles de R.-M. Ruggieri, de G.-G. Ferrero ou de F. di Ninni consacrés respectivement aux Lombards dans les chansons de geste¹⁸³,

¹⁷⁴ F. di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », art. cit., p. 103 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 115, 157, 181 et 208-209 ; L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 122.

¹⁷⁵ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 208-209 ; R. Massart, « Contribution à l'étude du vocabulaire de Nicolas de Vérone », art. cit., p. 427 ; A. Limentani, « L'epica in langue de France », art. cit., p. 362 et 367 ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 97.

¹⁷⁶ R. Massart, « Contribution à l'étude du vocabulaire de Nicolas de Vérone », art. cit., p. 432.

¹⁷⁷ A. Limentani, « L'epica in langue de France », art. cit., p. 367.

¹⁷⁸ R.-M. Ruggieri, « I Lombardi nelle canzoni di gesta », *Lirica, Epica, Romanzo cortese nel mondo neolatino : Studi e Ricerche*, Matera, Folli Montemurro editori, 1973, p. 329 ; G.-G. Ferrero, « Astolfo (Storia di un personaggio) », *Convivium XXIX*, 1961, p. 518 ; A. Roncaglia, « La letteratura franco-veneta », art. cit., p. 753 ; A. Lomazzi, « Francoveneta, letteratura », art. cit., p. 131.

¹⁷⁹ F. di Ninni, « Il discorso diretto nelle opere di Niccolò da Verona », art. cit., p. 264-266 ; « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », art. cit., p. 112 et 122 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 69, p. 181.

¹⁸⁰ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 69, p. 205.

¹⁸¹ V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 360 ; « Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta », art. cit., p. 349 ; A. Roncaglia, « La letteratura franco-veneta », art. cit., p. 753.

¹⁸² Voir par exemple G. Folena, « La cultura volgare e l'umanesimo cavalleresco nel Veneto », art. cit., p. 146-147 ; G. Holtus, « L'état actuel des recherches sur le franco-italien », art. cit., p. 150 et 156 ; A. Lomazzi, « Francoveneta, letteratura », art. cit., p. 131 ; A. Roncaglia, « La letteratura franco-veneta », art. cit., p. 726-730 ; C. Bologna, « La letteratura nell'Italia settentrionale nel Trecento », art. cit., p. 513-515 ; R.-M. Ruggieri, « Temi e aspetti della letteratura franco-veneta. », art. cit., p. 151-154 ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 34-38 ; F. Riva, « Letteratura francoitaliana », art. cit., p. 469-470.

¹⁸³ R.-M. Ruggieri, « I Lombardi nelle canzoni di gesta », art. cit., p. 311-329. Sur le même thème, voir également H. Krauss, « Ritter und Bürger. Feudalheer und Volksheer. Zum problem der feigen Lombarden in der altfranzösischen und frankoitalianischen Epik », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXXVII, 1971, p. 209-222 ; *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 234-239 ; V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 356-358 ; A. Limentani, « L'epica in langue de France », art. cit., p. 367 ; « Epica e racconto », art. cit., p. 426-428 ; P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 171-178.

au personnage d'Estout¹⁸⁴ ou à celui de Maozeris¹⁸⁵. Dans ce cas, la *Prise de Pampelune* apparaît comme une étape de l'évolution des idées et des mentalités en Italie du Nord au XIV^e siècle. Par ailleurs, de nombreuses publications s'en tiennent aux liens qui unissent les œuvres de Nicolas de Vérone aux sources qu'elles utilisent. L.-F. Flutre, dans sa thèse sur les *Fet des Romains* et leur diffusion en Europe, ne parle de la *Pharsale* que dans ses rapports avec la chronique française¹⁸⁶, de même que A. Limentani, H. Krauss ou M. Catalano s'en tiennent, pour la *Prise de Pampelune*, au recensement des éléments déjà présents dans l'*Entrée d'Espagne*¹⁸⁷, ou que F. di Ninni analyse la *Passion* comme une fidèle réécriture des Évangiles¹⁸⁸. Enfin, certaines études se cantonnent à un aspect très particulier d'un texte de Nicolas de Vérone : le chemin de saint Jacques de Compostelle¹⁸⁹ ou la morphologie du château haut-italien à l'âge communal¹⁹⁰.

Traitant ici d'un problème linguistique, là de la représentation d'un thème à travers plusieurs écrits, ailleurs d'études de détail, les spécialistes ont été amenés à passer sous silence des aspects essentiels des textes qu'ils abordaient. En effet, aucun travail d'ensemble sur l'œuvre de Nicolas de Vérone n'existe en dehors de l'article de V. Crescini, « Di Niccolò da Verona »¹⁹¹, qui demeure lacunaire, malgré ses qualités indéniables, et de la thèse de R. Specht qui, sous un titre synthétique¹⁹², analyse les trois poèmes de façon successive. Une étude globale restait donc à faire, *Pharsale*, *Prise de Pampelune* et *Passion* méritant mieux que les jugements parfois sévères, souvent rapides, toujours partiels portés jusqu'à présent.

¹⁸⁴ G.-G. Ferrero, « Astolfo (Storia di un personaggio) », art. cit., p. 513-530. Sur ce personnage, voir également J.-C. Vallecalle, « *Fortitudo et Stultitia*, remarques sur le personnage d'Estout dans les chansons de geste », *Miscellanea Mediaevalia, mélanges offerts à Philippe Ménard*, t. II, Paris, Champion, 1998, p. 1423-1434 ; C. Cremonesi, « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, éd. F. Dethier, Gembloux, 1969, t. I, p. 97 ; A. Limentani, « L'epica in langue de France », art. cit., p. 368 ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana, op. cit.*, p. 34-35 ; L. Bartolucci, « La figura di Astolfo nell'*Aquilon de Bavière* », *Quaderni di filologia romanza*, 17, 2003, p. 291-303.

¹⁸⁵ F. di Ninni, « Dall'epica ai cantari : Malzariggi, storia di un personaggio », *Studi medievali e romanzi in memoria di A. Limentani*, Roma, 1991, p. 81-92. Sur ce personnage, voir aussi V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 359 ; A. Limentani, « L'epica in langue de France », art. cit., p. 367.

¹⁸⁶ L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 112-123.

¹⁸⁷ A. Limentani, « L'epica in langue de France », art. cit., p. 362-368 ; H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese, op. cit.*, p. 217-240 ; *La Spagna. Poema cavalleresco del XIV secolo*, éd. M. Catalano, Bologna, Carducci, 1939-1940, vol. I, *Introduction*, p. 42-66.

¹⁸⁸ F. di Ninni, « La *Passion* di Niccolò da Verona, fra traduzione e tradizione », art. cit., p. 423.

¹⁸⁹ J. Bédier, « La *Prise de Pampelune* et la route de saint Jacques de Compostelle », art. cit., p. 805-817. Sur ce même thème, voir aussi R. Specht, « Nicolas de Vérone, la *Prise de Pampelune* et le chemin de saint Jacques », *VIII Congreso de la Société Rencesvals, Pamplona-Santiago de Compostela, 1978*, Pampelune, 1981, p. 469-474.

¹⁹⁰ A. Settia, « *Donjon e metre tour*. Un episodio della *Prise de Pampelune* e la morfologia del castello altoitaliano in età comunale », art. cit.

¹⁹¹ V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit.

¹⁹² R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*

7/ Problématique

La production littéraire franco-italienne accorde une importance particulière à l'intertextualité puisque les auteurs, italiens, s'approprient les textes, la matière et la langue de poètes français. Certaines œuvres se limitent à de simples copies d'originaux inaccessibles à un public peu cultivé, traductions littérales ou presque en « langue bourgeoise »¹⁹³ de récits préexistants¹⁹⁴. D'autres prennent plus de libertés par rapports aux cadres préétablis français¹⁹⁵ ; d'autres encore sont de véritables créations qui ne doivent plus grand chose à leurs modèles et n'ont rien à envier à leurs prédécesseurs¹⁹⁶, « creazioni originali di autori italiani che scrivono in francese e si ispirano alla tradizione dell'epopea francese »¹⁹⁷. A. Viscardi, qui établit cette classification¹⁹⁸, considère que les œuvres de Nicolas de Vérone appartiennent à la troisième catégorie¹⁹⁹ et reconnaît donc aux textes une valeur poétique propre. Pour lui, Nicolas de Vérone est un auteur digne de ce nom. Mais cet avis, nous l'avons vu, est loin de faire l'unanimité, comme si intertextualité et création étaient antinomiques.

¹⁹³ Il nous semble possible d'utiliser cette expression pour traduire le « Mischsprache » dont parle R.-M. Ruggieri, « Temi e aspetti della letteratura franco-veneta », art. cit., p. 144 ; « Origine, struttura, caratteri del franco-veneto », art. cit., p. 163.

¹⁹⁴ Tel est le cas par exemple des versions franco-italiennes de la *Chanson de Roland*, *Aliscans* et la *Chanson d'Aspremont*. Voir *The Franco-Italian Roland (V4)*, éd. G. Robertson-Mellor, Salford, University of Salford Reprographic Unit, 1980 ; *La Chanson de Roland nel testo assonanzato franco-italiano*, éd. G. Gasca-Queirazza, Torino, Rosenberg/Sellier, 1954 ; *La Chanson de Roland, genauer Abdruck der venetianer Handschrift IV*, éd. E. Kölbing, Heilbronn, Henninger, 1877 ; *La Versione franco-italiana della Bataille d'Aliscans : Codex Marcianus fr. VIII (= 252)*, éd. G. Holtus, Tübingen, Niemeyer, 1985 ; *La Chanson d'Aspremont, (ms. Venise VI et textes anglo-normands inédits British Museum Add. 35289 et Cheltenham 26119)*, éd. A. de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, III et IV, Genève, Droz, 1975 et 1980.

¹⁹⁵ Il s'agit des textes contenus dans le manuscrit V13 ainsi que du *Bovo Laurenziano*. Voir *La Geste Francor di Venezia : edizione integrale del codice XIII del fondo francese della Marciana*, éd. A. Rosellini, Brescia, La Scuola, 1986, Università degli Studi di Trieste, Istituto di Lingue e Letterature Straniere ; *Berta da li pè grandi. Codice Marciano XIII*, éd. C. Cremonesi, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1966 ; *Berta e Milan. Rolandin. Codice Marciano XIII*, éd. C. Cremonesi, Milano/Varese, Cisalpino-Goliardica, 1973 ; *Le Danois Oger, Enfances - Chevalerie. Codice Marciano XIII*, éd. C. Cremonesi, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977 ; *Karleto*, éd. J. Reinhold, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXVII, 1913, p. 27-56, 145-176 et 287-312, commentaire p. 642-678 ; *Bovo d'Antona*, éd. J. Reinhold, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXV, 1911, p. 555-607, 683-714 et XXXVI, 1912, p. 1-32, 512, *Bovo Laurenziano*, éd. P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, vol. I, Bologne, 1872, p. 493-566.

¹⁹⁶ Il s'agit entre autres des textes *Hector*, *Aquilon de Bavière*, *Huon d'Auvergne*, et *Attila*. Voir *Le Roman d'Hector et Hercule*, éd. J. Palermo, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1972 ; Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, éd. P. Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1982 ; *La Redazione padovana dell' Huon d'Auvergne : Studio, edizione, glossario*, éd. C. Giacon, Tesi di laurea, Padova, 1961, Nicola da Casola, *Attila*, éd. G. Bertoni, Fribourg, Librairie de l'Université, *Collectanea Friburgensia*, 1907.

¹⁹⁷ A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁸ A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 7-49.

¹⁹⁹ A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 38.

Or, chez Nicolas de Vérone, l'utilisation précise, volontaire et délibérée de textes existants n'est pas fortuite : le trouvère y a recours à trois reprises, et non pas de façon ponctuelle, pour la composition de chacun de ses poèmes. Cette première caractéristique commune aux trois récits est essentielle et nous engage à considérer la production littéraire du poète dans son entier. Malgré la diversité des thématiques abordées (matière antique, matière rolandienne, littérature religieuse) on peut se demander s'il n'existe pas une cohérence d'ensemble, un choix manifeste, une volonté de s'affirmer comme nouvel auteur de ce qui a été déjà dit.

Nicolas de Vérone emprunte le contenu de la *Pharsale* à la chronique française des *Fet des Romains*, celui de la *Prise de Pampelune* à l'*Entrée d'Espagne*, au *Pseudo-Turpin* et aux différents épisodes de la geste de Roland en Espagne qui constituent la *materia di Spagna*²⁰⁰, celui de la *Passion* aux Evangiles, Ancien Testament et apocryphes. A chaque fois, les textes dont le trouvère s'inspire sont identifiables sinon désignés par le poète lui-même. Chacun des trois poèmes épiques de notre *corpus* se présente donc, à la différence d'autres textes franco-italiens, comme une habile combinaison de sources dont Nicolas de Vérone reprend à loisir la forme ou le contenu, sans toujours l'avouer²⁰¹. Par exemple, c'est la structure de l'*Entrée d'Espagne* qui lui fournit celle de la *Pharsale* bien qu'il ne dise s'en remettre qu'aux *Fet des Romains*. Nicolas de Vérone s'inspire donc du Padouan avant même de rédiger la *Prise de Pampelune*, puisqu'il imite dans son épopée antique la technique de composition d'un double prologue caractéristique de l'*Entrée d'Espagne*. Tout comme son prédécesseur, il éprouve le besoin, au beau milieu de son texte²⁰², d'interrompre la narration pour livrer des informations extra-diégétiques sur les sources qu'il a utilisées et sur sa personne, faisant de la laisse LXXIV un écho du prologue²⁰³.

L'originalité de la *Pharsale* par rapport aux *Fet des Romains* réside ici dans le recours à une source seconde d'inspiration, formelle, et cela ne doit pas surprendre. De fait, à l'époque où Nicolas de Vérone rédige ses textes, les différentes étapes de la guerre civile qui opposa César et Pompée sont connues depuis longtemps et par un large

²⁰⁰ R.-M. Ruggieri, « Dall'*Entrée d'Espagne* e dai *Fatti di Spagna* alla *Materia di Spagna* », art. cit., p. 182.

²⁰¹ En effet, malgré les affirmations de l'auteur, la *Prise de Pampelune*, n'est pas la mise en vers du *Pseudo-Turpin* qui ne consacre que quelques lignes à la chute de la cité du roi païen et qui ne dit rien, par exemple, de Guron de Bretagne, héros d'un épisode entier de l'épopée de Nicolas de Vérone. Dans la *Passion*, Nicolas de Vérone traduit littéralement les Evangiles sans préciser sa source alors qu'il cite et évoque souvent directement l'Ancien Testament.

²⁰² La *Pharsale*, v. 1933-1934 sur 3166.

²⁰³ La *Pharsale*, v. 1933 et suivants.

public. Il en va de même pour le déroulement des derniers jours de la vie du Christ ou pour les aventures de l'armée française en Espagne. Le poète ne pouvait donc pas modifier le contenu des *Fet des Romains*, des Évangiles ou des épisodes espagnols de la *Rolandéide*. Dès lors, l'*inventio* que l'on peut trouver dans les épopées du Véronais, tout comme pour les œuvres de nombre de ses contemporains, ne s'entendra pas comme la capacité à inventer des épisodes nouveaux mais comme l'habileté à utiliser des matières, antique, épique ou religieuse, préexistantes. Elle ne se limite pas à la seule imagination qui permettrait à un auteur de créer des personnages ou des épisodes inédits.

Comme Nicolas de Vérone signe ses œuvres et ne veut pas que d'autres s'en approprient le mérite, il s'illustre comme un trouvère animé par une haute idée et une grande conscience de soi. Cette revendication de paternité des textes et cet orgueil de poète paraissent paradoxaux, ou pour le moins plaisants, de la part de qui copie autrui. Ils sont en fait la clé de voûte de l'architecture de l'œuvre de Nicolas de Vérone, le pilier central de la construction de son projet littéraire : le trouvère cherche à s'affirmer malgré, ou grâce à l'utilisation de sources contraignantes.

C'est ce qu'il fait dans la *Pharsale* où il se nomme dans les vers que nous avons déjà cités et réaffirme son identité, la date de composition et la dédicace du texte à Nicolas I^{er} d'Este à travers un acrostiche qui court des laisses III à XCVI. En lisant consécutivement les initiales de ces laisses on obtient la leçon exacte des vers 1334-1335 et 1337 :

Nicolais la rima dou pais veronois
Por amor suen signor de Ferare marcois
Corant mil e troi cent ans e qarante trois.

Au delà de quelques variations orthographiques, minimales²⁰⁴, il convient de noter que les deux vers 1333 et 1336 ne réapparaissent pas dans l'acrostiche. Or, ces vers sont précisément ceux où Nicolas de Vérone cite sa source²⁰⁵ et précise l'identité de son seigneur le qualifiant de « flor des Estenois »²⁰⁶. De la sorte, seuls sont lisibles, dans

²⁰⁴ Seules trois lettres distinguent les vers 1334-35 et 1337 de l'acrostiche. Ces variations sont probablement le fait d'un copiste qui n'a pas vu (ou su) que les vers qu'il copiait se retrouvaient deux fois dans le texte de la *Pharsale*. On lit en effet : Nicholais le rima dou pais Veronois

Por amor son seignor, de Ferare marchois :

Corant mil e troicent ans e qarante trois. (v. 1333-37).

²⁰⁵ « E ce que vous cont dou fait des Romanois », v. 1333.

²⁰⁶ « E cil fu Nicholais, la flor des Estenois », v. 1336.

l'acrostiche, le nom de Nicolas de Vérone, la dédicace et la date, au détriment de la mention du texte utilisé et du compliment à Nicolas I^{er} d'Este. Ce n'est sans doute pas fortuit : faisant œuvre de poète, et de la façon la plus accomplie qui soit, puisque l'acrostiche est une prouesse technique, Nicolas de Vérone s'écarte des *Fet des Romains* et préfère l'affirmation de soi à un rappel de la dette qu'il a envers ses prédécesseurs. Il ne lui semble pas non plus nécessaire, ni même opportun, de flatter à nouveau le commanditaire de l'œuvre. Tout le mérite littéraire de la *Pharsale* ne revient ni à la chronique française en prose, ni au marquis de Ferrare, mais bien au poète, Nicolas de Vérone.

La reprise de ce que d'autres ont écrit auparavant est ici loin de la simple répétition puisqu'elle permet au trouvère de faire de l'intertextualité la condition de sa propre création. Dès lors, en analysant les choix que l'auteur effectue par rapport aux sources qu'il utilise, en les confrontant les uns aux autres pour voir s'ils se retrouvent dans les trois textes, il semble possible de préciser la vision du monde qui organise l'œuvre, l'esprit et la pensée de Nicolas de Vérone.

Incontestablement, l'idéal humain célébré est héroïque, conformément à l'inspiration épique du trouvère. Les thématiques retenues et les personnages chantés orientent l'œuvre du poète franco-italien vers une littérature édifiante proche des légendes qu'elle retranscrit, même si le cadre des aventures apparaît particulièrement novateur. C'est que l'auteur *trecentesco* est représentatif de l'humanisme naissant qui caractérise les centres intellectuels de l'Italie du Nord et le héros épique gagne en sagesse ce qu'il perd en démesure. Profondément moderne et vertueux, il s'éloigne de son ancienne image française pour incarner une figure inédite de philosophe antique.

Première partie :

un idéal épique et héroïque

Introduction

L'œuvre de Nicolas de Vérone apparaît *a priori* hétérogène, composée de trois textes au sein desquels se mêlent pure tradition épique, histoire ancienne et vérité religieuse. Il n'est pas aisé, de prime abord, de saisir l'unité de cet ensemble disparate et c'est sans doute ce qui explique que toutes les études menées jusqu'à présent sur cet auteur aient été ponctuelles. En effet, quel rapport peut-il y avoir entre un récit de la guerre opposant César et Pompée, une épopée rolandienne et une *Passion* du Christ ? On le sait, la *Pharsale* est une adaptation en vers des *Fet des Romains*, la *Prise de Pampelune*, une continuation de l'*Entrée d'Espagne* et la *Passion*, une compilation-traduction des Evangiles. Les sujets des trois textes semblent bien différents.

Cependant, cette écriture apparemment éclatée est animée de principes d'unité qui permettent de considérer l'œuvre de notre poète dans son entier tout en évitant l'écueil d'un morcellement artificiel. La langue, la forme, le thème et le rapport aux sources utilisées sont les mêmes dans les trois textes.

La langue dans laquelle Nicolas de Vérone compose est celle de la littérature franco-italienne, laquelle témoigne de l'engouement européen durable pour la littérature épique française et cherche à réécrire pour des lecteurs ou des auditeurs transalpins la geste de Roland, Guillaume ou Charlemagne.

Faut-il rappeler qu'au XIV^e siècle le français est une langue très prestigieuse et largement répandue en Europe ? Certains auteurs italiens n'hésitent pas à se l'approprier, tels Martin da Canal qui affirme que la « langue française cort parmi le mond »²⁰⁷ et Brunet Latin qui la considère comme « plus commune a tous langages »²⁰⁸.

²⁰⁷ Martin Da Canal, *Les Estoires de Venise*, CCCXXX, I, 1.

²⁰⁸ B. Latin, *Li Livres dou Tresor*, livre 1, I, § 7, p. 18.

Ainsi, le *Livre des merveilles* de Marco Polo²⁰⁹ et le *Tresor* sont rédigés en français. Cette langue, utilisée aussi bien dans une chronique historique, dans un récit de voyage que dans un poème encyclopédique, est appropriée à de larges domaines de la culture scientifique médiévale.

Mais lorsque Brunet Latin propose une vulgarisation de son *thesaurus* rédigé en français, il utilise l'italien pour ce *Tesoretto*²¹⁰ car il souhaite, dans son deuxième ouvrage, un texte qui soit accessible à un plus large public, moins instruit, alors que le *Tresor* s'adresse à une élite cultivée. L'auteur précise d'ailleurs :

Di tutte e quattro queste²¹¹
Il puro senza veste
Dirò in questo libretto :
Dell'altre non prometto
Di dir né di ritrarre ;
Ma chi'l vorrà trovare,
Cerchi nel gran Tesoro
Ch'io fatt'ho per coloro
C'hanno il core più alto:
Là farò grande salto
Per dirle più distese
Ne la lingua franzese²¹².

Dans l'Italie septentrionale de la fin du Moyen Age, le français est la langue de la littérature et de la culture mais l'italien demeure celle de la communication. Les érudits et les doctes comprenaient sans difficulté aucune le verbe de Chrétien de Troyes mais les hommes de classe sociale inférieure, moins versés dans les études des lettres, avaient

²⁰⁹ Marco Polo, *Le Devisement du monde : le Livre des merveilles*, éd. A.C. Moule, P. Pelliot, L. Hambis et S. Yerasimos, Paris, La Découverte, coll. *La Découverte-poche, Littérature et voyages*, 2004 ; Marco Polo, *Le Devisement du monde*, éd. R. Kappler, Paris, Imprimerie Nationale, coll. *Voyages et découvertes*, 2004 ; Marco Polo, *Le Devisement du monde*, éd. P. Ménard, Tome I, *Départ des voyageurs et traversée de la Perse*, éd. M.-L. Chénierie, M. Guéret-Laferté et P. Ménard, Tome II, *Traversée de l'Afghanistan et entrée en Chine*, éd. J.-M. Boivin, L. Harf-Lancner et L. Mathey-Maille, Tome III, *L'Empereur Khoubilai Khan*, éd. J.-C. Faucon, D. Quérueil et M. Santucci, Tome IV, *Voyages à travers la Chine*, éd. J. Blanchard et M. Quereuil, Genève, Droz, coll. *Textes littéraires français*, 2001, 2003, 2004 et 2005.

²¹⁰ B. Latin, *Il Tesoretto*, éd. G. Fini, F. Arduini, Firenze, Le Lettere, 2000. Pour une traduction en français, voir B. Latin, *Il Tesoretto, Le Petit Trésor*, éd. B. Leverageois, Paris, M. de Maule, coll. *L'Absolu singulier*, 1997.

²¹¹ L'auteur parle des quatre vertus qu'il vient d'évoquer : Cortesia, Larghezza, Leanza et Prodezza.

²¹² B. Latin, *Il Tesoretto*, v. 1345-1356. Voir aussi les vers 909 et suivants et 1113 et suivants qui développent la même idée.

besoin d'une adaptation linguistique pour pouvoir apprécier les romans français ou les récits des chansons de geste²¹³.

C'est sans doute dans ce contexte que naît le « franco-italien », langage purement littéraire, jamais parlé, qui apparaît comme un outil de diffusion de la culture épique française pour un public tout à la fois noble et populaire²¹⁴. Il semble réservé au genre épique, à l'épopée racontée, récitée²¹⁵, qui se perpétue de façon orale et telle que Nicolas de Vérone la conçoit au début de la *Pharsale* :

(Qe) li zantis de cuer, qant vont por strange stance,
Maintes fois por apprendre ardimant e sciance,
Des zonses trepasees vont feisant demandance.
L'en li conte de Hector e de lour asemlance [...]
E home civauçant auroit trou destorbance
A lire por zamin le fait en comunance²¹⁶.

Pour pouvoir être compris à la fois par un public bourgeois et par un public moins instruit, mais tout aussi friand d'histoires héroïques et épiques, les auteurs transalpins ont dû italianiser le français. De la sorte, les chansons de geste qui traversent la frontière visent un double public.

C'est que le genre même de l'épopée est soumis à ce que H. Krauss qualifie de « loi du marché »²¹⁷ : offerte par le jongleur comme une marchandise, « un article de foire » disait déjà J. Rychner²¹⁸, elle doit être comprise si l'interprète veut tirer quelques deniers de son auditoire. Le trouvère dépend de qui l'écoute pour vivre et a donc intérêt à toucher le plus de personnes possible. Cette nécessité d'un « horizon de compréhension linguistique et idéologique »²¹⁹ entre l'œuvre et son public est accrue dans le Nord de l'Italie du fait du mécanisme même d'appropriation de textes étrangers au vécu local.

Nicolas de Vérone est tout à fait représentatif de ce double statut du poète franco-italien, à la fois tourné vers la culture vulgaire et homme de Cour. Lui qui dédicace sa *Pharsale*

²¹³ Voir à ce sujet R.-M. Ruggieri, « Temi e aspetti della letteratura franco-veneta. », art. cit., p. 151-155.

²¹⁴ Voir à ce sujet R.-M. Ruggieri, « Origine, struttura, caratteri del franco-veneto », art. cit., p. 167.

²¹⁵ L. Renzi, « Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo », art. cit., p. 571.

²¹⁶ La *Pharsale*, v. 20-23 et 30-31.

²¹⁷ H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 3 et p. 10.

²¹⁸ J. Rychner, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 14.

²¹⁹ H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 10.

à son seigneur Nicolas I^{er} d'Este²²⁰ et écrit pour des gentils-hommes²²¹ s'inspire de thèmes proprement populaires²²².

De fait, le choix du langage franco-italien reflète une certaine conception de l'œuvre littéraire. Cette dernière est commune aux trois textes de Nicolas de Vérone et est sans doute liée à un mode d'écriture perçu comme spécifique de l'épopée. La question de la langue apparaît ici inséparable du projet littéraire.

Cette problématique permet à nombre de critiques de classer les textes de la production écrite nord italienne du XIV^e siècle en plusieurs catégories, des ouvrages les plus servilement inspirés des modèles français aux créations les plus originales²²³.

A. Viscardi dénombrerait trois groupes distincts de manuscrits franco-italiens, des simples copies d'épopées françaises rédigées par qui, selon l'expression de P. Rajna, a « voulu mais n'a pas su écrire en français »²²⁴ aux récits les plus originaux et les plus accomplis et dont le chef d'œuvre est l'*Entrée d'Espagne*, en passant par des textes contenant plus ou moins d'aménagements littéraires et linguistiques²²⁵. Il est rejoint en cela par L. Renzi qui distingue, à partir de la langue, les œuvres copiées en mauvais français de celles ré-élaborées en franco-lombard²²⁶. Plus récemment enfin, G. Holtus, commentant l'édition des textes de Nicolas de Vérone par F. di Ninni, a redéfini quatre catégories de textes franco-italiens en fonction de leur rapport à la langue : ceux qui témoignent d'une connaissance littéraire du français, ceux qui sont écrits à partir d'un français parlé, ceux proprement « franco-italiens » qui utilisent consciemment une langue hybride artificielle à des fins de compréhension et ceux au sein desquels le dialecte franco-italien est le

²²⁰ La *Pharsale*, v. 1934-1935.

²²¹ Voir à ce sujet C. Cremonesi, « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », art. cit., p. 94 et V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 356.

²²² Il s'apparente par là aux nouveaux intellectuels du Nord de l'Italie ouverts à la culture vulgaire. Voir à ce sujet G. Folena, « La cultura volgare e l'*umanesimo cavalleresco* nel Veneto », art. cit., p. 157.

²²³ Sur la problématique du franco-italien entendu comme langue littéraire voir les nombreux travaux de G. Holtus : « Approches méthodiques d'une description linguistique du franco-italien », *Festschrift Kurt Balbinger zum 60. Geburtstag 17. November 1979*, éd. M. Hofler, H. Vernay, H. Wolf, Tübingen, Niemeyer, 1979, p. 854-875 ; « Lessico franco-italiano : lessico francese e/o lessico italiano ? », art. cit., p. 201-203 ; « Sulla posizione del franco-italiano nella dialettologia italiana », art. cit., p. 63-65 ; « Ist das Franko-Italienische eine Sprache oder ein Dialekt ? », art. cit., p. 79-85 ; *Lexikalische Untersuchungen zur Interferenz: die franko-italienische Entrée d'Espagne*, op. cit., p. 387 ; « L'état actuel des recherches sur le franco-italien », art. cit., p. 147-149. Voir aussi A. Limentani, « Franco-veneto e latino », art. cit., p. 505-510 ; A. Lomazzi, « Francoveneta, letteratura », art. cit., p. 126-128.

²²⁴ P. Rajna, « La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana », art. cit., p. 396-397.

²²⁵ A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 37-38.

²²⁶ L. Renzi, « Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo », art. cit., p. 568.

résultat d'un véritable processus de fusion linguistique qui n'est plus ressenti comme tel²²⁷.

Mais toujours, le franco-italien apparaît intrinsèquement lié au modèle épique. Dès lors, il n'y a rien de surprenant à ce que la *Prise de Pampelune* soit écrite en franco-italien : c'est la langue par excellence de l'épopée, en Italie du Nord, et c'est aussi celle de l'*Entrée d'Espagne* dont le Véronais prend la suite. Il est compréhensible que la *Pharsale* utilise le même langage puisque le poète s'inspire directement d'une chronique française : son objectif est d'assurer aux *Fet des Romains* une large diffusion en Italie et donc de les rédiger dans une langue compréhensible par tous. En outre, le texte en prose se transforme, dans sa nouvelle version, en chanson de geste convenue.

La *Passion* pose au critique de plus grands problèmes d'interprétation en ce qu'elle apparaît comme un fait isolé dans l'ensemble de la production littéraire franco-italienne, qui ne compte que trois *Passions* : celle de Nicolas de Vérone, la *Passion du Christ* éditée en 1870 par A. Boucherie²²⁸ et le texte que E.-A. Wright a publié en 1944 sous le titre *Ystoire de la Passion*²²⁹. Ces trois œuvres datent du XIV^e siècle et ont toutes pour auteur un Italien du Nord, probablement un Lombard précise E.-A. Wright²³⁰, peut-être Nicolas de Padoue, risque A. Boucherie²³¹. L'*Ystoire de la Passion*, dédiée à une femme²³² et certainement écrite par un prédicateur dont les intentions étaient plus morales et religieuses que littéraires, comporte 1454 vers, octosyllabiques pour la très grande majorité²³³, regroupés en couplets rimés. Elle relate, outre la Passion de Jésus, sa naissance et son enfance, la visite aux Enfers, la Résurrection et l'Ascension du Christ.

En revanche, la *Passion du Christ* publiée par A. Boucherie présente des caractéristiques tout à fait similaires au texte de Nicolas de Vérone. Les deux poèmes

²²⁷ G. Holtus, « Una nuova edizione di tre testi franco-italiani », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, CIX, 1993, p. 591-593.

²²⁸ *La Passion du Christ, poème écrit en dialecte franco-vénitien au XIV^e s.*, éd. A. Boucherie, *Revue des Langues Romanes* I, 1870, p. 18-39, 108-117 et 208-231.

²²⁹ *L'Ystoire de la Passion, texte franco-italien (ms BN fr. 821)*, éd. E.A Wright, *The Johns Hopkins Studies in Romance Languages and Literatures*, 45, Baltimore, Londres, Paris, 1944.

²³⁰ E.-A. Wright, éd., *Introduction*, p. 16.

²³¹ A. Boucherie, éd., *Introduction*, p. 18. Dans son esprit, Nicolas de Padoue n'est autre que l'anonyme Padouan qui a rédigé l'*Entrée d'Espagne*. Il est possible qu'il y ait ici une confusion entre l'auteur de l'*Entrée d'Espagne*, que l'on sait être de Padoue, et celui de la *Prise de Pampelune*, dont le nom est Nicolas. Cette confusion est cependant révélatrice du fait que la *Passion du Christ* que publie A. Boucherie appartient à la même histoire littéraire que les deux épopées rolandiennes...

²³² *L'Ystoire de la Passion*, v. 35-40.

²³³ De nombreux vers comptent cependant sept, neuf, dix, onze, douze ou quatorze syllabes...

ont une date de rédaction contemporaine²³⁴, sont tous deux écrits en laisses monorimes²³⁵ et sont brefs : 994 vers pour le poème de Nicolas de Vérone, 589 vers pour celui édité par A. Boucherie²³⁶ qui se contente de narrer les événements qui vont de l'institution de l'eucharistie au pardon de Longin.

L'utilisation du franco-italien semble donc induire, de façon quasi systématique, celle du cadre formel de la chanson de geste quel que soit le contenu même de la narration. De la part de Nicolas de Vérone, le choix d'une langue et d'une forme communes pour l'ensemble de son œuvre nous amène à considérer matière épique, récit historique et vérité religieuse sur un même plan, celui d'une littérature apparemment destinée à la récitation et vouée à une large diffusion, *Prise de Pampelune*, *Pharsale* et *Passion* étant conçues par leur auteur comme des chansons de geste à part entière.

Sans doute la recherche d'exactitude explique-t-elle que Nicolas de Vérone ait eu recours à des sources incontestables ou prétendues telles. Le poète ne revendique pas l'originalité des sujets qu'il choisit. Bien au contraire, il s'inscrit délibérément comme continuateur ou versificateur de ce que d'autres ont déjà écrit. Dans la *Pharsale*, l'auteur cite ses sources à l'intérieur même de son texte²³⁷, justifiant son projet de mise en vers par l'originalité et la nouveauté de l'entreprise ainsi que la facilité de mémorisation permise par la chanson de geste²³⁸. La *Prise de Pampelune* est explicitement rattachée à l'*Entrée d'Espagne* par le vers qui évoque la « complue »²³⁹ de l'œuvre du Padouan et la *Passion* cite souvent les Evangiles en latin²⁴⁰. Nicolas de Vérone reprend donc systématiquement des textes existants et se les approprie par l'utilisation d'une langue et d'une forme propres.

Le choix formel du modèle épique est lui-même porteur de signification dans le sens où la chanson de geste, tout comme les Evangiles, les *Fet des Romains* ou le *Pseudo-Turpin*, propose des modèles héroïques liés à la célébration du dépassement. L'essentiel se passe au delà de la vie et l'épopée cherche principalement à donner un sens à la mort du héros qui peut lui ouvrir les portes de la sainteté. Une communauté de sens apparaît alors dans les trois traditions littéraires utilisées par Nicolas de Vérone : les genres dont

²³⁴ Il s'agit des années 1340-1370.

²³⁵ Même si Nicolas de Vérone utilise l'alexandrin quand l'autre poète préfère le décasyllabe.

²³⁶ Cela fait de ce texte l'un des plus courts témoins de la littérature franco-italienne.

²³⁷ La *Pharsale*, v. 27 et 1933.

²³⁸ La *Pharsale*, v. 27-36.

²³⁹ v. 125 de l'appendice publié par A. Thomas à la suite de son édition de l'*Entrée d'Espagne*.

²⁴⁰ La *Passion*, v. 304, 361, 728, 779, 868, 881, 875. Nicolas de Vérone cite également des passages de l'Ancien Testament : v. 162, 164-168, 641, 643-647, 736-738, 773-774, 792 et 897-900.

le poète franco-italien s'inspire ont en commun d'exalter la capacité de l'homme à s'affranchir de ses limites. De la sorte, les trois textes de Nicolas de Vérone, de facture épique, fournissent au lecteur et à l'auditoire des modèles à suivre. Roland, mais aussi Guron de Bretagne, Pompée et le Christ sont des héros qui incarnent un certain idéal humain.

Identité de la langue, du cadre formel, du processus de réécriture et du rapport aux sources sont autant d'éléments qui permettent d'envisager l'œuvre de Nicolas de Vérone dans sa globalité sans se cantonner à des études ponctuelles. Précisément, l'existence de cette homogénéité et d'une forme commune pour les trois textes nous invite à supposer une communauté de sens : si la vision du monde est identique dans la *Passion*, la *Pharsale* et la *Prise de Pampelune*, il ne reste qu'à s'interroger sur le sens à lui donner.

Les trois sources auxquelles Nicolas de Vérone a recours proposent un modèle édifiant et célèbrent un idéal humain fait de grandeur et de dépassement de soi, qu'il s'agisse de la littérature chrétienne ou de la littérature épique. Dans le premier cas, l'essentiel se passe après la mort, la Passion n'étant qu'un passage avant la résurrection et la gloire du Christ. Dans le second cas, l'héroïsme célébré est celui de l'*hybris* et de la démesure. L'idéal épique se caractérise par une représentation verticale du monde au sein de laquelle le héros, qui occupe une place médiane entre l'infra-humain et le surhumain, cherche à échapper à sa condition humaine.

Mais sans doute cet esprit subit-il de notables modifications dans l'Italie du *Trecento*. Afin d'appréhender progressivement *Prise de Pampelune*, *Pharsale* et *Passion*, nous circonscrivons dans un premier temps le thème des trois poèmes en nous demandant quels sont les héros dont Nicolas de Vérone chante les exploits et en quoi ce choix est significatif de la vision du monde qu'il propose. Nous chercherons ensuite à préciser le cadre des aventures vécues par les protagonistes pour voir comment il détermine l'idéal humain. Plus précisément, nous étudierons la présentation du surnaturel et du merveilleux dans les trois textes franco-italiens afin de définir l'originalité du poète par rapport aux sources dont il s'inspire.

Chapitre 1 :

Les personnages et le thème

L'Italie communale du XIV^e siècle n'a que peu de points communs avec la France féodale, centrée autour d'une organisation hiérarchique du pouvoir, qui a vu l'émergence de la *Chanson de Roland*, du *Pseudo-Turpin* ou des *Fet des Romains*²⁴¹. Ainsi, les textes de Nicolas de Vérone, composés à la cour de Nicolas I^{er} d'Este, aux environs de l'année 1343²⁴², et ceux qu'ils réécrivent divergent logiquement par de nombreux aspects, toute littérature étant le reflet de la société qui la produit et à laquelle elle s'adresse²⁴³.

C'est précisément le cas des légendes héroïques qui renseignent le lecteur moderne sur les conceptions médiévales du monde et de la vie. Dans les poèmes versifiés en laisses, les jongleurs mettent en scène les aspirations, les désirs et les craintes de ceux qui écoutent leurs récits. Ce caractère sociologique et anthropologique de l'épopée est sans doute le plus important des différents aspects de la problématique protéiforme des liens entre la chanson de geste et l'histoire²⁴⁴.

²⁴¹ Au sujet de la distinction entre les structures féodales et les formes de gouvernement en Italie du Nord, voir les articles de G. Rippe : « *Feudum sine Fidelitate*. Formes féodales et structures sociales dans la région de Padoue à l'époque de la première ère communale (1131-1236) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age et Temps modernes*, 87, 1975, p. 187-239 ; « Commune urbaine et féodalité en Italie du Nord : l'exemple de Padoue (X^es.-1237) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age et Temps modernes*, 91, 1979, p. 659-697. Voir également M. Bloch, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, coll. *L'Evolution de l'Humanité*, 1939, p. 253-255.

²⁴² Il s'agit de la date à laquelle l'auteur dit avoir rédigé sa *Pharsale*. Voir la *Pharsale*, v. 1937.

²⁴³ Pour les textes médiévaux, voir ce qu'en dit par exemple P. Zumthor, *Essais de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 8-14.

²⁴⁴ La question des origines de la chanson de geste et de son rapport avec l'histoire s'est posée dès les débuts de la philologie romane et elle est toujours très vive. Les traditionalistes (L. Gautier, G. Paris) pensent que les chansons ne sont que la mise en vers de récits et légendes véhiculées oralement depuis les faits eux-mêmes. J. Bédier envisage pour sa part que les textes français sont les héritiers de chroniques latines écrites ou des *Vies de Saints* (cette thèse est dite « individualiste »). Les « néo-traditionalistes » (F. Lot, R. Menéndez-Pidal, R. Louis) ont cherché à dégager des faits historiques précis. P. Le Gentil a tenté de concilier les deux hypothèses d'une tradition existante et d'une mutation brusque. Dans les années 1980, les analyses de J.-H. Grisward proposent de s'intéresser davantage à la structure des œuvres. Les critiques aujourd'hui étudient la thématique et la poétique des chansons de geste. Pour un historique du problème, voir D. Boutet, *La Chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 30-55. Pour les rapports entre chanson de geste et histoire voir également D. Madelénat, *L'Epopée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Littératures modernes*, 1986, p. 86-96 ; F. Suard, *La Chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?*, n° 2808, 1993, p. 51-66 ; M. Wilmette, *L'Epopée française : origine et élaboration*, Paris, Boivin et Compagnie Editeurs, 1938, p. 47-68 ; P. Zumthor, *Essais de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 20-32.

Lorsque les philologues ont commencé à étudier les poèmes épiques, l'analyse du substrat historique leur a fourni une ligne d'interprétation en poussant la critique à rechercher le noyau événementiel ayant servi de base à l'auteur puis à pointer les adaptations que le texte littéraire fait subir à ce référent. C'est ainsi que J. Bédier s'est intéressé aux lieux évoqués dans les différentes légendes²⁴⁵. Aujourd'hui encore, D. Madelénat rappelle que les termes de « chanson de geste » signifient littéralement : « poème tiré de récits historiques »²⁴⁶.

Mais le trouvère n'est pas un historien ou un chroniqueur événementiel et la discordance est grande entre temps de la narration et temps de l'action, temps de la création et temps de l'événement. Entre les deux, les faits se sont transformés en hauts faits, les combats en exploits et l'histoire en geste. Seules subsistent quelques « parcelles d'une vérité historique transformée en mythe »²⁴⁷.

Dans les récits héroïques, les événements narrés appartiennent à un passé lointain considérablement transformé et adapté aux mœurs, us et coutumes des hommes qui en écoutent les chansons. Un tel décalage se retrouve dans les récits arthuriens, où les chevaliers sont dépeints comme des hommes des XI^e et XII^e siècles, ainsi que dans les romans antiques dans lesquels les guerriers romains sont vêtus de heaumes et de hauberts²⁴⁸ et où « la description urbaine est le miroir de la ville médiévale »²⁴⁹. Les héros qui sont chantés ont vécu des siècles avant les poètes qui content leurs exploits et le traitement de la vérité historique que les œuvres sont censées représenter est donc un problème de genre²⁵⁰.

²⁴⁵ J. Bédier, « La ville légendaire de Luiserne », *Studi in onore di P. Rajna*, Milan, 1911, p. 29-40 ; « La Prise de Pampelune et la route de saint Jacques de Compostelle », art. cit., p. 808-812 ; « De la formation des chansons de geste », *Romania*, XLI, 1912, p. 10-18.

²⁴⁶ D. Madelénat, *L'Épopée*, op. cit., p. 12.

²⁴⁷ Nous empruntons cette formulation à J. Frappier, qui parlait des œuvres du cycle de *Guillaume d'Orange*. Voir *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, éd. J. Frappier, t. 1, Paris, Sedes, 1955, p. 23.

²⁴⁸ Voir à ce sujet O. Jodogne « Le caractère des œuvres antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », *L'Hmanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s.*, op. cit., p. 55-85 et dans le même ouvrage, J. Frappier, « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », p. 13-54.

²⁴⁹ C. Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1994, p. 230.

²⁵⁰ Voir à ce sujet D. Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 107-170 ; F. Suard, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 50-68.

En outre, les mécanismes d'*anachronisation* dont parle A. Petit²⁵¹ au sujet du *Roman de Thèbes*²⁵² ou du *Roman de Troie*²⁵³ ne modifient en rien le sens à donner au texte ni la signification à porter aux comportements exemplaires des héros. Il s'agit d'une simple transposition, dans une époque connue et avec des référents familiers, de hauts faits passés accomplis par des personnages auxquels il est possible, et souhaitable, de s'identifier.

La littérature franco-italienne accentue encore ce phénomène de distanciation en se référant aux légendes épiques françaises et en les proposant à un public italien. Ce mécanisme de réécriture des modèles, formels et idéologiques préexistants en deçà des Alpes, est la première caractéristique de la production dite franco-italienne. On trouve ainsi en Italie des versions de la *Chanson de Roland*, un ensemble de textes réunis sous le titre global de *Geste Francor* qui narrent les exploits et enfances de Berte, Milon, Roland ou Ogier ainsi que d'autres récits directement inspirés des héros français. La *Prise de Pampelune* et l'*Entrée d'Espagne* dont elle prend la suite s'inscrivent toutes deux dans ce processus d'appropriation par une société aristocratique et bourgeoise d'une histoire qui lui est étrangère et des représentations héroïques qui y sont attachées.

C'est ce qui permet à Roland de devenir « sénateur de Rome »²⁵⁴ et d'apparaître comme le « romein zampion »²⁵⁵ dans les textes franco-italiens. L'anachronisme des décors et des costumes explique également en grande partie les références que font le Padouan et le Véronais à l'histoire antique et qui sont absentes de la plupart des épopées françaises²⁵⁶. En particulier, Nicolas de Vérone fait deux fois allusion, dans la *Prise de Pampelune*, à la défaite des Gaulois face à Camille²⁵⁷. C'est sans nul doute une façon de rappeler, alors même qu'il conte les exploits de la Reconquête, la suprématie des héros antiques nationaux sur les peuples gaulois et donc, par un audacieux parallèle, de

²⁵¹ A. Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle : le Roman de Thèbes, le Roman d'Enéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris, Champion, coll. *Nouvelle bibliothèque du Moyen Age*, 65, 2002, p. 54-74.

²⁵² *Le Roman de Thèbes*, éd. G. Raynaud de Lage, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2002.

²⁵³ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. E. Baumgartner, E. Vielliard, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1998.

²⁵⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1400, 2208, 4796, 5123 ou 6014 par exemple. C'est également le cas dans l'*Entrée d'Espagne*, v. 2250, 4614, 6554..., et dans *Aquilon de Bavière*, t. I, p. 177, l. 3, t. II, p. 711, l. 21.

²⁵⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 5745.

²⁵⁶ Au sujet de l'utilisation de cette histoire ancienne par Nicolas de Vérone dans la *Prise de Pampelune* voir R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 93-95. On consultera également les p. 141-144 pour une étude des allusions et emprunts à la mythologie grecque dans la *Pharsale*. Au sujet de la culture antique de l'auteur de l'*Entrée d'Espagne*, voir A. Limentani, « L'épica in lengue de France », art. cit., p. 340-345 ; H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 217-232.

²⁵⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 468 et 3036-3037.

soumettre la puissance de l'armée française et de Charlemagne, devenu « empereur de Rome »²⁵⁸ et « roi des Romanois »²⁵⁹, aux mérites de ceux qui ont en premier occupé l'Italie et dont descendent le poète et les hommes qui apprécient ses chansons.

Ces modifications de la lettre des textes sources, ainsi que certains traits stylistiques propres à une écriture de courtisan, tels que des comparaisons courtoises²⁶⁰ ou des métaphores audacieuses pour désigner le lever ou le coucher du soleil²⁶¹, sont les changements les plus manifestes et les plus évidents effectués par les adaptateurs franco-italiens. Mais ce ne sont peut-être pas les plus significatifs. S'ils le sont, c'est au titre de témoins d'une réelle mutation du point de vue adopté²⁶². S'ils restent anecdotiques, ils n'ont guère d'intérêt pour la construction d'une grille de lecture de l'œuvre de Nicolas de Vérone dans le sens où, comme le soulignait déjà avec raison P. Zumthor, « l'image représentative du monde extérieur est secondaire dans le texte poétique »²⁶³.

En revanche, les multiples revendications de vérité qui caractérisent le genre épique encouragent à réfléchir au problème de l'autorité d'une source, d'une tradition ou d'un personnage. La critique moderne a donc été amenée à délaisser son ancien souci d'érudition, au profit d'une réflexion littéraire plus globale et moins attachée au détail. Certains poèmes anhistoriques comme *Huon de Bordeaux*²⁶⁴ ou les *Enfances du chevalier au cygne*²⁶⁵ tiennent leur vérité de références textuelles et de renvois à d'autres chansons considérées elles-mêmes comme authentiques et le prologue de la *Chanson des Saisnes*, demeuré à juste titre célèbre, établit une très nette distinction entre les différents genres médiévaux et les trois « matières » littéraires. Il qualifie ainsi les poèmes arthuriens de « contes » avant d'ajouter que « [ceux] de France sont voir chascun jour aparant »²⁶⁶.

²⁵⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 4739 et 4906.

²⁵⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 466.

²⁶⁰ Ainsi, il est dit dans la *Prise de Pampelune* que chacun aimait plus Roland « che bazalier sa amie », v. 6102.

²⁶¹ « com devalé Titus », « ch'il fu levie Febus », « la clartie de Titus », la *Prise de Pampelune*, v. 4203, 5583 et 5584.

²⁶² C'est ce qu'explique J.-C. Vallecalle au sujet de « Roland sénateur de Rome » dans l'article « Roland sénateur de Rome dans l'Entrée d'Espagne », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord, Mélanges offerts à A. Petit*, Paris, Champion, 2007, p. 769-779.

²⁶³ P. Zumthor, *Essais de poésie médiévale*, op. cit., p. 110.

²⁶⁴ *Huon de Bordeaux*, éd. W.-W. Kibler, F. Suard, Paris, Champion 2003 ; pour une étude de ce texte voir M. Rossi, *Huon de Bordeaux*, Paris, Champion, 1975.

²⁶⁵ *La Naissance du chevalier au cygne et Le Chevalier au cygne*, éd. E.-J. Mickel, J.-A. Nelson, *The Old French Crusade Cycle*, vol. I, Alabama, University of Alabama Press, 1977.

²⁶⁶ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. A. Brasseur, Genève, Droz, 1989, v. 9 et 11.

C'est que la chanson de geste se présente elle-même volontiers comme un récit véridique et exemplaire. Les auteurs, depuis Jean Bodel jusqu'au Padouan, insistent sur ces deux traits caractéristiques des légendes épiques qu'ils transcrivent²⁶⁷. De la sorte, chanter la geste des héros du passé relève à la fois d'une esthétique de la mémoire et d'un art de la célébration. La véracité historique des faits rapportés est garantie par des témoignages écrits qui sont dignes d'être divulgués car ils sont porteurs de sagesse²⁶⁸. Les premiers vers de l'*Entrée d'Espagne* vont en ce sens, qui promettent la narration « por veritez provee »²⁶⁹ des exploits de Charlemagne. Prétendument rapportés dans un premier temps de la main même de l'archevêque Turpin²⁷⁰, qui a pris part aux combats, les hauts faits de l'armée française sont un exemple à suivre, une histoire qui mérite d'être « leüe e cantee »²⁷¹ :

Segnors, ceste cançons fait bon ver escouter
Par çascuns q'en bontez veult son cors amender²⁷².

De la sorte, le Padouan inscrit son œuvre dans la lignée des écrits de type historico-légendaire et didactico-édifiant, comme le faisait déjà l'auteur d'*Ami et Amile* :

Or entendez, seignor gentil baron,
Que Deus de gloire voz face vrai pardon.
De tel barnaige doit on dire chanson
Que ne soit mie de noient la raison.
Ce n'est pas fable que dire voz volons,
Ansoiz est voirs autressi com sermon,
Car plusors gens a tesmoing en traionz,
Clers et prevoires, gens de religion.

²⁶⁷ Toutes les chansons de geste ne sont pas pourvues de prologue : la *Chanson de Roland*, le *Voyage de le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* (éd. P. Aebischer, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1965) ou *Aliscans* (éd. C. Régner, J. Subrenat, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2007) commencent *in medias res*. Cependant, le *topos* de l'obligation de partager la science est largement répandu dans les introductions de nombreux textes épiques. Voir par exemple *Aymeri de Narbonne*, éd. L. Demaison, 2 vol., Paris, Didot, 1887, v. 1-9 ; Graindor de Douai, *La Chanson d'Antioche*, éd. S. Duparc-Quioc, Paris, Librairie orientaliste P. Geuthner, coll. *Documents relatifs à l'histoire des croisades*, Vol. 1, Édition du texte d'après la version ancienne, 1976, v. 1-23 ; Le *Couronnement de Louis*, éd. E. Langlois, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1888, v. 1-19 ; *Adenet le roi*, *Enfances Ogier*, éd. A. Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. III, Bruges, De Tempel, 1956, v. 1-16 ; *Florence de Rome*, éd. A. Wallensköld, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1907-1909, v. 1-25 ; *Hugues Capet*, éd. N. Laborde, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1997, v. 1-12 ainsi que le *Roman de Troie*, v. 1-44.

²⁶⁸ D. Boutet, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 18-19.

²⁶⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 35.

²⁷⁰ « L'arcivesque Trepins, qi tant feri de spee, / En scrüst mist de sa man l'istorie croniquee », l'*Entrée d'Espagne*, v. 47-48.

²⁷¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 56.

²⁷² L'*Entrée d'Espagne*, v. 20-21.

Li pelerin qui a Saint Jaque vont

Le sevent bien, se ce est voirs ou non²⁷³.

La première laisse de cette chanson est une véritable synthèse de tous les éléments constitutifs des prologues : attestation de vérité, convocation de témoins, écrit défini comme édifiant propre à être divulgué.

De son côté, Nicolas de Vérone manifeste dans ses ouvrages un certain souci de l'exactitude historique car il ne puise pas son inspiration seulement dans les légendes épiques françaises : la bataille de *Pharsale* et la vie de Jésus lui fournissent le cadre de deux autres chansons de geste, traitées du point de vue formel et, à n'en pas douter, idéologique, sur le même plan que la *Prise de Pampelune*. Or, ces deux histoires, bien que véhiculées chacune par une très vaste tradition littéraire et souvent modifiées, enrichies d'épisodes imaginaires ou de commentaires divers, d'interprétations et de gloses, n'en conservent pas moins un fondement historique évident et les événements dont il est question sont attestés par des sources multiples. L'auteur peut donc prétendre à l'*auctoritas* de ses écrits dans le sens où *Pharsale*, *Prise de Pampelune*, et *Passion* se font l'écho d'anecdotes ou d'événements précis et avérés. De la sorte, la revendication de vérité de Nicolas de Vérone se combine avec la perspective historicisante des chansons franco-italiennes et avec la vérité du sens des légendes épiques.

Cependant, il est aisément remarquable, de prime abord, que le cadre épique choisi par Nicolas de Vérone induit une certaine stéréotypie des événements relatés qui apparaissent comme autant de variations et de déclinaisons du thème central de l'affrontement. Dans chacune des trois chansons franco-italiennes, deux camps s'opposent sans merci : Chrétiens contre Sarrasins dans la *Prise de Pampelune*, premiers disciples de Jésus contre autorités juives dans la *Passion*, partisans de César contre Pompéiens dans la *Pharsale*.

Cette répartition antagoniste des personnages est héritée du manichéisme des chansons de geste. Mais il est significatif qu'elle s'accompagne, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, d'une écriture de la symétrie et d'une esthétique du contraste comme si le poète systématisait le motif du couple épique des textes les plus anciens. Dans les premiers poèmes, l'exaltation du compagnonnage prend deux visages principaux : celui d'une parfaite similitude entre deux entités distinctes et celui d'une nécessaire complémentarité. Ainsi, l'amitié d'Ami et Amile diffère de celle de Roland et Olivier.

²⁷³ *Ami et Amile*, éd. J. Blanchard, M. Quereuil, Paris, Champion, 1985, v. 1-10.

Dans le texte de Turol, la relation des deux frères d'armes participe de la construction plurielle du héros, caractéristique de l'esprit épique qui définit ses personnages par des jeux d'oppositions, aussi bien intellectuelles que morales ou métaphysiques. De même que *fortitudo* et *sapientia* se répondent, le traître et le vassal s'affrontent et le Bien et le Mal se livrent une lutte sans fin²⁷⁴.

Dans la chanson antique de Nicolas de Vérone, le conflit trouve une expression symbolique dans la présentation des personnages antithétiques de César et Pompée. Cet antagonisme paraît alors une variante de la notion de couple épique, que le poète franco-italien utilise aussi bien pour décrire des relations fraternelles que conflictuelles. Ainsi, la *Prise de Pampelune* débute avec un combat qui oppose Charlemagne à Désirier, pourtant venu en Espagne pour lui prêter main forte. De la même façon, dans la *Passion*, Jésus est livré par son propre disciple, Judas.

Le sens de la chanson de geste est donc en grande partie lié au choix des rapports entre les héros. Les protagonistes s'illustrent par leur bravoure ou leur grandeur, leur magnanimité ou leur dévouement, leur sagesse ou leur mansuétude et on peut se demander comment le versificateur envisage les rapports entre la nécessité de restituer des faits historiques et le besoin de célébration héroïque.

Précisément, le choix de la forme épique pour narrer les derniers jours de la vie du Christ semble le signe d'une vision toute personnelle de l'héroïsme. Ainsi, ce n'est plus seulement la lettre mais bien aussi l'esprit de l'épopée qui s'en trouve profondément affecté. Si la *Passion* se présente comme une chanson de geste, peut-on dire que Jésus est un héros et quelle signification faut-il alors assigner à ce terme ? Proposant une « chanson de Jésus », le trouvère retourne aux sources hagiographiques du genre épique. Plus que le problème du rapport à l'histoire, le dernier texte de notre *corpus* interroge le rapport au sacré.

Après avoir constaté que la violence épique est au cœur du dispositif narratif de l'œuvre du poète franco-italien, il s'agira donc de préciser lequel des deux protagonistes du couple d'adversaires jouit de la sympathie de l'auteur dans chacune des chansons ainsi que de réfléchir à la présentation des personnages. L'analyse successive des duos

²⁷⁴ Voir à ce sujet D. Boutet, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 255. Voir également M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250*, Aix-en-Provence, Paris, Champion, coll. *Etudes littéraires*, 3, 1979, p. 148-154 : « rencontre entre les antagonismes : modalités et portée » et p. 245-350 : « Amitié et compagnonnage » ; J. Garel, « La chanson de geste », *Histoire littéraire de la France*, t. I, *Des origines à 1492*, Paris, Editions Sociales, 1974, p. 101 ; F. Suard, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 47-49. Sans parler de *couple épique*, D. Madelénat évoque la définition par contraste des personnages, *L'Epopée, op. cit.*, p. 53.

antagonistes, Charlemagne et Désirier, César et Pompée, Jésus et Judas, permettra alors de voir si la façon dont Nicolas de Vérone conçoit l'épopée dépend de ses différentes inspirations, ou si elle s'émancipe de ces distinctions et transcende la diversité des sources utilisées.

I/ La violence épique

Depuis la colère d'Achille jusqu'à l'embrasement de Troie, depuis la prouesse de Roland jusqu'au désastre de l'Archamp, tout est violence et cruauté dans l'épopée. Les chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles proposent une image excessive, sinon caricaturale, de la société médiévale et des conflits qui peuvent s'y présenter. Plus tard, dans les chroniques historiques rédigées en France pendant les règnes de Louis XI et de Charles VIII, les violences (divine, humaines, politiques ou climatiques) occupent encore la majorité des paragraphes, dont une moitié est consacrée aux meurtres et à la guerre. Cette thématique se retrouve alors naturellement dans les miniatures et illustrations des manuscrits²⁷⁵. Dans les poèmes plus anciens, le grandissement propre au genre littéraire n'est sans doute pas étranger à cette exacerbation des sentiments et des passions parce que la violence participe de l'esthétique de l'épopée.

L'œuvre de Nicolas de Vérone, composée de trois chansons formellement identiques, paraît propre à véhiculer une certaine brutalité des gestes, d'autant plus aisément que la thématique guerrière est au cœur de la *Prise de Pampelune* et de la *Pharsale*. Ainsi, le trouvère est amené à utiliser et à renouveler les motifs rhétoriques connus pour décrire les affrontements des différents personnages.

L'étude proprement poétique et rhétorique des trois textes franco-italiens permet de définir la particularité même de l'esprit épique aux yeux de Nicolas de Vérone : le choix générique de la chanson de geste pour narrer la Passion du Christ induit, de fait, un regard nouveau porté sur les désirs, les aspirations et le caractère des protagonistes.

²⁷⁵ Voir à ce sujet N. Hurel, « La représentation de la violence dans l'illustration des *Chroniques universelles* en rouleau », *La Guerre, la violence et les gens au Moyen Age*, éd. P. Contamine et O. Guyotjeannin, Paris, CTHS, 1996, vol. 1, p. 125-126.

1/ La thématique guerrière

« La guerre est une fonction importante et caractéristique du pouvoir médiéval »²⁷⁶ et deux des trois chansons de Nicolas de Vérone sont précisément des récits de combat : à la suite de l'œuvre du Padouan, la *Prise de Pampelune* est une épopée de croisade qui narre la reprise aux Sarrasins des terres espagnoles et la *Pharsale* propose une version rimée des chapitres des *Fet des Romains* consacrés à la bataille décisive pour l'issue de la guerre civile romaine qui eut lieu en Thessalie.

Le prologue de l'*Entrée d'Espagne* annonce un sujet proprement belliqueux dans le sens où la Reconquête est nécessairement armée :

Vos voil canter e dir por rime e por sentençe
Tot ensi come Carles el barnage de France
Entrerent en Espagne, et por ponte de lançe
Conquistrent de saint Jaques la plus mestre habitançe²⁷⁷.

De fait, la *Prise de Pampelune* fait état de nombre d'attaques contre les villes espagnoles qui, une fois la cité de Maozeris conquise par Désirier, cèdent les unes après les autres : la Stoille, le mont Garcin, Logroño, Burgos, Carrión, Sahagún, Mansilla, León et Astorgat²⁷⁸. Cette liste a amené certains critiques à déplorer la répétition du schéma narratif mis en œuvre. Parmi eux, J. Bédier regrette : « Tel est le plan [du poème], Charlemagne conquiert une ville païenne, en baptise les habitants, s'achemine vers une autre ville ; il la conquiert, en baptise les habitants, s'achemine vers une autre ville ; et ainsi de suite »²⁷⁹. C'est oublier que le texte commence sur la description d'un engagement qui oppose les Lombards aux Allemands et que cette querelle est elle-même suivie d'un affrontement entre les hommes de Désirier et ceux de l'armée française. De la sorte, le motif militaire s'émancipe de la préoccupation de christianisation. Du premier au dernier vers, de l'ouverture *in medias res* jusqu'à la chute abrupte de la chanson, le déchaînement de la violence épique, toutes formes confondues, est incessant dans la *Prise de Pampelune*.

²⁷⁶ R.-W. Kaeuper, *Guerre, justice et ordre public : la France et l'Angleterre à la fin du Moyen Age*, Paris, Aubier, 1994, p. 23.

²⁷⁷ L'*Entrée d'Espagne*, v. 9-12.

²⁷⁸ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 1440, 1601 et 1821, 2418 (le Groing), 3869 (Bors d'Espagne), 5686 et 5768, 5770-5771 (Seint Fagon, Masele e Lion) et 5825 (Storges).

²⁷⁹ J. Bédier, *Les Légendes épiques*, op. cit., p. 126. C'est également l'avis d'A. Limentani, « L'épica in lengue de France », art. cit., p. 367.

De la même façon, le projet de Nicolas de Vérone énoncé dans l'introduction de la *Pharsale* est de « [mettre] en rime de France / Ceste fere bataille et la dure acontance »²⁸⁰ qui vit s'affronter Pompée et César :

Qar la plus fere zotre çe li feray entendre
E la gregnor bataille e le greignor contandre
Che fust davant e pois qe Deu se laisa pandre.
Ne ferent tiel bataille li Greçois a dexandre
A[u] port devant Troie, qand l'averent a prandre [...]
Qui adonc veut oïr l'estor e le complandre,
En peis e en delit doye pres moy remandre²⁸¹.

Le champ lexical du combat est largement développé dans ce prologue à travers les termes « zotre », « bataille », « contandre » et « estor » et le thème de la guerre occupe donc une place centrale.

Or, toute guerre induit massacres, feu et sang et l'esthétique épique est celle « du carnage et de la cruauté guerrière »²⁸². Nicolas de Vérone s'y plie aisément de sorte que la soif de sang fait partie de la définition de l'héroïsme, ou pour le moins de la bravoure, des personnages. Dans ses deux chansons martiales, le poète franco-italien allie violence des descriptions et description des violences.

Dans la *Prise de Pampelune*, la politique de la terre brûlée est utilisée à trois reprises par les chevaliers de Charlemagne qui ravagent tout sur leur passage et que l'on voit « bruslant da cescun lé / Li castieus e le[s] viles »²⁸³. Plusieurs cités sont incendiées, telle la Stoille pour la prise de laquelle Roland demande : « Metiés tot le bors a feu e a calo[u]r ». Ses compagnons s'exécutent, « si bruslerent le bour / E tuerent asés de la giant paienour »²⁸⁴. C'est également le cas lors de la préparation de l'attaque finale contre Astorgat :

Asiés bruslerent terres pour plain e pour montagne,
Che Yesu n'amoient – e tiel fu lour ovragne- :
Tant alerent avant par pui e par zampagne
Che a Storges riverent sour cele giant grifagne.

²⁸⁰ La *Pharsale*, v. 18-19.

²⁸¹ La *Pharsale*, v. 3-7 et 12-13.

²⁸² J.-C. Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, VI, 1979, p. 226.

²⁸³ La *Prise de Pampelune*, v. 3884-3885.

²⁸⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1510 et 1524-1525.

Le bors fu tout bruslié e cel giant d'Espagne
Che fu iluec trovee fu mise a mort estragne²⁸⁵.

Cette destruction des terres a pour but de priver l'ennemi de tout moyen de subsistance et donc de s'assurer une victoire rapide. Elle participe des multiples exactions, pillages et massacres commis en temps de guerre en même temps qu'elle associe poétiquement épopée de croisade et présence du feu.

La chanson antique de Nicolas de Vérone apparaît quant à elle davantage liée à l'évocation du sang comme en témoigne l'imagerie métaphorique récurrente des « fleuves de sang ». A intervalles réguliers, cette expression vient rappeler qu'il n'est point de chanson de geste sans tuerie et point de victoire sans carnage. César explicite cette idée lorsqu'il dit :

« Il m'est avis qe je voie le sang de ces moafé
Corre pormi ces vaus plus qe flum per fosé,
E che voye afole ces rois incoroné,
Ces duch, ces senators qe tant sont forsené,
E che soïomes tuit de dans lour sang bagné.
Ze ne vi onque mes de pris si grand bonté,
Coment li diex nous ont ci droit aparillé »²⁸⁶.

La rime « bagné / bonté » met en lumière un des traits de caractère de César qui apparaît ici remerciant les Dieux de permettre les hostilités. Cela modifie sensiblement le texte des *Fet des Romains*. Dans la chronique en prose, le général armé dit en effet :

« Il m'est a vis que je voie ja corre le ru de lor sanc, et que je vos voie foler et dus et rois, et detrenchier senators, et ces pueples baignier en sanc. Mes ge demor por neent ma fortune, et vos detien trop par parole ; car je sai bien que vos ne desirrez fors la bataille. Pardonez moi ce que je ai tant la bataille demoree par ma parole. Ge ne vi onques mes de si pres si grant bien come li dieu nos ont apareillié »²⁸⁷.

César s'accuse de retarder le combat avec de vains propos et de ce fait, la grâce que l'on doit rendre aux Dieux ne concerne que l'opportunité de la bataille ; c'est elle qui est qualifiée de « grant bien ». Supprimant la digression au sujet du désir des guerriers de lancer l'assaut, l'auteur de l'épopée franco-italienne inscrit son personnage dans une logique de l'action, et non pas de la parole. C'est le propre de l'esthétique de la chanson

²⁸⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 5833-5838.

²⁸⁶ La *Pharsale*, v. 760-766.

²⁸⁷ Les *Fet des Romains*, p. 514, l. 23-30.

de geste où l'événement l'emporte toujours sur le commentaire de l'événement. Mais cela permet surtout à Nicolas de Vérone de juxtaposer directement l'évocation du bain de sang à venir et la grâce que l'on en doit aux Dieux.

Le poète n'hésite pas à insister sur la vision du sang qui coule. Ce sont tout d'abord les signes funestes qui donnent l'impression « qe un flum de sang corist por un canaus »²⁸⁸ et laissent augurer un massacre. Ce mauvais présage s'accomplit et satisfait les attentes de César. Les soldats de Pompée sont alors décimés, « si che dou sang de lour la terre s'empalue »²⁸⁹ et chaque guerrier qui tombe, « sor la terre versa qe fu de sang baguee »²⁹⁰. Le nombre des morts semble impossible à déterminer précisément²⁹¹ et l'exagération épique est manifeste. Nicolas de Vérone excelle en l'art de l'hyperbole propre aux chansons de geste :

Le sang de lour coruit plus qe flum a declin
Und ch'en maint part noent tot li plus aut roncinc²⁹².

Mais le « fleuve de sang » dont il est question ne se réduit pas toujours à une simple métaphore et devient un élément de description réaliste.

Le champ de bataille est « de sang e de cervelles couvert e tens »²⁹³ et l'hypotypose se confond parfois avec une objectivité revendiquée. On peut ainsi se demander comment comprendre la plainte attribuée au poète antique :

« O Thesaile, Thesaile », dit Lucan en latin
« S'tu voloies de sang reamplir cist terrin,
Bien pooies emplir cist vaus e cist zamin
Dou sang de ces estranges sens fer plus vil convin »²⁹⁴.

Les verbes « reamplir / emplir », au cœur du chiasme, sont des plus concrets et renvoient à la description de l'après combat :

²⁸⁸ La *Pharsale*, v. 606.

²⁸⁹ La *Pharsale*, v. 982.

²⁹⁰ La *Pharsale*, v. 1702.

²⁹¹ La *Pharsale*, v. 1539 : « De mors et d'abatus estoit le çans tot plens ».

²⁹² La *Pharsale*, v. 1036-1037. Voir aussi les v. 1623-1624 et 1844-1846 pour d'autres exemples d'exagération épique : Le tais des mors furent tor luy tant merveileis

Qe l'en ne fait tant aut les bares as belfreis[...]
La bataille fu grande plus qe nul nen creroit,
Qe tant de mors i erent qe trové n'i seroit
Une paome de terre qe mort ni covrisoit.

²⁹³ La *Pharsale*, v. 1545.

²⁹⁴ La *Pharsale*, v. 1038-1041.

Cesar remist ao cans sor suen amoravin
E voit noier en sang li mors e li sovin
Und tot est reampli le vaus e le zamin²⁹⁵.

En outre, le fleuve de sang métaphorique est identifié un peu plus loin à une réalité géographique :

La descendoit un flum – cum çë ai entendu –
Que dou sang de Tesaille ert vermoil devenu.

Ech vous sor la marine arive le baron,
Ou descendoit un flum corant de grand randon,
Q'ancor ert tot vermoil – selong qe nos lison –
De le sang de Tesaille, ond i avoit a fuison²⁹⁶.

Dissociant les deux éléments de l'expression imagée, et redonnant à chacun son sens plein, Nicolas de Vérone re-motive le cliché langagier qui, dès lors, prend toute son expressivité. Il ne s'agit plus d'une vague formule convenue, d'une métaphore éculée mais d'une réelle description d'apocalypse.

Par deux fois, le sujet même de la chanson de geste induit le recours à une violence évidente et habituelle en contexte similaire. Le style de la *Prise de Pampelune* et de la *Pharsale* est irrémédiablement lié au thème développé, celui de l'affrontement militaire de deux camps opposés. Le feu et le sang deviennent les symboles poétiques de cette belligérance inhérente au sujet narré par Nicolas de Vérone. Ainsi, le cadre formel choisi par le poète, la matière mise en vers et l'écriture formulaire des chansons de geste favorisent l'expression des pulsions meurtrières les plus puissantes.

Cependant, un même déchaînement de la violence épique se retrouve dans la *Passion* alors qu'il ne s'agit pas d'un récit de combat et les évocations du sang qui coule sont multiples. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le prologue de la *Pharsale* qui invite le lecteur à effectuer un rapprochement entre la guerre civile romaine et les combats d'Alexandre le Grand²⁹⁷, et souligne dans le même temps une similitude entre la bataille de Pharsale et l'arrestation de Jésus : il annonce « le greignor contandre / Che fust davant e pois qe Deu se laisa pandre »²⁹⁸. Le premier parallèle est tout à fait

²⁹⁵ La *Pharsale*, v. 1956-1958.

²⁹⁶ La *Pharsale*, v. 2185-2190.

²⁹⁷ La *Pharsale*, v. 6-8.

²⁹⁸ La *Pharsale*, v. 4-5.

attendu, le contexte guerrier étant le même pour les exploits de César et d'Alexandre, mais le second est plus surprenant et témoigne d'une volonté d'inscrire la *Passion* dans une thématique offensive et guerrière.

A ce titre, il importe de souligner que l'arrestation de Jésus au mont des Oliviers s'apparente à une opération militaire puisque Judas arrive

Ou la turbe de ceus ch'il avoit assemblés
A laces e a fust - cum aloient armés ²⁹⁹.

La proposition incidente que Nicolas de Vérone introduit dans son texte souligne le décalage présent depuis le texte de Matthieu³⁰⁰ entre l'attitude des Juifs et celle de Jésus. A cet effet, le poète ajoute une interrogation du futur prisonnier qui demande pourquoi ses détracteurs sont venus le prendre « a fers e a fus »³⁰¹ alors qu'ils l'accompagnaient au temple les jours précédents³⁰². *L'Ystoire de la Passion* et la *Passion du Christ* rédigées à la même époque que la chanson du Véronais et dans le même dialecte connaissent le détail de l'arrivée armée des traîtres guidés par Judas, mais elles ne lui accordent pas pareille importance puisque les « fustibus et gladiis »³⁰³ sont simplement évoqués, de même que les « lances et spees mout tranchant, / Fustes ensament, petiz e grant »³⁰⁴.

C'est que les coups portés à Jésus par les Juifs dans la chanson de geste franco-italienne sont bien différents de ceux que l'on retrouve dans la plupart des *Passions* et ne sont pas sans quelque résonance épique. L'acharnement des bourreaux se distingue nettement de celui que l'on observe dans les jeux dramatiques où il apparaît comme une scène à faire : il renvoie à la cruauté des guerriers césariens de la *Pharsale* qui exterminent jusqu'au dernier les survivants de la bataille³⁰⁵. A cet effet, Nicolas de Vérone développe très largement les mauvais traitements infligés au Christ :

Ond che tout sanglentoit ancour de lour grand tais.

*

Flaielés e batus est daou pié jusque aou frons

²⁹⁹ *La Passion*, v. 340-341.

³⁰⁰ Matthieu, 26, 47 : « turba multa cum gladiis et fustibus ».

³⁰¹ *La Passion*, v. 387.

³⁰² *La Passion*, v. 386-390.

³⁰³ *La Passion du Christ*, v. 59.

³⁰⁴ *L'Ystoire de la Passion*, v. 605-606.

³⁰⁵ *La Pharsale*, v. 1920-1922.

*

Ond da maintes parties le sang aval desis³⁰⁶.

Cette description du corps sanglant participe de la logique et de l'esprit des légendes héroïques. A l'inverse, les mises en scène des textes théâtraux pallient la difficulté technique (et éthique) de représenter des effusions de sang en donnant à l'épisode une tout autre fonction.

Dans le texte de la *Passion Notre Seigneur* par exemple, Jésus lié, les yeux bandés, est battu³⁰⁷. Le « jeu » consiste pour lui à deviner qui le frappe³⁰⁸. Cette dramaturgie, très populaire à l'époque médiévale³⁰⁹, trouve des antécédents dans des textes narratifs tels que la *Passion des Jongleurs* ou le *Livre de la Passion* édité par G. Frank³¹⁰. Elle apparaît d'une façon similaire dans l'*Ystoire de la Passion* franco-italienne :

Et por sa face pois li spuait.
Et li ferirent mout grant colee,
Celle fause gent malahuree,
Et por mi son cors et por mi son vis.
Cil pautroniers lais et chaitis
Dient ad haut toz a un cri :
« He ! Crist prophetizoi qi t'a ferì ! »
Et pois li lierent mout stroitement
Iluec a une coloine et vilement,
Toz nu estiers de sa braie,
Et les ferirent e tiel raie
Por mi son cors a tiel randon
Qe le sanc a mout grant foison
En avaloit dou douz seignor
Trosq'a la terre³¹¹.

Les outrages à Jésus, constitutifs des récits évangéliques, prennent un sens nouveau dans la tradition littéraire des *Passions* en ce qu'ils deviennent un intermède plaisant au sein d'un récit moralisateur, à la limite du comique, parfois trivial, comme peut l'être celui des soldats fanfarons. Les Juifs qui malmènent le Christ s'exclament : « et luy

³⁰⁶ La *Passion*, v. 495, 655 et 776.

³⁰⁷ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1576-1593.

³⁰⁸ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1594-1676.

³⁰⁹ On la retrouve par exemple dans la *Passion du Palatinus*, v. 392-401.

³¹⁰ La *Passion des Jongleurs*, v. 814-895 ; le *Livre de la Passion*, v. 994-1002.

³¹¹ L'*Ystoire de la Passion*, v. 722-736.

faictes monstrier le vit»³¹², « monstriers luy tous le cul »³¹³, « Li poz iront le cul querant ! »³¹⁴ et la tonalité grave du mystère alterne ainsi avec une certaine dérision burlesque. Dans la *Passion d'Auvergne*, les Juifs font une partie de dés pour se partager les affaires du Christ et Prunelle s'exclame : « Tu aras ton compte, / Mes que m'ayes baisé au quu »³¹⁵.

Le sens à donner aux avanies endurées par le personnage n'est en rien comparable dans le poème épique de Nicolas de Vérone où l'attitude des Juifs vis-à-vis de Jésus est analogue à celle des guerriers des chansons de geste puisqu'ils cherchent à le faire se rétracter :

« Je te conjur da part de Dieu vis », dist Chaifas,
« Che tu dies se tu eis Crist, le fil dou Dieu verais »³¹⁶.

Accusé comme agitateur public, Jésus est condamné pour s'être dit « fils de Dieu » de la même façon que, dans les épopées inspirées par la croisade, les Chrétiens attendent des Sarrasins qu'ils renient leurs dieux. Les Juifs du poème franco-italien veulent que Jésus ne se présente plus comme le nouveau prophète et le Véronais superpose à l'épisode des offenses faites au Christ, hérité de Matthieu³¹⁷, une nouvelle scène de brutalité, totalement inédite.

Lors de l'interrogatoire par Anne, après le reniement de Pierre, Jésus répond au grand prêtre que la doctrine qu'il prêche n'a rien de secret et qu'il ne s'est jamais caché pour faire ses sermons³¹⁸ :

E cum il oit ce dit, un felon serviour
Leva la main e pues feri par grand irour
Jesu desour la face, par si tre grand vigour
Qe crolier il li fist li dens³¹⁹.

Cet incident, d'une profonde violence, est absent des Évangiles. Dans la narration de Jean, le serviteur se contente de donner un soufflet au Christ, mais l'évangéliste ne

³¹² *La Passion d'Auvergne*, v. 2915.

³¹³ *La Passion d'Auvergne*, v. 2921.

³¹⁴ *La Passion du Palatinus*, v. 902.

³¹⁵ *La Passion d'Auvergne*, v. 2707-2708.

³¹⁶ *La Passion*, v. 476-477.

³¹⁷ *La Passion*, v. 492-501, Matthieu, 26, 67-68.

³¹⁸ *La Passion*, v. 418-423.

³¹⁹ *La Passion*, v. 424-429.

fournit pas de plus amples détails³²⁰. Nicolas de Vérone fait preuve ici d'une « certaine complaisance à décrire les humiliations que Jésus doit supporter »³²¹ et invente la brusquerie du geste, qui fait perdre ses dents au Christ.

Cela s'explique sans doute par la tendance médiévale à insister sur les épreuves rencontrées par l'homme sur terre et à multiplier les évocations d'un Christ souffrant, mis en croix, offrant symboliquement son sang lors de la Cène et le perdant concrètement par la faute des Juifs comme c'est le cas dès la *Passion des Jongleurs*³²². La *Passion* modifie ainsi profondément l'esprit épique dans le sens où l'histoire religieuse elle-même fournit le cadre à des descriptions d'une grande cruauté.

2/ Le motif du démembrement

La violence épique est extrême et démesurée. Les personnages ne se contentent pas de tuer leurs adversaires, ils cherchent à détruire tout ce qu'il y a d'humain en eux et à porter atteinte à l'intégrité de leur corps. Jésus est violemment malmené par les Juifs³²³ et César, au début de la *Pharsale*, redoute le sort qui pourrait être le sien et celui de ses hommes en cas de défaite :

« Hor pensés, se perdomes, cum serons demené !
Nous cors seront por terre vilmant trayné,
Pour li mercié de Rome seront nous ciés porté,
Pour plus honte de nous sour li paus aficé »³²⁴.

La hantise d'un tel traitement se comprend à la lumière de la peinture des engagements armés puisque les guerriers de Nicolas de Vérone sont fréquemment découpés en morceaux. Le poète franco-italien utilise volontiers le motif connu du « coup merveilleux », qui pourfend en un seul geste le chevalier et sa monture³²⁵, si

³²⁰ « Haec autem cum dixisset unus adsistens ministrorum dedit alapam Iesu dicens : sic respondes pontifici ? », Jean, 18, 22.

³²¹ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 192.

³²² Voir à ce sujet A.J Amari-Perry, éd., *Introduction*, p. 26-27.

³²³ La *Passion*, v. 427, 464, 492, 495, 621-639, 655 et 776.

³²⁴ La *Pharsale*, v. 771-774.

³²⁵ R. Menéndez-Pidal parle de l'*hiperbólica espadada* caractéristique de l'écriture épique (dans son article « Lo irreal y lo maravilloso en la *Chanson de Roland* », *La Technique littéraire des chansons de geste : actes du colloque de Liège (Septembre 1957)*, Paris, Belles Lettres, coll. *Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Liège*, Fascicule CL, 1959, p. 198-200 consacrées aux « exagérations monstrueuses »). Ce motif est très présent dans la *Pharsale*. Voir par exemple les v. 1098, 1140, 1160, 1226-1227, 1277, 1293, 1640-1641 et 1780.

représentatif de l'esthétique de la force dont parle D. Poirion³²⁶. Mais il multiplie également les descriptions d'une violence plus réaliste : têtes, membres et entrailles jonchent le sol des champs de bataille.

Domice, héros de la *Pharsale*, accepte de mourir au nom d'une cause noble, la « franchise de Rome »³²⁷ et l'honneur de Pompée, mais il se bat avec la plus farouche opiniâtreté pour rester en vie le plus longtemps possible. Plus qu'avec l'ennemi, c'est avec la mort, inéluctable, qu'il se bat. Il utilise toutes les ressources à sa disposition pour affronter ses adversaires. Il se bat d'abord à l'épée³²⁸ mais lorsque ses adversaires tuent son cheval, sa situation devient des plus critiques. En général, cela arrête un combat épique et l'un des guerriers s'avoue vaincu, à moins que la lutte ne soit relancée par l'arrivée de renforts. Mais Domice se rue sur les morts et se met à frapper avec le bras de celui qu'il a tué précédemment :

Veit le braz e le cief e l'eome d'Alixendre
Q'a Gadiel trença, quand mort le fist destendre
A does mans le saisi, tiel coups prist a despendre
Ch'il ja ne trove arme qe non soit a lu tendre.

Rustes sont les colees e de mout grand orguel
Qe Domice donoit d[o]u brais de Gaduel :
A qui il consuist un cous - ne'! tenés a befuel ! -
La cervel li expand ne en cief ne i remaint huel.
Ancour nos dit l'istoire - ond fauser non la veul -
Qe dou brais e dou cef jeta sor l'erbuel
Qatorçe homes mors, qe meis n'orent sercuel³²⁹.

La peinture de cet extraordinaire combat où le corps de l'ennemi devient une arme participe de l'esthétique du démembrement propre à la *Pharsale*.

En effet, le motif de la désagrégation des corps est particulièrement bien représenté dans l'épopée antique franco-italienne, plus encore que dans la chanson de geste carolingienne, comme le prouve un rapide recensement, non exhaustif mais largement représentatif, des différentes occurrences présentes dans l'œuvre de Nicolas de Vérone.

³²⁶ D. Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?*, n° 1938, 1982, p. 20.

³²⁷ La *Pharsale*, v. 874, 1487, 1707, 2131 et 2216.

³²⁸ La *Pharsale*, v. 1561, 1567-1568, 1594-1595, 1627, 1635, 1642-1643.

³²⁹ La *Pharsale*, v. 1663-1673.

Pas moins de onze exemples sur quinze sont tirés de la version rimée des *Fet des Romains* et quatre seulement de la *Prise de Pampelune* :

Ond tot le porfendi daou cief jusque aou poumon,
Car le cous ne trova arme ne garison.
Andriais en feri un aotre a tiel randon
Che le brais le trenza ou tretout le breon.
Taindres en fendi un autre dejusque en le menton.

*

[...] Mes si le feri ançoi
D'entre l'eome e l'escu, ond ne li vaust hernois
Che le cief e le brais - selong che je conois -
Ne li trençast daou bust, voiant noires e blois.

*

Trencié avoit ses entrailles, e grand part en isci
De hors ; ond le cemin de suen sang mout rogi.

*

Qi donc eüst veü le niés Çarllon le rois
Trencier aubers e eomes e escus saracinois
e couper ciés, espales e brais e mains e dois³³⁰.

Tretoute la cervelle li a dou cef jete.

*

Deus des costes li trence por dedanz le costés.

*

Quand voit son soudoier q'a ensi partie la teste.

*

Une paome dou cef li trance la lamelle,
Ond qe l'os li paruit e aoquant la cervelle.

*

La moitié ceit a terre, ne s'en poit retenir,
Und qe toutes l'entrailles li pooit l'on zausir.

*

Au segond fist le braz da le bust departir.

*

Davant le front desand le brand talembors,

³³⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 3053-3057, 3544-3547, 3745-3746 et 4603-4605.

Le nes e tot le labre li çeta sor l'erbors.

*

Qe le chief li trença q'il ne oit loisir de braire.

*

Qe le brais e la spalle li laisa e fu mort.

*

Le cef e tot le braz dal bust li desevreit.

*

Und qe le cef li trance³³¹.

La régularité des évocations de ces corps disloqués est telle dans le récit des hostilités entre César et Pompée que le verbe « detrançer » devient un strict synonyme de « donner la mort ». C'est le cas dans le discours que Futin fait à Ptolémée où il rappelle que Pompée ne fuit pas seulement César, mais bien tous les Romains, « Q'il a fait detrençer a Tesaille en l'erboi »³³². De la même façon, le narrateur décrivant la mêlée précise que l'on voit « li Cesariens oncir et decouper »³³³. Dans la *Pharsale*, la guerre ne s'entend pas sans destruction de la personne humaine.

A deux reprises, Cornélie appelle de ses vœux un trépas similaire³³⁴, comme pour partager la destinée de son époux défait et décapité³³⁵, « desmembré e mort cum tel iror »³³⁶. A la fin du poème, le héros ne peut être identifié que par son corps précisément méconnaissable :

Or l'aloient les ondes urtant por grand ferté :

Por roces, por gravelle l'ont mout sovant jeté,

³³¹ La *Pharsale*, v. 1691, 1092, 1123, 1216-1217, 1260-1261, 1278, 1300-1301, 1321, 1599, 1638 et 1783.

³³² La *Pharsale*, v. 2840. Le verbe se retrouve avec une signification similaire dans la *Prise de Pampelune*, v. 288 et 2107.

³³³ La *Pharsale*, v. 1901.

³³⁴ La *Pharsale*, v. 2344-2346 :
« Und ze quier un servis :
Qe me facés trençer li membres e le vis
E çeter en la mer sens nul autre respis ».

La *Pharsale*, v. 3067-3068 :
« Qe vos me estranglés, ni i soit autre mercy,
Ou vos m'ostés le chief a un brand d'acier forby ».

Voir également le v. 2420 : « Se vos me detrençastes le cef en sa presança ».

³³⁵ Futin conseille à Ptolémée : « trençons la teste a Pompiu », v. 2875. Après délibération, le roi d'Egypte s'en remet à cet avis et arme Settimus qui

Li trença li chief sens autre contredit
A un cortieus açerin : da deu soit il maudit,
Qar il jeta le bust en la mer a delit
Achilas prist le chief, qi che l'ait en despit,
E sour un fust de lance il l'oit mis e afit », v. 3091-3095.

³³⁶ La *Pharsale*, v. 3033.

La sause li pasoit tre por mi le costé ;
En luy n'oit conoissanze qar mout fu desformé,
Mes a une seulle zouse il seroit avisé,
Por ce qe le bu [e]stoit da le cief desevré³³⁷.

Cette description reprend celle des *Fet des Romains* où l'insistance sur la locution « sans tête » donne un relief particulier à la déchéance physique de Pompée :

Pompée n'avoit en lui ne conoissance ne forme, car le chies en estoit fors. A une seule chose le poïst connoistre qui le queïst : a ce que li buz estoit sans teste. L'en ne conoist home sanz teste et neporquant ce que il remest sanz teste dona conoissance que ce estoit il a celui qui puis le trova [...] Codrus ala noant parmi les ondes, tant que il choisi par aventure le tronc sanz teste de son seignor³³⁸.

Le style de Nicolas de Vérone est plus condensé et le corps décapité du héros évoque celui d'Hector malmené par Achille³³⁹. D'Homère à Lucain, puis de Lucain à l'épopée franco-italienne, la référence mythologique et tragique se perpétue. Et ici, la décapitation de Pompée participe encore de l'héroïsme³⁴⁰.

De la même façon, dans la tradition biblique, les outrages à Jésus permettent l'affirmation de sa divinité. L'extrême violence qui s'accompagne de la disparition de l'humanité du Christ est une donnée constante et trouve son origine dans le texte d'Esaïe : « Sic deformis erat, quasi non esset hominis species eius »³⁴¹. Dans le texte de Nicolas de Vérone, à partir de son arrestation³⁴², Jésus devient un simple objet. Les seuls verbes actifs qui lui sont concédés sont des verbes de parole, Jésus se contentant de répondre aux questions qu'on lui pose ou de reconforter sa mère et l'un des deux larrons³⁴³. Pour le reste, il n'apparaît, grammaticalement, que comme sujet de verbes exprimés à la voie passive ou en fonction de COD³⁴⁴. C'est là le signe rhétorique de sa perte d'autonomie.

³³⁷ La *Pharsale*, v. 3150-3155.

³³⁸ Les *Fet des Romains*, p. 567, l. 20-25 et p. 568, l. 7-9.

³³⁹ Homère, *L'Iliade*, éd. J.-L. Backès, Paris, Gallimard, coll. *Foliothèque*, 2006, XXII, v. 131-410.

³⁴⁰ On notera d'ailleurs que lorsque le narrateur décrit l'arme de Pompée et qu'il en précise la provenance, il explique que l'épée appartenait auparavant à Hermès, dont le fils Farnal a tranché la tête, avant de s'en emparer et d'en faire don à Pompée. Voir la *Pharsale*, v. 1432-1433.

³⁴¹ Esaïe, 52, 14.

³⁴² « A cist mot ceus Juïs mantinant le pristrent / E, a gise d'un lairon, les mains li loierent », la *Passion*, v. 391-392.

³⁴³ Voir par exemple la *Passion* v. 418, 429, 478, 529, 534, 540, 672, 817, 860, 868, 880.

³⁴⁴ Jésus « fu mené », « fu lié », « fu flaiellé », « fu clavellé ». Voir la *Passion*, v. 397, 493, 501, 503, 627-628, 648, 651 et 775. Pour des exemples de COD, voir les v. 426, 434, 456, 463, 561, 573, 586, 687, 710, 740 et 759. Pour des exemples de COI, voir les v. 492, 496, 571 et 625.

Pris comme un « lairon »³⁴⁵, plus mal traité que le plus « vil bidais »³⁴⁶, affublé de la veste des fous³⁴⁷, déguisé en roi de carnaval³⁴⁸, Jésus est défait de toutes les marques de l'humanité. L'insistance de Nicolas de Vérone sur les mauvais traitements du Christ signifie ce processus de négation de l'essence terrestre du personnage : « La Passion, c'est la déshumanisation de l'homme-Dieu [...]. De place en place, le mystère rappelle que la Passion devait aller jusqu'à l'effacement de tout trait humain »³⁴⁹. Cette complaisance à décrire l'avilissement du héros, qui culmine aux XV^e-XVI^e siècles dans les grands mystères d'Arnoul Gréban et de Jean Michel³⁵⁰, est accentuée par le parallèle avec la beauté du Christ avant la Passion³⁵¹. Ainsi, dans le poème franco-italien, le contraste est saisissant entre l'évocation de la couronne d'épines et celle des « ceveux blons »³⁵² du protagoniste.

Cette rupture avec le monde humain rappelle celle que vit l'ermite de l'*Entrée d'Espagne* qui vit reclus et se nourrit à peine³⁵³. Mais là où, dans l'épopée du Padouan, le passage par la déshumanisation permet une accession à la sainteté, elle reste sans effet chez Nicolas de Vérone³⁵⁴. La disparition de l'humanité apparaît dès lors comme une simple conséquence de la brutalité des affrontements sans pour autant permettre de mouvement d'élévation vers une béatitude quelconque.

En effet, Nicolas de Vérone se limite à des descriptions réalistes, ou pour le moins vraisemblables, des combats, comme le ferait un auteur de chronique ou d'annales. Par exemple, le tableau brossé de la plaine de Thessalie après la bataille de Pharsale montre à quel point le désastre a été grand. Toute idée de l'homme est réduite à néant :

D'iluech se stuit partir Cesar ao cors ardi
Por la fetor des mors qe le air corumpi.
Sa zans roba le camps, poi furent departi.

³⁴⁵ La *Passion*, v. 392.

³⁴⁶ La *Passion*, v. 498-499.

³⁴⁷ La *Passion*, v. 571-572.

³⁴⁸ La *Passion*, v. 629-634.

³⁴⁹ J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, *op. cit.*, p. 216.

³⁵⁰ Voir par exemple, Arnoul Gréban, le *Mystère de la Passion*, v. 20834-21187 ; Jean Michel, le *Mystère de la Passion*, v. 22641-22646, 22687-22692, 20891-20892.

³⁵¹ Voir par exemple, Jean Michel, le *Mystère de la Passion*, v. 2812-2816, 3004-306, 26783-26784 ; la *Passion du Palatinus*, v. 292-293.

³⁵² La *Passion*, v. 652.

³⁵³ L'*Entrée d'Espagne*, v. 14806-14917.

³⁵⁴ Au sujet du passage de l'ermite dans l'*Entrée d'Espagne* voir J.-C. Vallecalle, « Sainteté ou héroïsme chrétien ? », art. cit., p. 309-314 et « Le héros et l'ermite : sur un passage de l'*Entrée d'Espagne* », *Ce nous dist li escriis... Che est verite, Senefiance*, n° 45, Aix-en-Provence, CUERMA, Université de Provence, 2000, p. 282.

Lion e ors e lous istrent dou bois foili
 E d'autres desertines ou i furent nori
 Pour l'oudor des charognes ond fu le camps garni.
 Li avoutour, les aygles furent tous acoili
 Sor ceus qe gisoient e furent reampli :
 As fils porterent a tretot lour deli ;
 Les pieces laisoient, selonq qe li pleisi,
 Por li aubres ramus, qe nul ne lour nuisi.
 Mainte foiz portoient ces osiaus enrabi
 Les pieces de le zarn -selong qe je vous di-
 Desor l'ost Cesaron -se l'auctor ne menti- ;
 E quand estoient bien dou porter aleni,
 I lasoient ceïr le past ch'orent saisi
 E sanglentoient lour e lour heomes bruni.
 Mes tant nen portoient q'ao champs fust menui³⁵⁵.

Il n'est plus question que de « feter des mors », « audor des charognes », animaux sauvages (« lions, ors, lous, avautours, aygles »...) et finalement « poriture »³⁵⁶. Cette vision d'apocalypse, qui conclut le chapitre XII des *Fet des Romains*, est fidèlement retranscrite par Nicolas de Vérone parce qu'elle témoigne de la brutalité des assauts.

Aux motifs récurrents du feu et du sang, le poète franco-italien ajoute donc celui du démembrement et de la dislocation des corps comme pour donner à ses textes un air de vraisemblance. Les héros épiques se battent, avec toutes les ressources qui sont les leurs, pour mettre à mort leurs adversaires et les nier en tant qu'êtres humains.

3/ *Hybris, fortitudo et furor*

C'est que le genre même de l'épopée induit une certaine exacerbation des passions, en particulier de l'ardeur combattante, laquelle s'exprime, traditionnellement, par le lexique de l'emportement et de la démesure émotionnelle. *Hybris, fortitudo et furor* sont autant de notions qui permettent de tracer les contours de la personnalité des chevaliers épiques. Pour l'œuvre de Nicolas de Vérone, il convient d'ajouter l'*ire*.

³⁵⁵ La *Pharsale*, v. v. 2043-2060.

³⁵⁶ Respectivement v. 2044, 2048, 2046, 2049 et 2064.

Ainsi, les hommes de Charlemagne « ferirent tuit a force por grand *ire* mortal »³⁵⁷. Le dévouement à la cause défendue se lit dans la rapidité et l'intensité des réactions affectives : à peine vient-on de refuser la négociation qu'il envisageait que Roland s'échauffe, et répond à son ennemi « con ciere iree »³⁵⁸. L'*ire* du héros est intrinsèquement liée au contexte guerrier et définit le protagoniste dans sa fonction de défenseur de la foi. De la même manière, la conquête de la Stoille commence de façon extrêmement violente, les Pairs « trosque a la metre porte brocerent a furour »³⁵⁹.

Cette énergie belliqueuse n'est pas réservée aux seuls Chrétiens et concerne tout combattant qui cherche à défendre ses intérêts et sa vie. Maozeris par exemple, roi féroce et impulsif, est un bon guerrier qui fait preuve d'une ardeur extrême et apparaît bien souvent « iriés plus che dragon »³⁶⁰. Cependant, pour être récurrentes, les évocations d'un Maozeris furieux au combat n'en sont pas moins attendues. Tout entiers dévoués à la lutte qu'ils mènent, les personnages paraissent toujours davantage passionnés que leurs adversaires leur sont chers.

Tout « d'ire embrasiés », reconnaissant lui-même « mout suy airiés », « iriés e coureçous », le père d'Ysorié se jette sur son ancien compagnon Sanson « a loi d'ome irascu »³⁶¹, et si le nouveau converti lui adresse la parole,

Quand Maozeris l'oï, tretout prist a rogir
Car fieremant le [h]aoit par le sien convertir³⁶².

La douleur et la déception d'avoir perdu un allié motivent la haine et donc la fureur belliqueuse. Du reste, le sentiment est partagé, et les deux adversaires, « de grand irour espris / Bien fesoient semblant de mortieus enemis »³⁶³.

Il n'est alors pas étonnant de voir les passions à leur paroxysme lorsque le père doit affronter l'enfant qu'il a, par amour, épargné la nuit précédente³⁶⁴. Ysorié essaie de convaincre l'ancien seigneur de Pampelune du bien-fondé, de la nécessité et des avantages de la conversion, ainsi que de la puissance et la magnanimité de Charlemagne. Mais le sermon ne produit pas les effets escomptés : « Mout par fu

³⁵⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4802.

³⁵⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 5865.

³⁵⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 1526.

³⁶⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 1212.

³⁶¹ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 4576, 4577, 4702 et 4927.

³⁶² La *Prise de Pampelune*, v. 4978-4979.

³⁶³ La *Prise de Pampelune*, v. 4989-4990.

³⁶⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 724-736.

Maozeris de grand *ire* enflamés »³⁶⁵. L'intensité de l'émotion, qui se lit à travers l'expression pléonastique ou tout du moins réduplicative, « mout ... grand », est proportionnelle à l'attachement de l'homme pour son fils. Désormais « courouciés », « aïriés », il se bat et frappe violemment celui que sa conscience a interdit de tuer la veille : « Le coup fu fier e fort e par *ire* doniés »³⁶⁶.

Maozeris affiche la même brutalité pendant les assauts que lors de leur préparation ou de leur dénouement : il « s'en alla a Saragoze plain de duel e d'irour » pour préparer l'embuscade du mont Garcin, et il « rogi com coral »³⁶⁷ quand l'armée française, secourue par Désirier, reprend le dessus.

Chez Nicolas de Vérone, les héros antiques éprouvent des sentiments similaires et le poète franco-italien n'hésite pas à adapter le texte source qu'il utilise pour faire de ses personnages des figures proprement épiques. Ainsi dans la *Pharsale*, César est non seulement impatient de se battre³⁶⁸, conformément à la tradition littéraire héritée du texte de Lucain, mais encore heureux à l'idée d'engager le combat :

Quand vit la giant Pompiu dexandre jus ao bais,
Ne fust pas si zoiant por tot l'or de Baudrais.
« Ay diex souverains », dist il, « tot cil solais
Qe ay tant dexiré voy venir plus q'ao pais »³⁶⁹.

Les *Fet des Romains* évoquent l'empressement du protagoniste et sa « granz rage »³⁷⁰ de porter les armes mais son enthousiasme s'explique par le désir d'être maître de Rome :

« O ! dist il, je voi le tens que je tant avoie desirré, que tot poïst estre ou fors ou enz ». La demore, sanz faille, li grevoit, conme celui qui tost vossist estre au desore et tendoit a seignorie³⁷¹.

C'est également le cas dans les *Fatti di Cesare* où il tarde au meneur d'hommes de pouvoir faire montre de sa bravoure :

Allora vidde Pompeo e sua gente descendere. Allora disse : « ecco ciò che io ò desiderato ;
d'essere a ciò che mi può de la battaglia venire » per ciò che la dimoranza lo gravava troppo³⁷².

³⁶⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 1128. Une même réciprocité de l'animosité préside à l'affrontement entre Maozeris, Gaudin et Basin qui « s'encontrerent ensemble plains d'irour e d'aïn », v. 889.

³⁶⁶ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 1132, 1134 et 1144.

³⁶⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1534 et 1984.

³⁶⁸ La *Pharsale*, v. 699-700.

³⁶⁹ La *Pharsale*, v. 682-685.

³⁷⁰ Les *Fet des Romains*, p. 512, l. 14.

³⁷¹ Les *Fet des Romains*, p. 512, l. 6-9.

³⁷² Les *Fatti di Cesare*, livre VI, VII, p. 203.

Le texte évoque aussi le « grande caldo di combattare »³⁷³ de César mais seul le Véronais insiste sur le bonheur de se battre propre à l'idéologie épique du « génocide joyeux » dont parle J.-C. Payen au sujet de la *Chanson de Roland*³⁷⁴. Dans la chanson de geste, l'exaltation de César est celle des preux chevaliers, des guerriers valeureux.

De fait, la joie que l'on peut éprouver à l'idée du combat est un critère de définition de la valeur des soldats romains. Nicolas de Vérone précise à ce propos que deux catégories d'hommes s'opposent : ceux, méprisables, qui redoutent la mêlée et ceux qui, au contraire, s'en réjouissent :

Ilor e mautalant e petite merci
Se portioient Romeins d'ambdeus pars, [ce] vous di :
Cescun des fobles fu de peor esfraï.
E ceschuns des ardis fu fortment esjoï,
Ch'il atendoit victoire desour suen enemii³⁷⁵.

D'un point de vue strictement épique, César apparaît donc comme un archétype de l'héroïsme belliqueux, prompt à engager les hostilités et heureux de faire couler le sang de ses adversaires, comme en témoigne sa réaction lors du premier assaut contre Pompée : « De la jostre Pompeiu reprimist confort e joie »³⁷⁶. Et lorsque Domice, champion républicain, agonise, « Mout fu çoiant Cesar quand vit dou sang le rai »³⁷⁷.

Cette volonté d'exterminer l'ennemi s'explique par le caractère démesuré des guerriers. Dans la tradition épique française, Roland et Olivier, tous deux excellents chevaliers, se distinguent, de façon quelque peu schématique, l'un par sa prouesse, l'autre par sa sagesse³⁷⁸. Or, l'opposition bien connue entre les deux compagnons de la « loial druerie »³⁷⁹ s'estompe dans l'œuvre de Nicolas de Vérone. Dans la *Prise de Pampelune*, il ne reste qu'un seul exemple de la différence fondamentale de caractère entre Roland et Olivier. Il s'agit de la description du combat que les douze Pairs livrent à Maozeris et à son armée, à la suite de l'épisode du ravitaillement de Toletele. Roland alors « saili

³⁷³ Les *Fatti di Cesare*, livre VI, VII, p. 203.

³⁷⁴ J.-C. Payen, « Une poétique du génocide joyeux », art. cit., p. 226-227. Dans la version du *Lucano tradotto in prosa, (d'après le manuscrit 2418 de la Bibliothèque Riccardi, éd. V. Nannucci, Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana, Firenze, Barberà, Bianchi ed e C^{ie}, 2^{ème} édition, 1856 t. 1, p. 507-515 et t. 2, p. 172-192)* l'auteur passe directement du discours de Pompée au sujet du « sofferire della battaglia », p. 181-184, à la harangue de César à ses hommes : « Come Cesare parlò a' suoi cavalieri », p. 184-189. Il n'est donc pas question de l'enthousiasme du guerrier.

³⁷⁵ La *Pharsale*, v. 69-73.

³⁷⁶ La *Pharsale*, v. 1347.

³⁷⁷ La *Pharsale*, v. 1474.

³⁷⁸ La *Chanson de Roland*, v. 1093.

³⁷⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 2162.

sus, com home plain d'irour »³⁸⁰, il tue un Sarrasin, puis un second, avant d'en offrir le cheval à Olivier qui le remercie « con grand douçour »³⁸¹. L'effet d'antithèse, accentué par la rime elle-même, demeure un cas isolé dans cette épopée.

En revanche, les termes se retrouvent dans la *Passion* où le sentiment belliqueux exacerbé des Juifs s'oppose à la modération de Jésus et à son refus de la violence. La foule, excitée par les grands prêtres du Sanhédrin, malmène le Christ et un valet le frappe « par grand irour »³⁸² si fort

Qe crolier il li fist li dens ; e cum furour
Li dist : « Cum ousais-tu respondre a tel baudour
Au seignour ? ». E Yesu respondi cum douçour³⁸³.

La rime souligne l'antinomie des deux attitudes et inscrit le déchaînement de l'*hybris* dans la thématique religieuse. Dans le même temps, la *fortitudo* et la *sapientia* complémentaires du couple d'Oxford sont assimilées à un antagonisme strict et irréconciliable.

C'est sans doute ce qui explique que Nicolas de Vérone ait pris le parti de peindre un Olivier davantage preux que prudent : « fort e ardi »³⁸⁴, le chevalier n'hésite pas à participer aux combats et peut lui aussi éprouver des sentiments violents :

Dedens la gregnor presse de celle giant païaine
Se fiça maintenant Olivier de Viaine,
E feri un Saracin con tant irouse vaine
Qe l'escu ne l'aubers ne i voust un poil de laine,
Ond qe mort l'abati versiés en mi la plaine [...]
E Oulivier ausi li oit mout maomeniés,
Car as siens cous n'estoit aobers, tant soit serés,
Q'il ne fust a suen brand overt e desmailiés³⁸⁵.

La discrétion d'Olivier en tant que représentant idéalisé du bon sens est significative dans les textes franco-italiens³⁸⁶. L'auteur de l'*Entrée d'Espagne* n'hésite pas, quant à lui, à peindre le compagnon de Roland sous des traits proches de ceux qui

³⁸⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 4784.

³⁸¹ La *Prise de Pampelune*, v. 4792.

³⁸² La *Passion*, v. 425.

³⁸³ La *Passion*, respectivement v. 427-429.

³⁸⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1167.

³⁸⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 4535-4539 et 4570-4572.

³⁸⁶ Voir à ce sujet S.-M. Cingolani, « Innovazione e parodia nel Marciano XIII (*Geste francor*) », *Romanistisches Jahrbuch*, band 38, 1987, p. 74.

caractérisaient le héros épique emporté dans le texte de Tuold. Alors que le géant Feragu affronte tour à tour chacun des Pairs de l'armée française, Olivier, qui n'a plus rien de sage, et avant même Roland, se lance dans un duel téméraire dont il ne pourra avoir le dessus :

Lors se part Oliver ;
Ne prist congié, a cheval veit monter ;
N'oit autre a feire fors qe l'eume a lacer ;
Sa lance prist et son escuz borcler ;
Nel puet nus home tenir ni arester.
Le pont passa, irez come cengler ;
Dou tot voldra sa proeçe mostrer³⁸⁷.

Défait par le Païen, effrayé par la mort³⁸⁸, il est fait prisonnier et le « segont plus loé »³⁸⁹ « se rend por chetis »³⁹⁰. Dans cet épisode, le Padouan montre les limites de la *fortitudo* dont Olivier devient ironiquement le symbole.

* * *
*

Nicolas de Vérone peint le caractère des personnages de la *Passion* avec des termes similaires à ceux traditionnellement utilisés dans les épopées. Le trouvère franco-italien s'attache ainsi à donner une image complexe de l'univers héroïque, au sein de laquelle se superposent des traits hérités de l'histoire antique, de la tradition religieuse et du mythe carolingien. Mais les différentes facettes des personnages convergent toutes vers une vigueur et une violence proprement épiques.

En effet, les trois chansons de geste de Nicolas de Vérone ont en commun de montrer des sentiments exacerbés. Les données synoptiques sont relues et réinterprétées à travers le canevas des légendes épiques et la brutalité, qui se trouve au cœur du récit de la dernière semaine de vie du Christ, évoque celle qui sous-tend les épopées carolingiennes. Dans chacun des trois poèmes franco-italiens, deux partis s'affrontent sans merci jusqu'à l'anéantissement de l'un des deux, favorisant le recours aux motifs du feu, du sang et de la dislocation des corps.

³⁸⁷ L'Entrée d'Espagne, v. 1348-1354.

³⁸⁸ L'Entrée d'Espagne, v. 1377.

³⁸⁹ L'Entrée d'Espagne, v. 1387.

³⁹⁰ L'Entrée d'Espagne, v. 1377.

La violence, présente dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, est alors un des principes de l'unité de l'œuvre de Nicolas de Vérone. Attendu en contexte guerrier, le *furor* épique apparaît dès que deux entités nettement opposées s'affrontent. Malgré des inspirations différentes, héritées aussi bien de l'histoire romaine, du mythe rolandien que des récits évangéliques, les poèmes franco-italiens du Véronais accordent tous trois une large place à la démesure et à l'*ire* guerrière.

II/ L'épopée carolingienne : Charlemagne et Désirier

L'œuvre de Nicolas de Vérone est résolument épique : elle en a la forme versifiée et rimée, la thématique ainsi que les principaux artifices rhétoriques. L'esprit de la chanson de geste est incontestablement bien vivant dans les légendes héroïques que retranscrivent les auteurs franco-italiens. Pour la *Prise de Pampelune*, cette appropriation des canons français est d'autant plus manifeste qu'il s'agit d'une épopée carolingienne aux figures héroïques ancestrales et, dans le même temps, de la stricte continuation du poème épique du Padouan.

A la suite de l'*Entrée d'Espagne*, la chanson narre les aventures de Charlemagne avant le massacre de Roncevaux. De la sorte, le contenu de cet ensemble, ainsi que celui des autres récits italiens de la matière espagnole, peut aisément être rapproché de celui de l'épopée française *Gui de Bourgogne*³⁹¹ dans le sens où ces textes occupent la même place dans la *Rolandéide*. Mais si l'ancrage temporel est le même dans les deux épopées, les détails de l'histoire et le point de vue de l'auteur varient sensiblement d'un texte à l'autre. Dans le poème français, l'armée de Charlemagne peine en Espagne depuis de longues années et les enfants des héros partis se battre sont en âge de prendre eux-mêmes les armes. A leur tête, Gui, nommé roi, rejoint les troupes de l'empereur en Espagne pour achever la tâche entreprise par leurs pères et libérer le chemin de saint Jacques. Ainsi, cette épopée participe de ce que D. Boutet appelle, au sujet de la distinction entre épopée et roman, le « passage de l'âge des Pères à l'âge des Fils »³⁹².

³⁹¹ *Gui de Bourgogne*, chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres, éd. F. Guessard, H. Michelant, *Les Anciens poètes de la France* Paris, A. Franck, Vieweg, 1859.

³⁹² D. Boutet, *Formes littéraires et conscience historique*, *op. cit.*, p. 273.

Or, en Italie, aussi bien dans la *Prise de Pampelune* que dans les *Fatti de Spagna* ou la *Spagna*, le secours apporté à Charlemagne ne vient pas des Fils restés en France mais bien des Italiens eux-mêmes, du roi lombard Désirier qui, logiquement, n'est le héros d'aucune légende épique française. Cependant, les auteurs des premières chansons connues n'ignorent pas que Charlemagne a été en conflit avec Didier de Lombardie et cette donnée, que l'on retrouve dans certaines histoires profanes et *Vies de Saints*³⁹³, sert par exemple de cadre aux aventures d'Ogier³⁹⁴. Mais dans ces textes les deux rois sont rivaux alors que chez Nicolas de Vérone, les Lombards viennent aider Charlemagne dans sa conquête de l'Espagne. De la sorte, les héros de la *Prise de Pampelune* sont autant les Lombards que Roland ou l'empereur de saint Denis.

Au delà des simples mécanismes propres au phénomène de l'adaptation franco-italienne de textes préexistants, il semble que l'introduction de nouvelles figures exemplaires dans le cycle des légendes épiques françaises par Nicolas de Vérone ait, dans la *Prise de Pampelune*, un sens particulier et révèle une nouvelle conception de l'idéal humain.

1/ L'adaptation italienne : l'intervention des Lombards

Réécrivant les textes français, les auteurs transalpins ont eu à cœur de faire en sorte que le soutien apporté à Charlemagne, qui peine en Espagne depuis de longues années et ne parvient pas à prendre la cité de Pampelune, soit italien et, plus précisément, lombard. C'est là le reflet d'un orgueil national tout à fait légitime et la haute opinion que les poètes ont de leur territoire ne doit pas surprendre. Nicolas de Vérone prête à Naimés, personnage connu depuis la *Chanson de Roland* pour son bon sens et ses conseils avisés, une véritable apologie de la Lombardie, précisant au sujet de Désirier :

³⁹³ C'est le cas du *Chronicon Novaliciense*, ou *Cronaca di Novalesa*, éd. G.-C. Alessio, Turin, Einaudi, 1982. Ce texte rédigé vers 1050 qui donne des détails sur les vies de Charlemagne et de Didier. Les luttes entre les deux rois se retrouvent également dans *Ami et Amile*, strophes 97-110 ainsi que dans l'épître 2 de Raoul le Tourtier, *Œuvres complètes*, éd. M.-B. Ogle, D.-M. Schullian, *Papers and Monographs of the American Academy in Rome*, VIII, Rome, 1933, p. 256-267.

³⁹⁴ Le prototype de l'Ogier légendaire semble être le baron Autcharius qui appartient à la suite de la veuve de Carloman, réfugiée auprès de Dider, roi des Lombards, quand Charlemagne envahit les états de son frère en 771. Voir *La Chevalerie Ogier de Dannemarche*, éd. M. Eusebi, Milano Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1963. La version française a été reprise dans le texte franco-italien *Le Danois Oger, Enfances - Chevalerie*. Nous respecterons ces deux titres différents pour distinguer la chanson française de la chanson franco-italienne. Pour une étude des différents remaniements de la légende, voir l'ouvrage de K. Togeby, *Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Copenhague, Munksgaard, 1969.

« Q'il a'ou meilor païs, le plus bieus e plus grais
Che se pouët trovier de ci ao port de Chaifais,
On[d]sempre il puet donier civaus, diners e drais »³⁹⁵.

L'opulence des terres et la richesse de la région, soulignées par un des plus fidèles barons de Charlemagne, et des plus sages, sont données ici comme incontestables et sont le reflet de la fierté de l'auteur. Un procédé similaire se trouve dans le *Danois Oger* où l'auteur témoigne de son admiration pour la cité lombarde de Brescia, dénommée Besgora dans les poèmes franco-italiens³⁹⁶.

Désirier est roi de Pavie et règne sur la Lombardie, région des auteurs qui adaptent les textes français. Les Italiens, fort habilement, choisissent ce roi Didier car il est de la même époque que Charlemagne. En 756, une expédition franque dégage Rome, assiégée par Astaulf, roi lombard. Les terres rétrocédées par les Lombards dans la région de Pavie sont remises au Pape par Pépin le Bref. Didier, fils d'Astaulf, tente de composer avec la puissance franque en donnant ses deux filles en mariage aux fils de Pépin, Charles³⁹⁷ et Carloman. En vain car, en 771, devenu, la même année, roi des Francs, Charles répudie son épouse lombarde et, en 773, à l'appel du pape Adrien 1^{er}, opère une descente en Italie. Après sa victoire, il coiffe, à Milan, la couronne de fer des rois lombards et devient « roi des Francs et des Lombards et Patrice romain ». Didier est destitué en 774³⁹⁸.

Les poètes italiens manifestent ainsi un profond souci de cohérence des dates et de la chronologie. Mais ils adaptent largement les données historiques puisque les Lombards de leurs textes sont valeureux, autant sinon plus que les Français et parviennent à s'emparer de Pampelune. Ce thème est couramment répandu et Nicolas de Vérone, le développant à son tour, s'inscrit dans la lignée des œuvres franco-italiennes. Il adapte les éléments narratifs de la légende aux besoins de la célébration de héros nationaux.

Cependant, la structure de la *Prise de Pampelune* permet de mettre particulièrement en relief la bravoure de Désirier et de ses hommes. En effet, le découpage séquentiel de l'épopée fait apparaître six épisodes centrés chacun autour d'un personnage principal : Désirier, Maozeris, Altumajor, Basin et Basile, dont l'ambassade malheureuse est un

³⁹⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 376-378.

³⁹⁶ *Le Danois Oger*, v. 1581-1585. Au sujet du « vivo sentimento nazionale » des auteurs franco-italiens voir A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana, op. cit.*, p. 34.

³⁹⁷ C'est-à-dire Charlemagne.

³⁹⁸ Voir à ce sujet J.-M. Martin, « De l'Italie antique aux Lombards », *Miroirs du Moyen Age, I, Les Événements*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Grand Livre du Mois, 1999, p. 322-325 ; J. Favier, *Charlemagne*, Paris, Grand Livre du Mois, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 187-214.

élément constitutif de l'histoire poétique de Charlemagne, et Guron de Bretagne. La dernière partie du texte fait exception à cette logique de construction et marque la relance de la progression de Charlemagne en Espagne grâce à la conquête de nouvelles villes au nombre desquelles Cordoue³⁹⁹. A ces six moments tout à faits distincts du poème s'ajoute un long épilogue⁴⁰⁰ où les fils sont renoués avec la *Chanson de Roland* et où le sort des principaux protagonistes encore en vie est réglé.

Le premier épisode de la chanson de Nicolas de Vérone est consacré à Désirier et le poète s'éloigne ici de l'objectif de son prédécesseur qui voulait « dir del neveu Carleman »⁴⁰¹ et précisait dans son prologue que Roland était celui « par chi l'estorie et lo canter comanze »⁴⁰². Dans le texte du Padouan, le guerrier français est au cœur des aventures orientales mais il n'est le protagoniste central d'aucun chapitre particulier dans la continuation de l'*Entrée d'Espagne*. Il a été remplacé, en cela, par Désirier, héros du premier épisode du texte et sans doute du plus important puisque c'est celui qui permet à la Reconquête de progresser. La structure de l'œuvre révèle donc l'importance des Lombards.

Pourtant, dans les légendes épiques françaises, ce peuple a fort mauvaise réputation, depuis *Gaufrey*⁴⁰³ jusqu'à *Renaut de Montauban*⁴⁰⁴, et sert de faire-valoir à ceux qui veulent prouver leur bravoure. Ainsi les héros peuvent-ils déclarer dans la première chanson :

« Mès nous ne sommes mie Lombart ne païsant,
Ains sommes chevaliers hardi et combatant [...]

³⁹⁹ - 1°/ L'épisode de Désirier (v. 1-435) raconte comment Charlemagne, après l'échec des assauts allemands et grâce à la sagesse de Roland, devient maître de Pampelune.

- 2°/ L'épisode de Maozeris (v. 436-2022), ancien seigneur de la cité, montre le roi païen et son fils Ysorié prisonniers des Français. Le père n'accepte pas son sort, refuse le baptême, hésite à tuer son fils et s'enfuit dans la forêt. Il se battra à plusieurs reprises contre l'armée de Charlemagne, la mettant parfois en grand péril.

- 3°/ L'épisode d'Altumajor (v. 2023-2473) est construit autour d'une digression où le roi païen, seigneur de Logroño, raconte son histoire et l'usurpation du trône dont il a été victime.

- 4°/ L'épisode de Basin et Basile (v. 2474-2704) est une tentative de résolution pacifique du conflit. Charlemagne envoie à Marsile deux messagers que ce dernier fait pendre avant qu'ils n'aient pu exposer l'objet de leur venue.

- 5°/ L'épisode de Guron de Bretagne (v. 2705-3867), narre les exploits de ce champion français désigné à son tour ambassadeur auprès de Marsile, ainsi que sa trahison par Ganelon et sa mort héroïque.

- 6°/ La Prise de Cordoue (v. 3868-5653) montre la chute de Burgos, Toletele, Cordoue, Carrión, Sahagún, Mansilla, León et Astorgat.

⁴⁰⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 5654-6113.

⁴⁰¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 10973.

⁴⁰² L'*Entrée d'Espagne*, v. 17.

⁴⁰³ *Gaufrey*, éd. P. Edel *Edition et étude littéraire*, doctorat, Université de Nancy II, 2003.

⁴⁰⁴ *Renaut de Montauban*, éd. J. Thomas, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1989.

Ja ne sommez nous pas ne couart ne lennier,
Et si ne sommez pas Lombart ne Berruier,
Ainchiès sommez de Franche li meillor chevalier »⁴⁰⁵.

Dans l'autre poème, la qualité des adversaires affrontés est définie, par opposition à celle des Italiens du Nord et, curieusement, à celle des peuples de Grande Bretagne :

« Ce est la flors de France que avons encontré.
Ce ne sunt pas Lombart ne Anglois d'outre mer,
Ains sunt li meillor prince que l'on puisse trover »⁴⁰⁶.

Les Lombards sont traditionnellement accusés de toutes les faiblesses et les épopées les décrivent comme des hommes de piètre valeur militaire, couards, prompts à prendre la fuite, peu versés dans l'art du combat :

Ce sont Lombart ; j'ai oi tesmoignier
Que il ne valent en armes un denier⁴⁰⁷.

Tant sont coart, n'on force ne vertu⁴⁰⁸.

Mes de fouir est toz jorz vo mestiers !⁴⁰⁹

Lombard ne sevent itel cose mener
De grant bataille ne se sevent meller⁴¹⁰.

L'auteur de la *Prise de Pampelune* se souvient de ces critiques lorsqu'il fait dire à Désirier qui exhorte ses troupes au combat au début du poème :

« Or dunc dou bien fenir
Ce che avons comencié, si che gabier ne rir
Ne se puisent de nous celour q'en ont dexir »⁴¹¹.

Cette allusion adressée aux Français⁴¹², qui renvoie par exemple aux nombreuses moqueries dont les hommes de Désirier sont l'objet dans les *Fatti de Spagna*⁴¹³,

⁴⁰⁵ *Gaufrey*, v. 6164-6165 et v. 8927-8929.

⁴⁰⁶ *Renaut de Montauban*, v. 231-233.

⁴⁰⁷ *Enfances Ogier*, v. 931-932.

⁴⁰⁸ *Li Nerbonois*, éd. H. Suchier, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1898, v. 1582.

⁴⁰⁹ *Enfances Vivien*, éd. M. Rouquier, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1997, v. 3440.

⁴¹⁰ *La Chevalerie Ogier de Dannemarche*, v. 916-917.

⁴¹¹ *La Prise de Pampelune*, v. 1912-1914. Nous préférons, pour ce dernier vers, l'édition de A. Mussafia à celle de F. di Ninni (« celour qe n'ont dexir ») dans le sens où cette négation semble contradictoire avec l'esprit de la citation.

⁴¹² R.-M. Ruggieri, « I Lombardi nelle canzoni di gesta », art. cit., p. 322.

apparaît comme un élément patriotique de la part du trouvère italien et est le signe même de la persistance de la mauvaise réputation des Italiens dans les œuvres que les auteurs franco-italiens retranscrivent.

Or, dès le premier vers de sa chanson, Nicolas de Vérone renverse toutes les données littéraires dont il s'inspire pourtant en évoquant le « vailant roi Lombart »⁴¹⁴ ce qui, à l'époque de la rédaction des textes, relevait, en dehors de l'Italie, de l'oxymore. Le deuxième hémistiche de l'épopée de Nicolas de Vérone est ainsi un des plus audacieux et des plus représentatifs du mécanisme d'appropriation, par les Italiens, des matières françaises.

La bravoure de Désirier est un aspect particulier de la légende telle qu'elle se rencontre en Italie⁴¹⁵, mais Nicolas de Vérone l'isole et la met en évidence au début de sa *Prise de Pampelune*, comme pour bien délimiter les bornes au sein desquelles il convient de comprendre son œuvre. Désirier est nommé d'abord par une périphrase, et cette périphrase insiste en premier lieu sur sa bravoure militaire et sa vaillance. L'adjectif « vailant » précède même la désignation du roi : ce qui le définit avant tout, c'est donc sa qualité guerrière. L'héroïsme des Lombards est alors un présupposé nécessaire à la compréhension de la suite de l' *Entrée d'Espagne*.

L'analyse détaillée de l'*incipit* du poème du Véronais va dans ce sens et les vers d'exposition, qui mettent en scène la sortie des troupes italiennes se précipitant sur les Allemands et en tuant plus de quatre mille, sont des plus significatifs :

Cum fu la sbare overte, le vailant roi Lombart
S'en isi primerain sour un detrier liart,
La lance paomoiant con un vis de liopart
E consui duc Herbert que n'estoit mie coart :
Cuisin germein estoit de Naimes le veilart.
L'escu e l'aubers li fause e'ou cuer par mi li part :
Mort l'abat mantinant dou bay de Danesmart.

⁴¹³ Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 94 : « Dice lo cunto che quando li Lombardi fono tuti arivati al campo, la zente de Franza e de Allamagna zaschaduno faxeva grande beffe de li Lombardi [...] El re Desiderio vite el fatto de la zente de Karlo che faxevano grande beffe de li Lombardi, e dici : [...] Li Franceschi molte vano deridando e beffando la mya zente ».

⁴¹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1.

⁴¹⁵ Sur Désirier et les Lombards dans les chansons de geste, dans l'épopée franco-italienne en général et chez Nicolas de Vérone en particulier, voir R.-M. Ruggieri, « I Lombardi nelle canzoni di gesta », art. cit. ; H. Krauss, « Ritter und Bürger », art. cit. ; *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 234-239 ; V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 356-358 ; A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 367 ; « Epica e racconto », art. cit., p. 426-428 ; P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 171-178.

Pues a treite la spee com frans home e gailart,
 E tuelt le cief à un autre, e pues dit ch'il se gart.
 Bertram le Yenoois e Ranbert e Riçart,
 Rainer e Aimeri, Floran, Fouche e Guiçart,
 Bovon, Garnier e Gui e Baud e dan Aichart,
 Aoberis e Johans, ond nul ni estoit coart,
 Cescun a suen pooir i fiert bien da sa part,
 Ond maint Tiois fuient com pour ciens le renart.
 Mes ceus as lonçes lances, che bien saivent lor art,
 Des civaus des Tiois font merveilous desart :
 Car en trou mains de terre che n'est le treit d'un dart
 Bien plus de quatre mille en ont mort à desart⁴¹⁶.

Tout au long de ces 19 premiers vers, la rime confirme le renversement des valeurs établies dans les textes originaux : le « Lombart »⁴¹⁷ tire son épée « com frans home e gailart »⁴¹⁸. Suit une énumération des hauts personnages qui composent cette armée, « ond nul ni estoit coart »⁴¹⁹, puis l'auteur conclut : « ceus as lonçes lances, che bien saivent lor art »⁴²⁰. Comme une sorte de refrain, la rime vient régulièrement souligner que les Lombards sont des experts en art militaire et qu'ils sont bien loin de la lâcheté qu'on leur a souvent reprochée. Courage, valeur, vaillance sont leurs attributs essentiels et l'Italien qui s'effraie devant un escargot parce que sa coquille lui semble un bouclier redoutable⁴²¹ n'a que peu de traits communs avec les hommes de Désirier.

Nicolas de Vérone ne se contente pas d'affirmer que le roi lombard est « vaillant », ainsi que son peuple, il en donne des preuves irréfutables. Les Allemands, évoqués au vers 15, sont totalement mis en déroute : « Ond maint Tiois fuient com pour ciens le renart ». Ils semblent en infériorité et sont stylistiquement écrasés, resserrés dans ce vers unique, alors que les Lombards déploient leurs forces sur la totalité de l'extrait. Cette disproportion annonce déjà leur défaite, qui sera effective au dernier vers : « Bien plus de quatre mille en ont mort ». De plus, ces Allemands apparaissent comme un groupe

⁴¹⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 1-19.

⁴¹⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1.

⁴¹⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 8.

⁴¹⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 13.

⁴²⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 16.

⁴²¹ Voir à ce sujet R.-M. Ruggieri, « I Lombardi nelle canzoni di gesta », art. cit., p. 323-326 ; F. Novati, « Il Lombardo e la lumaca », *Attraverso il medioevo, Studi e ricerche*, 50, Bari, Laterza, 1905, p. 117-151 ; *De Lombardo et lumaca, poème latin du Moyen Age attribué à Ovide*, éd. A. Boucherie, *Revue des Langues Romanes*, XV, 1886, p. 93-97.

indissociable, en témoignent le « maint »⁴²² et le nombre « plus de quatre mille ». Ils ne bénéficient d'aucune individualité, d'aucune épaisseur et ils se caractérisent par leur fuite, action peu glorieuse s'il en est, fuite soulignée par la césure⁴²³.

L'ouverture de la *Prise de Pampelune* est donc très efficace, en ce qu'elle valorise un peuple, celui des Lombards, au détriment d'un autre, fortement dénigré. Probablement faut-il, comme le suggère A. Limentani, lier cette critique à l'esprit anti-allemand présent dans nombre de textes de l'Italie septentrionale de l'époque comme dans la *canzone* de Pétrarque « Italia mia »⁴²⁴.

La chanson franco-italienne de *Berta da li pè grandi* est particulièrement hostile à l'Allemagne et en fait un territoire de dangers, strictement opposé à la patrie de son auteur : les messagers qui sont envoyés demander la main de Berte passent à l'aller par la Lombardie et leur voyage se déroule sans difficulté aucune⁴²⁵. Au retour, en revanche, le convoi ne suit pas les recommandations de la mère de Berte qui enjoint à sa fille d'éviter l'Allemagne et de passer par la bonne route, sûre, où aucun risque n'est à craindre et qui traverse le Nord de l'Italie⁴²⁶ :

Nen volse pais por Lonbardia torner
Por Alemagne se prendent a erer⁴²⁷.

C'est alors que commence « li grande engonbrer »⁴²⁸. L'adaptateur italien s'éloigne en cela du texte d'Adenet qui loue la valeur des guerriers allemands, lesquels se sont battus, au côté des Français, contre les Infidèles⁴²⁹. Dans le manuscrit de Venise en revanche, la fausse Berte descend de la lignée de Mayence et cette appartenance suffit à la définir comme un personnage vil et néfaste, de la même façon que Nicolas de Vérone associe la noirceur de Ganelon au peuple germanique en désignant le protagoniste « Gainelon l'Aleman »⁴³⁰.

⁴²² La *Prise de Pampelune*, v. 15.

⁴²³ Le premier hémistiche de ce vers 15 fait ainsi apparaître une diérèse sur le nom qui désigne le peuple allemand (« Tiois») et une accentuation sur le [e] / [Ø] désinentiel du verbe « fuient », [Ø] non encore tout à fait muet mais en passe de le devenir. L'articulation des six premières syllabes de ce vers est par conséquent totalement chaotique et c'est le signe poétique de la déroute des Allemands.

⁴²⁴ Pétrarque, *Il Canzoniere*, éd. M. Santagata, Turin, Mondadori, 2006, canzone 128, ottave 33-38. Voir à ce sujet A. Limentani, « Epica e racconto », art. cit., p. 426. Ce point de vue anti-germanique se retrouve dans la *Chanson d'Aspremont* du manuscrit V6. Voir A. de Mandach, éd., *Introduction*, p. 25-27.

⁴²⁵ *Berta da li pè grandi*, v. 311-316.

⁴²⁶ *Berta da li pè grandi*, v. 1688-1695.

⁴²⁷ *Berta da li pè grandi*, v. 734-735.

⁴²⁸ *Berta da li pè grandi*, v. 731.

⁴²⁹ Adenet le roi, *Berte as grans piés*, éd. A. Henry, Genève, Droz, Paris, Champion, coll. *Textes Littéraires Français*, 1982, v. 161-165.

⁴³⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 2846.

Cette peinture très négative des Allemands trouve son fondement dans la lutte qui fait rage en Italie entre Guelfes et Gibelins et qui fait décrire par exemple à Clément IV les Allemands qui soutiennent le parti de l'Empereur comme des « sceleratos Theutonicos [...] excommunicatos et perfidos ac sedis Apostolicae inimicos »⁴³¹. De fait, l'esprit anti-impérialiste et germanophobe est bien présent dans la littérature franco-italienne⁴³². Il se retrouve logiquement dans l'œuvre de Nicolas de Vérone qui impute à Crastinus, chevalier césarien, la responsabilité de l'engagement des hostilités en Thessalie. Or, d'après l'auteur de la *Pharsale*, « cist fu nés d'Alemagne –cum l'istorie dispont- »⁴³³. Maudit depuis Lucain⁴³⁴, le personnage qui accomplit une action aussi vile, condamnable et lourde de conséquence ne peut être, dans la version franco-italienne, qu'un Germain⁴³⁵ ! La *Prise de Pampelune* complète cette donnée anecdotique par la présentation de la déroute des « Tiois »⁴³⁶, même si le Véronais concède au duc Herbert la qualité de qui n'est « mie coart »⁴³⁷. Le Padouan est plus sévère envers le personnage qu'il présente à la tête de la mutinerie polonaise. Les Allemands de l'*Entrée d'Espagne*⁴³⁸ refusent de suivre les commandements du roi,

Anç penserunt deu lor sir traïment,
 Ch'il s'en irunt, et unt fait sacrament
 De non servir le roi a son vivent⁴³⁹.

Ce « fol acordement »⁴⁴⁰ leur vaut le mépris des Français qui, à la suite de Salemon de Bretagne et sur ordre de Charlemagne, les attaquent comme « ce fuset jent Pagine »⁴⁴¹. Mis en déroute, ils fuient⁴⁴² avant d'être clairement identifiés par Naimès

⁴³¹ « Lettre de Clément IV aux Florentins », éd. E. Martène, V. Durand, *Veterum scriptorum et monumentum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio*, Paris, 1724, vol. II, p. 418, lettre 395. Voir dans le même esprit p. 436, lettre 421.

⁴³² Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese, op. cit.*, p. 78-81, 120-124 et 213-214.

⁴³³ La *Pharsale*, v. 910.

⁴³⁴ La *Pharsale*, v. 926-939.

⁴³⁵ Les *Fet des Romains*, p. 518, l. 30, évoquent « uns chevaliers » mais ne disent pas qu'il vient d'Allemagne !

⁴³⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 15, 17, 20 et 26.

⁴³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4. De la même façon, dans l'*Entrée d'Espagne*, les Allemands se battent au côté de Roland lors de la prise de Nobles sans qu'il n'y ait là rien d'infâmant, v. 10172-10181.

⁴³⁸ Dans un premier temps, le Padouan distingue les « Thiois » (v. 6832), qui s'en remettent aux ordres de Charlemagne, et « li Polain » (v. 6836) qui s'y opposent. Il les désigne ensuite par la seule appellation : « Tiois de Polaine » (v. 6973) et utilise indifféremment les termes « Alemans » (v. 6986 et 6992) et « Polains » (v. 7008).

⁴³⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6837-6839.

⁴⁴⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6843.

⁴⁴¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6986.

⁴⁴² L'*Entrée d'Espagne*, v. 6996.

et de se repentir⁴⁴³. Ils font à nouveau partie de l'armée française dans la *Prise de Pampelune* et peuvent assaillir Désirier et ses hommes. Nicolas de Vérone prend alors le strict contre-pied de la situation décrite par le Padouan, les assiégés d'hier devenant les assaillants d'aujourd'hui, tout en conservant aux Allemands l'apanage de l'erreur puisque leur combat contre Désirier est totalement illégitime dans la *Prise de Pampelune*.

Requise par Charlemagne, la tentative de conquête de la cité espagnole par les Allemands est un « grand outrage »⁴⁴⁴ fait à Désirier :

Car i le voloient de sa maison jetier
E avoir honour de ce che i n'avoient à fier⁴⁴⁵.

Charlemagne reconnaîtra ses torts et s'en amendera mais le peuple germanique reste marqué du sceau du déshonneur puisqu'il attaque ceux dont il aurait fallu saluer l'exploit. Soumis par Désirier, les Allemands jouent un rôle de faire-valoir des Italiens, dont ils se moquaient pourtant dans les *Fatti de Spagna* :

Dice lo cunto che quando li Lombardi fono tuti arivati al campo, la zente de Franza e de
Allamagna zaschaduno faxeva grande beffe de li Lombardi⁴⁴⁶.

Dès lors, ils ne sont pas sans évoquer nombre de guerriers fanfarons aussi vils que vantards et le poète franco-italien ne les mentionne plus dans la suite de la *Prise de Pampelune*.

En revanche, Nicolas de Vérone insiste à plusieurs reprises sur la valeur guerrière des Lombards, qui savent aussi bien mener l'attaque que se défendre. Ainsi face à l'armée de Charlemagne :

Lombars ne firent ne viste ne semblant
Che de lour dotousent le vailement d'un gant :
Ains se defendoient par si fer ardimant
Che François disoient entr'eus comunelmant
Che meis ne veirent gient fer tiel defensemant⁴⁴⁷.

L'opposition terme à terme entre les deux peuples est tout à fait nette, et les expressions superlatives « si fer ardimant » et « tiel defensemant » ainsi que la précision temporelle

⁴⁴³ Pour la totalité de l'épisode, voir l'*Entrée d'Espagne*, v. 6788-7153.

⁴⁴⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 297.

⁴⁴⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 277-278.

⁴⁴⁶ Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 94.

⁴⁴⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 100-104.

« meis ne veirent » donnent une idée de la bravoure du peuple de Désirier, dont les Français sont obligés de convenir.

De fait, c'est ce roi lombard qui est parvenu à battre Maozeris et à s'emparer de son palais, alors que les troupes de Charlemagne y peinaient depuis cinq ans. La *Prise de Pampelune* est son œuvre personnelle. Roland loue les mérites du roi de Pavie :

« Ch'il a fait en un jour plus bontié, sans gaber,
Che en cinc ans n'avons fait »⁴⁴⁸.

La césure sur « un jour » accentue la rapidité de son exploit guerrier et cette vitesse d'exécution participe de l'efficacité de la prouesse. L'article « un » a ici une valeur de numéral et signifie « en un seul et même jour ». Le contraste est alors flagrant entre les cinq années perdues par l'armée chrétienne et ce « seul » jour dont Désirier a eu besoin pour venir à bout des résistances de Maozeris⁴⁴⁹. De plus, Roland oppose « il » et « nous », c'est-à-dire le singulier et le pluriel, comme si le roi lombard avait, à lui seul, conquis la ville. Désirier a donc plus de vaillance que la totalité de l'armée de Charlemagne. Son exploit personnel sera reconnu et permettra la réhabilitation de tout un peuple.

C'est ce qui explique qu'à deux reprises Désirier soit celui sur qui on compte et joue le rôle de renfort. Lorsque Charlemagne est surpris par Maozeris au mont Garcin, il supporte difficilement l'assaut du roi païen mais il exhorte ses hommes à la patience et au courage « car le roi Dexirier [...] / Doit venir après [eux] »⁴⁵⁰. Il envoie un messager prévenir le Lombard qu'on a besoin de lui, et il conclut :

« Ond s'il demore geires, notre giant est vencue :
Car la meilor part est ja a la terre abatue »⁴⁵¹.

Sans le roi Désirier, l'armée de Charlemagne n'est pas assez puissante pour tenir tête aux Païens. Ce n'est qu'avec l'intervention des Lombards que les Chrétiens peuvent surmonter le grand péril où ils se trouvent. Le combat qui s'ensuit est réellement épique comme Nicolas de Vérone le laisse entendre par l'anaphore de « tant », « et tant » :

Là peusiés veoir tant esplis peçoier,
Tant lances, tant espees brixier et tronchonier,

⁴⁴⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 294-295.

⁴⁴⁹ Le poète insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'une seule journée a été nécessaire à Désirier pour prendre la cité espagnole. Voir la *Prise de Pampelune*, v. 95 et 209-211.

⁴⁵⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 1757-1758.

⁴⁵¹ La *Prise de Pampelune*, v. 1767-1768.

Tant escus, tant aubers derompre e desmaier ;
E fausier tant vers heomes et tant testes trençier
E vuidier tant arçons et tant heomes versier ;
E d'une part e d'autre tant ensagnes crier,
Ch'à poine le croiroit home nascu de mer [...]
Tant ferent li Lonbars qe Paien ne Ascler
Ne porent plus ver eus en l'estour contrestier⁴⁵²

Une nouvelle fois, la victoire est donc acquise grâce aux hommes de Désirier. Roland lui-même envisage d'avoir recours à Désirier « se besogne [lui] fust »⁴⁵³, au moment où il met au point son attaque de Cordoue.

Il n'a finalement pas besoin de lui, mais le roi lombard est digne de confiance et dès qu'il entend le son du cor, « trosquement a la place Dexirier ne tarda »⁴⁵⁴. L'armée française peut le compter parmi ses alliés les plus fidèles et c'est là une nette modification de l'esprit de la tradition épique où le nom de Désirier reste attaché à celui d'Ogier, baron révolté contre l'empereur. Dans la *Chevalerie Ogier de Dannemarche*, après la mort de son fils, le Danois se réfugie à Pavie, auprès du roi Désier et sollicite son aide dans sa lutte contre Charlemagne. Le jugement de l'auteur est alors sévère :

Vesci Lunbars, poi i a loialtage ;
Traïtor sont et plain de cuvertage⁴⁵⁵.

Au tout début de l'*Entrée d'Espagne*, c'est Charlemagne qui demande le soutien de Désirier même si la collaboration qu'il requiert est limitée⁴⁵⁶. Dans le texte de Nicolas de Vérone en revanche, l'armée française a le plus grand besoin des Lombards qui permettent, grâce à leurs hauts faits, de mener à bien la libération du chemin de saint Jacques.

A titre personnel, le roi lombard a gagné sa place parmi les chevaliers les plus prestigieux. Il est totalement intégré au groupe des meilleurs guerriers des troupes de Charlemagne comme le prouve l'énumération des combattants au service de l'empereur :

⁴⁵² La *Prise de Pampelune*, v. 1925-1931 et 1949-1950.

⁴⁵³ La *Prise de Pampelune*, v. 5226.

⁴⁵⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 5507.

⁴⁵⁵ La *Chevalerie Ogier de Dannemarche*, v. 4980-4981.

⁴⁵⁶ L'*Entrée d'Espagne*, v. 662-666.

Rolland e Salemon, Rizard, Hugon e Gui,
Ugier e le duc Naimés e le cuens de Ponti,
Desirier, Gondelbuef⁴⁵⁷.

Aussi preux que Roland ou Charlemagne⁴⁵⁸, le « Lombard courajous », « frans roi valorous », est décrit, tout au long de l'œuvre, avec force louanges et les qualificatifs sont nombreux pour désigner sa valeur : « fort roi Dexirier », « Lombard valorous », « frans roi Dexirier », « prous e bier », « roi Dexiriés le prous e le vailant »⁴⁵⁹. Ses qualités sont la force, la vaillance, le courage, la *franchise*, c'est-à-dire toute une panoplie d'attributs militaires qui font de lui un nouveau héros des champs de bataille. Son héroïsme individuel va rejaillir sur l'ensemble de ses hommes.

L'œuvre de Nicolas de Vérone s'inscrit dans le cadre d'un renouveau poétique de la matière de France puisque les poètes italiens ont à cœur de réintroduire les Lombards, si longtemps dénigrés, dans le cycle des légendes épiques et d'en faire des modèles de bravoure. Ces guerriers sont tout à fait valeureux et dignes de louanges : Désirier et ses troupes parviennent en un jour à s'emparer de Pampelune alors que l'empereur et son armée l'assiégeaient en vain depuis cinq ans.

L'intervention des Lombards dans la Reconquête espagnole est conforme aux autres récits italiens et appartient à la légende telle qu'elle circule en Italie à cette époque, dans les *Fatti de Spagna* ou dans la *Spagna*. Dans le premier texte, Désirier prend seul la ville de Pampelune⁴⁶⁰, mettant fin à un siège de dix ans⁴⁶¹. Dans l'autre poème, le siège de la ville a duré au moins onze ans⁴⁶² et Charlemagne et Désirier attaquent la ville en même temps. Mais leurs actions ne sont pas coordonnées et le mérite de la prise de la ville revient au roi lombard⁴⁶³.

Pour R.-M. Ruggieri, les récits italiens témoignent d'une réaction nationale à la diffamation des Lombards dont la vilénie est liée à la bassesse de leur statut social de marchands. Ainsi, on lit dans les *Nerbonois* :

« Par Dieu, Lonbart, trop estes bobancier.
Ne devez pas a franc home tencier.

⁴⁵⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3776-3778.

⁴⁵⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 5340.

⁴⁵⁹ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 1832, 1833, 427, 4682, 1922, 276 et 2342.

⁴⁶⁰ Dans le texte de Nicolas de Vérone, le premier vers évoque « le vailant roi Lombart » mais la prise de la ville est bien le fait des troupes italiennes de « ceus as lonçes lances » (v. 16) et non pas du seul roi.

⁴⁶¹ Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 94-95.

⁴⁶² Mais pas plus de 16 ans.

⁴⁶³ La *Spagna*, IX, 20, XXI, 5 et XXII, 27, vol. 2, p. 132, 301 et 324.

Chevalerie n'est pas vostre mestier,
Mes trosiax vandre et monoie changier »⁴⁶⁴.

En revanche, les poèmes franco-italiens mettent en avant la particularité de l'armée lombarde qui est une armée populaire communale. Dans ces textes, la reconnaissance de la valeur militaire des hommes de Désirier entraîne la reconnaissance de leur statut social⁴⁶⁵. Grâce à sa victoire, le roi de Pavie devient le modèle même de la bravoure et réhabilite ainsi les Lombards dans le cycle des légendes épiques italiennes⁴⁶⁶.

Nicolas de Vérone choisit de commencer sa narration *in medias res* avec l'évocation du peuple lombard qui prend une importance capitale dans la *Prise de Pampelune*. A la fin du poème, exactement 31 vers avant la reddition finale d'Astorgat, un combattant déclare préférer la mort plutôt « qe de [lui] se gabe François ne Lombart »⁴⁶⁷. Cette dernière évocation est tout à fait intéressante car elle signifie qu'à la fin de l'épopée il n'est plus possible de considérer les « Lombards » comme des hommes vils, lâches, pleutres. Ils ont acquis un statut comparable à celui des « François », comme le montre la coordination des deux termes, et le chevalier craint leur moquerie tout autant que Désirier pouvait redouter, au début de la chanson, celle des hommes de Charlemagne. Quelle meilleure satisfaction pour le poète véronais, que de pouvoir, à la fin de son œuvre, mettre au même niveau la vaillance des hommes de Désirier et celle des troupes françaises ?

La chanson de geste apparaît donc dans sa fonction première d'exaltation de l'héroïsme et la *Prise de Pampelune* participe du processus de célébration des Lombards propre aux textes franco-italiens ou italiens de l'époque. Cette revalorisation des Italiens s'oppose bien évidemment aux clichés de l'épopée française qui ne voit les Lombards que comme des poltrons et des couards et elle s'oppose également à la vérité historique puisque Didier n'a pas su gagner les faveurs de Charlemagne. Le roi destitué en 774 est loin de l'héroïsme que les poètes lui prêtent dans leurs écrits, mais comme le personnage a existé, le récit de ses exploits se donne et est accepté comme authentique.

⁴⁶⁴ Les *Nerbonois*, v. 1608-1611.

⁴⁶⁵ Voir à ce sujet R.-M. Ruggieri, « I Lombardi nelle canzoni di gesta », art. cit., p. 330.

⁴⁶⁶ Dans l'*Entrée d'Espagne*, le Padouan précise au sujet de la maison de l'ermite à qui Roland rend visite : « Ne la prendroit por forche li Lonbart de Pavie » (v. 14660). C'est la preuve que Désirier, dans les textes italiens et franco-italiens, est un modèle de bravoure, reconnu comme tel.

⁴⁶⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 6085.

2/ L'originalité de Nicolas de Vérone : les pactes de Constance

L'épopée de Nicolas de Vérone, à l'instar d'autres textes franco-italiens, enjolive largement le personnage de Désirier qui devient une figure de l'héroïsme guerrier et militaire, en dépit du rôle qu'il a pu jouer historiquement, à tel point que la *Prise de Pampelune* apparaît comme une pure fiction. Mais la bravoure des Lombards n'est-elle que le signe de l'orgueil patriotique de l'auteur ? Le fondement d'une telle peinture exemplaire est sans doute à rechercher dans un passé moins éloigné de l'époque du poète.

Au XII^e siècle, surmontant les oppositions qui les divisent, les villes de la plaine du Pô s'unissent. Ce mouvement, entamé dès 1164, culmine en 1167, avec la formation, sous l'égide du pape Alexandre III, de la Ligue lombarde. Cette dernière groupe entre autres les cités de Venise, Padoue et Vérone⁴⁶⁸. Le 29 mai 1176, à Legnano, sur le Tessin, les milices urbaines battent les troupes impériales de l'empereur Barberousse qui se trouve contraint de chercher un accommodement, d'abord avec le pape, puis avec les villes elles-mêmes. Plus tard, une deuxième Ligue lombarde se formera contre Frédéric II⁴⁶⁹.

La valeur de l'armée de Désirier semble donc être le reflet de la valeur des troupes de la Ligue lombarde, armée populaire et communale qui a su tenir tête à Frédéric Barberousse puis à son successeur. Cette interprétation est d'autant plus plausible que la bravoure des Lombards, reconnue par Charlemagne, amène l'empereur à faire un don à Désirier. Le roi de Pavie demande, en récompense de ses services, trois faveurs. Cette donnée est propre à la légende telle qu'on peut la lire dans les différents récits italiens. Mais les requêtes proprement dites ne sont pas les mêmes dans tous les textes.

Or, elles sont tout à fait singulières dans la *Prise de Pampelune* et ne sont pas sans quelque fondement historique :

« Sire » dist Dexirier « quand vetre cors se plie
A fer moi tant d'onour, je ne le refu mie.
Le don qe je vous quier, oiant la baronie,
Est que frans soient sempre tous ceus de Lombardie :

⁴⁶⁸ Trévis, Vicence, Mantoue, Ferrare, Bologne, Parme, Modène, Crémone, Lodi, Plaisance, Brescia, Bergame, Milan, Tortone, Asti, Verceil et Novare font également partie de la *Ligue lombarde*.

⁴⁶⁹ Voir à ce sujet A. Haverkamp, « La Lega lombarda sotto la guida di Milano », *La Pace di Costanza*, Bologne, 1984, p. 159-178.

Chi en comprast aucun, tantost perde la vie ;
E che cescun Lombard, bien q'il n'ait gentilie
Che remise li soit de sa ancesorie,
Puisse etre chivaler, s'il a pur manantie
Q'il puisse maintenir a honour chivalerie ;
E si veul qe cescun Lombard sens vilenie
Puisse sempre portier çainte la spee forbie
Davant les empereres : qi veul en ait envie.
Autre don ne vous quier, ne autre segnorie »⁴⁷⁰.

Chez Nicolas de Vérone, le roi lombard réclame l'abolition de la servitude, l'instauration d'une chevalerie fondée sur la possession de biens et non plus la noblesse de la naissance ainsi que la possibilité pour les Lombards de porter l'épée en présence des empereurs. Charlemagne, qui s'attendait à ce que Désirier revendique des terres, est surpris de cette requête et n'en saisit pas la portée⁴⁷¹.

Les trois faveurs que Désirier lui demande sont bien différentes dans les *Fatti de Spagna* : le chef lombard y requiert que ses hommes puissent ceindre l'épée au côté et non plus au cou, qu'ils puissent porter or et argent et qu'ils puissent s'habiller de vert, sans que nous ne comprenions vraiment le sens de ces deux dernières faveurs⁴⁷². Dans la *Spagna*, la deuxième requête de Désirier correspond à la première des *Fatti*. Le roi de Pavie réclame également la moitié du trésor gagné, sans doute celui de Maozeris, et annonce lui-même sa destitution, advenue en réalité en 774 ; il dit vouloir :

« mezo tesoro il che ci s'è rubato
sicché io possa alla mia gente darlo ;
e Toscani e Lombardi in ogni lato
il brando a lor voler possin portarlo,
voglin al collo o voglin al lato
e voglio che'n Toscana e Lombardia
doppo mia morte mai più re non sia »⁴⁷³.

⁴⁷⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 339-351.

⁴⁷¹ La *Prise de Pampelune*, v. 367-371.

⁴⁷² « Dise Desiderio : La prima gratia che ve domando si è che li Lombardi, voglia scudere voglia chavalere, possa portare la sova spada zinta al suo gallone da lo sinistro costalle - ora voglio che in quello tempo sapiati, s'el non era chavalere, ch'el portava la sova spada al collo - ; la segunda gratia si è che zaschaduno possa portare oro e arzento voglia chavalere voglia scudere ; la terza gratia si è che zaschaduno possa portare e andare vestito de verde, e altra gratia non ve domando . E Karlo respoxe : Ve sia concesso zio che vuy domandati, como al pyù alto barone che io vedesse per grandi tempi passati. Alora Desiderio refferisse grande gratie e merzede del servizio che Karlo gli è concesso », Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 96.

⁴⁷³ La *Spagna*, XXV, 46, vol. 2, p. 372.

Les auteurs italiens semblent ici avoir désiré faire coïncider histoire et légende d'une autre façon que celle choisie par Nicolas de Vérone⁴⁷⁴.

Les requêtes formulées par le roi lombard de la *Prise de Pampelune* ne trouvent un écho que dans le *Liber de Generatione aliquorum civium Urbis Paduae, tam nobilium quam ignobilium* de Giovanni di Nono, chronique historique de la ville de Padoue et de son histoire, contemporaine de l'épopée franco-italienne⁴⁷⁵. Dans ce texte, comme dans le poème franco-italien, et comme dans les autres récits italiens, Désirier prend la ville le jour de son arrivée et en récompense, Charlemagne lui accorde des dons :

Et tunc Karulus rex concessit illi, et omnibus de domo sua, ut coram quocumque imperatore possint insem cinctum portare ; et quod quilibet ytalicus, cuiuscumque condicionis, dum liber sit, possit ornari militia⁴⁷⁶.

Certes, l'accord entre ce texte et celui de la chanson de geste n'est pas complet : Désirier ne demande que deux faveurs dans la chronique historique et il n'y est pas question de la suppression de l'asservissement qui représente la première requête de la *Prise de Pampelune*. En outre, dans le texte de Giovanni di Nono, le siège de la ville a duré sept ans et non pas cinq et Désirier semble l'avoir emporté avec l'aide de Charlemagne et d'un certain Antonius dont l'identité est inconnue, peut-être saint Antoine de Padoue lui-même⁴⁷⁷. Mais dans les deux cas le roi demande que les Lombards puissent porter l'épée en présence des empereurs⁴⁷⁸ et que chaque Lombard, quelle que soit sa condition, puisse « ornari militia » ou, selon la formule de la *Prise de Pampelune*, « etre civaler »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁴ Dans la *Spagna* en prose, la première et la troisième faveur sont les mêmes que celles de la *Spagna* en vers (si ce n'est que le butin demandé est plus important), Cod. Med. Pal. , vol. III, f° 228v°.

⁴⁷⁵ Giovanni Di Nono, *Liber De Generatione*, éd. R. Ciola, Tesi di laurea diretta dal Prof. G. Cracco, Istituto di Storia medioevale e moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, Padova, 1985 [dactylogramme].

⁴⁷⁶ Giovanni di Nonno, *Liber de Generatione*, cité par P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 171.

⁴⁷⁷ « Causa regis Dysirerii, qui civitatem Pampelune, magno imperatore Karulo, Francorum rege, septem annis obsessam, in prima die, qua ad illius pervenit exercitum, cepit, cum Antonio Paduano et auxilio regis ». Voir à ce sujet A. de Mandach, « Sur les traces de la cheville ouvrière de l'*Entrée d'Espagne* : Giovanni di Nonno », art. cit., p. 60-62. Dans cet article, A. de Mandach propose d'identifier Giovanni di Nonno à l'auteur de l'*Entrée d'Espagne*, p. 62.

⁴⁷⁸ C'est le cas également dans la *Spagna* en prose, où la deuxième faveur demandée par Désirier consiste pour les Lombards à pouvoir porter l'épée « dinançi a tutti gl'imperatori del mondo », Cod. Med. Pal. , vol. III, f° 228v°. Pour une mise en parallèle des différents textes voir M. Catalano, éd., *Introduzione*, p. 56 et 176-177.

⁴⁷⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 346. Pour une étude des rapports entre ces deux textes, voir P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 171-178.

Or, ces requêtes correspondent précisément aux conditions obtenues par les Lombards lors de la paix de Constance où les villes voient leur autonomie pleinement reconnue⁴⁸⁰. Dans le texte de Nicolas de Vérone, tout comme lors du Traité de Constance, c'est précisément la valeur des Lombards qui leur permet de jouir d'une certaine indépendance et autonomie vis-à-vis de l'empereur. L'abolition du servage réclamée par Désirier n'est pas sans rappeler les nombreux décrets d'affranchissement consécutifs à la paix de 1183 ; et l'élargissement de la noblesse de sang au profit de celle de l'argent ainsi que l'établissement d'une cavalerie fondée sur la possession et la prestation et non plus sur la naissance éliminent deux piliers de l'ordre hiérarchico-féodal et conduisent inévitablement, à terme, à la formation d'une société bourgeoise⁴⁸¹. Il est donc légitime de voir dans ce passage, malgré les réserves émises par A. Limentani et à l'instar de V. Crescini, un « anachronisme poétique et une allégorie historique »⁴⁸² selon laquelle Nicolas de Vérone fait remonter à Désirier l'établissement des Pactes de Constance et du *jus italicum* de la cité lombarde.

Charlemagne, seigneur féodal français, ne peut comprendre les demandes de Désirier et rit de sa requête qui est contraire à l'idée qu'il se fait de la « saçeze »⁴⁸³. L'empereur accorde aussitôt ces trois faveurs mais il n'en mesure pas la portée et seul Naimès considère les exigences de Désirier à leur juste valeur :

« Mes mout grand honour fu cil qe tu li otroiais⁴⁸⁴,
Car Lombars auront sempre cist honour, bien le sais.
Mes par cil sir qe fu oucis en Golgotais,
Roi Dexirier est saçe, vailant, ardis e gais,
Q'il a fait c'onquemais ni aura d'onour mesais »⁴⁸⁵.

Il n'est sans doute pas fortuit que le plus sage conseiller du roi des Francs souligne l'importance des privilèges obtenus par les Lombards grâce à la vaillance de leur roi. La parole de Naimès ne peut traditionnellement être remise en question et le rôle décisif

⁴⁸⁰ Voir à ce sujet P. Racine, « Noblesse et chevalerie dans les sociétés communales italiennes », *Elites urbaines au Moyen Age*, Paris, 1997, p. 136-151 et « Communes, Libertés, Franchises urbaines : le problème des origines, l'exemple italien », *Les Origines des libertés urbaines*, Rouen, 1990, p. 31-67 ; G. Chiodi, « Istituzioni e attività della seconda Lega lombarda (1226-1235) », *Studi di storia del diritto*, I, Milan, 1996, p. 79-262.

⁴⁸¹ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, *op. cit.*, p. 234-239.

⁴⁸² V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », *art. cit.*, p. 356-358. A. Limentani met en doute cette hypothèse argumentant que « le fait serait singulier », A. Limentani, « L'epica in lengue de France », *art. cit.*, p. 367.

⁴⁸³ La *Prise de Pampelune*, v. 368.

⁴⁸⁴ Naimès parle à Charlemagne.

⁴⁸⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 382-386. Voir aussi v. 372-381.

accordé à Désirier par Nicolas de Vérone, aussi bien pour la reconquête militaire française que pour les libertés acquises par le peuple italien, est ainsi présenté comme un élément incontestable et, par là même, authentique.

* * *

*

Fort habilement et de la même façon qu'il combine ses sources littéraires, Nicolas de Vérone amalgame deux données historiques distinctes : d'une part le nom de Désirier, propre à la légende épique telle qu'elle est véhiculée par les auteurs transalpins, renvoie au roi de Pavie contemporain de Charlemagne ; d'autre part, sa bravoure et sa valeur militaires, ainsi que les conséquences qu'elles ont pour le peuple lombard, sont des échos de l'histoire italienne du XII^e siècle et plus précisément des luttes qui opposent les Communes à l'Empire.

La chanson de geste de Nicolas de Vérone est donc tributaire de la légende française, qui représente la matière dont elle s'inspire, et de l'histoire italienne qui fournit un cadre nouveau aux aventures de Roland et de Charlemagne. En intégrant des données historiques au récit épique, le poète franco-italien fait de l'épopée un moyen de transmettre la mémoire de certains événements importants pour les Italiens du Nord. La célébration des Lombards s'accompagne chez lui, à la différence de ce qui se passe dans les autres récits de la matière espagnole, d'une évocation des faits anecdotiques plus récents et de leurs conséquences directes. C'est parce que les héros d'hier, que le poète chante, étaient valeureux que les Lombards d'aujourd'hui, à qui le poète s'adresse, sont libres.

Dans le même temps, l'épopée est un moyen de proclamer une certaine germanophobie et donc de s'inscrire contre les prétentions impérialistes guelfes. Destiné à un public bourgeois des Communes et des *Signorie*, le poème franco-italien, qui salue l'héroïsme lombard, apparaît comme un manifeste à la gloire des Seigneurs indépendants. Nicolas de Vérone allie donc glorification proprement épique et recherche d'une certaine vérité historique. Il transforme l'épopée en un témoignage qui peut, par certains aspects, s'apparenter à une chronique et sa *Prise de Pampelune* rappelle alors l'*Histoire des Lombards* de Paul Diacre⁴⁸⁶.

⁴⁸⁶ Paul Diacre, *Histoire des Lombards*, éd. F. Bougard, Turnhout, Brepols, 1994. Ce précepteur de la fille du roi Didier a en effet rédigé une histoire en 6 livres sur les origines et les pérégrinations de la nation lombarde jusqu'en 774. Le récit, qui se rapproche de la légende épique, est interrompu par la mort de son auteur en 799.

III/ L'épopée antique : la bataille de Pharsale

Au Moyen Âge, les liens entre les genres historique et épique sont nombreux et la présentation de ce que nous nommons aujourd'hui l'Histoire revêt, à l'époque de Nicolas de Vérone, deux aspects principaux : à la simple tentative de recueil de faits s'ajoutent les efforts de reconstruction des événements et surtout du sens à leur donner. En effet, la recherche des matériaux de mesure du temps, chronologiques ou computistiques et des détails anecdotiques des épisodes à rapporter ne représentent que la première étape de la rédaction d'une « histoire ». Cet ouvrage littéraire, de facture soignée, délaisse souvent le simple déroulement chronologique pour reconstruire un sens par la combinaison, la présentation, et la mise en valeur des faits événementiels. C'est le cas dans les œuvres de Grégoire de Tours, dans celles d'Orderic Vital ou dans le *Livre d'Orose*⁴⁸⁷. L'histoire au XIV^e siècle, rapportée dans un style élevé, parfois en vers, s'apparente aisément à la célébration.

Ainsi la chronique historique des *Fet des Romains* que Nicolas de Vérone utilise est déjà largement habitée par un souffle épique. Mais le poète franco-italien souligne que son texte, écrit en vers, est totalement original, la bataille de Pharsale n'étant « rimé[e] par nulle concordance »⁴⁸⁸. Le projet affiché du trouvère est de faire du combat qui opposa César et Pompée l'argument d'une chanson de geste indépendante. Les faits historiques, qui se sont déroulés le 9 Août 48 avant Jésus-Christ, dans la plaine de Thessalie, à quelques kilomètres de la ville de Pharsalos⁴⁸⁹, ne sont pas replacés dans leur contexte et aucune datation n'est fournie par l'auteur. Seul l'aspect décisif de cet engagement armé pour l'issue de la guerre civile semble intéresser le poète et dès lors l'action de sa *Pharsale* se déroule dans un passé lointain, devenu légendaire et connu de tous, comme c'est le cas dans les épopées françaises. L'articulation entre le mythe et l'histoire est ici tout à fait évidente.

⁴⁸⁷ Grégoire de Tours, *Gregorii episcopi Turonensis libri historiarum X*, éd. B. Krusch, W. Levison, Hanovre, coll. *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum merovingicarum I.-1*, 2^{ème} éd., 1937-1951 ; Orderic Vital, *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, 6 vol., éd. M. Chibnall, Oxford, Clarendon Press, 1969-1980 ; Paul Orose, *Histoires*, éd. M.-P. Arnaud-Lindet, Paris, Belles Lettres, t. I, livres 1 à 3, 1990, t. II, livres 4 à 6, 1991, t. III, livre 7, 1991 (la première édition du texte d'Orose date du XV^e s. : P. Orose, *Historiae*, Venise, Octavianus Scotus, 1483). Un exemplaire de la compilation historique du *Livre d'Orose*, répertorié sous le n° 9 avec le titre « Liber diversarum ystoriarum » dans l'inventaire de 1407. Voir W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 506.

⁴⁸⁸ La *Pharsale*, v. 31.

⁴⁸⁹ Pour les événements historiques, voir Y. Bequignon, « Pharsalos », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, éd. G. Wissowa, K Ziegler, Supplementband 12, Stuttgart, 1970, p. 1071-1080.

Reste à s'interroger sur le point de vue adopté et à se demander qui, du vainqueur ou du vaincu, est le héros de la chanson de geste de Nicolas de Vérone. La vision de la bataille et le sens à lui donner dépendent de ce choix narratif. Pour César, la victoire signifie l'accession au statut de maître de Rome alors que, dans le même temps, la défaite fait de Pompée un personnage voué à la disparition et à la mort. L'étude du schéma structurel de l'épopée puis de ses fondements idéologiques permettra de saisir l'originalité de la *Pharsale* par rapport à la chronique française.

1/ Le schéma structurel de l'œuvre

La mise en forme du texte de Nicolas de Vérone est particulièrement révélatrice du processus d'adaptation de textes préexistants. Si le contenu des *Fet des Romains* et celui de la *Pharsale* semblent identiques, le poète transforme le français en franco-italien, la prose en vers et la chronique en épopée. Ces altérations de la source s'accompagnent d'un déplacement majeur, et sans doute premier : le récit de Nicolas de Vérone ne s'insère dans aucun ensemble plus vaste et est totalement indépendant. Le regard porté sur les événements que rapporte la chronique médiévale s'en trouve profondément modifié.

Le texte français, *Compilé ensemble de Suétone, Salluste et Lucain*, est une chronique de 700 pages dans son édition moderne qui raconte toute la vie de César. A l'inverse, la chanson de Nicolas de Vérone se concentre principalement sur le personnage de Pompée, comme en témoigne la structure tripartite de l'œuvre. Après deux laisses de prologue, la narration est entièrement organisée autour du combat singulier qui oppose les deux chefs d'armée. Ce duel est le cœur d'un récit mené en trois temps aisément identifiables⁴⁹⁰ : celui qui précède l'engagement militaire, où le poète décrit l'état d'esprit qui règne dans les deux armées en insistant davantage sur le camp pompéien, celui de la bataille proprement dite et celui qui suit la mêlée⁴⁹¹. Or, cette dernière partie de l'épopée n'envisage les conséquences de la bataille que pour le vaincu et est exclusivement consacrée au départ de Pompée, à ses retrouvailles avec Cornélie et à sa mort⁴⁹². Le poème s'achève après la mise en terre du personnage⁴⁹³, faisant de Pompée le héros incontestable de la chanson.

⁴⁹⁰ Ce combat est chanté aux vers 1335-1511 de l'épopée qui en compte 3166.

⁴⁹¹ Respectivement : v. 69-890, 891-1865 et 1866-3166.

⁴⁹² Un schéma général de l'œuvre fait apparaître les étapes suivantes :
Prologue (v. 1- 68)

Une étude détaillée du prologue et des laisses d'ouverture permet de confirmer cette analyse et de dégager les perspectives d'ensemble de l'œuvre. En effet, premier dans l'ordre de la lecture, le prologue est dernier dans l'ordre de la rédaction et synthétise les différentes thématiques développées tout au long du texte. Dans les vers initiaux de son récit, l'auteur annonce à « Cil qe veult a bonté e a honour atandre »⁴⁹⁴, « la plus fere zotre », « E la gregnor bataille e le greignor contandre »⁴⁹⁵ qui eut lieu à Pharsale. Les trois superlatifs contenus dans ces deux vers successifs ne font partie que de l'arsenal traditionnel du boniment de jongleur de tout prologue d'une épopée⁴⁹⁶, et la comparaison avec la bataille et les exploits d'Alexandre quelques vers plus loin est, elle aussi, tout à fait attendue⁴⁹⁷.

En revanche, la présentation des protagonistes est plus originale et le Véronais s'attache à narrer la lutte que fit :

I/ Avant le combat, arrivée des 2 armées en Thessalie (v. 69-890)

1 : Sextus et Erichto (v. 69-323)

2 : Pompée (v. 324-673)

3 : César (v. 674-802)

4 : Pompée (v. 803-890)

II/ Le combat (v. 891-1865)

1 : Mêlée générale (v. 891-1035)

2 : Combats singuliers (v. 1036-1334)

3 : Combat singulier César-Pompée (v. 1335-1511)

4 : Exploits de Domice (v. 1512-1787)

5 : Fin des combats, bilan (v. 1788-1865)

III/ Après le combat, mort de Pompée (v. 1866-3166)

1 : Pompée décide d'abandonner le combat (v. 1866-1954. C'est ici que se trouve la digression de Nicolas de Vérone et sa dédicace à Nicolas d'Este)

2 : César (v. 1955-2084)

3 : Départ de Pompée (v. 2085-2210)

4 : Retrouvailles avec Cornélie (v. 2211-2403)

5 : Errance de Pompée (v. 2404-2612)

6 : Conseil autour du roi Ptolémée (v. 2613-2765)

7 : Futin (v. 2766-3166)

⁴⁹³ La *Pharsale*, v. 3155-3163. Voir également les v. 21-22. Nicolas de Vérone s'éloigne ici de la leçon des *Fet des Romains* qui consacrent la totalité du paragraphe 25, soit pas moins de soixante lignes, à la crémation du héros, conformément au texte de Lucain. Voir les *Fet des Romains*, p. 569, l. 31-p. 570, l. 24 ; Lucain, *De Bello civili*, VIII, v. 736-778. Cet inflexionnement de la source est le témoin d'une adaptation aux mœurs du temps, elles-mêmes régies par de nouvelles structures mentales, qui privilégient l'enterrement au détriment de la crémation, condamnée par l'Eglise. De la même façon, la lamentation attribuée au poète antique dans la chronique française au sujet du devenir funéraire des défunts en Thessalie, qui évoque explicitement la crémation (les *Fet des Romains*, p. 542, l. 23-25 et p. 543, l. 1-9), disparaît totalement du poème épique franco-italien.

⁴⁹⁴ La *Pharsale*, v. 1.

⁴⁹⁵ La *Pharsale*, v. 3 et 4.

⁴⁹⁶ Voir en particulier le rapprochement qu'effectue F. di Ninni entre ce prologue de la *Pharsale* en deux laisses et celui de l'*Entrée d'Espagne*, dans « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », art. cit., p. 105-106.

⁴⁹⁷ La *Pharsale*, v. 6-8.

Le buen Julius Cesar par suen honour defandre
Vers Pompiu le roman, quand le cuidoit sourprandre⁴⁹⁸.

Dès la première apparition des deux héros dans la chanson, César et Pompée sont montrés en opposition systématique : la composition des deux vers est strictement identique puisque le premier hémistiche nomme le personnage et que le deuxième fournit une précision sur l'état d'esprit dans lequel le héros aborde le combat. Mais la façon dont ils sont désignés est révélatrice de l'intérêt différent que leur porte l'auteur.

D'un côté, César est présenté avec son patronyme complet, « Julius Cesar », et l'épopée semble alors se confondre avec un récit d'histoire officielle. Dans ce cadre, l'adjectif « buen » renvoie aux capacités militaires du personnage : César est un « bon général », c'est-à-dire qu'il est « vaillant » et efficace dans l'art de guider une armée. Pour Nicolas de Vérone, il s'agit d'apprécier les qualités d'un guerrier et le qualificatif utilisé renvoie à une formule épique conventionnelle sans porter pour autant de jugement de valeur ontologique. Le personnage, à la différence de Pompée, désire ardemment et attend avec impatience la bataille qui apparaît à ses yeux comme le seul moyen de faire montre de ses qualités et de ne pas mourir « a guise de vilan »⁴⁹⁹.

En revanche, Pompée, nommé au vers suivant, est d'emblée défini comme un « roman »⁵⁰⁰. Comme le roi lombard de la *Prise de Pampelune*, Pompée a un lien très fort avec le peuple qu'il guide et ses exploits (ou ses revers) sont ceux de tous les Romains. Cette dénomination fait apparaître une opposition entre un César représentant l'image même du bon guerrier et un Pompée incarnant les vertus romaines. Dès lors, passer du vers 10 au vers 11 de « Julius Cesar » à « Pompiu le roman », c'est faire le choix explicite d'abandonner l'histoire officielle de la « bataille de Pharsale » au profit de la célébration d'un héros, en l'occurrence Pompée.

L'épilogue de l'épopée ne contredit pas cette orientation de lecture et réduit considérablement la longue conclusion du chapitre XIII des *Fet des Romains* qui, pendant plus de six pages, accumule les développements oratoires et rhétoriques, les digressions et les commentaires⁵⁰¹. Nicolas de Vérone minimise l'importance du personnage de Codrus dont les origines, les sentiments et les émotions sont développés dans le texte en prose. Chevalier exemplaire et admirable dans la chronique française,

⁴⁹⁸ La *Pharsale*, v. 10-11. Nous préférons, pour le v. 10, l'édition de H. Whale à celle de F. di Ninni (« La buen Julius Cesar ») par respect de l'accord entre le déterminant et le GN.

⁴⁹⁹ La *Pharsale*, v. 57.

⁵⁰⁰ La *Pharsale*, v. 11.

⁵⁰¹ Les *Fet des Romains*, p. 565, l. 11-p. 572, l. 7.

qui fait tout son possible pour que Pompée ait une sépulture digne de lui, Codrus n'a pas de relief particulier dans la *Pharsale* et son seul mérite est d'avoir été choisi par Fortune pour accomplir ses desseins⁵⁰².

Dans la dernière laisse de sa chanson de geste, Nicolas de Vérone se contente de mener le personnage qu'il célèbre jusqu'à sa demeure ultime et conserve à Pompée la place de héros :

E tiele fu la foy qe fortune a porté
A Pompiu, le buen prince, e tiel mort i oit doné,
Qar de mal le avoit en pluxors leus gardé,
E seulmant en un point l'oit dou tot crevanté.
Ce fu Pompiu q'estoit sempres bienaüré
E honor sans meçanse oit en tot son haé,
Mes au dereain point ne fu pas sparagné,
Q'il n'aüst tot le mal qe aüst hanc home né.
Fortune qe l'avoit sempre en sa roe levé
Au dereain l'urta sans nulle pieté.
Or l'aloient les ondes urtant por grand ferté :
Por roces, por gravelle l'ont mout sovant jeté,
La sause li passoit tre por mi le costé ;
En luy n'oit conoissanze qar mout fu desformé,
Mes a une seulle zouse il seroit avisé,
Por ce qe le bu [e]stoit da le cief desevré.
Ceu fist conostre a cil qe dapues l'out trové⁵⁰³
Qe puis l'ensevella –cum nos aurons conté-.
Ce fu un chivaler qe Codrus fu nommé,
Qe tant se travailla e tant mal oit duré
Q'il atrova le prince sor la rive aresté,
Anç q'en Egipt venist Cesar ne suen barné.
Ou par bien ou par mal, fortune oit apresté
A Codrus qe l trovast ch'en terre fust couzé⁵⁰⁴.

Celui qui enterrera le général défait apparaît au vers 3156 par l'intermédiaire d'une périphrase, « cil qe dapues l'out trové » et ce n'est que par la suite que son identité est

⁵⁰² La *Pharsale*, v. 3162-3163.

⁵⁰³ Nous préférons, pour ce vers, la lecture de l'édition de H. Whale à celle de F. di Ninni (« l'ont trouvé ») à cause de la coordination de ce verbe au singulier « ensevella » au vers suivant.

⁵⁰⁴ La *Pharsale*, v. 3140-3163.

révélee : « ce fu un chivaler qe Codrus fu nomé »⁵⁰⁵. Le poète résume son périple et les difficultés qui ont été les siennes en deux verbes quand l'auteur des *Fet des Romains* insiste sur le caractère exceptionnel des actions accomplies⁵⁰⁶. En particulier, la chronique précise que Codrus a trouvé le corps de Pompée « parmi les ondes » et qu'il

l'embraça por trere au rivage ; mes la mer li noisoit, qui se retreoit. Quand il vit que li fes le veinquoit, si atendi le flot. Lors empeint de soi le bu, si que il l'amena a rive a l'aide dou flot⁵⁰⁷.

Or cette donnée anecdotique est supprimée dans l'épopée franco-italienne puisque le chevalier « atova le prince sor la rive aresté »⁵⁰⁸.

Dans le texte de Nicolas de Vérone, ce qui importe c'est le fait lui-même et non pas les conditions dans lesquelles la mise en terre du héros a eu lieu. L'auteur se conforme au projet de lecture qu'il avait annoncé : rendre compte de la bataille jusqu'à la mort de Pompée⁵⁰⁹. La laisse CXVII répond à cet objectif narratif puisque le combat est fini et Pompée, vaincu, décapité, est « couzé en terre »⁵¹⁰. Au moment de clore son récit, le poète rappelle, par un effet d'anadiplose qui vient fermer la chanson, les noms des deux principaux protagonistes. Le dernier vers, et ce n'est pas un hasard, est consacré à Pompée :

D'autre part non voloit fortune –bien sacé-
Qe Cesaron plus tost fust iluec arivé,
A ce qe-l ne aüst Pompeu plus dignité⁵¹¹.

La structure, le prologue et l'épilogue de la *Pharsale* mettent clairement en évidence que le héros du texte est le guerrier défait. C'est le signe d'une lecture proprement épique de la chronique française, laquelle devient, sous la plume de Nicolas de Vérone, un récit autonome organisé autour d'un personnage central, une « Chanson de Pompée » qui s'apparente à la *Chanson de Roland* ou à celle d'*Aliscans* qui relate les exploits de Vivien.

⁵⁰⁵ La *Pharsale*, v. 3158.

⁵⁰⁶ La phrase « Tant se travailla e tant mal oit duré », la *Pharsale*, v. 3159, reprend les § 23, 24 et 25 des *Fet des Romains*.

⁵⁰⁷ Les *Fet des Romains*, p. 568, l. 8 et 9-12.

⁵⁰⁸ La *Pharsale*, v. 3160.

⁵⁰⁹ Voir la *Pharsale*, v. 3, 4, 19 et 41-42.

⁵¹⁰ La *Pharsale*, v. 3163.

⁵¹¹ La *Pharsale*, v. 3164-3166 et derniers.

2/ Les fondements idéologiques

Il n'est sans doute pas fortuit que la *Pharsale* franco-italienne nous évoque des épopées qui retracent l'agonie et la mort de leur héros. En effet, le lien apparaît essentiel entre la défaite et la structure épique⁵¹². La déroute de Pompée est présentée par Nicolas de Vérone en des termes tels que ce protagoniste emporte la sympathie du public au détriment de César. C'est tout à fait révélateur d'une certaine conception de l'héroïsme.

Dès qu'il fait son apparition dans la chanson, « Pompiu le roman »⁵¹³ est inéluctablement voué à la défaite, « quand [il] cuidoit sourprendre »⁵¹⁴ son adversaire. La conjonction « quand » qui ouvre le deuxième hémistiche de ce vers 11 a une valeur adversative et Pompée est cantonné dans le monde de l'illusion. Cette idée est aussi rendue par l'utilisation du verbe « cuidier ». Dès le prologue et à peine introduit dans le récit, Pompée est défini par son erreur. De ce jugement erroné à l'échec, la faute de Pompée est d'avoir cru qu'il pouvait surprendre César. Le narrateur n'a pas encore commencé son histoire que déjà il a brossé un premier portrait de ses héros et a annoncé lequel des deux serait vaincu.

Paradoxalement, le vaincu est le plus héroïque et la prolepse au sujet de sa défaite n'enlève rien à l'intérêt de l'œuvre puisque le public ne peut ignorer l'issue du combat. De toute évidence, Nicolas de Vérone s'intéresse davantage à la célébration de Pompée qu'à un désir de rapporter des anecdotes historiques précises au sujet de la bataille de Pharsale. C'est d'autant plus manifeste que l'événement dont il est question ainsi que son issue sont bien connus.

Cela permet à l'auteur de prendre plus nettement parti encore dans la deuxième laisse du prologue et de préciser :

Vos avés bien oÿ cum fu la descordance
Da Cesar a Pompiu ou fu si grand pusance.
Mes - sicum dit Lucan - je veul fer rementance
De l'estor de Thesaille e de la grand mescance
Jusqement qe Pompiu fu mort a delivrance
Pour le faus sedutor ou avait sa fiance⁵¹⁵.

⁵¹² Voir à ce sujet M. Woronoff, « L'épopée des vaincus », *L'Épique : fins et confins*, éd. P. Frantz, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, Belles Letres, 2000, p. 9.

⁵¹³ La *Pharsale*, v. 11.

⁵¹⁴ La *Pharsale*, v. 11.

⁵¹⁵ La *Pharsale*, v. 38-43.

Ces quelques vers annoncent la mort de Pompée, laquelle serait, à l'instar de celle du Christ, une « délivrance », tout en présentant César comme un traître et un félon, un « faus sedutor ». Cette désignation du vainqueur de la guerre civile se retrouve plus tard dans la *Pharsale*, lors du combat qui oppose César et Domice⁵¹⁶ et le parti pris de Nicolas de Vérone est alors explicite. Si César est condamné, la totalité de la *Pharsale* apparaît comme une exaltation de Pompée.

De la sorte, la chanson franco-italienne se rapproche plus de l'esprit du poème antique que de celui de la chronique française. Fidèle à la lettre des *Fet des Romains*, le trouvère du XIV^e siècle n'en relit pas moins le texte en prose à travers le prisme de l'épopée latine. Privilégiant, à l'instar de Lucain, une célébration de Pompée, il combine ses sources et s'éloigne d'une simple réécriture au profit d'une véritable interprétation des événements, alors même que César apparaît au Moyen Age comme l'archétype du héros.

De ce point de vue, les titres médiévaux des *Fet des Romains* et de la *Pharsale* que l'on retrouve dans le catalogue de la bibliothèque des Gonzague sont tout à fait significatifs de cette tendance puisque les deux œuvres sont respectivement désignées par les termes « Cesarianus »⁵¹⁷ et « Cronice Cesariani per versus »⁵¹⁸. Ces appellations témoignent de l'habitude de l'époque de rejeter dans l'ombre le personnage de Pompée et d'exalter celui de César en le présentant comme l'invaincu, le grand général, tué par des êtres infâmes poussés par l'ambition ou l'envie.

En effet, une très large tradition littéraire ne tarit pas d'éloges au sujet du glorieux combattant et César, devenu personnage mythique, est loué et salué dans de nombreuses œuvres⁵¹⁹, depuis la *Divina Commedia* jusqu'à l'*Entrée d'Espagne*⁵²⁰, même si cette

⁵¹⁶ La *Pharsale*, v. 1729.

⁵¹⁷ Il s'agit des manuscrits n° 12 et 13 de l'inventaire de la bibliothèque (W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 507), qui contiennent tous deux le même texte des *Fet des Romains*. Le n° 12 est le manuscrit Marc. Fr. que L.-F. Flutre désigne par la lettre M. Le n° 13, qui ne s'en distingue que par le fait qu'il n'est pas orné de miniatures, est aujourd'hui disparu.

⁵¹⁸ Il s'agit du manuscrit n° 11 de l'inventaire du catalogue. Voir W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 507.

⁵¹⁹ Voir par exemple *Le Roman de Jules César*, éd. O. Collet, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1993 ; Jehan de Tuim, *Li Hystoire de Julius Cesar, Eine altfranzösische Erzählung in Prosa*, éd. F. Settegast, Halle, Niemeyer, 1881 ; *I Fatti di Cesare*, éd. L. Banchi, Bologna, Romagnoli, *Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua italiana*, 1864. Au sujet de ces textes et de l'image de César au Moyen Age voir C. Marchesi, « La prima traduzione in volgare italico della *Farsaglia* di Lucano e una nuova edizione di essa in ottava rima », *Studi romanzi*, 3, 1904, p. 75-96 ; E.-G. Parodi, « Le storie di Cesare nella letteratura dei primi secoli », *Studi di filologia romanza*, IV, 1889, p. 247-254 ; M. Cavagna, « La figure de Jules César chez Pétrarque dans les traditions italiennes et françaises des *Triumphes* », *La figure de Jules César au Moyen Age et à la Renaissance*, éd. B. Méniel et B. Ribémont, *Cahiers de recherches médiévales (XII^e-XIV^e siècles)*, n°13, Paris, Champion, 2007, p. 73-83.

consécration est relativement « tardive »⁵²¹. Dante n'hésite pas à condamner Brutus et Cassius au plus terrible des châtiments. Dans le trente-quatrième chant de l'*Inferno*, Virgile mène le narrateur dans la quatrième et dernière division du neuvième cercle, celle de la *Giudecca*, celle des traîtres envers leur bienfaiteur. Judas, Brutus et Cassius, tous trois pécheurs, tous trois traîtres par excellence, sont déchiquetés par Lucifer⁵²². C'est à dire que Dante met sur le même plan le meurtre politique des Ides de Mars et la trahison du Christ. Pour le Florentin, César est l' élu de Dieu, et sa mission lui vient de la Providence. L'Empire étant d'origine divine, quiconque en combat le projet lutte contre la volonté du Ciel. De ce point de vue, la *Pharsale* du Véronais est tout à fait singulière.

* * *

*

Nicolas de Vérone porte un jugement extrêmement sévère sur César et fait l'apologie de Pompée en le plaçant au centre du dispositif narratif de son épopée, à un moment où les rivalités entre les Este, les Visconti, les Médicis et les Borghese sont des plus vives. Il réactualise ainsi une œuvre de propagande pompéienne, ce que n'étaient pas les *Fet des Romains*, au profit, probablement, de Nicolas I^{er} à qui il dédicace son œuvre.

Dans le même temps, il s'éloigne du genre de la chronique universelle et du souci eschatologique qu'elle manifeste. En particulier, l'articulation de la volonté divine, qui se traduit par les succès ou les revers des empires, avec le devenir humain s'apparente, dans la *Pharsale*, à une histoire de la destinée terrestre des hommes. Célébrant un personnage défait, Nicolas de Vérone fait preuve d'une volonté de retour à l'esthétique du tragique et à l'esprit épique antique, tout en manifestant un anti-impérialisme propre à plaire aux seigneurs des cités indépendantes auxquels il s'adresse.

IV/ L'épopée religieuse

Le décalage entre temps des événements narrés et moment de composition est aussi important pour la *Passion* que pour la *Pharsale* et le récit de la vie de Jésus, tout comme

⁵²⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 727 et 3576 où César est considéré comme le parangon de la valeur.

⁵²¹ Voir à ce sujet C. Croizy-Naquet, « César et le roman au XII^e siècle, *La figure de Jules César au Moyen Age et à la Renaissance*, éd. B. Méniel, B. Ribémont, Paris, Champion, 2006, p. 39. Dans cet article, l'auteur explique que l' « entrée remarquée [de César] sur la scène narrative » date précisément des *Fet des Romains*.

⁵²² Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, XXXIV, v. 55-66.

celui de la défaite de Pompée, est présenté sous la forme d'une chanson de geste. Ce choix formel n'est pas sans implication sur la peinture des personnages et des faits, puisque l'épopée transforme volontiers les anecdotes historiques en légendes héroïques, d'autant plus aisément que le noyau événementiel est distant dans le temps.

Dans la *Prise de Pampelune*, l'évocation poétique des pactes de Constance conclus grâce à la bravoure de Désirier participe de cette logique : l'événement n'est pas représenté dans ses caractéristiques anecdotiques, ni daté, il est magnifié et apparaît comme fondateur pour une société donnée. De même, l'ancrage temporel des différentes étapes de l'accession de César au pouvoir importe peu et l'histoire de la *Passion* est reléguée à un passé légendaire, « a cil tens qe Yesus a cestu mond estoit »⁵²³.

Parallèlement, l'idéal humain que Nicolas de Vérone célèbre dans la *Pharsale* dépend de la destinée tragique du personnage. L'auteur définit un certain type d'héroïsme, celui du vaincu, du martyr, celui de qui doit mourir. A ce titre, le Christ apparaît comme un héros épique et les deux épopées non carolingiennes de Nicolas de Vérone se ressemblent par bien des aspects, au point d'occulter la dimension sacrée de la Passion. De fait, le poème de Nicolas de Vérone est construit sur un antagonisme comparable à celui qui structure la *Pharsale* et le motif littéraire du couple épique y est pareillement représenté par deux adversaires : Jésus et Judas.

Or, au delà de l'opposition manichéenne et bien connue des deux protagonistes de ce couple, au delà d'une simple antinomie entre le Bien et le Mal, il existe, dans le texte de Nicolas de Vérone, un clivage essentiel et une différence fondamentale du point de vue adopté pour décrire chacune de ces deux entités. Cette distinction n'est pas sans appeler de commentaire parce qu'elle est révélatrice de la vision du monde du poète.

En effet, à travers la présentation de Judas, qui s'affirme comme un type, le trouvère semble proposer une lecture épique des Evangiles, mais le Christ qu'il dépeint est plus proche de ce que les théologiens et les historiens appellent le « Jésus de l'histoire »⁵²⁴, non pas parce que le trouvère s'intéresse aux détails événementiels mais parce qu'il se cantonne à une vision proprement humaine et vraisemblable du personnage. Ainsi, quatre plans distincts se superposent : l'historique, le sacré, l'héroïque et l'humain.

⁵²³ La *Passion*, v. 26.

⁵²⁴ Voir à ce sujet C. Amphoux, « Le Jésus de l'histoire », *Théolib*, n° 28 (la totalité de la revue est consacrée à ce sujet) et G. Theissen, *Histoire du christianisme primitif*, Genève, Labor et Fides, coll. *Le Monde de la Bible*, 1996, p. 17-90.

1/ Une lecture épique des Evangiles : le personnage de Judas

Incarnation de la trahison, Judas est universellement connu et son ombre se profile obligatoirement au Moyen Age derrière toute peinture de traître. Lorsque Turolde décrit Ganelon, il renvoie au disciple du Christ et à sa noirceur : « Guenes est fel d'ïço qu'il le trait »⁵²⁵. Le terme « fel » que le poète utilise est identique à celui qui désigne les Juifs dans la plus ancienne des *Passions* françaises connues⁵²⁶ et l'amalgame est ainsi automatique entre l'idée de trahison et la figure de celui qui conclut un marché avec les grands prêtres du Sanhédrin. D'une certaine façon, Judas préfigure les nombreux barons révoltés de la littérature épique et la notion même de félonie est au cœur de plusieurs chansons de geste⁵²⁷. Au XIV^e siècle, par effet de miroir, Nicolas de Vérone décrit, dans sa *Passion*, un Judas qui rappelle en tous points le Ganelon de la *Chanson de Roland*.

Judas apparaît dans le récit au vers 88 et il est d'emblée défini comme traître : « Judas le félon ». Il est nommé à dix-huit reprises dans le poème⁵²⁸ mais le nom d'Iscaïote n'apparaît jamais. Nicolas de Vérone s'éloigne alors des données évangéliques et Judas est comparable, dans son texte, à Ganelon, Roland, ou tout autre héros type d'une épopée dont le seul nom suffit à caractériser le personnage. Il se distingue par là du protagoniste des autres *Passions* qui se présente, au moins une fois, avec son identité complète, comme c'est le cas par exemple dans la *Passion du Christ* franco-italienne publiée par A. Boucherie. Lors de sa première apparition dans ce texte, il est ainsi appelé : « Judas Scariotes »⁵²⁹. Il est particulier que Nicolas de Vérone, dont on connaît le goût du détail et la volonté de fournir une narration exhaustive des faits⁵³⁰, passe sous silence la précision que nous fournissent les sources au sujet du village d'origine de Judas. C'est que le poète préfère une désignation unique du personnage, qui fait de Judas un type, au détriment d'une quelconque revendication d'authenticité anecdotique.

⁵²⁵ La *Chanson de Roland*, v. 3829.

⁵²⁶ Ce texte date du X^e siècle. Voir O. Jodogne, « Le plus ancien mystère de la *Passion* », *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, classe des Lettres et Sciences morales et politiques, t. 50, 1964, p. 67-75.

⁵²⁷ Voir à ce sujet A. Dessau, « L'idée de la trahison au Moyen Age et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 23-26.

⁵²⁸ La *Passion*, v. 11, 16, 88, 95, 107, 151, 157, 159, 165, 196, 200, 295, 339, 347, 351, 711, 713 et 719.

⁵²⁹ La *Passion du Christ*, v. 60.

⁵³⁰ F. di Ninni parle même de « pignoleria nella narrazione dei fatti », « La *Passion* di Niccolò da Verona, fra traduzione e tradizione », art. cit., p. 407.

Les épithètes épiques sont peu nombreuses dans la *Passion* de Nicolas de Vérone et il est révélateur qu'elles qualifient toutes un seul et même personnage : « Judas le felon », « le mescreüs », « le renoiés », « le desloiaus »⁵³¹. Les quatre adjectifs associent la trahison au manque de foi religieuse. Défini de la sorte, Judas acquiert les caractéristiques non plus seulement du traître, mais aussi, dans une certaine mesure, du Païen. Comme Maozeris, ce « maoves felon Judais »⁵³², Judas ne croit pas en Dieu. Et au moment où il trahit son maître, il n'est plus désigné que par l'adjectif substantivé « le fel »⁵³³. Là où les Evangiles se cantonnent à une simple description des faits, en nommant le protagoniste, Nicolas de Vérone substitue le type épique à l'individu : Judas n'est que félonie.

Caractérisé par ses mauvaises intentions, « de mal pensier garni »⁵³⁴, il n'est plus qu'un traître, incapable d'échapper au carcan stylistique de cette typification. Dans l'œuvre du Véronais, il est un double de Maozeris ou de Ganelon : « cil ch'a traï a gran peciés »⁵³⁵ est un « malestru / Par cui le fil de Dieu sera traï e vendu »⁵³⁶ et il est en tous points comparable au roi païen « che pour grand traison / S'estoit partu da Zarlle »⁵³⁷ et au parâtre de Roland qui, dans la *Prise de Pampelune*, trahit Guron de Bretagne :

Ganelon remist plein d'iror e d'ahan,
Com cil che de vençier avoit le cuer tot plan
Anseïs sour Guron le noble cevetan.
Mes sour cist traimant ne pensoit Çarleman⁵³⁸.

Comme Ganelon, le disciple de Jésus est en permanence attiré par la trahison et est toujours animé par une soif de vengeance. C'est-à-dire que le poète franco-italien respecte la tradition rolandienne et dépeint un Ganelon totalement noir, toujours prêt à trahir. L'épisode de Guron de Bretagne, tel que Nicolas de Vérone le présente, respecte et illustre la donnée légendaire de la félonie du personnage⁵³⁹.

⁵³¹ La *Passion*, v. 88, 295, 339 et 713.

⁵³² La *Prise de Pampelune*, v. 3673.

⁵³³ La *Passion*, v. 342.

⁵³⁴ La *Passion*, v. 151.

⁵³⁵ La *Passion*, v. 337.

⁵³⁶ La *Passion*, v. 205-206.

⁵³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1236-1237.

⁵³⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 2840-2843.

⁵³⁹ C'est une originalité du texte de Nicolas de Vérone par rapport aux autres récits italiens de la matière espagnole où le nom de Guron est lié à celui de la ville de Luiserne mais non pas à une trahison de Ganelon.

Il en va de même dans la *Passion* où Judas envisage de vendre Jésus dès le repas chez Simon le lépreux. Marie Madeleine oint le Seigneur et les disciples s'interrogent. Judas s'estime lésé et aussitôt

Pensoit tutor a fer la venjeson
De l'onguement ch'estoit espandu a tiel foison,
E disoit entre soy coiemment le lairon :
« Je me vençeray bien a curt temps de cist hon,
Car li Juïs l'ont mout en grand suspicion.
Je le lour trairay e ne saura pas con »⁵⁴⁰.

Or, dans les Evangiles, il n'y a pas, à ce moment là, la moindre allusion à la volonté de Judas de trahir Jésus. Dans le texte de Matthieu, les disciples sont indignés à cause de la valeur de l'onguent qu'ils auraient préféré vendre pour en donner le prix aux pauvres⁵⁴¹. Quelques-uns des apôtres ont une réaction similaire dans Marc et estiment même le prix du parfum à trois cents deniers⁵⁴². Mais dans les deux cas, Judas n'est pas explicitement désigné à cet instant comme traître. Sa visite aux sacrificateurs intervient après cet épisode sans lien de causalité direct. Luc omet l'épisode du repas chez Simon le lépreux et Jean montre un Judas intéressé et voleur mais non pas encore traître :

« Quare hoc unguentum non veniit trecentis denariis et datum est egenis ? » Dixit autem hoc non quia de egenis pertinebat ad eum sed quia fur erat et loculos habens ea quae mittebantur portabat⁵⁴³.

Du point de vue de la narration elle-même, Judas, chez Simon, n'a pas encore envisagé la trahison.

A l'inverse, par sa préméditation, le personnage de la chanson de geste, se révèle comme un type, dont les caractéristiques n'évoluent pas du début à la fin de l'œuvre. « Félon » dès sa première apparition, avide de vengeance avant même la Cène, Judas est également incapable de se repentir chez Nicolas de Vérone.

En effet, tout comme Ganelon, et à l'inverse de ce qui se passe dans le Nouveau Testament⁵⁴⁴, Judas prend conscience de son acte, mais ne le regrette pas. Dans la

⁵⁴⁰ La *Passion*, v. 107-112.

⁵⁴¹ Matthieu, 26, 8-9.

⁵⁴² Marc, 14, 4-5.

⁵⁴³ Jean, 12, 5-6. Auparavant, le texte définit dit de Judas : « qui erat eum traditurus » (12, 4), mais il s'agit d'une simple prolepse, l'évangéliste définissant le personnage par rapport à la suite des événements, comme l'avaient fait les autres textes lors du récit du choix des apôtres : « Iudas Scariotes qui et tradidit eum » (Matthieu, 10, 4 ; Marc, 3, 19), « qui fuit proditor » (Luc, 6, 16). Comme Jean omet cet épisode du choix des disciples, il caractérise Judas comme traître au moment de ce repas, bien que la trahison elle-même intervienne bien plus tard dans Jean, aux versets 18, 2-5.

Chanson de Roland, le parâtre de Roland reconnaît, lors de son procès, avoir cherché à se venger du neveu de Charlemagne et à le faire mourir, mais il refuse l'accusation de trahison :

Pur que jo quis sa mort e sun destreit ;
Mais traïsun nule n'en i otrei [...]
Venget m'en sui, mais n'i a ad traïsun⁵⁴⁵.

D'une façon encore plus condamnable, dans la *Passion* de Nicolas de Vérone, Judas convient : « Ja ay traÿ »⁵⁴⁶,

Mes perdon ne queri de cil pecié mortiaus,
Ainz prist un laz e pues se pendi a un aubroisiaus⁵⁴⁷.

C'est là une caractéristique tout à fait originale du poème épique franco-italien.

Cette version s'éloigne non seulement des sources canoniques mais encore de l'immense majorité, sinon de la totalité, des textes traitant du même sujet où Judas se repent toujours⁵⁴⁸. Ainsi, dans l'*Ystoire de la Passion* franco-italienne, une fois Jésus condamné à mort,

N'en ot Judas nul deport,
Ainz est il penti de son forfait
Et de la feünie qe il ot fait
De Yhesu Crist, son douz seignor.
Et lors prist il ou grant dolor
Toz les diners de son peché
Et est venuz graim et iré
La ou il rovoit les barons.
« Seignors » fist il, « pechiez avons
Dou douz seignor Yhesu Crist.
Je en sui pentiz et mout trist »⁵⁴⁹.

Ce repentir est inutile et n'empêche pas la chute du personnage. Mais les efforts de Judas pour s'amender, en même temps qu'il tente trivialement dans la *Passion Notre*

⁵⁴⁴ Matthieu, 27, 3. C'est également le cas dans les Actes des Apôtres, 1, 16-20 et Zacharie, 11, 12-13.

⁵⁴⁵ La *Chanson de Roland*, v. 3759-3760 et 3778.

⁵⁴⁶ La *Passion*, v. 716.

⁵⁴⁷ La *Passion*, v. 722-723.

⁵⁴⁸ Voir par exemple le *Livre de la Passion*, v. 964-965, la *Passion des Jongleurs*, v. 84-1043, la *Passion du Palatinus*, v. 456-474, la *Passion Notre Seigneur*, v. 1720-1725. La *Passion du Christ*, beaucoup plus sommaire et moins détaillée, fait exception : dans la narration, il n'est plus question de Judas après la trahison.

⁵⁴⁹ L'*Ystoire de la Passion*, v. 794-804.

Seigneur de racheter le Christ et qu'il rend aux Juifs l'argent de son forfait⁵⁵⁰, font de lui un être tragique. Cette donnée, issue de Matthieu, se retrouve dans toutes les *Passions*.

Si Nicolas de Vérone choisit de peindre Judas comme l'archétype du traître épique, qui reconnaît ses fautes mais ne s'en repent pas, il fait de son protagoniste un avatar du Ganelon d'Oxford tel qu'il apparaît encore dans les versions franco-italiennes de V4 ou V7, en forçant davantage le trait puisque Ganelon n'a pas conscience d'avoir trahi. Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que le diable apparaisse dans la *Passion* franco-italienne pour emporter l'âme de Judas :

Und le diable porta l'arme au regne infernaus :

Ensi perdi le cors e l'arme en comunaus⁵⁵¹.

Le texte biblique, « se suspensit »⁵⁵² est ici traduit en style épique et le poète franco-italien se conforme à des habitudes d'écriture propres au genre qu'il utilise ainsi qu'à un jeu allégorique inversé⁵⁵³ au sein duquel une personne est faite idée : Judas incarne la trahison et il ne peut donc commettre que des actions viles à l'exclusion de tout acte positif⁵⁵⁴.

Cette détermination du personnage est tout à fait originale par rapport aux différents représentants de la tradition littéraire des *Passions* dans lesquelles Judas est accusé non de trahir mais de vendre le Christ. Dans tous les textes dramatiques, on voit les gestes de celui qui donne et de celui qui reçoit les trente deniers. La bourse, qui reste accrochée à la ceinture de Judas pendant une bonne partie du spectacle, est l'emblème dramatique du personnage⁵⁵⁵. Dans le texte de la *Passion du Palatinus*, la valeur des trente deniers est elle-même mise en relief par une scène où les Juifs comptent les pièces de monnaie. Il en manque deux pour obtenir un compte rond et il faut qu'un des grands prêtres

⁵⁵⁰ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1680-1724. La scène commence par un monologue de Judas qui déplore son péché. Puis le disciple tente de négocier avec Vivant et lui demande, en échange de l'argent, de délivrer Jésus (v. 1692-1697 : « Vecy vostre argent [...] car le me delivrez »). Devant le refus du Juif, Judas rend les pièces, exprime son remords et se pend.

⁵⁵¹ La *Passion*, v. 724-725.

⁵⁵² Matthieu, 27, 5.

⁵⁵³ L'expression est de P. Zumthor qui l'utilise au sujet du Roi Pêcheur, *Essais de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁵⁴ Au sujet des représentations emblématiques et symboliques au Moyen Age voir S. Bayrav, *Symbolisme médiéval, Béroul, Marie, Chrétien*, Istanbul-Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 57, 66-72, 173-180 et 210-214.

⁵⁵⁵ Ce sera également un emblème iconographique : dans les peintures, Judas porte une bourse qui représente non seulement sa charge de trésorier au sein de la communauté des apôtres, mais aussi et surtout le salaire de la trahison. Voir par exemple la *Cène* de Léonard de Vinci.

ajoute les deux pièces manquantes pour que le marché soit conclu : « Tenez, Judas, votre monnaie »⁵⁵⁶.

Dans la *Passion Notre Seigneur*, c'est une véritable scène de transaction commerciale à laquelle le spectateur assiste, avec ses apartés, ses doutes, ses offres et ses accords :

« Seigneurs, se vous me voulez rendre
Argent de ly, je le vendré
A vous et plus n'y attendré ;
Achetez le et me paieiz [...]
- De l'argent auras bonne somme [...]
- A vostre gré m'en paierez [...]
- XXX pieces d'argent par compte
Te don ; prenz lez, n'en aiez honte,
Judas, beau frere ; or lez estuie
- Et je lez pren ; point ne m'ennuie.
Sy les pendray a ma courioie »⁵⁵⁷.

Dans ce mystère, il est annoncé dès le prologue que Jésus sera « vendu »⁵⁵⁸, tout comme Judas peut marmonner, au début du poème narratif du *Livre de la Passion* : « Je vous vendray / Ceste perte recouvreray »⁵⁵⁹. Au moment de la trahison elle-même, les deniers sont échangés entre les Juifs et le disciple :

Lors lez bailla ; Judas lez prinst.
Ainssi fu vendu Jhesucrist⁵⁶⁰.

C'est la convoitise de Judas qui explique son forfait⁵⁶¹. Avant de mourir, Judas se repent du « marché qu'il avoit basti »⁵⁶² et jette les pièces au sol⁵⁶³ avant de se suicider. Ce geste de vider la bourse à terre, tout comme celui de la transaction commerciale, est présent dans toutes les *Passions* dramatiques eu égard à son efficacité scénique⁵⁶⁴. Pour Judas, « la lucidité de son suicide prochain est déjà tout entière dans le geste de

⁵⁵⁶ *La Passion du Palatinus*, v. 222.

⁵⁵⁷ *La Passion Notre Seigneur*, v. 558-561, 564, 567 et 581-585. Au début de la pièce, le désarroi de Judas est clairement expliqué et mis en relation avec la déception du trésorier de ne pas bénéficier du dixième de la valeur de l'onguent perdu par Marie Madeleine, comme en témoigne le champ lexical utilisé : « monnaie », v. 590, « venduz », v. 591, « disme », v. 592, « vendre », v. 596, « trois cens deniers », v. 597.

⁵⁵⁸ *La Passion Notre Seigneur*, v. 56.

⁵⁵⁹ *Le Livre de la Passion*, v. 319-320. Judas parle de la perte de la valeur de l'onguent.

⁵⁶⁰ *Le Livre de la Passion*, v. 327-328.

⁵⁶¹ Voir également le v. 602 : « Judas qui out trop couvoitié ».

⁵⁶² *Le Livre de la Passion*, v. 963.

⁵⁶³ *Le Livre de la Passion*, v. 967-968.

⁵⁶⁴ Voir par exemple la *Passion des Jongleurs*, v. 984-992 et suivants : Judas tente également de rendre l'argent.

renverser la bourse sur le pavé du Temple : avant, [il] prophétise inconsciemment et prépare involontairement sa mort ; après, il la prévoit, la décrit et passe à l'acte »⁵⁶⁵.

Or, dans le texte franco-italien de Nicolas de Vérone, s'il existe un champ lexical fort développé, ce n'est pas celui de la vente, mais celui de la trahison. A l'échelle de l'œuvre entière le poète propose un polyptote autour du terme « traître » :

- « Je le lour trairay » : 1^{ère} personne du singulier du futur de l'indicatif
- « Yesus savoit / Ch'il devoit das Juïs etre mort e traï » : infinitif passif
- « Que me voliés doner se [...] / Je le traïs a vous ? » : 1^{ère} personne du singulier du présent de l'indicatif
- Judas jure « de traïr cil Jesus » : infinitif
- « Ensi traÿ Judas Jesus » : 3^{ème} personne du singulier du passé simple
- prophétie de David : « *Tradidit me* » : latin, 3^{ème} personne du singulier, parfait
- prophétie de Jérémie : « *Traditus sum* » : latin, 1^{ère} personne du singulier, passif
- « Judas fist la grand traïtorie » : substantif
- « Un de vous me traïra » : 3^{ème} personne du singulier du futur
- « Le fil de Dieu sera traÿ e vendu » : futur passif
- « Cil ch'a traï a grand peciés » : 3^{ème} personne du singulier du passé composé
- « E en traïson le baisa » : substantif
- « Ais tu le fil de Dieu traÿ » : 2^{ème} personne du singulier du passé composé
- « Je ay traÿ » : 1^{ère} personne du singulier du passé composé⁵⁶⁶.

La virtuosité stylistique est évidente puisque sur quatorze occurrences une même forme ne se rencontre pas deux fois.

Dans la *Passion* franco-italienne, Judas est l'archétype du traître des chansons de geste. Ce n'est plus Turolde qui peint un Ganelon derrière lequel se reflète l'image du Judas biblique, mais bien Nicolas de Vérone qui présente un Judas en tous points semblable au Ganelon de la *Chanson de Roland*. Il est alors possible de parler de « Chanson de Jésus » et de faire de Judas, qui le trahit, le deuxième protagoniste du couple épique ainsi constitué, un pur objet rhétorique, une allégorie de la trahison. Nicolas de Vérone

⁵⁶⁵ J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, *op. cit.*, p. 494. Au sujet de Judas, voir les p. 489-494.

⁵⁶⁶ La *Passion*, respectivement v. 112, 139, 154-155, 158, 159, 162, 164, 165, 192, 206, 337, 349, 352 et 716.

élabore le personnage de Judas selon un modèle épique et non pas selon le modèle auquel le conforment ordinairement les *Passions*⁵⁶⁷. Totalement noir, Judas est incapable de se repentir et est fondamentalement mauvais depuis toujours et pour l'éternité. Damné, il est comparable à nombre de Païens qui contrarient les projets des héros des chansons de geste. Mais faire de Jésus un héros revient à lui ôter sa dimension sacrée en ce que l'univers légendaire se substitue au mythe fondateur de la croyance.

2/ Le Jésus de l'histoire

La peinture sans nuance du personnage de Judas s'explique par la fonction du protagoniste dans le récit : le disciple de Jésus est cantonné dans son rôle de traître et, d'une certaine façon, de faire-valoir du héros dont le poète loue les exploits. Le schéma structurel de la chanson de geste est ainsi respecté et Nicolas de Vérone traite la Passion du Christ, la défaite de Pompée et les aventures de Charlemagne avec des outils formels identiques⁵⁶⁸.

Face au félon, Jésus, comme Roland trahi par Ganelon, n'a aucune chance de survivre. Mais tout comme le neveu de Charlemagne, il ne se soustrait pas à son destin et l'affronte avec vaillance et témérité. Le parallèle entre les deux héros n'est cependant pas parfait : les deux doivent mourir mais Jésus en a la prescience. C'est là une différence tout à fait fondamentale qui pousse la critique à s'interroger sur la façon dont le poète articule la destinée divine et l'héroïsme de son personnage.

Lorsque les théologiens et exégètes envisagent le « Jésus de l'histoire », ils distinguent deux approches du personnage : l'une dépend directement de ce que l'érudition permet de vérifier à travers des dates et des témoignages écrits, l'autre est essentiellement fondée sur la foi qui ne requiert aucune démonstration logique. Pour Nicolas de Vérone, inscrire le personnage dans le cadre des légendes épiques, c'est lui donner une dimension supplémentaire, et inédite, de héros exemplaire. Des deux tendances précédemment évoquées, il s'agit alors de choisir celle qui présidera à la présentation d'un personnage exclusivement littéraire.

⁵⁶⁷ Au sujet du personnage de Judas dans la littérature et dans les *Passions* en particulier voir J. Sayerle, « Judas dans la littérature des origines du christianisme au XX^e siècle », *Cahier Evangile et liberté*, n° 184, Avril 1999, p. 1-8.

⁵⁶⁸ Sur les analyses proprement structurelles de la chanson de geste voir J. Rychner, *La Chanson de geste*, *op. cit.*, p. 71-124. Les études de structures rapprochent les épopées des contes dont le schéma narratif a été proposé par W. Propp, *Morphologie du conte*, trad. du russe par C. Ligny, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque des sciences humaines*, 1970. Voir à ce sujet D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 111-123.

Dans la *Passion* franco-italienne, le Christ entre dans la narration au vers 26 et son esprit et sa sagesse sont mis en avant :

A cil tens qe Yesus a cestu mond estoit
E la doctrine sainte a la giant predicoit,
La vertu e la siançe e le sen q'il avoit,
E les buenes paroules ch'a la giant il disoit,
E les tres grans mervoilles che tutor il fesoit,
Mout grand giant dou païs a lu se convertoit⁵⁶⁹.

Les qualités intellectuelles humaines l'emportent sur les miracles que le fils de Dieu peut réaliser. Chronologiquement, les « mervoilles » n'apparaissent dans la laisse qu'après la mention de la « siançe » et de la raison du personnage. Les manifestations surnaturelles de la puissance de Jésus sont d'ailleurs évoquées très rapidement alors que le poète insiste sur l'enseignement apporté par le nouveau prophète. De la même façon, les deux péripécies qui précèdent immédiatement le début de « l'histoire de la *Passion* » dans Luc soulignent le rôle de prédicateur de Jésus et rappellent que « *omnis populus manicabat ad eum in templo audire eum* »⁵⁷⁰.

Le poète franco-italien entend donc l'humanité de Jésus Christ dans son acception la plus littérale à la différence de l'auteur du poème narratif édité par G. Frank qui écrit, sous la rubrique « De l'humanité Notre Seigneur » :

Les aveugles enluminoit
E lez mallades garissoit,
Lez mors fesoit resuciter⁵⁷¹.

La contradiction entre l'intitulé de la rubrique et l'évocation de ces miracles est le signe que dans l'esprit de cette *Passion*, « humanité » est un simple synonyme de « Vie Publique » qui n'exclut en aucun cas l'essence divine du Christ. A l'inverse, chez Nicolas de Vérone, le merveilleux est minimisé et les conversions spontanées des nouveaux chrétiens semblent plus liées au charisme du Christ, à « la grand sapience de lu »⁵⁷² qu'à ses pouvoirs surnaturels.

Cette présentation n'est pas sans évoquer celle que l'on trouve dans un texte non-chrétien d'origine juive : le *Testimonium Flavianum*, tiré de l'œuvre de Flavius

⁵⁶⁹ La *Passion*, v. 26-31.

⁵⁷⁰ Luc, 21, 38.

⁵⁷¹ Le *Livre de la Passion*, v. 29-31.

⁵⁷² La *Passion*, v. 33.

Josèphe⁵⁷³. Ce *Testimonium* a suscité de nombreuses discussions⁵⁷⁴, car en ce texte, tel qu'on le trouve dans les manuscrits, deux remarques ne peuvent être attribuées à Josèphe : « si toutefois il était un homme » et « celui-là était le Christ ». Une troisième mention ne semble pas non plus devoir être retenue, elle concerne les apparitions : « parce qu'il leur était apparu le troisième jour, de nouveau vivant, comme les prophètes l'avaient déclaré, ainsi que mille autres merveilles à son sujet »⁵⁷⁵. Nous proposons de retenir le texte tel que le reconstitue J.-P. Meier⁵⁷⁶ :

A cette époque-là, apparut Jésus, un homme sage. Car il accomplissait des actes sensationnels et était maître de gens qui reçoivent la vérité avec joie. Et il gagna beaucoup de monde parmi les Juifs et parmi les gens d'origine grecque. Et bien que Pilate, sur la dénonciation des notables, l'eût condamné à la croix, ceux qui lui avaient donné leur affection préalablement, ne cessèrent de l'aimer. Et jusqu'à aujourd'hui même, la lignée de ceux qu'à cause de lui on appelle chrétiens ne s'est pas tarie.

Chez l'historien juif, comme chez Nicolas de Vérone, Jésus est avant tout et principalement un homme doué d'une sagesse hors du commun⁵⁷⁷.

Cette vision des choses est totalement différente de celle que l'on retrouve dans les nombreuses *Passions* littéraires et en particulier dans la *Passion du Christ* où Jésus Christ est défini d'emblée comme le sauveur de l'humanité tout entière :

Après la Pâsse, quand Yhesus dure paine
Doul e travaille sol por la gens humaine
Por nos garir da li diables maine,
Li voir Jhesus ses disciples amaine
De dens uns ort dont la flor fu saine.
Che bien savoit e chonuit por certaine
Che ensir i covint de ceste vie terraine.

⁵⁷³ Flavius Josèphe, *Les Antiquités Juives*, éd. É. Nodet, G. Berceville, É. Warschawski, Paris, Editions du Cerf, Volume I : Livres I à III, 1990 ; Volume II : Livres IV et V, 1995 ; Volume III, Livres VI et VII, 2001, 18, 63-64.

⁵⁷⁴ Les arguments des tenants des différentes positions sont rassemblés par P. Winter, « Josephus on Jesus and James », *The history of the Jewish People in the age of Jesus Christ*, éd. E. Schürer, G. Vermes, Edimbourg Clark, F. Millar edition, t. 1, 1973, p. 428-441.

⁵⁷⁵ A. Pelletier, « L'originalité du témoignage de Flavius Josèphe sur Jésus », *Recherches de Sciences Religieuses*, n° 52, 1964, p. 177-203, a cru devoir retenir la mention des apparitions ; la foi en celles-ci expliquerait aux yeux de Josèphe la poursuite du mouvement de Jésus après sa mort, mais l'historien juif, évidemment, ne prend pas à son compte une telle affirmation.

⁵⁷⁶ J.-P. Meier, « Jesus in Josephus: a Modest Proposal », *Catholic Biblical Quarterly*, n° 52, 1990, p. 79 ; voir aussi, du même auteur, « A marginal Jew. Rethinking the Historical Jesus », *The Ancor Yale Bible Reference Library*, t. 1, New-York, Londres, Toronto, 1991, p. 56-88.

⁵⁷⁷ C'est également le cas dans les textes apocryphes coptes réunis sous le titre *La Sagesse de Jésus-Christ*, éd. C. Barry, Québec, Presses de l'Université Laval, Bibliothèque copte de Nag Hammadi, section « textes », 20, 1993.

A ses disciples en dist li rois sopraine :

« Hore apropinquant »⁵⁷⁸.

L'évocation des « diables », du « rois sopraine » et du salut des hommes caractérise *a priori* Jésus comme Dieu, au détriment de ses qualités proprement rationnelles. Dans la *Passion Notre Seigneur* également, le personnage est désigné par le terme « Dieu »⁵⁷⁹ dans le prologue aussi bien que dans les didascalies.

Dans l'ensemble, les *Passions* semblent donc favoriser la présentation d'un personnage divin, et c'est sans doute ce qui explique que nombre d'entre elles insèrent, dans les derniers moments de la vie de Jésus, un épisode qui appartient à son ministère et que Nicolas de Vérone se dispense de développer, celui de la résurrection de Lazare⁵⁸⁰. Dans l'épopée franco-italienne, Jésus est un être hors du commun mais l'auteur n'insiste pas sur ses pouvoirs divins : Dieu est fait homme. La caractéristique principale du personnage est alors son humanité.

* * *

*

Dans la *Passion* de Nicolas de Vérone, Jésus et Judas apparaissent comme deux entités littéraires bien distinctes, l'un est un héros dramatique, l'autre, un héros épique. Au premier, se trouve attachée une figure morale liée au but proprement liturgique et édifiant des *Passions* théâtrales, au second, celui d'une simple identification exemplaire. Le trouvère franco-italien modifie fondamentalement le regard porté sur le personnage, et ce d'autant plus que son héros s'apparente au « Jésus de l'histoire ». C'est un être sage, qui a eu une grande influence sur les hommes de son temps et qui est mort crucifié sur ordre de Pilate. La *Passion* de Nicolas de Vérone finit d'ailleurs au moment où l'histoire cesse d'être vérifiable puisque le poète ne poursuit pas son récit au-delà de la mise au tombeau. Il ne relate pas la Résurrection parce que son épopée se cantonne à des événements humains terrestres revendiqués comme véridiques⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ La *Passion du Christ*, v. 1-9. L'édition du texte est exempte de numérotation. Nous avons compté les vers pour plus de clarté. Nous avons également supprimé les _ systématiques à chaque fin de vers et à chaque césure. Enfin, nous avons proposé une ponctuation moderne afin de faciliter la lecture de ces vers.

⁵⁷⁹ La *Passion Notre Seigneur*, v. 12, 34, 36, 55, 94, 113, 117 et 120. Noter également les expressions « souverain roy » (v. 27) et « hault seigneur » (v. 52).

⁵⁸⁰ Le fait est simplement mentionné sans même que le nom du frère de Madeleine ne soit précisé, la *Passion*, v. 40-41.

⁵⁸¹ Voir à ce sujet J.-M. Sevrin, « La Résurrection de Jésus est-elle un fait historique ? », *Le Jésus de l'histoire*, éd. C. Focant, *Connaître la Bible*, n° 415, Bruxelles, Lumen Vitae, 1997, p. 89-106. L'auteur écrit : « La résurrection de Jésus est de l'ordre de la fin des temps. En ce sens, elle ne saurait être constatée dans le temps ; et si elle pouvait l'être, elle ne pourrait être comparée à rien d'autre : elle nous échappe nécessairement », p. 94.

Si le mauvais personnage du couple épique apparaît dans toute la noirceur que le type lui confère, Jésus en revanche est un héros humain plus nuancé et plus complexe. Nicolas de Vérone se borne à le définir par des indications neutres et incontestables parce qu'il envisage l'épopée comme une écriture de l'histoire et que sa *Passion* se fait chronique de la mort de Jésus.

Conclusion

Quelle que soit sa source d'inspiration, carolingienne, antique ou religieuse, Nicolas de Vérone cherche à donner un ancrage historique à ses textes en relatant des événements violents donnés pour authentiques. Dans la *Prise de Pampelune*, les héros français sont rattachés à un passé local et national. De nombreux auteurs italiens s'approprient ainsi cette histoire qui leur est étrangère mais Nicolas de Vérone pousse ce mécanisme à l'extrême en donnant une explication et un fondement poétiques aux pactes de Constance. Dans la *Pharsale*, conformément à l'esprit du texte de Lucain et contrairement aux habitudes médiévales, César, devenu héros mythique, emblème et symbole de l'impérialisme, est largement dénigré au profit de la célébration d'un Pompée déchu. Dans la *Passion* enfin, Jésus est dépeint comme un homme charismatique, mais non pas comme un Dieu sur terre, sauveur de l'humanité tout entière et Rédempteur.

Ainsi, l'épopée carolingienne devient le lieu de la réhabilitation des Lombards dans le cycle des légendes épiques de la même façon que la *Pharsale*, véritable apologie de Pompée, célèbre un héros antique proche, par son opposition à l'impérialisme de César, des *Signori* d'Italie. La figure même du Christ, humanisée autant qu'il est possible, devient un modèle à imiter. De la sorte, Nicolas de Vérone propose une vision globale cohérente de l'univers épique qui ne se comprend, dans ses œuvres, qu'en stricte relation avec la destinée humaine de ses héros.

Les données historiques et légendaires cohabitent parfaitement de la même façon que l'écriture épique s'accommode d'un souci de crédibilité historique. Le type du baron révolté et du traître est incarné par Judas, celui du chevalier preux, par Désirier, celui du héros vaincu, par Pompée. Les formules et les motifs rhétoriques des chansons de geste

sont utilisés à dessein par le poète mais la célébration des personnages n'occulte jamais totalement le souci de la vérité événementielle.

Nicolas de Vérone choisit des héros qui ont réellement existé et il leur attribue un destin exceptionnel. A la fois authentiques et mythiques, Désirier, Pompée et Jésus sont des modèles de bravoure ou de tolérance. L'idéal humain que prône le trouvère est ainsi incarné par des figures historiques parce l'épopée doit dire une vérité sur l'homme, accessible par l'homme, représentée par des hommes ayant vécu. Les héros, incontestablement littéraires, ne sont pas pour autant des pures créations de l'esprit comme le sont les protagonistes des chansons anhistoriques.

Les œuvres de Nicolas de Vérone témoignent du lien très fort des textes écrits avec la société de leur temps, qu'il s'agisse pour le poète de louer les exploits de la Ligue Lombarde ou de manifester un esprit anti-impérialiste, anti-allemand, anti-gibelin et proprement indépendant. Dans le même temps, l'esthétique de l'épopée peut fort bien s'accommoder, pour le courtisan italien comme pour ses prédécesseurs, d'une célébration de la défaite parce que le poème s'intéresse plus aux hommes qu'aux événements. Ces deux aspects de l'idéologie de la chanson de geste s'inscrivent, dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, dans une écriture de la proximité : l'éloignement des faits narrés dans l'espace et le temps ainsi que le passé légendaire devenu mythique sont rendus universels et réactualisés de telle sorte qu'ils soient accessibles à un public contemporain.

Dans l'épopée traditionnelle, le personnage historique devient mythique⁵⁸². Dans les poèmes de Nicolas de Vérone au contraire, le mythe est à échelle humaine. L'idéal est incarné par des figures ordinaires et l'héroïsme se fait humain. C'est que le cadre des aventures vécues par les protagonistes n'est en rien comparable à celui qui régit les exploits de Vivien, de Guillaume ou du Roland d'Oxford.

Chapitre 2 :

⁵⁸² Au sujet de la notion de mythe pour les personnages littéraires voir D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, coll. *Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age*, 1992, p. 7-15.

Merveilleux et surnaturel : le cadre des aventures

L'œuvre de Nicolas de Vérone, composée de trois chansons de geste, s'inscrit dans un cadre historique et culturel bien précis, celui de l'adaptation en Italie du Nord au XIV^e siècle de la tradition épique française. La rédaction tardive de ces textes, au delà des Alpes, induit un certain nombre de modifications dans la présentation des événements, des personnages et du cadre des aventures puisque la société dans laquelle vit l'auteur et à laquelle il s'adresse est fondamentalement différente de celle d'où proviennent les ouvrages dont il s'inspire.

Cependant, le genre et le cadre formel de l'épopée sont respectés dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*. Il est donc légitime de s'attendre à des situations connues et à une approche similaire de nombre d'éléments dans les poèmes franco-italiens et dans les textes qui leur ont servi de modèle. A l'époque, le monde occidental dans son ensemble est marqué par une très forte présence du merveilleux que la pensée médiévale divise en trois catégories principales, mises en évidence par J. Le Goff : le *mirabilis*, le *magicus* et le *miraculosus*. Le *miraculosus*, appelé aussi parfois *surnaturel*, désigne le merveilleux religieux, chrétien. Il recouvre tout ce qui est lié à la présence et à la manifestation de Dieu. A l'inverse, le *magicus* renvoie au démoniaque et représente l'aspect maléfique, diabolique du merveilleux. Le *mirabilis* quant à lui englobe tout ce qui ne peut s'expliquer par les lois de la nature, tout ce qui est anormal, extraordinaire⁵⁸³.

Mais les frontières entre les différentes catégories de merveilleux, par exemple entre le *miraculosus* et le *mirabilis*, sont parfois poreuses et difficiles à déterminer. Dans

⁵⁸³ Sur les différentes manières de concevoir et de distinguer le surnaturel et le merveilleux, voir J. Le Goff, *Un Autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, coll. *Quarto Gallimard*, 1999, p. 455-491 (« Le Merveilleux dans l'Occident médiéval »), et p. 687-751 (« L'imaginaire médiéval, V : Les rêves ») ; P. Rousset, « Le sens du merveilleux à l'époque féodale », *Le Moyen Age*, 1956, p. 25-32 ; C. Lecouteux, « Introduction à l'étude du merveilleux médiéval », *Etudes Germaniques*, XXXVI, 1981, p. 276-277 ; pour l'étude de ce merveilleux dans la littérature médiévale voir D. Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 3-10 ; A.-J. Dickman, *Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Paris, Champion, 1926 (réimp. Genève, 1984), p. 9-10 ; J.-C. Vallecalle, « Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen Age et à la Renaissance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 65-94 ; H. Braet, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gand, Romanica Gandensia, XV, 1975, p. 58 ; M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, *op. cit.*, t. II, p. 509 ; B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1986, t. II, p. 591-604 ; F. Suard, *Guillaume d'Orange. Etude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979, p. 585-586.

l'œuvre de Nicolas de Vérone, elles le sont d'autant plus que la *Pharsale*, à la suite des *Fet des Romains*, est un récit antique très largement christianisé et que la *Passion* est relue à travers le prisme de l'épopée médiévale. Dans le premier cas, l'univers antique païen et l'univers chrétien se superposent. Dans le second cas, le genre sacré et la tradition épique se mêlent.

De fait, il existe une profonde interpénétration des univers héroïque et religieux. Le fait religieux permet d'expliquer les exploits épiques et les chansons de geste fournissent, chez Nicolas de Vérone, une nouvelle grille de lecture à la Passion du Christ. Ainsi, l'âme de Judas est emportée par un diable à sa mort⁵⁸⁴ et cette scène nous renvoie aux conventions épiques et aux formules à travers lesquelles elles s'expriment. Ce sort est le même que celui réservé aux personnages négatifs des chansons de geste⁵⁸⁵ et, dès lors, Judas est apparenté au type du païen épique.

De la même façon, la chronique française des *Fet des Romains*, qui date de 1213 et qui est la plus ancienne compilation d'histoire antique en français médiéval, n'hésite pas à adapter les textes de Salluste, Suétone ou Lucain en style épique. L'histoire romaine présentée est remaniée, relue à travers la littérature des chansons de geste. Le texte présente de nombreuses altérations, des ajouts épiques et le récit est modernisé de façon à correspondre aux goûts et connaissances de l'époque. L'adaptation y est la règle⁵⁸⁶, et l'auteur a très souvent recours à l'anachronisme des décors ou des faits de civilisation, qu'il soit « moral ou de costume »⁵⁸⁷. En même temps, l'univers païen est christianisé. De même que les guerriers sont vêtus de hauberts et de heaumes, les vestales deviennent des nonnes ou des abbesses⁵⁸⁸ et la chronique cherche à imposer un monothéisme relatif aux Anciens : l'idée d'un panthéon n'est pas niée mais l'existence de plusieurs Dieux est subordonnée à celle d'un Dieu unique⁵⁸⁹. Ce procédé littéraire est courant dans l'historiographie du Moyen Age où « l'histoire romaine est appréhendée à travers une

⁵⁸⁴ La *Passion*, v. 724-725.

⁵⁸⁵ Voir par exemple l'*Entrée d'Espagne*, v. 7769.

⁵⁸⁶ Sur les adaptations médiévales de textes antiques voir A. Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, op. cit., p. 251-273. Sur les *Fet des Romains*, voir plus précisément P. Meyer, « Les premières compilations françaises d'histoire ancienne », art. cit., p. 1-36 ; E.-G. Parodi, « Le storie di Cesare nella letteratura dei primi secoli », art. cit., p. 232-270 ; M.-G. Grossel, « Démons et merveilles ... et raison : la peinture de la religion antique dans les *fet des Romains* », *Fées, dieux, déesses au Moyen Age, Bien dire et bien apprendre*, 12, 1994, p. 114-115.

⁵⁸⁷ J. Frappier, « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècles », art. cit., p. 50.

⁵⁸⁸ Voir ce qu'en dit P. Meyer, « Les premières compilations françaises d'histoire ancienne », art. cit., p. 4-5.

⁵⁸⁹ O. Jodogne, « Le caractère des œuvres « antiques » dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècles », art. cit., p. 82.

grille de références et de valeurs chrétiennes », plus encore dans l'*Histoire ancienne jusqu'à César* que dans les *Fet des Romains*⁵⁹⁰.

La matière antique se concilie souvent avec une présence du christianisme. Le *Roman de Thèbes* et le *Roman d'Enéas*⁵⁹¹, écrits dans un style très épique où formules et procédés formels caractéristiques des chansons de geste sont de rigueur, participent de cette logique d'adaptation des textes antiques et présentent nombre d'interventions du Dieu chrétien interprétées comme peuvent l'être les manifestations divines les plus traditionnelles des épopées⁵⁹². En outre, dans les chansons de geste, les païens sarrasins et les païens de l'Antiquité se ressemblent souvent et sont quelquefois confondus, à tel point que les jongleurs n'hésitent pas à évoquer le polythéisme des « fidèles de Mahom », signifiant par là aussi bien leur méconnaissance de l'Islam que leur aptitude à assimiler toutes les croyances qui ne sont pas proprement chrétiennes et à opposer catégoriquement « culte de Dieu » et « culte du diable »⁵⁹³. De la sorte, dans les *Fet des Romains*, le terme « sarrasin » désigne de façon explicite l'univers de l'Antiquité gréco-latine⁵⁹⁴.

Malgré les efforts de classification et de catégorisation, il est donc parfois malaisé de faire le départ entre merveilleux chrétien et merveilleux païen, entre merveilleux bénéfique et merveilleux maléfique. Ainsi, il semble plus prudent de se contenter de l'évocation du « fait merveilleux » dans son ensemble et de constater qu'il est très vivant dans la tradition épique.

Le merveilleux, toutes catégories confondues, et en particulier le *miraculosus*, est très présent dans les épopées anciennes du XII^e siècle comme la *Chanson d'Antioche*. Par exemple, le sens du *Roland* d'Oxford repose essentiellement sur le martyre héroïque de

⁵⁹⁰ C. Croizy-Naquet, « l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, les *Fet des Romains* : entre sermon et chronique, entre histoire et roman », *Textes et cultures : réception, modèles, interférences*, vol. 1 : *Réception de l'Antiquité*, éd. P. Nobel, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 108.

⁵⁹¹ *Le Roman d'Enéas*, d'après le ms B.N. fr. 60, éd. A. Petit, Paris, Librairie générale française, coll. *Lettres Gothiques*, 1997.

⁵⁹² Pour une étude des procédés d'adaptation dans ces textes, voir J. Dufournet, « La *Thébaïde* de Stace et le *Roman de Thèbes* », *Revue des Langues Romanes*, 82, 1976, p. 139-160 ; J.-C. Payen, « La mise en roman de la matière antique : le cas du *Roman de Thèbes* », *Mélanges J. Horrent*, Liège, Paris, Belles Lettres, 1980, p. 325-332 ; A. Micha, « Couleur épique dans le *Roman de Thèbes* », *Romania*, XIX, 1970, p. 145-160 ; G. Raynaud de Lage, « Les romans antiques et la représentation de l'Antiquité », *Le Moyen Age*, 67, 1961, p. 241-291 et les indications bibliographiques qui s'y rapportent.

⁵⁹³ Voir à ce sujet J.-P. Martin, « Les Sarrasins, l'idolâtrie et l'imaginaire de l'Antiquité dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen Age et à la Renaissance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 27-46 et M. Zink, « Apollin », *Mélanges R. Louis, La chanson de geste et le mythe carolingien*, Saint-Père-Sous-Vezelay, 1982, p. 503-509.

⁵⁹⁴ *Les Fet des Romains*, p. 70, 369, 402, 452, 476, 477, 512, 573, 592... C'est également le cas dans *La Mort Artu*, où le terme « Sarrasin » est utilisé pour parler d'Hector et d'Achille, *La Mort le roi Artu*, roman du XIII^e siècle, éd. J. Frappier, 3^e éd., Paris, Minard, coll. *Textes Littéraires Français*, 1964, § 59, p. 70, l. 34 et 48-49.

Roland qui lui ouvre les portes de la sainteté. C'est encore le cas dans certains textes relativement tardifs, tels que *Otinél* ou *Floovant*⁵⁹⁵, au sein desquels un merveilleux composite - *mirabilis* - se développe parallèlement et occupe une place considérable tout en coexistant parfois avec le surnaturel chrétien.

Les poètes franco-italiens utilisent eux aussi volontiers ce merveilleux. Dans l'*Entrée d'Espagne*, qui sert de préambule à la *Prise de Pampelune*, et conformément à ce qui se passe dans le *Pseudo-Turpin*, saint Jacques apparaît à trois reprises à Charlemagne et le pousse à entreprendre la Reconquête⁵⁹⁶. Dans *Berta da li gran pié* et dans *Karleto* il est question du couronnement de l'empereur par les anges⁵⁹⁷. Ces épopées sont riches de manifestations surnaturelles et d'interventions divines pendant les combats⁵⁹⁸.

Plus précisément, les œuvres dont s'inspire Nicolas de Vérone, tout comme de nombreux textes épiques, accordent toutes trois une large place au merveilleux, que ce dernier soit chrétien ou païen, miraculeux ou maléfique. Si Dieu et le Ciel sont à l'origine de l'expédition de Charlemagne en Espagne et interviennent fréquemment dans le *Pseudo-Turpin*, la vie de Jésus est quant à elle parsemée de miracles et Erichto, sorcière thessalienne, est depuis Lucain un modèle de ce que F. Dubost appelle les « grandes deablies »⁵⁹⁹. Les sources utilisées par Nicolas de Vérone balayaient donc l'ensemble des catégories du merveilleux et cette diversité même laisse présager une forte présence du surnaturel, entendu dans la plus large acception du terme, dans les remaniements proposés par le poète franco-italien.

Cet horizon d'attente est d'autant plus fort que le recours au surnaturel est souvent légitimé par un projet didactique comme c'est le cas, par exemple, dans les Évangiles apocryphes⁶⁰⁰ où les témoins oculaires des miracles présentés apparaissent comme autant de garants de la véracité des faits rapportés.

⁵⁹⁵ *Les Anciens poètes de la France*. 1, *Gui de Bourgogne* : chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres. *Otinél* : chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Rome et de Middlehill. *Floovant* : chanson de geste publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Montpellier, éd. F. Guessard, H. Michelant, Paris, A. Franck, Vieweg, 1859, nouv. éd. Nendeln, Kraus Reprint, 1966.

⁵⁹⁶ L'*Entrée d'Espagne*, v. 66-80.

⁵⁹⁷ *Karleto*, v. 148-149 ; *Berta da li pè grandi*, v. 110-114.

⁵⁹⁸ Voir par exemple *Karleto*, v. 1038-1040, 1238-1240, 1798-1801, 1958, 2176, 3499 ou *Berta da li pè grandi*, v. 1601.

⁵⁹⁹ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991, t. II, p. 632-709.

⁶⁰⁰ *L'Évangile de Nicodème : les versions courtes en ancien français et en prose*, éd. E.-A. Ford, Genève, Droz, coll. *Publications Romanes et Françaises*, 1973 ; *Évangile de Nicodème*, éd. C. de Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, 1876, p. 389-416 ; *Évangiles apocryphes*, éd. F. Quéré, Paris, Seuil, coll. *Points, Sagesses*, 1983. Nous utiliserons cette édition pour les citations de l'Évangile de Pierre et celle de C. de Tischendorf pour l'Évangile de Nicodème en latin. Pour une approche critique voir

Or, les trois sources dont Nicolas de Vérone s'inspire célèbrent un idéal, moral ou humain, et se veulent une littérature exemplaire qui fournit des modèles à suivre. Le *Pseudo-Turpin*, que Nicolas de Vérone dit retranscrire, est une « sublimation de l'épopée »⁶⁰¹ et comporte un fort enjeu dogmatique et didactique. Pour R. Menéndez-Pidal, il relève de la « propagande épico-religieuse » dans le sens où le Roland turpinien est à la fois le héros le plus prestigieux et le martyr exemplaire. Sa mort est devenue une *Passio* et il est en quelque sorte déjà béatifié au terme d'un combat de nature essentiellement religieuse⁶⁰². En outre, le contexte de guerre sainte en Espagne invite à cette lecture : les chevaliers français incarnent la *militia Dei*, ils sont les *milites Christi*⁶⁰³.

Pour leur part, les *Fet des Romains* ne se présentent pas comme une simple compilation de textes latins qui auraient été traduits. Ils proposent de tirer des enseignements de l'histoire ancienne et se veulent un traité d'éducation politique, militaire et morale⁶⁰⁴. A ce titre, le début de l'ouvrage est révélateur puisque l'auteur déclare :

Por ce escrivons nos ci ilueques es gestes as romains qui par lor sens et por lor forces et por lor proesce conquistrent meinte terre ; car en lor fez puet on trover assez connoissances de bien fere et de mal eschiver.⁶⁰⁵

Les héros romains apparaissent donc comme autant de modèles à imiter et leurs exploits comme des exemples. Le substrat historique est « récupéré à des fins politiques et morales »⁶⁰⁶

Enfin, l'Évangile de Luc, adressé à Théophile, n'a été écrit, selon son auteur, que pour prouver au disciple le bien-fondé du christianisme qui lui a été inculqué, « ut cognosca[t] eorum verborum de quibus eruditus es veritatem »⁶⁰⁷. A sa suite, les *Passions* apparaissent comme des narrations ou textes dramatiques qui comportent un

F. Amsler, R. Gounelle, E. Junod et alii, *Le Mystère apocryphe, introduction à une littérature méconnue*, éd. J.-D. Kaestli, D. Marguerat, Genève, Labor et Fides, coll. *Essais bibliques*, 26, 1995.

⁶⁰¹ A. Moisan, *Le Livre de Saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle*, Etude critique et littéraire, Genève, Slatkine, 1992, p. 185.

⁶⁰² R. Menéndez-Pidal, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2^{ème} édition, Paris, Picard, 1960, p. 341-342.

⁶⁰³ Voir à ce sujet A. Moisan, *Le Livre de Saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle*, op. cit., p. 185-188 et bibliographie correspondante.

⁶⁰⁴ Voir à ce sujet J. Monfrin, « Humanisme et traduction au Moyen Age », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s.*, op. cit., p. 229.

⁶⁰⁵ Les *Fet des Romains*, p. 2, l. 21-24.

⁶⁰⁶ C. Croizy-Naquet, *Ecrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1999, p. 187. Selon l'auteur, les *Fet des Romains* se distinguent ainsi de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* dont les « intentions politiques sont limitées », p. 169.

⁶⁰⁷ Luc, 1, 4.

projet religieux d'éducation à la prière. Il en va ainsi aussi bien pour des textes du XII^e siècle tels que *Li Romanz de Dieu et de sa mère* d'Herman de Valenciennes⁶⁰⁸ que pour les grandes *Passions* du XV^e siècle dont l'œuvre d'Arnoul Gréban est un représentant majeur. A cet effet, on lit en tête du manuscrit de 1473 du *Mystère de la Passion* :

Ce present livre contient le commencement et la creacion du monde en brief par paronnages, la nativité, la passion et la resurreccion de nostre sauveur Jhesu Crist, traictées bien au long selon les saintes euvangiles [...] pour monstrier la differance du peché du deable et de l'omme et pour quoy le peché de l'homme ha esté réparé et non pas celluy du deable⁶⁰⁹.

Trois siècles auparavant, le chanoine et prêtre de Valenciennes, disait déjà écrire « por amander la gent »⁶¹⁰.

Dans ces textes, qu'il s'agisse des *Passions*, des *Fet des Romains* ou du *Pseudo-Turpin*, la présence du surnaturel est liée à la fonction dogmatique qu'on lui assigne. Mais Nicolas de Vérone ne fait pas explicitement le choix d'une littérature didactique et préfère le cadre formel de la chanson de geste. Or, l'épopée est avant tout célébration et cela induit un réel changement d'orientation par rapport aux Evangiles et aux chroniques. Si Nicolas de Vérone utilise le merveilleux dans son œuvre, il est légitime de se demander quels sont les enjeux de sa présence.

Afin de parer aux difficultés de catégorisation du fait merveilleux mises en évidence par J. Le Goff, il est opportun de s'intéresser plus généralement au merveilleux chrétien et à la présentation des miracles dans les textes de Nicolas de Vérone avant de se consacrer à l'étude du merveilleux païen. Il sera possible d'inclure dans cette dernière l'analyse des songes dans le sens où ils sont réservés aux seuls personnages romains dans l'œuvre du poète franco-italien, Pompée, César, la femme de Pilate ou Cornélie, et c'est déjà tout à fait remarquable.

I/ Le merveilleux chrétien : les miracles

La société au sein de laquelle écrit Nicolas de Vérone et à laquelle il s'adresse est profondément religieuse. Le merveilleux chrétien peut aisément se définir comme tout

⁶⁰⁸ Herman de Valenciennes, *Li Romanz de Dieu et de sa mère*, éd. I. Spiele, Leyde, Presse Universitaire de Leyde, 1975.

⁶⁰⁹ Arnoul Gréban, le *Mystère de la Passion*, manuscrit A, p. 2.

⁶¹⁰ « De cest livre q'est faiz des le commencement

Sachiez que je nel faz por or ne por argent,

Por amor Deu le faz, por amander la gent », Herman de Valenciennes, *Li Romanz de Dieu et de sa mère*, v. 5599-5601. Voir aussi le v. A545.

ce qui est lié à la présence et à la manifestation effective de Dieu dans la vie terrestre des hommes. Cette catégorie de surnaturel englobe donc aussi bien le *miraculosus* que le *mirabilis* dont parle J. Le Goff et est essentiellement représentée par ce que l'on appelle couramment les miracles⁶¹¹.

La *Prise de Pampelune*, épopée carolingienne, et à plus forte raison, la *Passion*, récit tiré des Évangiles, paraissent propices à la manifestation d'un surnaturel d'origine divine : les exploits guerriers ouvrent aux héros les portes de la sainteté et Jésus est le prophète qui accomplit des prodiges.

Cependant, dès la première lecture de la *Prise de Pampelune*, il est frappant de constater l'éviction systématique de tout fait merveilleux. Le surnaturel, de quelque forme que ce soit, est remarquablement absent de cette chanson de geste, comme s'il n'était en rien nécessaire au récit héroïque, alors qu'il est bien présent dans le *Pseudo-Turpin* et dans l'*Entrée d'Espagne* du Padouan. Cette constatation n'est pas sans appeler de commentaire et amène à réfléchir à la façon dont Nicolas de Vérone traite les miracles chrétiens.

Il est intéressant de se demander dans quelle mesure la représentation qu'il en donne est liée ou non au respect et à l'adaptation des sources contraignantes dans le sens où la *Passion* est une fidèle retranscription des Évangiles et fait apparaître nombre de miracles alors que la *Prise de Pampelune*, qui s'inspire plus librement de données légendaires, omet toute intervention surnaturelle. En d'autres termes, il nous faut réfléchir aux différents processus d'appropriation des textes originaux par Nicolas de Vérone pour voir s'ils sont constants et pour comprendre de quelle vision du monde ils dépendent.

Pour ce faire, il sera plus commode d'étudier successivement la *Passion* et la *Prise de Pampelune*, tout en délaissant volontairement la *Pharsale*, texte antique dans lequel les miracles chrétiens sont, de fait, très peu représentés malgré les mécanismes d'adaptation et de christinisation hérités des *Fet des Romains*.

⁶¹¹ A propos des miracles dans la terminologie biblique, voir J.-R. Valette, « Miracle et merveille dans les proses du Graal », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, éd. F. Gingras, J.-R. Valette et alii, Paris, Champion, 2005, p. 673-674 et R. Latourelle, « Miracle », *Dictionnaire de théologie fondamentale*, éd. R. Latourelle, R. Fisichella, Montréal-Paris, Bellarmin-Cerf, 1992, p. 851-852.

1) Une source contraignante : les miracles chrétiens dans la *Passion*

Apprécier le créativité de Nicolas de Vérone dans la *Passion* n'est pas chose aisée *a priori* puisque le poète suit fidèlement les Evangiles, qu'il traduit à la lettre, et raconte les derniers jours de la vie de Jésus dont les détails sont bien connus d'un très large public, sinon de tout l'auditoire potentiel auquel il s'adresse. Ce cadre strict ne laisse que peu de place à l'originalité. Comment nier, par exemple, l'essence divine du Christ ? L'ensemble de la littérature religieuse, des traductions de la Bible, des *Passions* en prose ou des textes dramatiques, insiste sur la toute puissance de Dieu, et n'hésite pas à présenter de véritables spectacles miraculeux. Le nom même de Jésus évoque des interventions surnaturelles qu'il est difficile de passer sous silence si l'on prétend, comme Nicolas de Vérone, écrire une *Passion*.

Mais bien que le poète ne dispose d'aucune liberté quant au contenu de l'histoire qu'il relate, il fait de Jésus le héros d'une chanson de geste et non pas d'un mystère ou d'un texte narratif. Ce choix d'interprétation induit un statut particulier du personnage, à la fois héros épique et Dieu des hommes. Dès lors, la fonction assignée au merveilleux dans la *Passion* est ambivalente.

Plus que les faits narrés eux-mêmes ou les thèmes représentés, ce sont les procédés stylistiques qui serviront de cadre à cette étude parce que ce sont eux qui permettent de distinguer Nicolas de Vérone des autres représentants de la tradition littéraire des *Passions*. En effet, l'écriture du poète franco-italien se caractérise par sa brièveté et son laconisme, sa sobriété et le respect de la lettre des Evangiles.

a) Brièveté, laconisme

La *Passion* de Nicolas de Vérone est très complète et relate de nombreux événements. Composée d'une trentaine d'épisodes qui représentent les différents moments des derniers jours de la vie terrestre du Christ, elle commence avec la décision des Juifs de faire mourir Jésus et s'achève à l'annonce de sa résurrection. Ainsi, il est possible de distinguer les étapes suivantes : conseil du Sanhédrin, préméditation de Judas, entrée de Jésus dans Jérusalem, trahison de Judas, préparatifs de la Cène, Cène, annonces

prophétiques⁶¹², prières et solitude au mont des Oliviers, agonie à Gethsémani, arrestation de Jésus, guérison de l'oreille de Malchus, reniements de Pierre, interrogatoire chez Anne, outrages à Jésus, interrogatoire par les grands prêtres⁶¹³, libération de Barrabas, songe de la femme de Pilate, condamnation de Jésus, couronnement d'épines, pendaison de Judas, Calvaire, crucifixion, discussion avec les deux larrons, *lamento* de la Vierge, dernières paroles (*Sicio*), mort du Christ, lance de Longin, descente de la croix. Tous ces éléments sont attendus dans une *Passion* et sont fidèlement reproduits par Nicolas de Vérone. Aucun miracle de la vie publique de Jésus n'est oublié.

Bien au contraire, le poète franco-italien fait preuve d'un véritable souci du détail, que cela soit dans la mention des lieux évoqués ou dans la désignation des différents protagonistes. Dans le large éventail des sources à sa disposition, Nicolas de Vérone s'attache toujours à celle qui lui fournit la version la plus précise. Les personnages sont clairement identifiés, qu'il s'agisse de Malchus⁶¹⁴, Longin⁶¹⁵ ou des deux larrons Dimas et Gestas⁶¹⁶. Or, le nom de ces derniers ne se trouve pas dans les textes canoniques mais dans l'Évangile apocryphe de Nicodème⁶¹⁷ ou *Gesta Pilati*.

De la même façon, l'itinéraire de Jésus, depuis la ville d'Efrem⁶¹⁸ en Galilée jusqu'au mont Calvaire, est extrêmement précis et certains noms utilisés par le poète ne sont mentionnés que dans un seul texte⁶¹⁹. Après avoir quitté le domicile de Simon le lépreux, Jésus se rend à Jérusalem⁶²⁰, puis au mont des Oliviers⁶²¹. Il en descend pour arriver dans un « ort erbus »⁶²² traversé par le fleuve Cedron⁶²³ qui renvoie à l'« hortus » dont parle Jean⁶²⁴ et qui est plus connu sous le nom de Gethsémani. Il y souffre l'agonie avant d'être arrêté et fait prisonnier. Après le jugement romain, il est

⁶¹² Elles sont au nombre de trois : Jésus sait que l'un des disciples le trahira, que Pierre le reniera et il annonce sa résurrection.

⁶¹³ Cayphe, Pilate, Hérode puis à nouveau Pilate.

⁶¹⁴ La *Passion*, v. 370.

⁶¹⁵ La *Passion*, v. 929.

⁶¹⁶ La *Passion*, v. 787.

⁶¹⁷ C'est également de ce texte qu'est tirée la légende de Longin. Sur l'érudition de Nicolas de Vérone et l'utilisation qu'il fait des différentes sources à sa disposition (Évangiles, textes apocryphes, Ancien Testament, *Vetus Latina*...) voir R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 173-188.

⁶¹⁸ La *Passion*, v. 73.

⁶¹⁹ C'est le cas d'Efrem qui ne se rencontre que dans Jean, 11, 54.

⁶²⁰ La *Passion*, v. 70, 118, 131, 507, 751.

⁶²¹ La *Passion*, v. 290. Ce nom se trouve en Matthieu, 26, 30, Marc, 14, 26 et Luc, 22, 39.

⁶²² La *Passion*, v. 294.

⁶²³ La *Passion*, v. 292.

⁶²⁴ Jean, 18, 1.

emmené au mont Golgotha⁶²⁵ pour être crucifié. C'est alors que Nicolas de Vérone ajoute à ce nom hébreu la traduction « mont Chaovaire »⁶²⁶ absente des quatre Evangiles.

La volonté de précision ralentit le rythme de l'action et ôte à la *Passion* le caractère sacré du drame vécu par l'homme en même temps qu'elle fournit un récit des plus complets. Ce souci du détail, caractéristique de l'écriture de Nicolas de Vérone, distingue cette chanson de geste des autres textes de la tradition littéraire des *Passions* qui s'attachent généralement plus à des représentations symboliques ou allégoriques. Le poème franco-italien apparaît comme une chronique, précise et détaillée, des derniers jours de la vie du Christ.

Pourtant, c'est un texte bref qui ne comporte que 994 vers dont 22 sont consacrés au prologue et 11 à l'épilogue. La narration se réduit donc à 961 vers. Toutes les autres *Passions* connues, à l'exception de la *Passion du Christ*⁶²⁷, sont plus longues, même celles qualifiées de « brèves » : *L'Ystoire de la Passion* franco-italienne compte 1454 vers, la *Passion du Palatinus*, 1996 vers, le *Livre de la Passion*, 2508 vers, la *Passion des Jongleurs*, environ 3000 vers, la *Passion Notre Seigneur*, 4477 vers... Au fur et à mesure que le genre se développe et que les siècles passent, les textes s'étoffent jusqu'à atteindre des proportions démesurées. Au XV^e siècle, la *Passion de Semur*⁶²⁸ totalise 9500 vers répartis en 2 volets et la *Passion d'Auvergne* se joue sur 6 ou 7 journées (dont 2 seulement nous sont parvenues) d'environ 1500-2500 vers chacune. Au XV^e siècle, les *Mystères de la Passion* d'Arnoul Gréban, Jean Michel et Eustache Mercadé⁶²⁹, nécessitent quatre jours de représentation pour 25000-35000 vers. L'apothéose du genre semble atteinte avec la *Passion* de Valenciennes pour laquelle il a fallu 20-25 journées de spectacle, chacune mettant en scène 2000 vers environ⁶³⁰.

⁶²⁵ La *Passion*, v. 760, Matthieu, 27, 33, Marc, 15, 22, Luc, 23, 33, Jean, 19, 17.

⁶²⁶ La *Passion*, v. 761.

⁶²⁷ Cette *Passion du Christ* ne comporte que 589 vers et est, de fait, moins détaillée. Elle commence à la Cène et le conseil du Sanhédrin, les préméditations de Judas et les négociations avec les Juifs sont donc évincés. Après l'arrestation de Jésus, il n'y a qu'un reniement de Pierre. Sont également absents l'interrogatoire par les grands prêtres (seuls sont narrés les outrages à Jésus), la pendaison de Judas et la déposition de la croix.

⁶²⁸ *La Passion de Semur*, éd. P.-T. Durbin, L. Muir, Université de Leeds, Centre for Medieval Studies, 1982. Voir également la *Passion de Semur*, éd. E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 121-191.

⁶²⁹ Eustache Mercadé, *La Passion d'Arras*, éd. J.-M. Richard, Arras, Société du Pas-de-Calais, 1893, Slatkine reprints 1976.

⁶³⁰ Voir à ce sujet E. Koningson, *Représentation du mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Editions du CNRS, 1969.

La *Passion* de Nicolas de Vérone est très complète malgré sa brièveté parce qu'elle se caractérise par une écriture très dense et que les informations, nombreuses, sont rapportées laconiquement. Par exemple, seuls deux vers sont consacrés à la résurrection de Lazare, qui ouvre le poème épique⁶³¹ et se résume chez Nicolas de Vérone à un simple motif de confiance envers Jésus pour ceux que « devant croient a ce q'il paleçoit »⁶³². Il ne représente pas, comme c'est le cas dans d'autres textes, un danger pour la loi juive. Certes les autorités éprouvent une « grand ire »⁶³³ mais cette dernière est motivée par les adhésions de plus en plus nombreuses à l'enseignement du Christ et non pas par le miracle lui-même qui apparaît, dans l'épopée franco-italienne, totalement anecdotique et est réduit à sa plus minime expression :

[Jesus] fist susciter sens resplot
Le frer la Madelaine, che en moniment gisoit⁶³⁴.

Le nom du défunt n'est pas précisé, alors qu'à maintes reprises dans la *Passion Notre Seigneur*, les Juifs expliquent que ce miracle, peut-être le plus merveilleux que Jésus ait accompli, est celui qui les a le plus offensés. C'est surtout lui qui menace leur « loy », leur religion, et les oblige à mettre Jésus à mort :

« Ly fol croient et ly meschant
La fauce loy qu'il va preschant.
Par son enchantement getter
Fist le Ladre et resusciter [...]]
Qui plus vivre le lessera,
Nostre loy pardue sera ;
Car je vous dy pour verité
Que le Ladre a resuscité »⁶³⁵.

Le laconisme de Nicolas de Vérone, qui s'oppose à ces développements, se retrouve à plusieurs occasions dans la *Passion* franco-italienne.

Il en va ainsi pour les descriptions de la guérison de l'oreille de Malchus, de l'agonie du Christ à Gethsémani et de la pendaison de Judas auxquelles le poète ne consacre respectivement que quatre et deux vers. Tous les Evangiles évoquent le mouvement

⁶³¹ La *Passion* de Nicolas de Vérone « è un adattamento in versi della passione e morte di Cristo [...] precisamente dalla resurrezione di Lazzaro all'affidamento della sorveglianza del sepolcro, dopo la deposizione dalla Croce », F. di Ninni, *Introduzione*, p. 25.

⁶³² La *Passion*, v. 43.

⁶³³ La *Passion*, v. 46.

⁶³⁴ La *Passion*, v. 40-41.

⁶³⁵ La *Passion Notre Seigneur*, v. 507-510 et 623-626. Voir aussi les vers 1652-1657 et 1861.

intempestif de Pierre qui blesse un Juif au mont des Oliviers⁶³⁶. Guérissant celui qui voulait le capturer, Jésus reproche son geste à Pierre et Nicolas de Vérone relate les faits avec une grande sobriété :

Saint Piere feri cil par tremout maotalent,
Und che la detre oreille li trença voirement.
E Yesu, quand ce vit, prist l'oreille omblement
E tost l'oït resanee aou cief de cil sargient⁶³⁷.

L'essentiel de cette laisse XIV ne réside pas dans l'action merveilleuse, ici anecdotique, mais dans le discours de Jésus à Pierre qui occupe dix vers⁶³⁸. Le miracle de la guérison de l'oreille est simplement évoqué, sans être commenté ou développé.

C'est également le cas lorsque le diable vient chercher l'âme de Judas à sa mort⁶³⁹ ou qu'un ange vient reconforter Jésus. Cette unique apparition angélique de toute l'œuvre de Nicolas de Vérone se trouve dans la *Passion* au moment de l'agonie à Gethsémani. Le Christ est seul, les disciples se sont endormis et il prie. C'est à ce moment qu'il lui faut accepter ses souffrances et consentir à la Passion. Le poète franco-italien traduit littéralement la leçon fournie par Luc :

Apparuit autem illi angelus de caelo, confortans eum. Et factus in agonia, prolixius orabat. Et factus est sudor eius, sicut guttae sanguinis decurrentis in terram⁶⁴⁰.

Dans l'esprit de ce texte, Jésus éduque ses disciples à la prière même s'il vit une expérience tout à fait personnelle : il est le seul destinataire de cette apparition et l'ange n'intervient qu'après l'acceptation du calice. L'extrait se lit donc comme une profession de foi puisque c'est le « non mea voluntas sed tua fiat »⁶⁴¹ qui déclenche l'intervention surnaturelle. C'est également le cas dans le poème de Nicolas de Vérone :

« Qe tu tuen voloir faces, non aou mien ». Lour fu sort
Un angle desour lu, qe li fist grand confort.
Lour prend Jesu a süer por tiele guise et si fort
Che la süor de lu en sang mue e descort⁶⁴².

⁶³⁶ Le nom de Malchus ne se trouve cependant que chez Jean, 18, 10.

⁶³⁷ La *Passion*, v. 371-374.

⁶³⁸ La *Passion*, v. 376-385.

⁶³⁹ La *Passion*, v. 723-724 :
Ainz prist un laz e pues se pendi a un aubroisiaus.
Und le diable porta l'arme au regne enfernaus.

⁶⁴⁰ Luc, 22, 43-44. C'est le seul Evangile à évoquer cette manifestation d'un ange.

⁶⁴¹ Luc, 22, 42.

⁶⁴² La *Passion*, v. 311-314.

Tout comme dans le texte biblique, l'évocation de l'ange est très rapide et cela contraste avec la tradition littéraire qui se caractérise par une amplification constante, surtout à partir des grandes *Passions* d'Arnoul Gréban, Eustache Mercadé et Jean Michel, de la scène de l'agonie⁶⁴³. Par exemple, le *Livre de la Passion* insiste sur les preuves tangibles du caractère surnaturel du Christ et s'intéresse aux traces indélébiles laissées par les gouttes de sang :

Lors out d'engoisse tel foisson
Jhesucrist, qui tout sept et voit,
Que goutez de cler sanc suoit
Qui desus la pierre cheoient.
Pellerins qui i vont lez voient ;
N'est nus qui lez en puist oster⁶⁴⁴.

A l'inverse, l'écriture de Nicolas de Vérone se veut informative et neutre : les faits sont présentés et non pas commentés.

A l'exception de formules épiques consacrées, propres au genre utilisé, telles que protestations de bonne foi⁶⁴⁵ ou appels au silence⁶⁴⁶, le trouvère n'intervient pas dans son texte⁶⁴⁷, alors que dans les autres *Passions* le narrateur propose à l'envi jugements moraux ou parallèles avec la vie ordinaire⁶⁴⁸. Dans ces textes, chacun des miracles peut devenir un épisode à part entière et être très largement développé. C'est le cas de la résurrection de Lazare dans le *Livre de la Passion* à laquelle sont consacrés pas moins de 80 vers sous la rubrique « Comment Dieu resuscita le Ladre »⁶⁴⁹.

⁶⁴³ Voir à ce sujet J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, *op. cit.*, p. 559-570.

⁶⁴⁴ Le *Livre de la Passion*, v. 552-557.

⁶⁴⁵ La *Passion*, v. 91, 125, 166, 370, 829 et 953.

⁶⁴⁶ La *Passion*, v. 8 et 16.

⁶⁴⁷ Le seul commentaire personnel de Nicolas de Vérone concerne l'organisation politique des Juifs (v. 398-404 : à propos d'Anne et de Cayphe).

⁶⁴⁸ Dans le *Livre de la Passion* par exemple, l'analyse du comportement de Judas au moment où il trahit le Christ devient prétexte à un discours moralisant et généralisant :

Judas estoit bien du sens hors
Qui acompli sa tricherie.
Douces gens, ch'est grande folie,
Quant uns homs a convenanché
De faire aucun mauvés marché,
Quant pour convenanche tenir
Le fet on a effet venir :
Mieux vaudroit mentir la moitié. (v. 594-601)

⁶⁴⁹ Le *Livre de la Passion*, v. 107-188.

Cette habitude de rédaction s'explique par la proximité des textes de *Passion* avec les calendriers liturgiques : les épisodes sont choisis et amplifiés en fonction du sermon du jour⁶⁵⁰. Nicolas de Vérone utilise une écriture beaucoup plus sobre parce que son texte se contente de relater des événements et parce qu'il n'est pas construit en fonction d'impératifs religieux. Sa *Passion* est détaillée mais elle n'a pas d'autre visée que celle de fournir au lecteur une narration épique sans implication liturgique.

b) Sobriété

Dans la *Passion* de Nicolas de Vérone, les miracles effectués par le Christ ne sont pas niés mais ils sont présentés très sobrement comme si le texte était une chronique. Les termes utilisés par le poète renvoient au merveilleux chrétien : Jésus « fist susciter » Lazare⁶⁵¹, il fait des « mervoiles e signes, quand li ploït »⁶⁵², il provoque l'apparition d'un ange⁶⁵³ et fait en sorte que l'oreille de Malchus soit « resanee »⁶⁵⁴. Il sue sang et eau lorsqu'il souffre l'agonie⁶⁵⁵ et, conformément à ce qui se passe dans la Bible, le voile du temple se déchire à sa mort :

Lour la voute dou temple, desour jusque desous,
Se brisa mantinant e departi en dous,
Si se fendrent les pieres e vindrent terremous ;
Ancour li monimens se ovrirent da lour sous
E resusitarent pluxors mors blans e rous⁶⁵⁶.

Le Centurion, qui assiste à ces prodiges, qualifie ces signes de « merveilous »⁶⁵⁷, de la même façon que Longin reconnaît la « mervoille che Dieu avoit motree »⁶⁵⁸ quand il recouvre la vue :

⁶⁵⁰ Voir à ce sujet M. Accarie, *Le Théâtre sacré à la fin du Moyen Age : étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979, p. 21-49 ; J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion, op. cit.*, p. 4-16. Au sujet de la liturgie proprement dite, voir T. Elich, « Using liturgical texts in the Middle Ages », *Fountain of life*, éd. G. Austin, Washington DC, 1991, p. 69-83.

En Italie, le développement de l'art théâtral se caractérise par ce que le prédicateur dirige des représentations dramatiques et des tableaux vivants qui illustrent son prêche. Voir à ce sujet A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, t. I, p. 184-201.

⁶⁵¹ La *Passion*, v. 40.

⁶⁵² La *Passion*, v. 51.

⁶⁵³ La *Passion*, v. 312 : « un angle ».

⁶⁵⁴ La *Passion*, v. 374.

⁶⁵⁵ La *Passion*, v. 314.

⁶⁵⁶ La *Passion*, v. 891-895.

⁶⁵⁷ La *Passion*, v. 901.

⁶⁵⁸ La *Passion*, v. 938.

Quand cil senti moilee
Sa main dou sang Jesu, ch'avoit sa main tocee,
Il s'en toca siens yeus ; lour li fu esclaree
Dedens siens yeus la lux, ch'estoit devant torblee⁶⁵⁹.

Mais bien que le lexique soit conforme à celui couramment employé pour décrire des manifestations surnaturelles, le poète ne développe pas les motifs merveilleux. Les miracles ne sont pas mis en scène et leur présentation ne répond pas aux règles du spectaculaire.

Cette sobriété contraste avec les mises en scène caractéristiques des autres *Passions* dans lesquelles chaque miracle devient une scène à faire et où le merveilleux est accentué. A ce titre, la Résurrection conserve une place de choix dans l'écriture dramatique : motif indispensable dans les mystères, elle est une « scène à faire ». En effet, la mise en scène est des plus faciles, tout en permettant des effets de contraste et de variations de ton, voire l'introduction d'éléments comiques. Dans la *Passion du Palatinus*, le Christ revient à la vie alors que les soldats fanfarons ont à leur charge la garde du tombeau⁶⁶⁰. Un ange apparaît, et s'adresse à Jésus :

Angelus : Lieve toy sus, Jhesu, ma joie, mes confors,
Tu dois hui relever, il est hui ton tiers jour.
Tes homes reconforte et jete de douleur,
Et si te moutre a eus quar c'est signe d'amour.

Jhesu : Biaus pere, je me lief puis que voy que il te plait.
Ce que j'ai fait, si soit a ta volenté fait.
J'ai esté en enfer, si l'ai brisié et frait ;
Par covant tes amis a foison en ai trait⁶⁶¹.

Le jeu se compose d'un effet scénique simple et d'une analyse *a posteriori* des événements représentés : Jésus était couché, mort, il se lève et parle. Ensuite, la réaction des soldats définit l'événement qui vient de se produire comme un véritable miracle. En effet, deux chevaliers témoignent de la résurrection du Christ. Le premier⁶⁶² évoque une voix, une clarté et une impossibilité de bouger⁶⁶³ alors que le second précise :

⁶⁵⁹ La *Passion*, v. 934-937.

⁶⁶⁰ La *Passion du Palatinus*, v. 1663-1715.

⁶⁶¹ La *Passion du Palatinus*, v. 1716-1723.

⁶⁶² La *Passion du Palatinus*, v. 1724-1735.

⁶⁶³ La *Passion du Palatinus*, respectivement v. 1726, 1730 et 1732.

« Il me sembloit que je voie
Tele vois come oïe avés »⁶⁶⁴.

La confusion des sens est le signe de l'égaré des soldats et d'un véritable brouillage émotionnel. Ceux qui fanfaronnaient sont obligés d'admettre : « Il est resuscitez »⁶⁶⁵, « Resuscitez est, je vous di »⁶⁶⁶ avant de se laisser gagner par la panique. Leur fuite⁶⁶⁷ contraste bien évidemment avec leur assurance passée, mais aussi avec le style lyrique du *lamento* des trois Marie qui suit immédiatement leur sortie de scène⁶⁶⁸. Le « dit de l'épicier »⁶⁶⁹ relance la tonalité comique avant que l'ange ne vienne annoncer la Résurrection⁶⁷⁰, provoquant l'euphorie des trois Marie :

St Pierre : Qu'avez trové en vostre voie,
Pourquoy menez vous tele joie ?

Marie Magdelaine : Pierre, amis, vous ne savez !
Diex si est resuscitez !
Et du sepucure nous venons.
Un enge trové i avons.

Nous a enseignié ou nous le troverons⁶⁷¹.

La fin du mystère est donc marquée par un art, très théâtral, de la diversité : comique et tragique alternent⁶⁷² ainsi que deux réactions fondamentalement opposées face à la résurrection du Christ : la peur des soldats d'un côté, la joie des Marie de l'autre.

De la même façon, la résurrection de Lazare est un des éléments essentiels de toute *Passion*. Du point de vue théâtral, la scène a l'avantage d'être très frappante sans exiger pour autant d'accessoires compliqués et elle permet d'introduire dans les mystères le récit des peines d'Enfer : Lazare est déjà sur la scène, et les spectateurs qui ont assisté à sa mort et à sa résurrection, savent qu'il vient de visiter brièvement le royaume infernal.

Dans la *Passion Notre Seigneur*, les deux scènes sont dissociées : la résurrection occupe

⁶⁶⁴ La *Passion du Palatinus*, v. 1740-1741.

⁶⁶⁵ La *Passion du Palatinus*, v. 1750.

⁶⁶⁶ La *Passion du Palatinus*, v. 1757.

⁶⁶⁷ La *Passion du Palatinus*, v. 1784 : « Or tost, or tost, fuiions, fuiions ! »

⁶⁶⁸ La *Passion du Palatinus*, v. 1785-1863.

⁶⁶⁹ La *Passion du Palatinus*, v. 1864-1950.

⁶⁷⁰ La *Passion du Palatinus*, v. 1951-1986.

⁶⁷¹ La *Passion du Palatinus*, v. 1975-1981.

⁶⁷² Nous observons le même type de procédé dans la *Passion Notre Seigneur* : la Résurrection de Jésus (v. 3857-3868) provoque une vive réaction des soldats fanfarons, qui tombent à terre, évanouis ou morts (v. 3869-3912). Le spectateur assiste ensuite à un échange entre Satan et Belzébuth (v. 3913-3968), puis à la descente aux Enfers de Jésus (v. 3969-4082). Là aussi, les effets scéniques sont importants, ainsi que les variations de ton.

les vers 344-415, le compte-rendu des tourments infernaux, les vers 816-917. Mais les deux éléments reviennent de façon constante dans les *Passions* plus tardives⁶⁷³.

Ce n'est pas le cas dans la chanson de Nicolas de Vérone qui supprime le récit des peines d'Enfer et reste très laconique au sujet de la résurrection de Lazare⁶⁷⁴, tout comme elle l'est à propos de la guérison de l'oreille de Malchus, se distinguant une nouvelle fois des textes dramatiques comme la *Passion du Palatinus* et la *Passion Notre Seigneur* qui théâtralissent le miracle par des jeux de scène aussi simples qu'efficaces : gestuelle, exclamation des Juifs horrifiés⁶⁷⁵, propos apaisants de Jésus⁶⁷⁶ dans l'une, colère de Pierre⁶⁷⁷, charme du Christ⁶⁷⁸ et bonheur de Malchus⁶⁷⁹ dans l'autre.

Une différence essentielle de point de vue adopté existe donc entre l'épopée de Nicolas de Vérone et les mystères qui lui sont contemporains et qui traitent le même sujet. Le poète franco-italien ne s'intéresse ni au spectaculaire, ni au merveilleux mis en scène. Il serait tout à fait erroné de justifier cette opposition par une simple classification générique selon laquelle Nicolas de Vérone, qui ne se présente pas comme un dramaturge, éviterait *de facto* tout jeu de scène et tout effet dramatique.

En effet, les *Passions* narratives accordent également une grande place à l'aspect visuel des manifestations divines depuis la *Passion des Jongleurs* jusqu'à des textes rédigés plus tardivement. Le *Livre de la Passion*, composé à la même époque que la *Passion* de Nicolas de Vérone, se caractérise par une écriture dramatisée et une présentation spectaculaire des scènes de miracles qui n'est pas sans rappeler celle des mystères. Ainsi en est-il pour la résurrection de Lazare :

⁶⁷³ Voir la *Passion de Semur*, deuxième journée, v. 5285-5484, Arnoul Gréban, le *Mystère de la Passion*, v. 29112-29902 ou encore la *Passion d'Auvergne*, où la scène se trouve sans aucun doute dans un fragment perdu.

⁶⁷⁴ La *Passion*, v. 40-41.

⁶⁷⁵ La *Passion du Palatinus*, v. 254 : « Si li a l'oreille tranchiee ».

⁶⁷⁶ La *Passion du Palatinus*, v. 271-272 : « si vous guerrai ; / Votre oreille vous senerai ».

⁶⁷⁷ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1266-1275 et en particulier v. 1272 : « Tien ce cop pour ton vasselage ».

⁶⁷⁸ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1302-1307 et en particulier v. 1303-1305 :

Oreilles, je veuil que tu soies
Ainssi saine comme tu estoies
Devant ce que tu fusses rompue.

⁶⁷⁹ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1308-1313 et en particulier v. 1308 : « Regardez tuit com grant merveille ! »

Lors dist por devote pensee
A haute vois : « Ladre, vien hors ! »
Au gré de Dieu se leva hors⁶⁸⁰.

La mise en valeur de cette merveille est récurrente dans le poème (« resucité », « sucité », « il out sucité Lazaron »⁶⁸¹...) et témoigne bien de l'esprit dans lequel le texte a été composé. Les faits miraculeux sont soulignés et commentés. Lorsque le Christ guérit le Juif qui l'arrête, l'auteur insiste sur le fait que l'action de Jésus efface totalement celle de Pierre et que l'oreille de Malchus semble ne jamais avoir été tranchée :

L'oreille prinst le dous Jhesu,
Si la rassit qu'i n'i paru.
Onques Juis garde n'i prinrent,
Anchois de leur malvestié firent
Qu'i l'out fet l'orelle saner
Pour ce qu'i cuidoit eschaper⁶⁸².

Le détail de l'intensité du miracle divin est absent chez Nicolas de Vérone bien qu'il soit constitutif de cet épisode dans la tradition littéraire des *Passions*, comme l'atteste sa présence dans le texte franco-italien de la *Passion du Christ* :

La oreille prant che Petrus li colpist.
Aul cev aussi saine e bien se prist
Ch'il non a mire aul segle chi mielç garist
Ne cum aguille ja rens mielç il colsit⁶⁸³.

Dans cet extrait, les comparaisons médicales ont pour but de mettre en relief la supériorité absolue et la perfection de Jésus et le passage révèle alors la nature divine du personnage. C'est également le cas dans la *Passion des Jongleurs*⁶⁸⁴.

Ce texte est le plus ancien représentant des *Passions* qui nous soit parvenu. Narratif, il réserve une place de choix à la résurrection du Christ, miracle fondateur du christianisme et contient déjà la descente aux Enfers⁶⁸⁵ et la fuite des soldats fanfarons

⁶⁸⁰ Le *Livre de la Passion*, v. 124-126.

⁶⁸¹ Le *Livre de la Passion*, respectivement v. 135, 140 et 166.

⁶⁸² Le *Livre de la Passion*, v. 645-650.

⁶⁸³ La *Passion du Christ*, v. 124-127.

⁶⁸⁴ La *Passion des Jongleurs*, v. 587-610.

⁶⁸⁵ La *Passion des Jongleurs*, v. 2356-3062.

qui vantaient leur bravoure⁶⁸⁶. Les poèmes narratifs plus tardifs ne feront que développer ces mêmes motifs en les agrémentant d'incidents légendaires. *Le Livre de la Passion* évoque pas moins de sept apparitions du Christ après sa résurrection⁶⁸⁷ en plus de celles, convenues, aux trois Marie, à saint Thomas et aux apôtres. En outre, le texte insiste sur l'aspect surnaturel et merveilleux de la Résurrection : Jésus-Christ est sorti d'un sépulcre qui resta clos comme il était sorti du sein de sa mère sans lésion de son intégrité :

Mez au tiez jour resucita.
Autant que Josnas habita
Dedens le ventre al la balloine
Fu le corps qui out sooufert paine
De Jhesucrist un monuement.
Mez quant fu sen commandement
L'ame dedens le corps revint
Si soutiement conme il convint
Sans le sepucure dommagier
Ne dezjoindre ne empirier.

Nous creons et c'est verité
Qu'a la sointe nativité
Vout Dieu dou cors la Vierge nestre,
Sans lui corrompre ne mal mestre.
Aussi issit il com soutieux
Du saint sepucure gracieux⁶⁸⁸.

Cette donnée, directement héritée de la *Légende dorée*⁶⁸⁹, amplifie le récit et rapproche les deux moments théologiques importants de la vie de Jésus : l'Incarnation et la Résurrection, deux mystères que Nicolas de Vérone ne transcrit pas dans son œuvre.

Bien que très complète, la *Passion* franco-italienne se borne au récit des derniers jours de la vie terrestre du Christ et en présente une version extrêmement sobre tant du point de vue du choix des éléments narrés que de celui de la façon de les présenter. Par là, elle

⁶⁸⁶ *La Passion des Jongleurs*, v. 3625-3632.

⁶⁸⁷ *Le Livre de la Passion*, v. 2214-2300.

⁶⁸⁸ *Le Livre de la Passion*, v. 2173-2188.

⁶⁸⁹ Jacques de Voragine, *La légende dorée*. éd. A. Boureau, Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, 2004, VI.

est tout à fait singulière et ne ressemble à aucune autre, narrative ou dramatique, parce qu'elle n'a pas la même visée.

Dans les *Passions*, l'efficacité dramatique double le message théologique du mystère. Ces textes cherchent à convaincre. Si la Résurrection et la descente aux Enfers se retrouvent comme élément constitutif de toutes les *Passions* postérieures au XIV^e siècle, c'est parce que le jeu théâtral se trouve à la croisée du mystère fondateur du christianisme et du mythe, comme l'explique J.-P. Bordier :

Le mystère de la *Passion* n'échappe pas à cette tension. S'il donne une place considérable aux scènes de la Passion et à la mort salvatrice du Christ, s'il explique, en accord avec la théologie anselmienne de la Satisfaction, que le salut des hommes ne dépend que de cette mort, il retombe aussitôt dans le mythe car il ne peut s'affranchir de la logique des images, ni s'empêcher de reproduire la descente aux Enfers. Malgré toutes les affirmations contraires, qu'elles émanent de Dieu, du Christ, des Anges ou des prologues, c'est la descente aux Enfers qui constitue le sommet du spectacle et le tournant de l'histoire, c'est elle qui est investie de la « fonction cardinale ». Le théâtre ne peut sortir du dilemme entre le *mythologème* de la descente aux Enfers et le *theologoumenon* de la mort salvatrice.⁶⁹⁰

De cette façon, les deux réactions fondamentalement opposées face à la résurrection du Christ dans la *Passion du Palatinus*, la peur des soldats d'un côté, la joie des Marie de l'autre, annoncent déjà le départ entre les bons et les méchants lors du Jugement Dernier. Les *Passions* se rapprochent en cela des Evangiles apocryphes qui relatent les événements dans le but de convaincre un auditoire et qui comportent, de fait, un fort enjeu dogmatique.

L'écriture de Nicolas de Vérone est beaucoup plus homogène : tous les épisodes sont traités avec un intérêt et une sobriété identiques, comme si toutes les étapes de la Passion avaient la même importance. Le poète franco-italien se soustrait aux lois de la surenchère et n'accentue pas le côté merveilleux des actions de Jésus. Il s'en tient au fait, ne propose pas de digression, recherche une certaine objectivité et respecte la neutralité du propos. Lors de l'épisode de la lance de Longin, il opère un savant glissement du miracle à l'étonnement puisque la « mervoille che Dieu avoit motree »⁶⁹¹ en rendant la vue au soldat romain se résume, dans la laisse suivante, à une simple surprise de Pilate qui

⁶⁹⁰ J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 63.

⁶⁹¹ *La Passion*, v. 938.

Se mervoilla comant Yesu le gloriois
Estoit si tost pasé de cist mondein destrois⁶⁹².

Chez Nicolas de Vérone, la *merveille*, qui représente alors le merveilleux chrétien, perd sa consistance. Le terme demeure mais il ne renvoie plus forcément à des manifestations surnaturelles, il est affaibli et prend un sens tout humain.

c) Respect de la lettre

La *Passion* de Nicolas de Vérone est une chronique, à la fois très complète, très précise et très sobre des derniers jours de la vie du Christ. Cette écriture s'éloigne des habitudes de rédaction des autres *Passions* précisément parce qu'elle se rapproche du style même des Évangiles. D'une certaine façon, le poète franco-italien se présente comme un nouvel évangéliste.

A l'instar de ce qui se passe dans les textes synoptiques, sa *Passion* est chronologiquement organisée : le récit des événements commence une semaine avant Pâques, « le samedi avant de l'olive »⁶⁹³. Selon Jean, l'entrée à Jérusalem a lieu le lendemain⁶⁹⁴ et cette donnée se retrouve dans le texte franco-italien :

La domence sivant Jesu, sens plus respit,
Se parti de Betaine e, sens nul contredit,
Ver Yerusalem prist le cemin plus eslit⁶⁹⁵.

Le lundi et le mardi, Jésus prêche dans Jérusalem⁶⁹⁶ et le « mercredi sivant » ses adversaires (« princes e farisi »⁶⁹⁷) se réunissent. Enfin, le jeudi a lieu la Cène⁶⁹⁸. Après la Cène, une fois « l'ouscur »⁶⁹⁹ arrivée, l'agonie et l'arrestation se déroulent la nuit, comme en témoignent les « lanternes »⁷⁰⁰ que les Juifs apportent avec eux pour s'éclairer. Jésus est mené auprès d'Anne et Pierre se chauffe auprès du feu à cause de la « froidour »⁷⁰¹. Les reniements du disciple s'achèvent avec le chant du coq et il est

⁶⁹² La *Passion*, v. 950-951.

⁶⁹³ La *Passion*, v. 77. Cette indication est tirée de Jean, 12, 1 : « Iesus ergo ante sex dies paschae venit Bethaniam ».

⁶⁹⁴ Jean, 12, 12.

⁶⁹⁵ La *Passion*, v. 116-118.

⁶⁹⁶ La *Passion*, v. 126-127 : « Puis le lun e ou martdi Jesu de cuer perfit / Aloit mout doctrinant ».

⁶⁹⁷ La *Passion*, v. 141.

⁶⁹⁸ « Le jovedi sivant », La *Passion*, v. 166.

⁶⁹⁹ La *Passion*, v. 289.

⁷⁰⁰ La *Passion*, v. 342.

⁷⁰¹ La *Passion*, v. 411.

précisé que Jésus est battu toute la nuit⁷⁰². Le lendemain, « cil matin »⁷⁰³, Jésus voit Pilate, puis Hérode et de nouveau Pilate. Il est crucifié et meurt à « ore de none »⁷⁰⁴, après une éclipse qui dure depuis midi⁷⁰⁵. Les femmes demandent à Pilate d'ensevelir le corps « avant la vespre »⁷⁰⁶, c'est-à-dire avant le samedi⁷⁰⁷.

Le montage chronologique est tout à fait cohérent malgré la difficulté d'exécution. En effet, pour le jugement de Jésus, les trois Evangiles synoptiques fournissent des versions bien distinctes. Matthieu et Marc évoquent deux comparutions devant les autorités juives et une seule devant Pilate qui a lieu le même jour que le deuxième interrogatoire par les Juifs, le premier s'étant déroulé de nuit⁷⁰⁸. Dans Luc en revanche, Jésus n'est mené qu'une fois devant les autorités juives et, après les outrages de la nuit, procès juif et romain sont liés et ont lieu le même jour⁷⁰⁹. Nicolas de Vérone combine les différentes sources, multiplie les détails et propose un univers symbolique cohérent, faisant de la nuit le temps des Juifs et des outrages⁷¹⁰ et du jour celui du procès romain, mais non pas celui du jugement. Le poète s'éloigne donc de la leçon de Luc. Ce procès romain se déroule lui-même en deux temps, en deux comparutions devant Pilate.

La crucifixion se fait le même jour et Nicolas de Vérone n'en précise pas l'heure pour ne pas avoir, comme Marc, à la situer trop tôt⁷¹¹. Cela laisse au Christ le temps d'effectuer ses différents déplacements et permet de ne pas résoudre la contradiction entre Marc et Jean qui évoquent respectivement la « troisième » et la « sixième » heure⁷¹². L'expiration provoque une éclipse et un tremblement de terre⁷¹³ et le récit qu'en propose l'épopée est fidèle au texte de Marc : l'éclipse de soleil dure de midi à trois heures, moment où Jésus meurt, ce que l'évangéliste désigne par « sixième » et

⁷⁰² La *Passion*, v. 500.

⁷⁰³ La *Passion*, v. 503.

⁷⁰⁴ La *Passion*, v. 879.

⁷⁰⁵ La *Passion*, v. 875-877.

⁷⁰⁶ La *Passion*, v. 915.

⁷⁰⁷ La *Passion*, v. 920.

⁷⁰⁸ Marc, 14, 53-65 et Matthieu, 26, 57-27, 1.

⁷⁰⁹ Luc, 22, 63-71.

⁷¹⁰ Il y a bien deux comparutions chez Nicolas de Vérone : une devant Anne, une devant Cayphe.

⁷¹¹ Neuf heures du matin.

⁷¹² Soit neuf heures du matin et midi. Marc, 15, 25 et Jean, 19, 14. Le désaccord serait dû à une confusion des notations numériques grecques ou des signes hébreux. Il pourrait aussi s'agir d'un éventuel souci, chez Jean, de placer l'exécution de Jésus au moment où on tuait l'agneau pascal pour la fête, Jean, 2, 4.

⁷¹³ Les textes font état de l'éclipse et du voile du temple qui se déchire : Marc, 15, 33 et 38-39 ; Matthieu, 27, 45 et 51-54 ; Luc, 23, 45. Matthieu évoque plus précisément un tremblement de terre en 27, 51.

« neuvième heure »⁷¹⁴. Nicolas de Vérone conserve l'expression « heure de none »⁷¹⁵ mais, par souci de clarté, remplace la « sixième heure » par « midi »⁷¹⁶.

La volonté de précision chronologique est évidente et elle n'est possible que parce que Nicolas de Vérone traduit directement les Evangiles, à la différence des autres auteurs de *Passions* qui se copient les uns les autres et cherchent toujours à surenchérir⁷¹⁷. Transcrivant fidèlement les textes latins en franco-italien, Nicolas de Vérone réduit la résurrection de Lazare à un simple repère chronologique. Dans Jean, le seul Evangile à raconter en détail le miracle⁷¹⁸, cet épisode précède celui de l'onction à Béthanie et appartient donc à la vie publique de Jésus. Cette merveille n'est pas représentée dans les premières *Passions*⁷¹⁹ par souci probablement du respect chronologique de la vie de Jésus, mais nous pouvons considérer qu'à l'époque où Nicolas de Vérone écrit sa *Passion*, c'est un des éléments essentiels de tout écrit narratif ou dramatique de ce genre. Or, le poète franco-italien, loin de traiter la résurrection de Lazare comme un motif merveilleux, la relègue dans un passé simple historique au sein d'une laisse d'introduction⁷²⁰.

Au fil du temps, les textes narratifs se détachent peu à peu de la lettre des sources mais quand le mystère français fait son apparition dans la littérature du Moyen Age, comme le soulignait déjà avec justesse G. Paris, il est

essentiellement dogmatique, il a pour but dans sa double origine qui est l'office de Noël et l'office de Pâques, de prouver aux spectateurs (d'où son nom) les deux mystères fondamentaux du christianisme, l'Incarnation et la Résurrection. La représentation de la Passion est inconnue à l'époque proprement liturgique et même à l'époque subséquente du drame chrétien⁷²¹.

⁷¹⁴ Marc, 15, 33-37.

⁷¹⁵ La *Passion*, v. 877 et 879.

⁷¹⁶ La *Passion*, v. 876.

⁷¹⁷ L'auteur de la *Passion Notre Seigneur* fait exception à cette règle. Tout comme Nicolas de Vérone, « au lieu de puiser sa matière dans des mystères déjà existants, pour ainsi dire, de seconde main, [il] semble avoir recouru directement aux sources premières, c'est-à-dire à la Bible et à l'Evangile de Nicodème, dont il traduit de nombreux passages ». Ce parallèle permet d'expliquer par exemple la similitude de traitement de l'épisode de l'agonie du Christ (qui diffère totalement de celui qui se retrouve dans toutes les autres *Passions* dramatiques ou narratives) alors que les deux textes n'ont pas pu s'influencer l'un l'autre. Voir, au sujet de la rédaction de la *Passion Notre Seigneur*, G.-A. Runnals, éd., *Introduction*, p. 45.

⁷¹⁸ Jean, 11, 1-44.

⁷¹⁹ Il ne se trouve en effet ni dans la *Passion des Jongleurs*, ni dans la *Passion du Palatinus*.

⁷²⁰ « [Jesus] fist susciter sens resploit / Le frer la Madelaine, che en moniment gisoit », la *Passion*, v. 40-41. De la même façon, Nicolas de Vérone ne raconte pas la résurrection du Christ parce qu'elle n'appartient pas à la Passion proprement dite.

⁷²¹ G. Paris, *Le Journal des savants*, Paris, 1892, p. 674 repris en Décembre 1902, p. 784. Sur la naissance et le développement du théâtre religieux, voir L. Sletsjõe, « Quelques réflexions sur la naissance du

Ce n'est que plus tard que le Moyen Age se préoccupe de tous les incidents des derniers jours de la vie du Christ, au moment de ce que J. Le Goff appelle « la naissance du Purgatoire »⁷²². Pendant deux siècles, les auteurs relatent les souffrances du Christ et insistent sur le fait que ce sont elles qui permettent la rédemption. Cependant, au XIV^e siècle, un simple récit des événements rapportés par les Evangiles ne pouvait plus obtenir un grand succès. Editant le *Livre de la Passion*, G. Frank précise qu'un récit de ce genre

ne correspondait plus aux doctrines et aux croyances du temps. Il fallait y ajouter des légendes apocryphes et des interprétations symboliques adoptées et acceptées par tout le monde⁷²³.

Les mystères y introduisent du mouvement, des dialogues d'une grande vivacité, une importante variété de versification, des scènes réalistes, des éléments lyriques et de multiples diableries⁷²⁴, souvent d'intention comique⁷²⁵. Cependant, au début du développement du genre dramatique, cette liberté par rapport aux sources n'empêche pas un certain respect de la lettre des Evangiles. Les premiers mystères sont relativement brefs et les personnages, encore peu nombreux, sont presque tous tirés des textes canoniques. Ce n'est que par la suite que la surenchère et la recherche du spectaculaire s'inscrivent dans l'évolution de la tradition littéraire des *Passions*.

Mais bien qu'il écrive à une date relativement tardive, Nicolas de Vérone ne recourt généralement pas à la légende. Seules quelques données sont issues des traditions orales ou apocryphes. Le poète se limite à la lecture des Evangiles et en propose une nouvelle version parce qu'il recherche une certaine forme de vérité. Son œuvre se donne comme la retranscription fidèle, certains disent « traduction »⁷²⁶, des textes de Matthieu, Marc, Luc ou Jean. La singularité de la *Passion* franco-italienne est dans ce respect même de la source.

théâtre religieux », *Actes du X^e congrès international de linguistique et philologie romanes*, Strasbourg, 1962, Paris, Klincksieck, 1965, t. II, p. 667-675 ; J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 75-133 ; G. Hasenohr, « La littérature religieuse », *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, 1, Partie historique, éd. D. Poirion, Heidelberg, C. Winter, coll. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalter*, 8, 1988, p. 367-405.

⁷²² J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque des histoires*, 1981.

⁷²³ G. Frank, éd., *Introduction*, p. III.

⁷²⁴ Voir à ce sujet : R. Lebègue, « Le diable dans l'ancien théâtre religieux », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 3, 4, 5, 1953, p. 97-105 ; D. Gangler-Mundwiller, « Les diableries nécessaires : le rôle des scènes diaboliques dans l'action des mystères de la *Passion* », *Mélanges de littérature du Moyen âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Ecole normale supérieure de jeunes filles, 1978, t. I, p. 249-268.

⁷²⁵ C'est ainsi que l'auteur du *Livre de la Passion* présente une discussion entre Belzébuth et un autre diable (v. 852-892), une digression sur les origines des bois de la croix et l'arbre de Paradis utilisé pour crucifier Jésus (v. 1079-1089 et 1160-1186), des explications sur les divisions des Enfers (v. 1822-1854)... Le récit se poursuit bien au-delà de la Résurrection, jusqu'au Jugement Dernier (v. 2483-2508).

⁷²⁶ F. di Ninni, « La *Passion* di Niccolò da Verona, fra traduzione e tradizione », art. cit., p. 407.

Nicolas de Vérone connaît les miracles contenus dans les textes synoptiques, ainsi que dans les apocryphes ou dans la légende mais il se contente d'en respecter la lettre. La sobriété de l'expression qui en découle s'explique parce que sa *Passion* n'a pas d'implication liturgique ni de visée dogmatique. Elle se présente comme une *auctoritas*. A ce titre, les miracles chrétiens, s'ils ne peuvent être omis, sont présentés avec un laconisme digne des Evangiles eux-mêmes et c'est là une grande originalité par rapport au genre littéraire des *Passions*. Le surnaturel est bien présent dans le texte mais il est d'une discrétion tout à fait remarquable. Le poète franco-italien se conforme strictement au texte qu'il transcrit au détriment des habitudes littéraires propres au genre qu'il utilise. Il en résulte un choix de la lettre et de l'esprit des Evangiles et non pas la rédaction d'une œuvre inscrite dans une tradition littéraire déterminée. Nouvel évangéliste, Nicolas de Vérone propose une chronique des derniers jours de la vie terrestre du Christ et accorde au merveilleux une place minime, sans pour autant contredire les événements qu'il rapporte. Jésus accomplit nombre de miracles mais ce ne sont pas eux qui retiennent l'attention du poète franco-italien, qui les traite de façon anecdotique. Dans le récit franco-italien, les actions merveilleuses de Jésus ne participent pas de la construction du sens à donner au texte.

2) Les données légendaires : les miracles dans la *Prise de Pampelune*

La problématique est sensiblement différente dans la *Prise de Pampelune*. Pour la rédaction de cette épopée, Nicolas de Vérone ne suit pas une source précise qu'il s'appliquerait à retranscrire fidèlement. En effet, ce poème est d'inspiration plus libre que la *Passion* qui traduit les Evangiles et que la *Pharsale* qui propose une version franco-italienne rimée des *Fet des Romains*. Certes, le trouvère prend la suite de l'*Entrée d'Espagne* et s'efforce, assurément, de respecter la tradition rolandienne. Mais le choix et la présentation des éléments narrés sont beaucoup plus personnels dans cette chanson de geste que dans les deux autres et le poète ne se contente pas d'y être un simple « versificateur »⁷²⁷ de textes préexistants : il fait véritablement œuvre de création.

⁷²⁷ Nous empruntons ce terme à L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 122.

Son épopée s'inscrit dans une veine littéraire bien précise, celle qui, depuis le *Pseudo-Turpin*, raconte les aventures de Charlemagne en Espagne et que R.-M. Ruggieri désigne sous le terme de *materia di Spagna*⁷²⁸. On sait que le texte en prose, rédigé en latin, intitulé *Historia Karoli Magni et Rotholandi* et attribué à l'archevêque de Reims, lui-même inspiré du *Karolellus* en vers, a servi de base à nombre de réécritures tant en France qu'en Italie. Au XIII^e siècle, Willem de Briane le traduit en anglo-normand et durant le *Trecento*, l'auteur des *Fatti de Spagna* le cite précisément comme source au début de son œuvre :

Hora zaschaduno sapia la casone perché io scripse la veraxe istoria : perché l'arcivesco
Turpino con sova mane scripse la veraxe istoria⁷²⁹.

Le Padouan dit également se référer à l'œuvre de Turpin⁷³⁰ et, à sa suite, Nicolas de Vérone mentionne la « cronice »⁷³¹, le « livre »⁷³², l'« istoire »⁷³³ et le « latin »⁷³⁴ dont il s'inspire. Il atteste la véracité des faits qu'il présente en précisant « se Trepin ne nous ment »⁷³⁵, avant d'ajouter quelques vers plus loin : « selong che dit l'autour »⁷³⁶, « autour » qu'il a déjà évoqué à plusieurs reprises⁷³⁷.

Or, malgré ces affirmations, et à la différence des autres représentants de la matière espagnole, la *Prise de Pampelune* n'est pas une traduction, ni une adaptation, ou alors très lointaine, du *Pseudo-Turpin* qui est ponctué par de nombreuses manifestations divines et où « le merveilleux surnaturel encadre la grande épopée des Francs, depuis l'apparition de saint Jacques qui donne à Charlemagne le sens de la mission à laquelle il

⁷²⁸ R.-M. Ruggieri, « Dall'Entrée d'Espagne e dai Fatti di Spagna alla Materia di Spagna », art. cit., p. 182 ; voir également P. Rajna, « La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana », art. cit., p. 189 et C. Dionisotti, « Entrée d'Espagne, Spagna, rotta di Roncisvalle », art. cit., p. 207-215.

⁷²⁹ Les *Fatti de Spagna*, I, p. 5.

⁷³⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 13548 par exemple. Cette mention de la source est particulièrement intéressante parce qu'elle est insérée dans l'épisode oriental qui est précisément totalement original. Au début du poème, le Padouan cite également Jean de Navarre et Gautier d'Aragon, qui sont deux autorités purement fantaisistes, l'*Entrée d'Espagne*, v. 2780.

⁷³¹ La *Prise de Pampelune*, v. 5260.

⁷³² La *Prise de Pampelune*, v. 5425.

⁷³³ La *Prise de Pampelune*, v. 6104.

⁷³⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 456 et v. 129 de l'Appendice publié par A. Thomas et reproduits en exergue au texte par F. di Ninni.

⁷³⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 5653.

⁷³⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 5669. On a vu cependant avec quelle réserve il fallait accueillir ces mentions de la source dans le texte du Padouan. Dans la tradition italienne du XVI^e siècle, le nom même de Turpin devient synonyme de mensonge et d'affabulation. Voir par exemple Teofilo Folengo, *Orlandino*, éd. M. Chiesa, *Medioevo e umanesimo*, 79, Padova, Editrice Antenore, 1991, I, 16, 1-8 ; Pietro Aretino, *Orlandino* (I, 2, 3-6 et I, 9, 5-6) et *Astolfoida* (I, 21, 3-4), *Poemi cavallereschi*, éd. D. Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995.

⁷³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1535 et 3749.

est appelé par Dieu jusqu'à celle de saint Denis protecteur du royaume de France »⁷³⁸. Alors que le poète franco-italien a conservé les miracles qui jalonnent la Passion du Christ et les a présentés sobrement en les réduisant à des éléments narratifs, parce qu'il reproduisait fidèlement les textes des Evangiles, il élimine, dans la *Prise de Pampelune*, toute intervention merveilleuse dictée par la tradition.

Dès lors, il convient d'analyser comment se manifeste la particularité de cette épopée de Nicolas de Vérone par rapport aux divers textes plus ou moins inspirés de la chronique latine et de relier cette problématique à celle de la réécriture et du traitement du surnaturel. Le rapport aux sources semble totalement différent dans la *Prise de Pampelune* et dans la *Passion* et il faut étudier la présentation du merveilleux chrétien dans la *Continuation de l'Entrée d'Espagne*, chanson de geste apparemment convenue, pour voir si elle est motivée par une vision du monde identique à celle qui régit le récit de la dernière semaine de vie terrestre du Christ.

Pour ce faire, il sera utile d'envisager successivement quelques-uns des miracles attendus de la tradition rolandienne en Espagne : l'apparition de saint Jacques à Charlemagne, la prise de la première Pampelune, précédée dans certains textes d'une vision angélique de Roland, et la prise, non moins miraculeuse, de la ville de Luiserne.

a) Saint Jacques

L'*Entrée d'Espagne* s'ouvre sur la triple apparition de saint Jacques à Charlemagne. L'apôtre se manifeste à l'empereur sous les traits d'un pèlerin. Il lui demande de libérer le chemin de Compostelle et le roi des Francs accepte cette mission, s'engageant à en respecter l'objectif. Il en fait le compte-rendu à ses hommes au début de la chanson de geste :

« Segnors », dist l'inperere, « per la Virge pulcelle,
Miracle vos dirai que Dex nos aparelle :
Troi nuet a trapaseis que moi part in ma çelle
Uns peregrins davant, que manace e revelle
Qe je aille ostoier sor la gient de Tutelle
Qe ne creent Jesus e sa santissime ancelle,
E qe trosqe saint Jaqes, qui est eu reng de Castelle,
Je afranche son chemins e sa droite santelle ».

⁷³⁸ A. Moisan, *Le Livre de Saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle*, op. cit., p. 186.

« Oiez, barons », fait Carles a la barbe florie,
« Troi nuet l'une pres l'autre, que ne dormoie mie,
Demonstrez m'est saint Jaques, que fort moi contrallie
Que je aile ostoier sor la gent Paganie,
Si com je l'ai promis au filz sante Marie
Et au barons saint Jaques, cui ai ma foi plevie
Que je restorerai son chemins e sa vie »⁷³⁹.

Le Padouan se conforme ici strictement aux textes latins et à la tradition qui en découle, qu'il s'agisse du *Karolellus*⁷⁴⁰, de l'*Historia Karoli Magni*⁷⁴¹ ou de la traduction de ce dernier par Willem de Briane⁷⁴². A chaque fois, c'est la vision de l'empereur qui sert de point de départ à la narration et c'est encore le cas dans les récits italiens du XIV^e siècle, tels que les *Fatti de Spagna* :

E lo apostolo de sancto Iacomo a modo de pellegrino aparite per trei note in visione a Karlo, arevelando che devesse andare in Spagna a conquistare el so camino : in altra mainera, che lo portreve granda pene in altro regname⁷⁴³.

De la sorte, l'action des hommes est entièrement placée sous le signe d'une obéissance à une requête divine et c'est Dieu, par l'intermédiaire de l'apôtre, qui réclame que l'armée française se batte en Espagne.

Les auteurs se conforment ici à un *topos* de la littérature du cycle du roi selon lequel l'action terrestre de Charlemagne est requise par Dieu. Ainsi, la reconquête espagnole apparaît comme une nouvelle croisade et le parallèle est frappant entre l'ouverture de l'*Entrée d'Espagne* et celle du *Voyage de Charlemagne* où l'empereur légitime son expédition en Terre Sainte par un songe qu'il a fait à trois reprises :

« Seignor », dist l'emperere, « un petit m'entendez :
En un lointain reialme, se Deu plaist, en irez.
Jerusalem requerre, la terre Damnedeu.
La croiz et le sepulcre voeil aller aorer -
Jo l'ai treis feiz songiet : mei covient aller –»⁷⁴⁴.

⁷³⁹ *L'Entrée d'Espagne*, v. 66-80.

⁷⁴⁰ *Karolellus*, p. 11, 13 et 15, v. 61-112.

⁷⁴¹ *Historia Karoli Magni*, I, p. 8, 10 et 12, l. 24-56.

⁷⁴² *Chronique de Turpin*, I, p. 55, l. 65-90.

⁷⁴³ Les *Fatti de Spagna*, I, p. 6. Voir aussi le discours de Charlemagne à ses hommes, même page, paragraphe suivant.

⁷⁴⁴ Le *Voyage de Charlemagne*, v. 67-71.

Ainsi, les aventures de l'armée carolingienne sont présentées comme l'expression d'une soumission à l'ordre céleste.

A l'inverse, dans le texte de Nicolas de Vérone, si les hommes rendent grâce à saint Jacques⁷⁴⁵ et si l'objectif de reconquête est omniprésent, ce dernier apparaît toujours comme un pur dessein des hommes. Charlemagne veut « conquir le cemin dou seint prediceour, / Ce est le baron seint Jaqes de Yesu serviour »⁷⁴⁶, « conquir le zamin dou saint galician »⁷⁴⁷, « le zamin e la voie dou buen saint de Galise »⁷⁴⁸, mais il ne rappelle jamais que cette lutte a été requise par l'apôtre lui-même. Désirier, quant à lui, précise au début du texte :

« Je vin en cist païs seulement por servir
L'emper[e]our mien sire e por aidier conquir
Le cemin de l'apostre »⁷⁴⁹.

Ainsi, il fait de la libération du chemin de saint Jacques un objectif purement militaire et guerrier de l'armée française.

Nicolas de Vérone se contente de respecter les impératifs narratifs imposés par la *Rolandéide* : les héros de la *Prise de Pampelune* se battent en Espagne pour reprendre aux Sarrasins les villes qui jalonnent l'itinéraire des pèlerins jusqu'à Compostelle. Mais le poète écarte toute interprétation religieuse de cette guerre de croisade et passe sous silence l'origine merveilleuse d'une telle expédition.

b) La prise de Pampelune

Le *Pseudo-Turpin*, dont Nicolas de Vérone dit s'inspirer, mentionne deux villes de Pampelune : celle que l'on retrouve dans l'épopée franco-italienne et dont la prise marque le début de l'œuvre et celle dont les murs s'écroulent, dans le texte latin, sur simple prière de Charlemagne. Selon la tradition, cette cité est la première à être reprise aux mains des Païens et ouvre donc la voie à la reconquête du chemin de Compostelle :

Prima urbs, quam obsedione circuivit, Pampilonia extitit, et sedit circa eam tribus mensibus et nequivit eam capere, quia muris inexpugnabilibus munitissima erat. Tunc Karolus fecit precem

⁷⁴⁵ « A Jesu rendi grace e a sient Jaqe aussi.

A Yesu e seint Jaqes rendi grace Rollant », v. 2309-2310.

⁷⁴⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 5658-5659.

⁷⁴⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1411.

⁷⁴⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 1418. Voir aussi les vers 5674 et 5688 où il est question du « cemin seint Jacques », le vers 1818 qui évoque le « camin de l'apostre ».

⁷⁴⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 195-197.

Domino dicens : « Domine Ihesu Christe, pro cuius fide in has horas ad expugnandam gentem perfidam veni, da michi hanc urbem capere ad honorem nominis tui. O beate Iacobe, si verum est, quod apparuisti michi, da michi capere illam ». Tunc Deo donante et beato Iacobo orante muri collapsi funditus ceciderunt.⁷⁵⁰

L'*Historia Karoli Magni* ajoute au poème qu'elle retranscrit en prose une nouvelle référence à l'apparition de saint Jacques à Charlemagne. Cette dernière se retrouve naturellement dans la traduction anglo-normande du XII^e siècle⁷⁵¹. Mais dans les deux textes latins d'origine, c'est bien une intervention divine, suscitée par une prière de l'empereur, qui permet aux Chrétiens de se rendre maîtres de la ville :

At Karolus dum carpit iter, bellumque minatur,
Urbem vallavit, que Pampilona vocatur.
Quam tribus obsessam dum debellare nequisset
Mensibus, et victus animo iam pene fuisset,
Nam validi muri prohibebant hanc superari,
Christum devota sic cepit mente precari,
Dicens : « Christe Ihesu, specialis gratia cuius
Me gentem patrie convertere compulit huius,
Cuius amore tuli tot prelia, totque labores,
Te relevante meos totiens et ubique dolores,
te precor, ut tua nunc virtus validissima muros
Obruat hos, nunquam virtute mea ruituros ;
Tuque meis precibus, o Iacobe sancte, faveto,
Ac dominum Christum super hoc orare studeto ».
Mox prece finita Christi virtute ruerunt
Mena lapsa, quibus lapsis port patuerunt.⁷⁵²

Le siège de cette première Pampelune a été relativement bref (trois mois) et se solde par une bienveillance du Ciel vis à vis des actions des hommes. A peine la requête de Charlemagne formulée, le miracle se produit et les remparts s'effondrent.

Il en va tout autrement dans l'épopée de Nicolas de Vérone qui ne mentionne qu'une seule Pampelune. Lorsque le poème épique débute, Désirier et ses hommes ont battu

⁷⁵⁰ *Historia Karoli Magni*, II, p. 14 et 16.

⁷⁵¹ « La primere vile ke il assist, ke cité fust, ço fu Pampiloine ; esist entour par treis mois, unkes prendre ne la poust. Lors fist sa priere a Nostre Seignour e dist : « Beuz Sire Deus Jesu Crist pour la ky amour e pur la ky foy jo su venu en ces estranges teres e con très pur enausser seynte crestiente, doune moy a prendre ceste cité en le honur de toun noun ». Dount reprist sa priere a Mounseygour Seint Jakes e dist : « Seynt Jakes, si ço est veyr ke vus me aparustes, donet moy ke jo la preinge ». E lors par la priere Seynt Jakes li murs chayerunt e fundirunt. », *Chronique de Turpin*, II, p. 55, l. 93-101.

⁷⁵² *Karolellus*, p. 15 et 17, v. 117-132.

Maozeris, seigneur de la ville, et ils désirent remettre la cité aux mains de l'empereur français. Auparavant, Charlemagne a assiégé la ville en vain pendant cinq ans et le roi lombard réussit un exploit tout à fait digne de louange⁷⁵³. De la sorte, c'est l'action des hommes qui permet au roi des Francs de s'emparer de Pampelune et Dieu est totalement étranger à cette réussite.

Les textes italiens omettent l'intervention miraculeuse qui rend aux chrétiens une première Pampelune et c'est certainement le signe d'une volonté d'éviter toute confusion entre une aide divine qui permet de venir à bout de la résistance d'une ville sarrasine et les hauts faits des Lombards qui soumettent Maozeris et son « admirable cité »⁷⁵⁴. Aucun miracle ne se produit dans la *Prise de Pampelune*, dans les *Fatti de Spagna*⁷⁵⁵ ou dans la *Spagna*⁷⁵⁶, au moment de la prise de Pampelune par Désirier. Ces textes, volontiers partisans et nationalistes, revendiquent ainsi un héroïsme italien. Après une telle réussite militaire, les Lombards, longtemps méprisés et raillés, sont réhabilités dans une tradition épique au sein de laquelle ils avaient été dénigrés jusqu'alors⁷⁵⁷. Cette réhabilitation se fait au détriment de toute manifestation du surnaturel : l'exploit guerrier, strictement humain, remplace le miracle.

Cependant, dans les *Fatti de Spagna*, l'épisode de la prise de Pampelune n'est pas totalement exempt de merveilleux. Avant que Désirier ne batte les Sarrasins, ces derniers inondent artificiellement les environs de la ville afin de noyer les troupes de l'armée française. Les Chrétiens échappent miraculeusement à cette inondation après que l'archange Gabriel est apparu à Roland, sous les traits d'une jeune femme vêtue de blanc, et lui a révélé les desseins de Maozeris :

Alora Rolando cavalca fin mezo del zardino ; e levò suxo, e dixè⁷⁵⁸ : « Ay chavalere, non sa' tu del campo de Karlo, che in questa note profonderà tuto quanto, ché Malzarixe nostro segnore ha fato fare instrumenti unde el profonderà in meza note ? » Dixè Rolando : « Per Machono nostro dio, ben me plaxe ch'el sia destructo Karlo con sova zente. »

⁷⁵³ « Il a fait en un jour plus bontié, sans gaber

Che en cinc ans n'avons fait » reconnaît Roland aux v. 294-295.

⁷⁵⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 772.

⁷⁵⁵ Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 94-95.

⁷⁵⁶ La *Spagna*, XXV, 15-40, vol. 2, p. 363-370.

⁷⁵⁷ Sur cette réhabilitation dans le cycle des légendes épiques, dans l'épopée franco-italienne en général et chez Nicolas de Vérone en particulier, voir en plus des articles cités dans la note précédente H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 234-239; V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 356-358 ; A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 367 et « Epica e racconto », art. cit., p. 426-428 ; P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 171-178.

⁷⁵⁸ Le sujet de ces deux derniers verbes est la « femina » que Roland a vue dans le jardin alors qu'elle cueillait des roses et des fleurs.

Atanto volse el suo destrere e prixe a cavalchare inverso l'oste ; e guarda arera, e vite che la femina era departita, e non sapeva in qual parte ella fosse andata : e hera tuta vestita de bianco. Rolando quando vite la femina se feze lo segno de la sancta croxe per grande miracholo che la femina era departita. E sapiate che questa femina era l'angelo Gabrielle che anuntiavali a Rolando⁷⁵⁹.

Dans la *Spagna*, c'est la Vierge qui avertit Roland du stratagème mis au point par les Païens⁷⁶⁰. Dans les deux textes italiens, le neveu de Charlemagne est donc le destinataire d'une vision angélique ou céleste. Il communique directement avec le Ciel et est le témoin privilégié de la transcendance divine.

Rien de tel ne se produit dans la chanson de geste de Nicolas de Vérone qui n'évoque pas la moindre intervention du merveilleux chrétien. L'univers dans lequel évoluent les héros de la *Prise de Pampelune* est résolument terrestre et ne tolère aucun miracle. Les réussites ou les revers des guerriers ne sont que le fait des hommes.

c) L'épisode de Luiserne.

Dans la tradition littéraire inaugurée par le *Pseudo-Turpin*, une Pampelune est reconquise grâce à une manifestation céleste et il ne s'agit pas d'un cas isolé. La ville de Luiserne fait également l'objet d'un miracle. Située entre Astorgat et la Stoille, elle résiste longtemps à l'armée française avant de rendre les armes, non sans intervention merveilleuse. L'épisode de Luiserne, absent de la *Chanson de Roland*, dans toutes ses versions, et de la *Chanson de Guillaume* remonte à la légende locale qui circulait en Espagne vers 1050-1100. Recueillie par Turpin, cette dernière se retrouve, avec différentes variantes dans nombre de textes tardifs, français ou italiens, qu'il s'agisse de *Gui de Bourgogne*, d'*Anseïs de Carthage*⁷⁶¹ ou des *Fatti de Spagna*.

Dans les premiers textes, le siège de l'armée française dure quatre mois et la ville est détruite sur simple prière de Charlemagne. Willem de Briane, traduisant le latin, écrit par exemple :

Totes ces cités e mout des autres dount jo ne fas mencioun conquist Charles, les unes par batayle les autres saun batayle, les autres par engyn, fore soul Luserne ke seet en Vaal Vert. Cele ne pout il prendre devaunt. Au dreyn il vint e la assist e sist qatre moys, ounkes ne la pout

⁷⁵⁹ Les *Fatti de Spagna*, XL, p. 85-86.

⁷⁶⁰ La *Spagna*, XXIV, 40-XXV, 4, vol. 2, p. 357-360.

⁷⁶¹ *Anseïs de Carthage*, éd. J. Alton, Tübingen, Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 194, 1892.

prendre. Dount fist il sa priere a Deux e a moun Seygnour Seynt Jake a par sa priere est ele gasté si ke a jour de hoy, e un graunt gorz sourt en milu de la cité ou il avoyt neyrs peysuns⁷⁶².

Les murs s'écroulent et un trou d'eau se forme au centre de la ville dans lequel évoluent des poissons noirs. Ce détail est déjà présent dans le *Karolellus* :

Quosdam devicit multo sudore duelli,
Quosdam subiecit nullo certamine belli.
Tandem vix potuit fortem superare Lucernam,
Sed tamen edomuit post menses quatuor illam.
Nam precibus fuis ceciderunt menia lapsa
Et deserta manet etiam nunc illa Lucerna.
Hanc fluvijs quidam cingebat gurgitis atri,
In quo cernuntur pisces sucrescere nigri⁷⁶³.

Il disparaît cependant des versions ultérieures qui adaptent plus ou moins librement la légende.

A l'origine, le Ciel intervient parce qu'il a été sollicité par Charlemagne, comme c'était le cas dans la *Chanson des Saisnes* où Dieu abat les murs du bourg de saint Hubert⁷⁶⁴. Mais dans *Gui de Bourgogne* une partie des remparts s'écroule sans que quiconque n'ait formulé la moindre prière :

El point de midi, quand li solaus leva,
Einsi com nostre Sire le volt et commanda,
Del mur de la cité l pan en craventa⁷⁶⁵.

La requête de l'empereur à Dieu apparaît plus tard, lorsqu'un conflit éclate entre Roland et Gui qui réclament tous deux le donjon occupé par Gui⁷⁶⁶. De la sorte, l'épopée fait état d'une seconde intervention surnaturelle, laquelle a pour but de régler un différend entre les hommes. La ville disparaît dans un abîme qui se remplit d'eau :

Et Karles se coucha desor l'erbe en la prée,
S'a faite l orison bien faite et enparlée,

⁷⁶² *Chronique de Turpin*, III, p. 56, l. 131-138. Il s'agit d'une traduction littérale de la version latine: « Omnes prefatas urbes, quasdam scilicet sine pugna, quasdam cum magno bello et maxima arte Karolus tunc adquisivit preter prefatam Lucernam, urbem munitissimam, que est in valle viridi, quam capere donec ad ultimum nequivit. Novissime vero venit ad eam et obsedit eam sedit circa eam quatuor mensium spacio et facta prece Deo et sancto Iacobo ceciderunt muri eius. Et facta est deserta usque in hodiernum diem. Quidam enim gurgis atri amnis in medio eius surrexit, in quo magni pisces nigri habentur », *Historia Karoli Magni*, III, p. 20, l. 38-47.

⁷⁶³ *Karolellus*, p. 21, v. 183-188.

⁷⁶⁴ *La Chanson des Saisnes*, v. 1727-1731.

⁷⁶⁵ *Gui de Bourgogne*, v. 4178-4180.

⁷⁶⁶ *Gui de Bourgogne*, v. 4273-4281.

Que cele vile soit à tel fuer atornée
Que de ceus ne d'autrui ne osit mès golosée.
Dont n'eussies vos mie demie liue alée
Que la cieuz est toute en abysme coulée,
Et par desus les murs tote d'eve rasée,
Si est assés plus noire que n'est pois destrempée,
Et li mur sont vermeil come rose esmerée ;
Encor le voient cil qui vont en la contrée⁷⁶⁷.

La chanson, commencée avec l'élection de Gui de Bourgogne, s'achève sur ce miracle et peut donc se lire comme l'avènement du règne céleste au détriment du pouvoir temporel. En effet, les héros sont menés de l'action des hommes à l'action de Dieu. Gui a été choisi et nommé roi par la génération des fils des chevaliers français et il est venu en Espagne motivé par son seul désir d'achever la tâche entreprise par les pères. Aucune apparition angélique ne le pousse à suivre les traces de ceux qui se sont engagés à libérer le chemin de saint Jacques. Cependant, malgré son enthousiasme, ses ruses guerrières demeurent inefficaces face à la résistance des Païens : le jeune Gui fait combler les fossés de la ville assiégée en vain depuis sept ans⁷⁶⁸, mais quand les Français se mettent à grimper aux murs, les défenseurs les rejettent en leur lançant des pierres⁷⁶⁹ et la victoire ne peut être remportée qu'après la chute merveilleuse des murs de fortification. De la même façon, Charlemagne désire mettre un terme à la dispute qui oppose Gui et son neveu mais il n'y parvient que grâce à la destruction miraculeuse de la cité. Les desseins des hommes ont besoin de l'aide de Dieu pour être menés à bien⁷⁷⁰. La situation est tout à fait similaire dans les *Fatti de Spagna* où Lucerna, ville située à côté de La Stoille, représente un danger pour l'armée française puisque Marsile y fait étape avec une forte armée⁷⁷¹. Nombre de chevaliers chrétiens tentent le combat. Guron de Bretagne, qui s'appelle ici Algirone⁷⁷², parvient à pénétrer dans le camp ennemi mais est blessé à mort. A sa suite, Roland jure de le venger et tente l'aventure seul, suivi à distance et à son insu par Désirier. Charlemagne lui-même affronte sans succès les

⁷⁶⁷ *Gui de Bourgogne*, v. 4288-4297.

⁷⁶⁸ *Gui de Bourgogne*, v. 1533-1534, 1862-1863.

⁷⁶⁹ *Gui de Bourgogne*, v. 4162-4166. Pour une étude des rapports entre la *Prise de Pampelune*, *Gui de Bourgogne* et *Anseïs de Carthage* voir R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 83-85 et F. Castets, « Recherche sur les rapports des chansons de geste et l'épopée chevaleresque italienne », art. cit., 208-215.

⁷⁷⁰ Au sujet des miracles qui viennent aider Gui, voir J.-C. Vallecalle, « Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste », art. cit., p. 65-75.

⁷⁷¹ Les *Fatti de Spagna*, XLV.

⁷⁷² Guron s'appelle, en fonction des textes Algirone ou Ghione.

Sarrasins malgré l'aide apportée par la propre fille de Marsile⁷⁷³, tombée amoureuse de Roland. Les Païens tendent un piège à leurs adversaires et massacrent 7000 hommes dont les corps sont exposés sur les remparts de la ville⁷⁷⁴. Quelques jours plus tard, Charlemagne se promène en forêt, s'agenouille devant la statue du Christ et l'implore de faire un miracle. La foudre tombe du ciel et détruit Luiserne par le feu :

[Charlemagne] se parti dal campo cossi sollo, e metesse in una grande foresta che nessuno non lo posseva vedere, e butasse in oratione denaze a uno crucifixo, e disse : « O Signore Yesù, lo quale nasisti de la gloriosa vergene Maria e volisti morire sopra lo legno de la croxe per volere recuperare nuy miseri peccatori, pregote per la tova infenita misericordia e per la tova grande bontade, che tu presti tanta gratia che yo possa conquistare tuta la Spagnya e farla tornare al sancto Iacomo ; e che in la citade de Lucerna possa dessendere una sayta che la destruga ».

Ora oditi novo mirachollo che dimostrò Cristo per la oratione de Karlo: che una fianzella dessexo de l'ayro in lo grande pallatio de la piazza, per modo che le desfeze, e no la posseveno asmorzare; e in pocha d'ora la citade fu tuta desfata e bruxata, sì che li altri muri cadeveno per lo grande fogo⁷⁷⁵.

Ce que les hommes n'ont pu accomplir est donc réalisé par le Ciel et Luiserne, ici incendiée, reste le symbole de la résistance acharnée des Païens qui ne peut céder que face à la puissance du Dieu chrétien. La prise et l'anéantissement de la ville sont le signe du miraculeux et du merveilleux qui se retrouvent dans nombre de textes tardifs.

Mais à la différence du Padouan, Nicolas de Vérone ne mentionne pas Luiserne⁷⁷⁶ alors qu'il reprend à son compte l'héroïque personnage de Guron de Bretagne dont le nom est lié à l'épisode de la prise de la ville. Le poète franco-italien fait même de Guron le héros d'un passage entier de son épopée et le chevalier dépeint est comparable à celui des *Fatti de Spagna* par de nombreux aspects. Dans les deux textes, sa mort a lieu après une périlleuse expédition en territoire hostile, un combat déséquilibré et des blessures multiples. Dans les deux cas, le chevalier arrive à rejoindre le camp de Charlemagne pour y mourir non sans avoir rempli la mission qui était la sienne : révéler à l'empereur

⁷⁷³ C'est elle qui envoie un message à Charlemagne pour le prévenir du danger que court son neveu.

⁷⁷⁴ Marsile dit à Charlemagne que la ville est prête à se rendre. Le roi des Francs ne se méfie pas et envoie un détachement de 7000 hommes. Ils sont bien accueillis, nourris et abreuvés. C'est alors qu'ils s'endorment et sont massacrés. *Les Fatti de Spagna*, XLV, p. 103.

⁷⁷⁵ *Les Fatti de Spagna*, XLV, p. 104.

⁷⁷⁶ Luiserne est évoquée dans l'*Entrée d'Espagne* au sein d'une énumération des villes espagnoles, v. 7477.

la présence des ennemis et leurs intentions dans le texte italien, rapporter la couronne de Marsile gagnée après un combat entre champions dans l'épopée franco-italienne⁷⁷⁷.

A n'en pas douter, Nicolas de Vérone connaissait la légende de Luiserne⁷⁷⁸, associée au nom et aux exploits de Guron, mais il ne fait aucune allusion à cette ville détruite par miracle. Dans la *Prise de Pampelune*, la reconquête de l'Espagne est le fait uniquement de l'armée de Charlemagne sans que la moindre place ne soit laissée aux interventions divines. Le trouvère omet l'étape légendaire de Luiserne parce que le monde qu'il présente est tout humain et que seule l'action des hommes mérite d'y être développée.

Aucun des « prodiges et miracles [qui] parsèment l'action héroïque »⁷⁷⁹ du *Pseudo-Turpin* ne se retrouve dans l'épopée franco-italienne de Nicolas de Vérone. Pas plus que saint Jacques n'apparaît à Charlemagne ou que les murs de Pampelune ou Luiserne ne s'écroulent sur la simple prière de l'empereur, Turpin n'a de vision au moment de la mort de Roland. Dans la chronique latine, l'archevêque voit Roland emporté au paradis par saint Matthieu de même que Marsile est mené en Enfer⁷⁸⁰. A la mort de Charlemagne des prodiges ont lieu : le jour devient nuit et l'obscurité dure une semaine. Une flamme passe devant Charlemagne et les églises s'écroulent⁷⁸¹. La prise de Grenoble est elle aussi tout à fait miraculeuse puisque Roland s'empare de la ville de la même façon que son oncle se rend maître de Pampelune : une simple prière faite à Jésus Christ suffit pour que la cité, inutilement assiégée auparavant, s'effondre⁷⁸². Les premiers textes font également de Feragu un descendant de Goliath, évoquent le son du cor de Roland porté miraculeusement, et les apparitions s'y multiplient : apparition d'un mort, d'une croix rouge dans le ciel⁷⁸³, d'anges, de démons⁷⁸⁴. Nicolas de Vérone n'utilise aucun élément de cet arsenal merveilleux et l'absence du surnaturel est trop systématique pour qu'elle puisse être le fruit du hasard. Assurément, le poète ne voulait pas que Dieu intervienne dans les actions des hommes.

⁷⁷⁷ *Les Fatti de Spagna*, XLV, p. 98-100 ; la *Prise de Pampelune*, v. 2705-3867.

⁷⁷⁸ Sur les origines et le développement de la légende de Luiserne voir H.-M. Smyser, « The Engulfed Lucerna of the *Pseudo-Turpin* », *Harvard Studies and notes in Philology and Literature*, 15, 1933, p. 49-73 et J. Bédier, « La ville légendaire de Luiserne », art. cit., *Les Légendes épiques*, op. cit., t. 3, p. 152-166.

⁷⁷⁹ A. Moisan, *Le Livre de Saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle*, op. cit., p. 186 et 204.

⁷⁸⁰ *Historia Karoli Magni*, XXV, p. 152 et 154, l. 1-17 ; *Karolellus*, p. 153 et 155, v. 1-28, *Chronique de Turpin*, XXV, p. 79, l. 1103-1115.

⁷⁸¹ *Historia Karoli Magni*, XXXIII, p. 190 et 192, l. 45-67 ; *Karolellus*, p. 153 et 155, v. 58-84 ; *Chronique de Turpin*, XXXII, p. 85, l. 1329-1340.

⁷⁸² *Historia Karoli Magni*, XXXIV, p. 194-195, l. 20-45 ; *Chronique de Turpin*, XXXIII, p. 85, l. 1341-1359. Cet épisode n'existe pas dans le *Karolellus*.

⁷⁸³ *Chronique de Turpin*, XVI, p. 67, l. 603.

⁷⁸⁴ *Chronique de Turpin*, XXXII, p. 84, l. 1300-1304.

* * *

*

Le miraculeux et le merveilleux chrétien sont traités avec le même désintéret dans la *Prise de Pampelune* et la *Passion* : là où Nicolas de Vérone retranscrit fidèlement une source précise, il conserve les éléments indispensables à la narration sans pour autant leur donner le relief spectaculaire qu'ils ont habituellement dans la tradition littéraire des *Passions*. En revanche, là où le poète ne s'inspire que d'une histoire légendaire plus ou moins adaptée⁷⁸⁵, il se distingue des autres auteurs en omettant toute intervention divine.

L'hypothèse d'une lacune entre l'*Entrée d'Espagne* et la *Prise de Pampelune* où seraient contenus, par le plus grand des hasards, tous les faits merveilleux⁷⁸⁶ semble difficilement soutenable d'autant plus que la vision angélique de Roland et la prise miraculeuse de Luiserne ne sont pas les seuls motifs de la légende manquant à la chanson de geste franco-italienne⁷⁸⁷. Le poète ne propose pas une nouvelle version du *Pseudo-Turpin* pour le salut de son âme, à la suite d'une vision nocturne, comme prétendent le faire l'auteur des *Fatti de Spagna* et le Padouan⁷⁸⁸. Il choisit au contraire de s'attacher à ce qu'il y a de plus humain dans les exploits des guerriers : *Arma virumque cano*⁷⁸⁹.

Le rapport aux sources est donc traité différemment dans la *Passion* et dans la *Prise de Pampelune*. Nicolas de Vérone n'utilise pas les textes dont il s'inspire de la même façon

⁷⁸⁵ Une étude des rapports entre *Fatti de Spagna*, *Spagna* et l'épopée de Nicolas de Vérone pousse les critiques à envisager l'existence d'une source mère qui se serait aujourd'hui perdue et dont les différents récits italiens s'inspireraient plus ou moins. Voir par exemple ce qu'en dit A. Catalano dans son *Introduction*, vol. I, p. 65 : « I rapporti indiscutibili, ma non intimi né diretti [...] null'altro dimostrano che la *Prise de Pampelune*, le due *Spagne* e il *Viaggio* devono essere considerati come discendenti di un capostipite del quale ognuno conserva un po' del sangue che gli è stato trasmesso ».

⁷⁸⁶ R. Specht explique ainsi l'absence de l'épisode de Luiserne dans la *Prise de Pampelune*. Pour la critique, « Nicolas de Vérone ne pouvait se passer de raconter la prise miraculeuse de Luiserne après la chute d'Astorga », et le fait qu'on ne trouve aucune trace de ce miracle dans le texte qui nous est parvenu lui sert d'argument pour étayer la thèse d'un manuscrit lacunaire. Voir R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., note 63, p. 104.

⁷⁸⁷ Deux manifestations traditionnelles du « merveilleux païen » (développées ci après par raison de commodités) sont également absentes du poème épique de Nicolas de Vérone alors qu'elles sont récurrentes dans les autres représentants de la matière espagnole.

⁷⁸⁸ L'auteur italien parle de la visite d'un ange alors que le Padoaun raconte que Turpin en personne lui est apparu pour lui demander de mettre en vers sa chronique : « Una note el me vene un angelo in vixione anontiare che io devesse scrivere la dita istoria si voleva essere salvo l'anima mia », Les *Fatti de Spagna*, I, p. 5 ; « Une nuit en dormant me vint avisee

L'arcevesque meïme, cum la carte aprestee :

Comanda moi e dist, avant sa desevee,

Que por l'amor saint Jaques fust l'estorie rimee,

Car ma arme en seroit sempres secourue et aidee », l'*Entrée d'Espagne*, v. 50-54.

⁷⁸⁹ Virgile, *Enéide*, éd. J. Perret, Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 1991, I, v. 1.

dans les deux chansons de geste. Ici, il apparaît presque comme un nouvel évangéliste et traduit des passages entiers de Marc, Matthieu, Luc ou Jean ; là, il se propose comme continuateur de l'*Entrée d'Espagne* et remanieur de la matière espagnole. L'intertextualité apparaît sous deux aspects bien distincts.

Mais cette réécriture polymorphe est au service d'une vision du monde cohérente et commune aux deux épopées : le poète se fait le chantre d'un monde exclusivement terrestre d'où sont exclues toutes manifestations outrancières d'un surnaturel qu'il considère sans doute comme purement ornemental et donc inutile, non seulement à la narration, mais aussi à la constitution du sens à donner à son œuvre. L'univers dépeint par Nicolas de Vérone est une sorte de monde sans Dieu ou de monde dans lequel, pour le moins, Dieu est un Dieu caché.

II/ Le merveilleux païen et les autres manifestations du merveilleux

Si la *Passion* ne laisse que peu de place à la présentation d'un héros divin et si la *Prise de Pampelune* exclut toute manifestation surnaturelle, il est légitime de chercher à comprendre comment le panthéon antique et les habitudes païennes qui y sont rattachées apparaissent dans la *Pharsale*. En outre, les trois sources d'inspiration du poète franco-italien amènent à une réflexion sur le merveilleux païen, que ce dernier soit romain ou sarrasin, et ce d'autant plus que la sorcière Erichto, présente dans le texte de Lucain et dans les *Fet des Romains*, est une figure archétypale de ce que J. Le Goff caractérise comme *magicus*.

Cette catégorie du surnaturel désigne principalement la magie noire et la sorcellerie, deux arts répandus et connus au Moyen Age. Erichto en est l'incarnation même et jouit d'une grande renommée. Retranscrivant une source contraignante, Nicolas de Vérone se doit de représenter la scène inévitable de la visite de Sextus chez la sorcière.

Mais on peut se demander si l'épisode, à l'instar des miracles de Jésus, est présenté avec la sobriété qui fait l'originalité de la *Passion*. Le merveilleux chrétien ne participe pas de l'interprétation du martyr du Christ et il peut dès lors être significatif de confronter la présentation de ce surnaturel à celle du *magicus* et du démoniaque. La comparaison du rôle qui leur est assigné dans les textes de Nicolas de Vérone sera également révélatrice des orientations privilégiées par le poète.

Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, le parallèle entre surnaturel d'origine divine et merveilleux païen est d'autant plus pertinent que les points de passage entre ces deux catégories normalement antagonistes sont nombreux. Dans la *Pharsale* et la *Passion* par exemple, les songes, manifestation du *mirabilis* dont parle J. Le Goff, sont réservés à des personnages non chrétiens.

1) La sorcière Erichto

Il y a très peu de femmes dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, et aucune n'apparaît dans la *Prise de Pampelune*, comme si l'auteur avait voulu les exclure du contexte épique. La Vierge pleure au pied de la croix dans la *Passion*⁷⁹⁰, la femme de Pilate fait une très furtive apparition⁷⁹¹, et Cornélie, toute de douleur éprouvée, accompagne son mari jusqu'à la mort⁷⁹². La première se caractérise par ses larmes, la seconde par son effroi, la troisième par son amour. Dans ce cadre là, et c'est tout à fait remarquable car Nicolas de Vérone modifie l'esprit des *Fet des Romains*, Erichto n'incarne pas uniquement le mal absolu, la facette noire d'un féminité dangereuse par opposition au sublime de Marie ou de Cornélie.

En effet, le personnage est profondément ambivalent et son portrait est largement contrasté. Figure de la divination macabre, la sorcière de Lucain s'est imposée comme référence médiévale païenne. Pourtant, dans le texte franco-italien, la scène de sa rencontre avec Sextus évoque l'épisode de la pythonisse d'En Dor⁷⁹³ et le fait est d'une originalité digne d'intérêt.

Mêlant univers antique et référence biblique, Nicolas de Vérone construit une image ambiguë de la devineresse. Sa description hésite entre sorcellerie et humanité et multiplie les antagonismes. Loin d'être redoutable, Erichto est une aide précieuse pour le fils de Pompée et les caractéristiques ontologiques du jour et de la nuit s'inversent, comme celles du gigantisme et de la petitesse.

a/ Sorcellerie et humanité

Dans l'édition moderne des *Fet des Romains*, tout l'épisode de nécromancie se lit sous la rubrique : « Coment Sextus li fiuz Pompee ala a Ericcto la sorciere por savoir de la

⁷⁹⁰ La *Passion*, v. 819-842.

⁷⁹¹ La *Passion*, v. 691-695.

⁷⁹² La *Pharsale*, v. 2222-2254, 2322-2357, 2939-2966 et 3046-3078.

⁷⁹³ Cet épisode se trouve en I, Samuel, 28, 7-25.

bataille la fin »⁷⁹⁴. L.-F. Flutre se conforme ici à une lecture proprement médiévale du personnage où son aspect diabolique prédomine. Erichto est désignée *a priori* comme sorcière et cela correspond à l'idée que l'on se fait d'elle depuis le texte de Lucain. Très connue au Moyen Age, archétype de la sorcière antique, modèle de sorcellerie⁷⁹⁵, Erichto revêt tous les atours du démoniaque dans la chronique française.

Dans la *Pharsale*, la situation est tout à fait différente et Erichto n'est pas précédée de sa réputation de sorcière. Certes, le poète évoque les « sorciers »⁷⁹⁶ puis leurs « ars » et « mervoilles »⁷⁹⁷ avant de préciser :

Sour touz les encanteres qe vous ay conte ci
Si fu dame Heuriton – ce savés vos de fi –
La metre plus sopraine qe anc de mer nasqui⁷⁹⁸.

Mais la suprématie d'Erichto se lit comme une qualité : Nicolas de Vérone présente la « metre plus sopraine », c'est-à-dire la plus experte, réputée, renommée. L'expression est tout aussi laudative que dépréciative : il s'agit d'un superlatif exprimé dans le domaine d'un art particulier, celui de la magie⁷⁹⁹. De plus, le nom même du personnage est précédé du substantif « dame »⁸⁰⁰. De cette façon, Erichto n'appartient pas au monde

⁷⁹⁴ Les *Fet des Romains*, p. 495, l. 11.

⁷⁹⁵ F. Dubost parle du « modèle thessalien » incarné par Erichto et Médée. Voir F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., t. II, p. 658-662.

⁷⁹⁶ La *Pharsale*, v. 84.

⁷⁹⁷ La *Pharsale*, v. 86 et 87.

⁷⁹⁸ La *Pharsale*, v. 102-104.

⁷⁹⁹ Les spécialistes s'accordent sur le fait que le Moyen Age ne persécuta pas les sorcières et que leur diabolisation date du XIV^e siècle. La peste de 1348 ouvre la voie à la systématisation de l'accusation des sorcières et à une certaine popularisation des histoires démoniaques. Avant cette date, et depuis l'Antiquité, la magie omniprésente n'est en rien condamnée. Voir à ce sujet R. Muchembled, *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 99 ; G. Bechtel, *La Sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, p. 13-76 ; J. Delumeau, *La Peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 98-99 et 232-360 ; R. Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 2000 (1^{ère} édition : 1989), p. 150-174 ; N. Weill-Parot, « Science et magie au Moyen Age », *Medieval Studies. Today and tomorrow (1993-1998), Actes du congrès de la FIDEM (Barcelone, 1999)*, éd. J. Hamesse, Turnhout, Brepols, 2004, p. 527-559 ; A. Varvaro, « A proposito delle credenze magiche nella letteratura medievale », *Miscellanea mediaevalia, Mélanges en l'honneur de P. Ménard*, Paris, Champion, t. II, p. 1446-1452 ; L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental science*, New-York, Columbia University Press, 1923-1934, t. I, p. 672-696 : « L'attrait de la divination pour une partie des intellectuels chrétiens du Moyen Age » ; P. Boglioni, « L'Eglise et la divination au Moyen Age, ou les avatars d'une pastorale ambiguë », *Théologiques*, vol. 28, n° 1, printemps 2000, p. 37-66. Pour la fin du Moyen Age et l'époque moderne, voir J.-P. Boudet, « La genèse médiévale de la chasse aux sorcières : jalons en vue d'une relecture », *Le Mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Age*, éd. N. Nabert, Paris, Beauschesne, 1996, p. 35-52. Pour des textes datant du Moyen Age, antérieurs ou postérieurs aux œuvres de Nicolas de Vérone, voir *Bibliotheca Lamiarum, Documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'età moderna*, éd. G. Bosco, Pise-Ospedaletto, Pacini Editore, 1994 ; Henry Institoris, Jacques Sprenger, *Malleus Maleficarum (Marteau des sorcières)*, 1486, éd. A. Danet, précédé de *L'inquisiteur et ses sorcières*, par A. Danet, Grenoble, J. Million, coll. *Atopia*, 2005 ; U. Molitor, *De laniis et phitonicis mulieribus*, Cologne, 1489, Paris, Nourry, 1926 ; *L'Imaginaire du sabbat. Edition critique des textes les plus anciens (~1430 ~ 1440)* éd. M. Ostorero, A. Paravicini-Bagliani, K. Utz-Tremp, Lausanne, *Cahiers lausannois d'histoire médiévale*, 26, 1999.

⁸⁰⁰ La *Pharsale*, v. 103.

infra-humain mais est une femme, née d'une femme⁸⁰¹. Simple représentant de l'humanité parmi d'autres, la sorcière apparaît comme un individu respectable jouissant d'un certain rang social, celui d'une *domina*. Il n'y a rien de diabolique ni dans son essence, ni dans sa généalogie.

Cette lecture n'est pas fortuite et Nicolas de Vérone évoque à plusieurs reprises l'humanité d'Erichto, fût-ce pour souligner la laideur de la magicienne : « anc ne veïstes fame plus layde a regarder »⁸⁰², « la dame liet si carme(n)s »⁸⁰³, « a cele fame, il⁸⁰⁴ voloit dou tot aller »⁸⁰⁵. Le fils de Pompée considère celle qui va l'aider comme un être humain. Chez Nicolas de Vérone, la relation bien particulière qui unit Sextus à Erichto est plus de l'ordre du soutien, demandé et accordé, que de celui de la « deablie »⁸⁰⁶.

C'est ce qui légitime la demande très codifiée que formule le guerrier romain ; s'adressant à Erichto, il l'apostrophe :

« Zantis dame », fait il, « honorable por droit,
Cortoise et ensenee, plus c'om dir ne sauroit,
Par vous est honoré cist païs, qand vos i oit :
Qar se vous ne li fustes, coneüs ne seroit ».⁸⁰⁷

Il reconnaît en elle un être noble et puissant qu'il remercie quand elle accepte de lui révéler son sort⁸⁰⁸. Ce premier échange est tout à fait comparable à celui que décrit la chronique en prose : on y peut lire la même politesse et courtoisie de Sextus, le même respect pour la puissance d'Erichto et la même acceptation de la part de la sorcière⁸⁰⁹.

En revanche, Nicolas de Vérone fait preuve d'originalité au moment de la séparation des deux personnages : une fois le fils de Pompée renseigné, les *Fet des Romains* ne s'attardent pas sur la fin de l'entrevue : « Sextus s'en retorna as tentes son pere. Ericto le convoia, car la nuiz fu obscure »⁸¹⁰. Mais dans la *Pharsale*, une grande partie de la laisse XIII est consacrée à la façon dont le guerrier quitte la sorcière, qui ne peut plus être considérée comme telle. Sextus demande tout d'abord s'il peut partir, se pliant par

⁸⁰¹ La *Pharsale*, v. 104.

⁸⁰² La *Pharsale*, v. 129.

⁸⁰³ La *Pharsale*, v. 298.

⁸⁰⁴ Il s'agit de Sextus.

⁸⁰⁵ La *Pharsale*, v. 136.

⁸⁰⁶ Nous empruntons ce terme à F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., t. II, p. 632.

⁸⁰⁷ La *Pharsale*, v. 160-163.

⁸⁰⁸ La *Pharsale*, v. 187 : « Grand merci, zantis dame ».

⁸⁰⁹ Les *Fet des Romains* p. 498, l. 29-p. 499, l. 22.

⁸¹⁰ Les *Fet des Romains*, p. 504, l. 17-18.

là à l'exigence courtoise de demande de congé, puis Erichto le lui accorde et propose de le raccompagner pour le protéger. Sextus la remercie donc et les voilà partis ensemble. C'est ensuite Erichto qui demande congé, les hommes de Sextus la remercient à nouveau avant qu'elle ne s'en aille définitivement⁸¹¹. Cette construction parallèle insiste sur la similitude de statut entre les deux protagonistes. Un déplacement fondamental s'est donc opéré depuis le texte de Lucain où la sorcière maîtrisait les différents langages animaux et autres bruits de la nature :

Latratus habet illa canum gemitusque luporum,
Quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur,
Quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis ;
Exprimit et planctus inlidae cautibus undae
Siluarumque sonum fractaeque tonitrua nubis.
Tot rerum vox una fuit⁸¹².

Résolument sauvage dans le poème latin, Erichto est au contraire totalement civilisée dans la *Pharsale* de Nicolas de Vérone et ses mœurs ressemblent à celles du *Popolo* aristocratique et bourgeois de la Cour de Nicolas I^{er} d'Este.

b/ Menace et bienveillance

Le personnage franco-italien, plus humain que diabolique, semble directement inspiré des miniatures présentes dans les différents manuscrits des *Fet des Romains* où Erichto apparaît toujours sous les traits d'une dame, sans le moindre signe effrayant ou inquiétant⁸¹³. Bien plus, Nicolas de Vérone confère à sa sorcière un statut de bienfaitrice qui n'hésite pas à venir en aide à qui le lui demande.

Pour ce faire, le poète explicite l'expression « car la nuit fu obscure » des *Fet des Romains*⁸¹⁴. Sextus et ses hommes ont-ils émis le souhait de retourner auprès de Pompée ?

« Volunter, biaux amis », Heriton li redist,
« Mais je vous conduray, che aucun ne perist ;
Qar la nuit est obscure, e s'il adevenist

⁸¹¹ La *Pharsale*, v. 306-319.

⁸¹² Lucain, *De Bello civili*, VI, v. 688-693.

⁸¹³ C'est le cas des manuscrits B2, B3, P5 et P11. Les miniatures représentant Erichto se trouvent respectivement aux folios 337 v°, 114 v°, 333c et 75c. On notera cependant que le cadre des miniatures du manuscrit P9 (dont aucune ne représente Erichto), se prolonge dans les marges par des dessins bizarres d'animaux et de monstres.

⁸¹⁴ Les *Fet des Romains* p. 504, l. 18.

Che la giant Cesaron a nuit vous sorvenist,
Je ai mout grand doutance q'il ne vous mesvenist.
Pour ce vous amenray pour delez cil rubist,
Ond qe ne doterés home qe mais nasquist »⁸¹⁵.

Erichto devient une sorte de bonne fée qui veille sur les hommes et les protège alors que le danger nocturne ne vient pas des maléfices ou des forces du mal, mais bien de la « giant Cesaron »⁸¹⁶.

Une nouvelle fois, l'esprit du poème antique est profondément modifié. Le livre VI du *De Bello civili* s'achève quand la sorcière reconduit Sextus au camp de son père :

Et caelos lucis ducente colorem,
Dum ferrent tutos intra tentoria gressus
Iussa tenere diem, densas nox praestitit umbras.⁸¹⁷

Chez Lucain, la nuit noire, requise par Erichto, est un moyen de protéger les hommes. Le public auquel s'adressait l'auteur latin croyait à la magie et souvent la pratiquait. Il est même vraisemblable que le poète a personnellement assisté, en compagnie de Néron, à des expériences de nécromancie⁸¹⁸. Les *divini, magi, pythones* et autres *necromantii* sont en outre des personnages ordinaires de l'Antiquité⁸¹⁹ et la Thessalie est connue, sans qu'il n'y ait là rien d'effrayant, comme « l'éternelle terre des sorcières »⁸²⁰, lesquelles pratiquent une magie d'ordre oral, un art maléfique non diabolique. Mais cette banalisation de la sorcellerie ne se retrouve pas dans les *Fet des Romains*. Le traducteur français a-t-il mal compris ces vers de Lucain ? Cela expliquerait que la nuit devienne effrayante dans sa chronique en prose. En effet, dans ce texte, c'est parce que les ténèbres sont profondes⁸²¹ et donc dangereuses, qu'Erichto raccompagne le fils de Pompée. L'auteur se conforme alors à une idée couramment répandue, à une « peur du

⁸¹⁵ La *Pharsale*, v. 308-313.

⁸¹⁶ La *Pharsale*, v. 312.

⁸¹⁷ Lucain, *De Bello civili*, VI, v. 827-830.

⁸¹⁸ Voir par exemple ce qu'en dit Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle, livre XXX, Magie et pharmacopée*, éd. A. Ernout, Paris, Belles Lettres, coll. *Classiques en poche*, 2003, l. LVI.

⁸¹⁹ Voir à ce sujet G. Bechtel, *La Sorcière et l'Occident, op. cit.*, p. 14-16. La multitude de noms latins recensés par l'auteur témoigne de la banalité de la sorcellerie à cette époque : il faut ajouter aux termes que nous avons cités les *harioli, incantatores, haruspices, augures, pyromantii, hydromantii, striges* et *lamies* ...

⁸²⁰ G. Bechtel, *La Sorcière et l'Occident, op. cit.*, p. 18.

⁸²¹ Les *Fet des Romains* p. 504, l. 18.

plus grand nombre »⁸²², la peur du noir et de la nuit. Cette peur est liée à la symbolique de la lumière et de l'obscurité que l'on retrouve dans la Bible⁸²³.

Or, chez Nicolas de Vérone, ne sont à craindre ni la peste ténébreuse⁸²⁴, ni les bêtes malfaisantes qui surgissent à la tombée du jour⁸²⁵, mais bien César et son armée. Dans l'œuvre du poète franco-italien, l'humain est bien plus redoutable que le surnaturel. Et si Sextus et ses compagnons « mercierent [Erichto] dou bien ch'elle li fist »⁸²⁶, c'est que la sorcière diabolique, la sorcière « moderne » comme l'appelle G. Bechtel⁸²⁷, n'est pas encore née.

La bienveillance d'Erichto dans la *Pharsale* franco-italienne évoque celle de la pythonisse d'En Dor envers Saül. Dans le texte de Samuel, le roi des Hébreux est troublé après l'évocation du revenant parce que sa mort lui a été annoncée pour le lendemain. La devineresse agit alors avec beaucoup d'aménité :

Ingressa est itaque mulier ad Saul et ait conturbatus enim erat valde dixitque ad eum : « Ecce oboedivit ancilla tua voci tuae et posui animam meam in manu mea et audivi sermones tuos quos locutus es ad me. Nunc igitur audi et tu vocem ancillae tuae ut ponam coram te buccellam panis et comedens convalescas ut possis iter facere »⁸²⁸.

Sextus, qui vient d'apprendre la fin imminente de son père, est dans la même situation que le descendant de Samuel et la sorcière apparaît, tout comme celle de l'Ancien Testament, un secours profitable et bénéfique.

c/ La confusion des catégories ontologiques

En même temps que le danger se fait tout humain et qu'Erichto propose son aide pour écarter la menace de tout « home que mais nasquist »⁸²⁹, la nuit change de statut dans l'œuvre du trouvère franco-italien. Moment privilégié des divinations, charmes et autres

⁸²² J. Delumeau, *La Peur en Occident, op. cit.*, p. 87-97 qui sont consacrées à la peur de la nuit.

⁸²³ Voir par exemple : Job 24, 13-17 ; Psaume 91, 5 ; 88, 13 ; Esaïe 9, 1 ; 42, 7 ; 49, 9 ; 60, 19 ; Michée 7, 8 ; Jean 11, 10 ; 12, 36 ; 13, 30 ; Luc 22, 53 ; Matthieu 27, 45, Epître de Paul aux Romains 13, 12-13 ; Epître de Paul aux Ephésiens 6, 12 ; Daniel 12, 3.

⁸²⁴ Psaume 91, 6.

⁸²⁵ Psaume 104, 20.

⁸²⁶ La *Pharsale*, v. 318.

⁸²⁷ G. Bechtel, *La Sorcière et l'Occident, op. cit.*, p. 125. Cette sorcière moderne, « pure création de l'esprit, fut inventée vers 1400 ». Voir aussi p. 9 : « D'abord on sait maintenant avec certitude, même si c'est fort troublant, que la sorcière diabolique ne fut pas une figure du Moyen Age (qui s'en occupait assez peu) mais bien plutôt de la Renaissance et du début des temps Modernes ». L'auteur insiste largement sur ce point. En outre, la chasse aux sorcières est relativement tardive : le *Malleus maleficarum* ne date que de 1487.

⁸²⁸ I, Samuel, 28, 21-22.

⁸²⁹ La *Pharsale*, v. 314.

sorcelleries, laps de temps pendant lequel les revenants peuvent se manifester, la nuit est le lieu privilégié d'une séance effrayante de magie noire, dans les *Fet des Romains*. Le texte en prose précise d'ailleurs qu'au moment de commencer ses sorts, Erichto rend les ténèbres plus profondes : elle « fist un poi la nuit oscurir par son enchantement »⁸³⁰.

Mais dans la chanson de geste de Nicolas de Vérone, le cadre nécessaire à l'évocation du mort est bien différent. La magicienne

Veant le fil Pompiu elle fist oscurir
Les airs devers senestre, cum fust nuit por dormir,
E devers destre pars fist le soleil luisir⁸³¹.

Le ciel est scindé en deux moitiés strictement opposées : comme il se doit le côté gauche, « senestre », est celui des ténèbres, alors que le droit est celui de la lumière. Cette répartition bi-polaire est révélatrice de la duplicité et de l'ambiguïté du personnage d'Erichto, mi-sorcière, mi-femme, consultée en tant que pythonisse. Ce que Sextus attend d'Erichto, c'est bien qu'elle éclaircisse, qu'elle mette à jour une vérité qu'il ne peut voir pour l'instant. Le vocabulaire est symbolique : à proprement parler, Erichto doit *faire la lumière* sur ce qui est d'ordinaire obscur : l'avenir, la destinée de Sextus⁸³².

De fait, si la partie sombre des « airs » s'obscurcit « cum fust nuit por dormir »⁸³³, la nuit perd son caractère effrayant pour se résumer au seul moment du repos. Au cœur même de la scène la plus noire de toute son œuvre, une scène de nécromancie, Nicolas de Vérone considère la nuit sans lien symbolique avec une peur quelconque. Le surnaturel disparaît de son royaume de prédilection. A ce titre, il est significatif que la rencontre entre les deux personnages principaux de cet épisode consacré à la révélation de l'avenir n'ait pas lieu de nuit.

Certes, tout comme dans les *Fet des Romains*, Sextus et ses hommes partent à la recherche de l'enchanteresse « en la mie nuit »⁸³⁴, mais là où la chronique indique : « tant la quistrent [...] que il la virent »⁸³⁵, Nicolas de Vérone opère une modification essentielle en concluant la laisse VI sur la rencontre elle-

⁸³⁰ Les *Fet des Romains*, p. 499, l. 23-24.

⁸³¹ La *Pharsale*, v. 193-195.

⁸³² Le vers 171 va dans le même sens de cette symbolique du visible et de l'invisible lorsque Sextus demande à Erichto que « celé[e] ne [lui] soit » l'issue du combat.

⁸³³ La *Pharsale*, v. 194.

⁸³⁴ La *Pharsale*, v. 145. Ce vers reprend à l'identique le texte des *Fet des Romains* : « entor mie nuit », p. 498, l. 11.

⁸³⁵ *Fet des Romains*, p. 498, l. 12 et 14.

même : « Troverent Heriton qand le solaus leva »⁸³⁶. Symboliquement, l'arrivée d'un jour nouveau marque l'achèvement d'un itinéraire de l'ignorance à la connaissance, de la bassesse et vilénie des hommes de Sextus à la renommée d'Erichto.

Ce parti pris est tout à fait net et la confrontation des laisses VI et VII montre bien le dédain du poète pour celui qui « non fu pas digne [...] de estre le fil Ponpiu »⁸³⁷ :

Qar de la mort se dote cum l'en qe vil cuer ha.
Lour prist de ses barons ou il plus se fia :
Ce furent des plus fobles qe en l'ost se trova.
Por trover Heriton o soy li amena;
Droit en la mie nuit das suens se deseavra.
Tres por mi li sepolcres – si com l'en li conta-
E por mi li carners vont cercant za e là.
Sor une roce antie ou nul ne conversa,
Ou devoit la bataille estre che non boisa,
Troverent Heriton, qand le solaus leva⁸³⁸.

Il semble s'agir d'un véritable parcours initiatique : les personnages, décrits sans complaisance aucune et accusés explicitement, sont totalement condamnables aux yeux de Nicolas de Vérone. Pour parvenir à ses fins, Sextus doit affronter les ténèbres, la solitude, le silence et évoluer dans un univers hostile.

A l'opposé, Erichto, dont on sollicite la parole et que l'on rencontre au petit matin, jouit de la sympathie du poète. Au moment même où elle entre dans la narration, le soleil se lève, les multiples « sepolcres » et « carners » traversés se réduisent à un « petit cimitire »⁸³⁹. La « roce antie » perd elle aussi ses caractéristiques effrayantes. Le contraste est donc total quand s'ouvre la laisse VII :

La roce fu petite ou Heriton estoit,
Un petit cimitire pres desouz terre avoit⁸⁴⁰.

Si le gigantisme est souvent le signe du monstrueux et du diabolique, la petitesse semble signifier l'humanité de la sorcière. De la même façon que dans l'*Entrée d'Espagne*, la description du géant Feragu minimise ses aspects monstrueux⁸⁴¹, l'adjectif « petit » est

⁸³⁶ La *Pharsale*, v. 150.

⁸³⁷ La *Pharsale*, v. 78-79.

⁸³⁸ La *Pharsale*, v. 141-150.

⁸³⁹ La *Pharsale*, v. 152.

⁸⁴⁰ La *Pharsale*, v. 151-152.

⁸⁴¹ Voir J.-C. Vallecalle, « Fierabras ou le gigantisme discret. Le rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne », *Actes du colloque international de la Société Rencesvals*, 6-7 Décembre 2002,

répété deux fois dans la *Pharsale* là où les *Fet des Romains* ne mentionnent que la « roche »⁸⁴². Il joue le rôle d'un hypocoristique et donne un caractère attachant au portrait de la Thessalienne. Dès lors, les bienfaits du jour peuvent remplacer les maléfices de la nuit.

Cette nuit n'est redoutable que lorsqu'elle est en lien avec des personnages négatifs de la *Pharsale* : c'est le moment où Sextus abandonne le camp de son père, et donc symboliquement la possibilité d'une accession à l'héroïsme⁸⁴³, et où César est susceptible d'attaquer⁸⁴⁴. Erichto, qui désormais ne règne plus sur les ténèbres, profite du moment réservé ordinairement au sommeil⁸⁴⁵ pour tenir ses promesses et respecter la parole donnée :

E quand sourvint la nuit, qe l'aire se scurist,
Heriton p[r]jist le cors, de dans un feu le mist.
Quand tretot fu bruslé, la poudrere reprist
E ao vent la jeta, cum a l'arme promist⁸⁴⁶.

De cette façon, l'esprit qu'elle a convoqué et fait revenir parmi les vivants ne pourra être tourmenté par qui que ce soit⁸⁴⁷. Proposant de brûler le corps du défunt, et le brûlant effectivement, la sorcière d'hier s'affirme comme digne de confiance et comme un personnage enclin à aider autrui, à lui porter secours. L'image noire, néfaste et diabolique semble définitivement révolue.

A l'instar des sorcières de Thessalie, Erichto est toujours maîtresse de la temporalité ; elle peut inverser l'ordre des éléments naturels, chronologiques ou géographiques, mais la capacité à changer le jour en nuit, et réciproquement, n'est plus qu'une preuve, parmi d'autres, de sa puissance, et non pas de sa sorcellerie :

éd. M. Le Person, Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin, 2003, p. 137-150. Cette peinture plus nuancée de géant sarrasin renvoie à celle dont parle B. Guidot au sujet de Loquifer dont certains comportements sont louables. Voir à ce sujet B. Guidot, « Le géant sarrasin de la *Bataille Loquifer* et quelques chansons de geste : une nouvelle peinture de l'Autre ? », *Travaux de littérature*, XVII, 2004, *Les grandes peurs*, 2 : *La peur de l'Autre*, p. 83-96.

⁸⁴² Les *Fet des Romains*, p. 498, l. 14.

⁸⁴³ La *Pharsale*, v. 145.

⁸⁴⁴ La *Pharsale*, v. 305, 310 et 311.

⁸⁴⁵ La *Pharsale*, v. 194.

⁸⁴⁶ La *Pharsale*, v. 300-303.

⁸⁴⁷ « au mond n'est fou ne saze / Qe travailler te poise » avait assuré Erichto, la *Pharsale*, v. 256-257.

Le fesoient le çorn sembler tant oscuri,
Cum fust da mie nuit, quand plus est enbruni,
E la nuit fesoient sembler çorn esclari⁸⁴⁸.

Le jour et la nuit, qui alternent au sein d'un chiasme parfait, se réduisent à de simples unités chronologiques⁸⁴⁹.

Figure archétype de ce que F. Dubost appelle les « grandes deablies »⁸⁵⁰ du Moyen Âge, Erichto représente et incarne à elle seule le mythe de la sorcière. Nicolas de Vérone ne pouvait faire l'économie d'un tel passage obligé de la *Pharsale* : le moment où Sextus, fils aîné indigne de Pompée a recours à la sorcellerie et à la nécromancie pour connaître l'issue du conflit. Mais cet épisode, malgré les apparences, n'est pas d'une fidélité exemplaire au texte des *Fet des Romains*.

En effet, le poète franco-italien y propose une nouvelle interprétation de la « magie noire ». Les éléments du décor surnaturel sont respectés et le trouvère évoque sorcière, revenants, âme des défunts, cimetière et prophéties. Mais alors que Roland oppose « nigromancie » et art « raisnable » dans l'*Entrée d'Espagne*⁸⁵¹, les différents éléments évoqués par Nicolas de Vérone dans la scène de divination se résument précisément à un cadre, à des artifices rhétoriques dont la vocation est de donner une certaine couleur locale au texte : la Thessalie est connue comme une terre de sorcellerie. Cet art est réservé aux femmes et parmi les nombreux mages et magiciens, « sour touz en avoient les fames lous e cri »⁸⁵².

Dans la chanson de geste, Erichto est la plus réputée de toutes ces sorcières, mais non pas la plus maléfique, et elle joue pour Sextus un rôle de bienfaitrice, de conseillère et

⁸⁴⁸ La *Pharsale*, v. 89-91. Le sujet de ces verbes est « les sorcières de Thessalie ».

⁸⁴⁹ C'est d'ailleurs le sens qu'il convient de donner au terme même de « nuit » dans la suite et fin de la *Pharsale*. Une fois le combat engagé, lequel ne durera finalement qu'une seule et même journée, Domicc comprend que la lutte sera acharnée : Qar bien voit qe s'il vit jusqe a la noit serine,

Qe Cesar(on) nen aura cil zorn joie terine

Sor Pompiu ne sa zant ne anch victoire fine. (v. 1579-1581)

La nuit, et encore est-ce une « nuit serine », ne marque que la limite du jour, de même qu'elle se résume, un peu plus loin, à une simple unité de mesure quand les habitants de Mythilène demandent à Pompée, à deux reprises, de leur faire l'honneur de « demorer » parmi eux « une nuit » (v. 2381 et 2383) ou quand le narrateur précise que le héros vaincu « cil çorn e celle nuit fu de dans a Fasele » (v. 2583). Les treize occurrences du terme dans la *Pharsale* opèrent donc un glissement axiologique de la nuit ténébreuse et effrayante à la nuit strict parallèle du jour, mesure du temps qui passe. Le réalisme concret remplace le symbolisme et ce, dès l'épisode d'Erichto où se retrouvent la plupart des emplois du terme.

⁸⁵⁰ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991, t. II, p. 632-709.

⁸⁵¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 3996.

⁸⁵² La *Pharsale*, v. 88.

de protectrice. L'entretien des deux personnages, tout empreint de courtoisie et de sociabilité en est le signe.

Le trouvère ne cache pas la laideur de son protagoniste merveilleux, et la peur qu'il peut inspirer. Il fait même d'Erichto une description tout à fait originale⁸⁵³, mais il insiste autant sur son humanité que sur sa noirceur. « La seule présence des sorcières ne fait pas le fantastique » écrit F. Dubost⁸⁵⁴ ; dans la *Pharsale*, la seule présence du fantastique ne fait pas la sorcellerie. Par une série de déplacements et de choix de lecture, le poète dédramatise ce qu'il semblait, à première lecture, retranscrire mot pour mot à partir de la chronique en prose. Le portrait de la sorcière est celui d'une noble dame et le surnaturel prend toutes les caractéristiques de l'humain.

Dans la *Pharsale*, comme dans l'œuvre du Padouan, le diabolique est humanisé. Mais Nicolas de Vérone accentue cette tendance, sans doute due à la date de rédaction tardive des textes, en ôtant à la nuit tout caractère effrayant ou diabolique et en faisant de César un être dangereux, néfaste, bien plus condamnable que peut l'être la magicienne thessalienne. De fait, l'épisode de la rencontre de Sextus et d'Erichto se lit plus comme une condamnation explicite de la noirceur de César et de la faiblesse du fils de Pompée que comme un réquisitoire à l'encontre de la sorcière ou de la sorcellerie.

2) La magie et le démoniaque

Le parallèle entre la scène centrale de nécromancie de la *Pharsale* et la consultation de la pythonisse d'En Dor par le roi Saül amène à une réflexion sur les différentes formes possibles du fait magique et démoniaque. En effet, loin d'être cantonné aux œuvres à caractère antique, ce merveilleux païen est fort bien représenté dans la littérature médiévale et le thème du revenant y est particulièrement prolifique⁸⁵⁵.

La triple inspiration de Nicolas de Vérone permet quant à elle d'aborder la question de façon complète. Une fois encore, la problématique du rapport aux sources et du traitement des textes utilisés permet de mettre en lumière une conception des éléments surnaturels cohérente qui s'émancipe des contraintes du modèle antique, de la légende espagnole et de la tradition religieuse.

⁸⁵³ La *Pharsale*, v. 129-134.

⁸⁵⁴ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., t. II, p. 659.

⁸⁵⁵ Voir à ce sujet J.-C. Schmitt, *Les Revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque des histoires*, 1994, p. 77-78 et 235-238.

a/ Le modèle antique

Dès qu'il aborde le thème de la magie noire dans son texte, l'auteur des *Fet des Romains* porte un jugement sur la nécromancie d'Erichto. Sextus est un homme vil et faible qui a peur de la mort et redoute l'issue du combat. Il veut connaître sa destinée.

Mes il ne l'enquist pas en la maniere que Appius avoit fet. Plusors manieres estoient d'augures et d'enchantemenz por quoi li ancien enqueroient des choses à venir⁸⁵⁶.

Suit alors une longue digression sur les arts prophétiques antiques dans la chronique en prose⁸⁵⁷. Deux façons de prédire l'avenir existent : l'une noble, autorisée, consiste à lire les augures, interpréter les signes dans le ciel. C'est ce à quoi César a recours lors du passage du Rubicon. Dans les *Fet des Romains*, cet art, proche de l'astronomie, est l'apanage du vainqueur de la guerre civile, à deux reprises⁸⁵⁸, et les deux fois le jugement porté par l'auteur est positif. Cette science est licite, liée à Dieu⁸⁵⁹. A l'opposé, la « nigromance » -le terme est rappelé trois fois dans la digression qui précède la rencontre de Sextus et d'Erichto⁸⁶⁰- relève du « deable »⁸⁶¹ et doit être condamnée. Cette distinction est strictement identique à celle que Lucain opère entre la divination officielle et la magie illicite⁸⁶². Dans le texte français, c'est parce qu'il a entendu parler de cet art de « nigromance » que Sextus veut y avoir recours. De la même façon dans la Bible, la consultation des revenants est condamnée⁸⁶³ et Saül meurt parce qu'il interrogé ceux qui consultent les morts : « pythonissam consuluerit »⁸⁶⁴.

L'introduction de l'épisode d'Erichto est totalement différente dans la chanson de geste de Nicolas de Vérone. Certes, Sextus est toujours effrayé à l'idée de perdre le combat, et il veut connaître ce que l'avenir lui réserve. Mais dans la *Pharsale*, son désir de prophétie ne lui fait pas préférer tel ou tel art : il veut savoir, peu importe la manière. Alors seulement la réputation des sorciers de Thessalie s'impose à lui. Selon cette lecture, la coïncidence est heureuse d'avoir suivi César dans cette terre étrangère. D'une certaine façon, le futur vainqueur porte donc la responsabilité du choix d'un pays maléfique puisqu'il a lui-même désigné, par sa fuite, le lieu de l'affrontement final : « Il

⁸⁵⁶ Les *Fet des Romains*, p. 495, l. 25-27. Cette précision disparaît dans le texte de Nicolas de Vérone.

⁸⁵⁷ Les *Fet des Romains*, p. 495, l. 27 - p. 496, l. 8.

⁸⁵⁸ César y a en effet recours lors du passage du Rubicon et lors de la bataille de Durazzo.

⁸⁵⁹ Les *Fet des Romains*, p. 496, l. 8.

⁸⁶⁰ Les *Fet des Romains*, p. 496, l. 3, 6 et 8.

⁸⁶¹ Les *Fet des Romains*, p. 496, l. 8.

⁸⁶² Lucain, *De Bello civili*, VI, v. 423-434.

⁸⁶³ Lévitique, 19, 31 ; 20, 6 et 20, 27.

⁸⁶⁴ I, Chroniques, 10, 13.

ala en Tesaille, e Pompeiu man a man / Après luy segonda »⁸⁶⁵. Sextus se contente de chercher un moyen d’entrevoir sa destinée, sans avoir prémédité de consulter les revenants :

E Sextus por peor tant fist e tant queri
Qe pour ceus dou païs li fu dit e geï
Qe tot le mond n'estoit de sorciers si garni
Comant estoit Thesaille, selon qe ont hoï :
Tant estoient celor de les ars reampli
Ch'i fesoient mervoilles en cil païs anti⁸⁶⁶.

La longue digression explicative des *Fet des Romains* disparaît et aucun jugement de valeur n'est énoncé : Nicolas de Vérone se garde de tout départ entre augure et nécromancie, entre Dieu et diable. En outre, à ce point de la narration, le terme « nigromance » est totalement absent. L'auteur conserve le thème du sorcier⁸⁶⁷ -et comment pourrait-il en être autrement ?- mais toute idée de sorcellerie est écartée de son poème.

De fait, lorsqu'Erichto commence ses charmes, elle divise le ciel en deux moitiés pour pouvoir révéler l'avenir de Sextus⁸⁶⁸ et la répartition spatiale et géographique qu'elle opère n'est pas sans évoquer l'art licite et autorisé de la lecture des augures, puisque le côté gauche est lié à un funeste présage. Tout se passe donc comme si Nicolas de Vérone superposait deux divinations bien différentes : la lecture des augures et la nécromancie qui prend, dans son texte, des allures de science exacte.

Lorsque Sextus et ses hommes rencontrent Erichto, elle utilise sa magie pour que la bataille se déroule précisément dans la plaine de Thessalie au détriment de tout autre lieu possible car elle envisage d'envoyer des corps de guerriers à Pluton⁸⁶⁹. Les *Fet des Romains* présentent cet enchantement dans une longue description qui occupe 11 lignes dans l'édition moderne :

Disoit iluec charmes et sorceries, et mesloit venins et jus d'herbes ensamble, et enchantoit le leu
au mielz qu'ele pooit [...] car grand esperance avoit es charoignes des nobles homes qui

⁸⁶⁵ La *Pharsale*, v. 49-50.

⁸⁶⁶ La *Pharsale*, v. 82-87.

⁸⁶⁷ Nous trouvons le terme lui-même au vers 84.

⁸⁶⁸ La *Pharsale*, v. 193-195 :
Veant le fil Pompeiu elle fist oscurir
Les airs devers senestre, cum fust nuit por dormir,
E devers destre pars fist le soleil luisir.

⁸⁶⁹ La *Pharsale*, v. 153-157 ; les *Fet des Romains*, p. 498, l. 18-26.

morroient ou champ : lors porroit ele choisir de quel part qu'ele voudroit sanc et ners et moeles
por presenter as baillix d'enfer [...] Cil d'enfer en feroient grand joie [...] En avoit conmenchiez a
fere ses enchantementz⁸⁷⁰.

Le champ lexical de l'épouvante et de la sorcellerie est largement développé et l'auteur de la chronique semble se complaire dans des descriptions macabres et sordides.

En revanche, Nicolas de Vérone ne détaille pas les actes d'Erichto et réduit considérablement cette présentation des faits puisque deux vers lui suffisent pour évoquer les activités de sa protagoniste :

Iluec ovoit ses ars e formant se penoit
A ce qe la bataille fust en cil destroit⁸⁷¹.

Outre la neutralité du verbe *ovrer*, l'ambiguïté du terme *ars*, qui peut tout aussi bien renvoyer à des sortilèges de type maléfique qu'à des sciences autorisées, confère aux activités de la sorcière un certain statut dont est exclue toute idée de diablerie. Le poète insiste sur la peine et les efforts qu'Erichto fournit et l'évocation de cette ardeur fait du personnage un être louable dont le travail est méritant⁸⁷². Par ailleurs les « charoignes »⁸⁷³ disparaissent et seuls sont évoqués les « cors romains »⁸⁷⁴ que la magicienne envisage de remettre à son maître. Plus sobre, l'expression est là pour atténuer le côté diabolique, et par là même condamnable, du dessein d'Erichto.

Lorsque l'enchantement lui-même débute, le texte en prose est encore largement amputé : des 32 lignes⁸⁷⁵ pleines de sorcelleries, « venin », « espices », « cerveles », « pestilences » et autres « ielz dou dragon »⁸⁷⁶, Nicolas de Vérone ne garde que quelques vers. Le laconisme et la concision stigmatisent l'efficacité même des charmes d'Erichto dont les effets sont immédiats :

Heriton fait ses sors, li dyables conzure :
Plus de X mil vient⁸⁷⁷.

⁸⁷⁰ Les *Fet des Romains*, p. 498, l. 15-26.

⁸⁷¹ La *Pharsale*, v. 153-154.

⁸⁷² Dans la chronique en prose, la peine qu'Erichto se donne est bien présente mais elle arrive en fin de description des différents maléfices effectués de sorte qu'il faut comprendre que la sorcière fait tout ce qui est en son pouvoir pour accomplir ses sorts diaboliques.

⁸⁷³ Les *Fet des Romains*, p. 498, l. 19.

⁸⁷⁴ La *Pharsale*, v. 156.

⁸⁷⁵ Les *Fet des Romains*, p. 500, l. 29 à p. 501, l. 26.

⁸⁷⁶ Les *Fet des Romains*, respectivement, p. 500, l. 30 et 31, p. 501, l. 13 et 15, p. 501, l. 4 et 5, p. 501, l. 17 et p. 501, l. 10-11.

⁸⁷⁷ La *Pharsale*, v. 221-222.

La juxtaposition des deux propositions indique qu'aussitôt convoqués, les diables se mettent au service de la sorcière. De la même façon, au moment de la description du personnage, le poète se contente d'affirmer : « Asés fesoit mervoilles que je ne say nomer »⁸⁷⁸, résumant ainsi 31 lignes des *Fet des Romains*⁸⁷⁹ et signifiant son désintéret pour l'aspect fantastique de l'épisode.

L'économie narrative et descriptive dont le trouvère fait preuve montre de façon certaine que la sorcellerie ne l'intéresse pas. R. Specht avait déjà souligné la discrétion de Nicolas de Vérone et son peu d'engouement pour la littérature de l'horreur, les envoûtements et les diableries⁸⁸⁰. Bien plus, il semble que dans l'esprit du poète, Erichto soit plus *magicienne* que *sorcière* dans le sens où « la magie est la science de ceux qui savent ; la sorcellerie, l'approximation de ceux qui voudraient savoir »⁸⁸¹. De fait, le personnage en impose par ses connaissances et son art, qui n'est ni jugé ni condamné. Erichto est alors présentée de façon laudative. Alors qu'il était bien présent dans le texte en prose, le surnaturel lié à la magie noire disparaît, ou du moins s'estompe considérablement, dans la chanson de geste. La réécriture de Nicolas de Vérone est loin d'une servilité aveugle à la source utilisée : elle est guidée par une vision cohérente du monde au sein de laquelle les personnages positifs ne croient pas aux « arts magiques ».

Ainsi, et à la différence de ce qui se passe dans les *Fet des Romains*, Pompée ne fait pas de sacrifice avant le combat, alors que César est soupçonné d'y avoir eu recours. Lorsque Nicolas de Vérone décrit les présages qui précèdent la bataille, il introduit une lamentation de Lucain déjà présente dans la chronique française⁸⁸² :

« Ce ne say », dit Lucan, « se Cesar le çornaus
Avoit fet sacrifice as diés ou a li faus
Que fortuna mostra tant signaus por engaus »⁸⁸³.

L'équivalence entre les deux antonymes « diés » et « faus », qui remplace les « deables » du texte en prose⁸⁸⁴, est la même que celle qui montre César faisant armer

⁸⁷⁸ La *Pharsale*, v. 128.

⁸⁷⁹ Les *Fet des Romains*, p. 497, l. 10 – p. 498, l. 9.

⁸⁸⁰ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 130-132.

⁸⁸¹ G. Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit., p. 50.

⁸⁸² Les *Fet des Romains*, p. 510, l. 9-11.

⁸⁸³ La *Pharsale*, v. 607-609.

⁸⁸⁴ Les *Fet des Romains*, p. 510, l. 10.

« li buens e li maovais »⁸⁸⁵ ou interdisant à tous, « bon e pir »⁸⁸⁶, d'offrir une sépulture aux défunts. Elle souligne l'absence totale de modération du personnage qui, incapable de trouver un juste milieu, confond le Bien et le Mal et, sans morale aucune, se sert de tous les moyens pour parvenir à la fin qu'il s'est fixée. Plaçant ses actions sous la tutelle d'une force supérieure, quelle qu'elle soit, César n'hésite pas à s'en remettre au sacrifice, quand bien même ce dernier serait voué au diable.

Or, et c'est là un choix de Nicolas de Vérone particulièrement révélateur, cette coutume propre aux Anciens du sacrifice avant un engagement armé ne s'applique, dans la version rimée, qu'au personnage de César. Dans la chronique en prose, les deux généraux suivent les rituels de libation, même s'il est précisé que Pompée ne parvient pas à faire offrande comme il l'aurait souhaité :

Uns tors que Pompee vost sacrifier, si con costume estoit as Romains quant il entroient en bataille, s'en eschapa de l'autel ou l'en le devoit offrir et s'en foï jusque ou champ ou la bataille fu⁸⁸⁷.

L'auteur de la chronique met sur le même plan, du moins en intention, les deux guerriers et justifie la nécessité du sacrifice par une tradition culturelle. A l'inverse, Nicolas de Vérone passe sous silence la tentative de sacrifice de la part de Pompée et fait du héros vaincu de la guerre civile un personnage qui s'en remet exclusivement à sa stratégie guerrière au détriment de toute aide magique, surnaturelle ou superstitieuse.

b/ La légende espagnole

Le Pompée de la *Pharsale* est alors comparable au Roland de la *Prise de Pampelune* qui n'a jamais recours au merveilleux, à la différence de ce qui se passe dans les autres récits des combats de l'armée française au delà des Pyrénées.

En effet, les textes italiens de la matière espagnole n'hésitent pas à avoir présenter une certaine forme de surnaturel païen, essentiellement caractérisé par l'utilisation de la magie ou d'autres arts qui s'y rapportent. Les épisodes qui font apparaître esprits, grimoires et démons, sans doute véhiculés par le folklore oral, par la légende des aventures de Charlemagne en Espagne et par la tradition du *Roman d'Alexandre*⁸⁸⁸, sont nombreux et font partie intégrante par exemple de l'*Entrée d'Espagne* du Padouan :

⁸⁸⁵ La *Pharsale*, v. 679.

⁸⁸⁶ La *Pharsale*, v. 2026.

⁸⁸⁷ Les *Fet des Romains*, p. 510, l. 6-9.

⁸⁸⁸ Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, éd. L. Harf-Lancner, E.-C. Armstrong *et alii*, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1994.

Marsile pratique l'hydromancie⁸⁸⁹, l'influence des planètes est déterminante dans l'explication de certains caractères⁸⁹⁰, l'art de la physionomie est très développé⁸⁹¹ et la « nigromance » ponctue le texte de façon récurrente⁸⁹². Dans l'article qu'il a consacré au sujet, A. Limentani remarquait à juste titre, que « le linee di demarcazione fra astronomia, astrologia, negromanzia e varie *arti* non sono effettuate con segno netto, così come manca una chiara distinzione fra *arti* lecite e illecite »⁸⁹³. L'Italie du XIV^e siècle montre un goût très prononcé pour l'astrologie et la magie.

Mais Nicolas de Vérone, dans la *Prise de Pampelune* tout comme dans la *Pharsale*, ôte de ses textes toute référence ou allusion à des pratiques surnaturelles au sujet desquelles il aurait à porter un jugement. Dans les *Fatti de Spagna*, après avoir fait le récit de son voyage en Orient, Roland demande des nouvelles de l'armée française, mais comme toute liaison est coupée avec la France, il est inquiet. Il consulte alors un esprit, qui est toujours à sa disposition et qui est désigné par le terme de *foletto*⁸⁹⁴. C'est ainsi que le héros de Roncevaux apprend les noirs desseins et la trahison d'Anseïs resté à Paris :

Rolando bene sapeva tuto lo conveniente, ch'el suo folleto li aveva dito tuto el fato de Ansuyxe. Rolando disse al foletto : « Yo voglio che tu el faza savere a Karlo tuto el fato de Ansuyxe. » Respoxe el foletto : « Voluntera. » Atanto se parte el foletto da Rolando : con uno vento se leva, molte grande e rabioxo, che tendie, lanze e paviglione faxeva tremare, e lli cavalli faxeva inzenogiare in terra⁸⁹⁵.

Cet esprit, présent aussi dans le *Roland à Saragosse*⁸⁹⁶, est totalement absent de la chanson de geste de Nicolas de Vérone, alors que, dans les textes italiens, c'est sur le dos de ce *foletto* que Charlemagne se rend ensuite à Paris :

Arivò al paviglione de Karlo et era in del primo sogno quando ziaschaduno deva possare, e disse : « Karlo, Karlo, Karlo, se tu demori fin al terzo zorno, tu seray vergogniato della Regina, ché Ansuyxe la prenderà per spoxa, e in quella note prenderà matrimonio insiema ». Respoxe Karlo : « Como dezo io fare ? » Respoxe el foletto : « Se tu non voy anominare el tuo Dio, io te portarò, anze che sia meza hora, a Parixe, e faray guastare quello tal matrimonio ». Disse

⁸⁸⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 400-414 et en particulier v. 403-404 : « En la loi Saracine fu Marsille saçans / D'art et d'astrologie, e fu bon nigromans ».

⁸⁹⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 2365-2372.

⁸⁹¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6282-6289.

⁸⁹² L'*Entrée d'Espagne*, par ex., v. 2181-2182.

⁸⁹³ A. Limentani, « Astronomia, astrologia e arti magiche nell'*Entrée d'Espagne* », art. cit., p. 142.

⁸⁹⁴ Voir à ce sujet M. Stanesco, « Le follet de Roland », *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, éd. B. Guidot, Besançon, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, p. 79-92.

⁸⁹⁵ Les *Fatti de Spagna*, XL, p. 87.

⁸⁹⁶ Dans ce texte, l'esprit est au service de Charlemagne. Voir *Roland à Saragosse*, v. 12.

Karlo : « Quello faray voluntera » ; e Karlo ge montò suxo spalle, e'l foletto se leva in ayro, e vassene a Parixe.⁸⁹⁷

Aucun de ces éléments ne figure dans la *Prise de Pampelune*.

Nicolas de Vérone s'éloigne donc de la tradition légendaire et évite toute intervention surnaturelle et toute mention d'un quelconque art magique ou illicite. Le poète élimine de ses textes les aspects diaboliques de la magie noire, tout en portant un jugement négatif sur ceux qui ont recours à ces superstitions et « arts magiques ». Il propose ainsi une sorte de nouveau *Code théodosien* puisqu'il fustige la faiblesse de l'homme sans condamner la pythonisse dans la *Pharsale*. Selon le code rédigé à Constance en 357, cinq grands crimes, dont la sorcellerie, ne peuvent mériter le pardon⁸⁹⁸ et si le mage est fautif, celui qui le consulte le devient aussi⁸⁹⁹. A l'inverse, Nicolas de Vérone condamne Sextus, qui consulte la sorcière, sans accabler la magicienne et les héros des chansons de geste tels que Pompée, Charlemagne ou Roland se passent totalement d'adjuvants merveilleux. Dans son œuvre, il n'y a plus de nette distinction entre magie condamnable et science autorisée.

c/ La tradition religieuse

Cela s'explique sans doute parce que le démoniaque a lui aussi totalement disparu du monde que présente Nicolas de Vérone dans ses poèmes, qu'il s'agisse de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* ou de la *Passion*. Dans cette dernière épopée, la présentation du personnage de Judas est tout à fait révélatrice des choix et orientations de lecture effectués par le trouvère puisque le traître meurt comme n'importe quel Païen et que le diable emporte son âme en Enfer⁹⁰⁰. Mais le texte biblique est traduit en style épique sans pour autant laisser de place à une quelconque surenchère spectaculaire comme c'était la coutume dans les *Passions* dramatiques.

Dans le texte de la *Passion Notre Seigneur* par exemple, pas moins de 55 vers sont consacrés à la scène de la pendaison de Judas⁹⁰¹ auxquels il faut certainement ajouter

⁸⁹⁷ Les *Fatti de Spagna*, XL, p. 87. Le récit est similaire à celui que l'on trouve dans la *Spagna*, XXI, 38-XXII, 9, vol. 2, p. 311-318.

⁸⁹⁸ Il s'agit de l'homicide, de l'adultère, du viol, de l'empoisonnement et de la sorcellerie.

⁸⁹⁹ *Codex Theodosianus*, éd. G. Olms, New-York, Hildesheim, 1975, IX, 16, 4 / 16, 2 (319) / 16, 4 (357) : « Que personne ne consulte... ». Au sujet de l'importance de ce code dans la condamnation de la sorcellerie, voir G. Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit., p. 33-40 : « le temps des codes ».

⁹⁰⁰ La *Passion*, v. 724-725.

⁹⁰¹ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1680-1725 : remords et suicide de Judas.

des effets scéniques. Lorsque Judas expire, il invoque les Puissances infernales et s'en remet aux démons :

« Hé ! Mort felonnesse et obscure,
Pren moy ; je suis faulz et trahistes !
A cent dyables je me rent quites.
Quant j'ay osé mon seigneur vendre,
Sanz remede je me vois pendre.
Diables, prenez mon esperit ! »⁹⁰²

G.-A. Runnalls, éditeur de ce mystère, introduit à ce moment du texte la didascalie : « Des diables sortent de l'Enfer pour prendre le corps et l'âme de Judas » et cela ne doit pas surprendre. En effet, la pièce est riche de diableries et de manifestations merveilleuses⁹⁰³, autant de preuves visibles de l'aspect divin et/ou diabolique des personnages dont l'histoire est représentée.

Moins visuel, puisque poème narratif, le texte du *Livre de la Passion* manifeste cependant lui aussi un goût certain pour le surnaturel. Narrant le même épisode, l'auteur dit de Judas :

Et puis s'en ala au seür pendre.
Le ventre li creva par mi ;
Par la son esperit issy,
Que por la bouche n'issi mie
Pour tant qu'il en avoit besie
La bouche Nostre Sauveur⁹⁰⁴.

La mention de ce corps qui s'ouvre en deux, qui se retrouve plus tard dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban⁹⁰⁵, est tirée des Actes⁹⁰⁶ et de *l'Histoire scolastique* de P. Comestor :

Et suspensus crepuit medius. Et diffusa sunt viscera ejus, sed non per os ejus ut sic parceretur ori, quo Salvatorem osculatus fuerat. Non enim tam viliter debuit inquinari, quod tam gloriosum, scilicet os Christi, conrigerat⁹⁰⁷.

⁹⁰² *La Passion Notre Seigneur*, v. 1720-1725.

⁹⁰³ G.-A. Runnalls, éd., *Introduction*, « La mise en scène », p. 82-84 ; voir aussi F. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe, 1846, vol. II, pour une description de la mise en scène du *Donaueschiger Passionspiel*, mystère allemand qui ressemble de près à la *Passion Notre Seigneur*.

⁹⁰⁴ *Le Livre de la Passion*, v. 970-975.

⁹⁰⁵ Arnoul Gréban, *le Mystère de la Passion*, v. 22009-22023.

⁹⁰⁶ *Actes*, 1, 18.

⁹⁰⁷ Pierre Comestor, *Petri Comestoris Scolastica Historia*, éd. A. Sylwan, Turnhout, Brepols, coll. *Corpus Christianorum. Contunatio mediaevalis*, 191, 2005.

Elle participe d'une donnée légendaire selon laquelle le pécheur est puni par où il a péché. Judas ne peut mourir comme un homme, son âme ne peut s'échapper de son corps par sa bouche qui a commis un si horrible forfait. Condamné à mourir comme une bête, à perdre ses entrailles, Judas est damné, et son âme est logiquement vouée au diable.

Cette tradition trouve une autre expression dans la *Passion des Jongleurs* où le suicide de celui qui a vendu Jésus, tout aussi diabolique, est accompagné de l'épisode curieux du coq et du chapon⁹⁰⁸ : Judas rentre chez sa mère qui lui reproche sa trahison. Il répond que le chapon en train de rôtir chantera avant que Jésus ne ressuscite. Se lève alors tout d'un coup le chapon qui va chantant dans la maison. Convaincu de son péché, Judas se suicide de désespoir. Cette légende paraît fort ancienne, des versions similaires se trouvent dans un texte latin du XII^e siècle et dans certains manuscrits grecs de Nicodème publiés par Tischendorf⁹⁰⁹ mais pas dans la *Passion* de Nicolas de Vérone.

Dans ces textes, la mort de Judas est d'autant plus spectaculaire que le personnage acquiert une importance considérable. De fait, si l'on exclut le texte de la *Passion du Christ*, où le protagoniste est réduit à sa plus stricte nécessité narrative⁹¹⁰, toutes les *Passions* présentent un Judas fort complexe, animé par l'appât du gain, fondamentalement mauvais depuis toujours et pour toujours⁹¹¹. Le texte du *Livre de la Passion* est peut-être celui qui analyse le plus précisément la personnalité de Judas.

Dans ce poème, le traître acquiert une évidente épaisseur narrative, héritée des données légendaires, qui fait de lui un être totalement noir, un « personnage » au sens littéraire du terme. menteur et dissimulateur dès le début de l'œuvre, il feint d'être en désaccord avec le geste de Marie Madeleine qui vient d'oindre le Christ, à cause de la valeur perdue de l'onguent qu'il eût mieux valu répartir aux pauvres. En fait, le narrateur explique plus loin :

Judas n'avoit des povres cure,
Les mos out dit por couverture.

⁹⁰⁸ La *Passion des Jongleurs*, v. 984-1043.

⁹⁰⁹ Voir A.-S. Nappier, *History of the Holy Rood Tree*, London, Trübner, Early English Text Society, 103, 1894, p. 68-70. Voir également A.-J. Amari-Perry, éd., *Introduction*, p. 37.

⁹¹⁰ Il apparaît au vers 60, trahit le Christ, et disparaît de la diégèse. Aucune préméditation, aucun repentir, pas de suicide, le personnage ne jouit d'aucune épaisseur dans cette *Passion du Christ* et ne nous intéresse donc pas ici.

⁹¹¹ Sur la légende de Judas au Moyen Age voir P.-F. Baum, « The medieval legend of Judas Iscariot », *Publications of the Modern Languages Association of America*, 31, 1916, p. 481-632 et P. Lehmann, « Judas Iscariot in der lateinischen Legendenüberlieferung des Mittelalters », *Studi Medievali*, n° 2, 1929, p. 289-346.

Larron estoit et usurier.

Nostre Sauveur l'eut fait boursier.⁹¹²

Les motivations de l'usurier sont moins nobles et plus personnelles : elles se résument à une simple avidité⁹¹³. A ce premier vice s'en ajoutent d'autres, tous développés dans l'œuvre qui présente une véritable biographie de Judas⁹¹⁴ : abandonné à la naissance par sa mère⁹¹⁵, recueilli et nourri par une « fame » dont il tua le fils⁹¹⁶,

Deables qui en luy se bouta

Fit tant que il tua son pere

Et si prinst a force sa mere

Et puis vendi le roy de gloire [...]

Le diable bien le tenoit,

Qui dedens son cuer se fu mis.⁹¹⁷

Le personnage est accusé de tous les crimes, fratricide, parricide, inceste et trahison comme si l'auteur du poème narratif avait voulu transformer Judas en type même du mal. En effet, dans son portrait se reflètent des images aussi bien bibliques que mythologiques, les figures aussi bien de Caïn que d'Œdipe. Enfin, Judas est également voleur : il profite de l'inattention de Jésus lors de la Cène pour lui dérober son poisson⁹¹⁸. Ce motif, assez répandu dans la tradition, annonce la trahison.

Or, aucun de ces éléments ne se retrouve chez Nicolas de Vérone, qu'il s'agisse des détails de la vie de Judas ou des anecdotes qui entourent son trépas. Point de dispersion des entrailles, point de chapon qui ressuscite, point de diabolisation à outrance du personnage. La présentation de Judas se limite à ce qu'elle est dans les Évangiles, même si le poète franco-italien relit les textes bibliques à la lueur de sa culture épique. Les aspects proprement démoniaques du surnaturel disparaissent de sorte que la frontière entre magie noire et merveille devient poreuse.

L'œuvre de Nicolas de Vérone se caractérise par une absence remarquable des éléments surnaturels, en dépit des sources ou traditions légendaires utilisées. La création littéraire du poète ne dépend pas de tel ou tel texte pré-écrit, de telle ou telle anecdote oralement

⁹¹² *Le Livre de la Passion*, v. 305-308.

⁹¹³ *Le Livre de la Passion*, v. 308-328.

⁹¹⁴ *Le Livre de la Passion*, v. 331-383.

⁹¹⁵ *Le Livre de la Passion*, v. 333-334.

⁹¹⁶ *Le Livre de la Passion*, v. 335-339.

⁹¹⁷ *Le Livre de la Passion*, v. 340-343 et 382-383.

⁹¹⁸ *Le Livre de la Passion*, v. 440 : « Judas son poisson li embloit ».

véhiculée, mais est régie par une vision globale strictement terrestre de l'univers dépeint. Si le merveilleux, la magie et le surnaturel font partie intégrante du récit que le trouvère propose, alors ils se retrouvent dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* ou la *Passion*. Lorsqu'ils ne sont pas strictement nécessaires au déroulement de l'action, ils disparaissent purement et simplement.

3) Les songes

La littérature épique est riche de songes ou de visions, ou de toutes formes d'apparitions qui permettent aux personnages d'entrevoir leur avenir. Élément surnaturel du merveilleux chrétien, le songe fait partie de la chanson de geste sans y jouer pourtant, la plupart du temps, de rôle dans l'intrigue⁹¹⁹. Artifice rhétorique, il permet à l'auditoire une certaine prescience des événements mais ne permet pas aux personnages qui ont été informés de ce qui les attend de changer le cours de ce qui a été fixé⁹²⁰. Le rêve épique se distingue par deux caractéristiques essentielles : tout d'abord, il signifie aux personnages la présence de Dieu, s'inscrivant ainsi dans la problématique de la manifestation des puissances supérieures et du sens à donner à cette présence du surhumain dans l'épopée. Ensuite, le rêve a une fonction prophétique : il précède toujours l'événement, qu'il s'agisse d'un ordre que Dieu adresse directement à ses sujets, comme peut l'être par exemple la reconquête de l'Espagne, imposée à Charlemagne, ou d'un avertissement préalable, d'une vision de ce qui arrivera⁹²¹. Enfin, A.-J. Dickman souligne que « l'explication immédiate des songes est assez rare » et précise que les rêves sont « généralement compris à la lumière des événements qui suivent »⁹²².

⁹¹⁹ Tel est le cas par exemple de la vision de la femme de Pilate dans la *Passion* de Nicolas de Vérone (v. 691-695) qui est totalement inopérante puisqu'elle ne change en rien le sort de Jésus : malgré la demande de son épouse, Pilate laissera condamner le Christ.

⁹²⁰ Au sujet de la thématique du songe dans la chanson de geste voir entre autres : H. Braet, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, *op. cit.*, p. 103-109 (« Nature et fonction de l'annonce prophétique ») ; A.-J. Dickman, *Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, *op. cit.*, p. 200-201 ; J.-C. Vallecalle, « Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste », *art. cit.*, p. 80-90 ; M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, *op. cit.*, t. II, p. 511-515. Comme outils de travail, parce qu'ils listent et recensent différentes catégories de songes dans de nombreuses épopées, les ouvrages de M. de Combarieu du Grès et A.-J. Dickman sont particulièrement précieux. On consultera également avec profit J. Le Goff, *Un Autre Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 687-751 : « Les rêves ».

⁹²¹ Voir par exemple le songe prophétique de Charlemagne dans *Girart de Vienne* où Roland livre un combat à Olivier avant que les deux adversaires ne finissent par se lier d'amitié : *Girart de Vienne*, éd. W. Van Emden, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1977, v. 4752-4765. L'empereur est rassuré par ce « songe mirabilieux et fier », v. 4754.

⁹²² A.-J. Dickman, *Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, *op. cit.*, p. 119.

Dans une certaine mesure, l'*Entrée d'Espagne* conserve au songe la place qui était la sienne dans l'épopée traditionnelle puisque Charlemagne, ayant réuni le conseil, pose le problème de l'expédition en Espagne et évoque saint Jacques qui lui est apparu en songe à trois reprises⁹²³. En revanche, la *Prise de Pampelune*, pièce la plus épique des trois textes de Nicolas de Vérone, est totalement dépourvue de rêve ou de vision, comme si le poète, qui maintient dans la *Pharsale* et dans la *Passion* les songes de Pompée, de Cornélie, de César et de ses guerriers et de la femme de Pilate, réservait ces visions à des personnages païens, par pur respect des sources utilisées, au détriment de toute interprétation merveilleuse chrétienne possible.

a/ Vision surnaturelle et discours rationnel

La femme de Pilate n'apparaît que très brièvement dans la *Passion* pour demander à son mari de ne pas condamner le Christ. La façon dont elle légitime sa requête est révélatrice du fait que dans l'univers créé par Nicolas de Vérone, le songe ne peut, à lui seul, influencer les personnages :

E sa fame a dir li envoia landeman,
Che Jesu il ne fist souffrir mort ne achon,
Qar mesfeit ne li avoit ne a nul home terran ;
E en vision pour lu avoit eü grand afan
Und che ancour de peur avoit le cuer tout plan⁹²⁴.

Le poète suit le texte de Matthieu, 27, 19, dont la leçon correspond également à celle de Luc⁹²⁵. Dans les deux Evangiles, la demande de clémence est justifiée par le seul rêve de la nuit précédente :

Sedente autem illo pro tribunali misit ad illum uxor eius dicens : « Nihil tibi et iusto illi multa enim passa sum hodie per visum propter eum »⁹²⁶.

A l'inverse, dans son texte, Nicolas de Vérone superpose une autre justification à cette vision nocturne de Procula⁹²⁷ : l'épouse du procureur insiste sur le fait que Jésus n'a jamais causé de tort à quiconque et ce vers 693 explicite le terme « juste » des Evangiles. Or, dans le discours, cet argument de justice intervient avant la mention du

⁹²³ *L'Entrée d'Espagne*, v. 66-80.

⁹²⁴ *La Passion*, v. 691-695.

⁹²⁵ Luc, 23, 13-25.

⁹²⁶ Matthieu, 27, 19.

⁹²⁷ Ce nom de la femme de Pilate, que Nicolas de Vérone ignore, vient du texte apocryphe de Nicodème.

rêve. Dans la *Passion* franco-italienne, l'innocence du Christ prime et la raison est première par rapport au songe, irrationnel, qui n'intervient qu'en second plan.

Cet épisode révèle un sens tout différent dans la *Passion d'Auvergne* où il est largement développé⁹²⁸. Le personnage, qui s'appelle ici Percula, est effrayé d'un cauchemar fait la nuit. Couleuvres, serpents et autres bêtes féroces lui sont apparus en vision et des menaces ont été proférées à l'encontre du gouverneur romain et de sa famille. C'est donc par strict intérêt personnel, motivé par sa propre peur, que la femme prie son mari de ne pas condamner le Christ, et non par goût de justice, au nom de l'innocence de Jésus. Ce n'est pas le cas dans le texte de Nicolas de Vérone. Dans sa chanson de geste, les hommes n'agissent pas conformément à telle ou telle forme de surnaturel qui s'impose à eux ; ils font d'abord confiance à leur raisonnement humain⁹²⁹.

b/ Des songes non interprétés

De fait, lorsque César rêve, il ne cherche ni à analyser les images oniriques qui se sont imposées à lui ni à les associer à une quelconque intervention divine. Après le combat,

Miesme Cesaron non dormoit a leixir,
Ains li estoit avis qe le Pompiu empir
E tous li senators q'il avoit fait perir
Tenisent li lor brains sor lu por grand aïr,
Cum si li vousistent toz li membres tolir ;
E une layde forme sembloit a luy venir,
Qe le voloit tuer, ond se prist a spoentir⁹³⁰.

La « layde forme » dont il est question est déjà présente dans les *Fet des Romains*⁹³¹, mais il est intéressant de remarquer que le poète franco-italien laisse le lecteur deviner ce dont il s'agit. Aucune précision supplémentaire n'est donnée sur l'origine et la signification de cette vision, alors que la chronique française évoque « unes ledes formes [...] qui ressembloient deable »⁹³². Nicolas de Vérone choisit de ne pas faire de cette apparition une intervention diabolique et laisse donc Dieu totalement étranger aux

⁹²⁸ La *Passion d'Auvergne*, fragment B, v. 1912-1951.

⁹²⁹ Au sujet de l'épisode de la femme de Pilate voir C. Thiry, « Une avocate inspirée ? Procula dans les *Passions* françaises », *Le Moyen Français*, 11, 1982, p. 54-88. Dans la *Passion Notre Seigneur*, la famille de Pilate intervient en la faveur de Jésus, mais il n'est nullement question d'un songe quelconque, v. 2163-2164.

⁹³⁰ La *Pharsale*, v. 2009-2015.

⁹³¹ Les *Fet des Romains*, p. 542, l. 16. Dans ce texte, il y a plusieurs « ledes formes ».

⁹³² Les *Fet des Romains*, p. 542, l. 16.

actions de son personnage. Dans la *Pharsale*, le vainqueur de la lutte armée n'est pas condamné par le Ciel. Dès lors l'épouvante ressentie par le guerrier s'interprète davantage comme un sursaut de la conscience individuelle que comme une réaction face à une manifestation divine.

Immédiatement après la mention du diable, les *Fet des Romains* précisent : « n'estoit pas merveille : assez le pooit sa conscience reprendre des mals qui lors et autres foiz avoient esté fet par lui »⁹³³ mais Nicolas de Vérone ne parle pas non plus explicitement de l'éventuel remords de son protagoniste. Les vers 2009-2015, qui reprennent ce passage, n'évoquent qu'un malaise de César. Tout se passe alors comme si le poète franco-italien interprétait la chronique dans le sens de l'émergence d'un sentiment de culpabilité sans que ce dernier ne soit lié au Diable. De la sorte, le jugement divin n'est plus nécessaire au jugement des hommes et la conscience individuelle remplace les puissances surnaturelles.

Le même processus psychologique du remords implicite se retrouve dans la description de l'attitude des hommes de César après le combat :

Après s'en veint couçer(e) ceschuns de dans le lit
Qe fu de suen parant, qi qe l'ait in despit.
Mes faus repois avoit ceschun soz suen carpit,
Qe dormant nul n'avoit seçor ne respit,
Ançois li ert avis qe l'estor fust eslit
Par combatre da cef, ond ceschun ert aflit⁹³⁴.

Après une lutte aussi injuste que la guerre civile menée par César, les guerriers ne peuvent littéralement pas envisager de se reposer sereinement. Retardé dans un premier temps par l'acharnement même du meneur d'hommes à vouloir éliminer définitivement le moindre survivant⁹³⁵, l'apaisement est ici compromis par la prise en considération, *a posteriori*, de l'horreur du conflit. Le « faus repois »⁹³⁶ traduit l'impossible sommeil réparateur. Les soldats ne parviennent pas à trouver le repos :

Ceus ne porent la nuit in nul repos dormir,
Qar dormant cuidoient lor nemis invair
E [qe] la zant Pompiu li venist asailir.

⁹³³ Les *Fet des Romains*, p. 542, l. 16-18.

⁹³⁴ La *Pharsale*, v. 1993-1998.

⁹³⁵ La *Pharsale*, 1909-1922.

⁹³⁶ La *Pharsale*, v. 1995.

Tuit se demen(t)oiënt e pristrent a braïr
 E çetoient lour brais cum deüsent ferir.
 Il sembloit qe la terre prendist soz eus gemir
 E che foldres e trons li vol[s]isent oncir
 E che les airs serens prendisent a scurir.
 Lor parans veoient, q'avoient fait morir :
 Envers lour venoient por tuer e coupir⁹³⁷.

Tourmentés, agités par des cauchemars tenaces, les hommes de César sont confrontés au sursaut de leur sens moral. L'étude des rimes de cette laisse est particulièrement intéressante : au « dormir »⁹³⁸ qui représente l'activité qui aurait dû être celle des personnages s'opposent les infinitifs « invaïr », « asailir », « braïr », « ferir », « gemir », « oncir », « scurir », « morir », « coupir »⁹³⁹. La lutte armée du jour a laissé la place à un conflit interne que chaque guerrier vit individuellement.

De plus, de la même façon que ces hommes ne parviennent pas à trouver le sommeil, leur manière d'appréhender l'adversaire évolue : s'ils pensent d'abord à leur « nemis »⁹⁴⁰, ils envisagent progressivement, et ce n'est pas un hasard, la « zant Pompiu » puis leurs « parans »⁹⁴¹, comme s'ils prenaient conscience de l'horreur des crimes commis, une fois le combat terminé. Leur désarroi se manifeste visiblement par une agitation nocturne qui évoque celle de Maozeris la veille de sa conversion et qui s'oppose, bien évidemment, à la tranquillité de Pompée la nuit qui précède sa défaite⁹⁴².

Avant que ses hommes ne s'arment pour aller combattre et après la visite de Sextus à Erichto, Pompée est rasséréiné par le songe qu'il a fait :

Quand l'aube fu crevee e le çorn esclaris,
 A la tende Pompiu sont venu⁹⁴³ – ce m'est vis-
 Qar le prince levoit durement esjoïs
 D'un ensogne ch'il fist quand il ert endormis :
 En vision li fu q'il ert a grand delis
 En la cité de Rome e suen cors ert asis
 En la plus aute sieçe là ou il [fu jadis],

⁹³⁷ La *Pharsale*, v. 1999-2008.

⁹³⁸ La *Pharsale*, v. 1999.

⁹³⁹ Respectivement à la rime des vers 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007 et 2008.

⁹⁴⁰ La *Pharsale*, v. 2000.

⁹⁴¹ La *Pharsale*, v. 2001 et 2007.

⁹⁴² La *Pharsale*, v. 359-361.

⁹⁴³ Le sujet du verbe est Sextus et ses hommes.

Quand il oit les vitoires desour ses enemis
D'Espagne e d'Egit e des strances devis :
E ce fu en l'aaçe de trente ans complis.
Environ luy furent tretuit ses buens amis,
Li rois, li senators, li princes, li marchis,
E portoient son nom trosque les airs seris,
E tout le mond entier sembloit a lui souzmis⁹⁴⁴.

Ce songe de Pompée est heureux. Le poète explique plus tard la vanité de ce rêve mais le personnage jouit d'une vision toute positive et concrète : « la plus aute sieçe » dont il est question⁹⁴⁵ désigne la première place de Rome, la fonction la plus importante que le prince a occupée jadis.

Cependant, par intertextualité, elle renvoie à l'image d'Arthur, assis sur la roue de Fortune⁹⁴⁶, comprenant que « ses sieges estoit li plus hauz »⁹⁴⁷. Dans le roman français, Arthur est levé de terre, mis sur la plus haute montagne au sommet de laquelle il y a une roue. La verticalité l'emporte et l'on ne peut faire autrement que d'attendre la chute. Cette dernière est imminente puisque Fortune, qui apparaît sous les traits d'une « dame », « la plus bele que [le roi] eüst onques mes veüe el monde »⁹⁴⁸, fait tourner sa roue et vient le faire « trabusch[er] a terre »⁹⁴⁹. Cette représentation de la roue de Fortune est une allégorie conventionnelle et banale au Moyen Age : la gloire arthurienne est soumise à la loi universelle de la destruction des empires. Cette loi qui régit les caprices de la Fortune répond au dessein impénétrable de Dieu. Mais Pompée se réveille avant d'avoir été mis à bas.

Ainsi, le songe de Pompée perd ses caractéristiques allégoriques puisque le personnage n'interprète pas les signes qu'il a vus la nuit. C'est bien le poète, en tant que narrateur, qui donne la clé d'interprétation de la vision dans la troisième et dernière partie de la laisse :

Mes ce fu faus ensogne – par voir je'l vous plevis-,
Che mais ne revit Rome, ne Rome luy neïs.
Bien la cuidoit veoir – de ce soiés toz fis-

⁹⁴⁴ *La Pharsale*, v. 330-343.

⁹⁴⁵ *La Pharsale*, v. 336.

⁹⁴⁶ *La Mort le roi Artu*, § 176, p. 226, l. 61.

⁹⁴⁷ *La Mort le roi Artu*, § 176, p. 226, l. 64.

⁹⁴⁸ *La Mort le roi Artu*, § 176, p. 226, l. 57-58.

⁹⁴⁹ *La Mort le roi Artu*, § 176, p. 227, l. 76.

E Rome luy ausi, q'avant q'il fust partis
 Se seroient ensamble baisé et acoilis.
 Les dames, les pulcelles, li jounes, li flouris
 Le cuidoient ancor veoir sans et aitis,
 E ch'il deüst sa vie fenir en cil païs :
 Qar bien i auroient fait tel honour, tel servis
 Com ferent au duch Brutus, cil qe Tarquin maomis.
 Bien l'auroient veü, se fortune vousis,
 Mes tant li fu contraire qe a mort le tramis
 En le païs estrançe das culvers maleïs.
 Ce fu mout grand daumaçe, quand le pople remis
 D'un si buen condutor orfanin e mendis⁹⁵⁰.

Le rêve de gloire de Pompée n'est pas l'annonce d'une chute à venir ; c'est un simple mensonge. Le vocabulaire de l'irréel s'impose et il s'applique non seulement à Pompée, destinataire de la vision, mais aussi à d'autres personnages nullement concernés par la narration, « les dames, les pulcelles, li jounes, li flouris »⁹⁵¹ par exemple, demeurés en Italie : le héros « cuidoit veoir »⁹⁵² sa ville et les habitants de Rome « le cuidoient ancor veoir »⁹⁵³. Cette illusion réciproque est dénoncée par le poète qui emploie de nombreux conditionnels et subjonctifs imparfaits : « se seroient ensamble baisé », « il deüst sa vie fenir », « bien i auroient fet », « bien l'auroient veü »⁹⁵⁴. Les oppositions sont multiples entre Rome et l'étranger, la gloire et la défaite, la vie et la mort⁹⁵⁵.

La laisse suivante est entièrement construite autour du problème de la vérité et de la révélation. Dans l'esprit de Pompée la bataille n'est pas encore perdue parce que le songe lui ment et parce que Sextus et ses hommes ne veulent pas lui révéler ce qu'ils ont appris grâce à Erichto

Alour proie celour q'avoient ce entis
 Ch'il n'en dient noiant a nul dou segle vis.
 E celour respondrent : « Nen soiés esbaïs,
 Qe ja ne le saura pour nous grand ne petis »⁹⁵⁶.

⁹⁵⁰ La *Pharsale*, v. 344-358.

⁹⁵¹ La *Pharsale*, v. 349.

⁹⁵² La *Pharsale*, v. 346.

⁹⁵³ La *Pharsale*, v. 350.

⁹⁵⁴ Respectivement v. 348, 351, 352 et 354.

⁹⁵⁵ Voir par exemple les vers 354-356.

⁹⁵⁶ La *Pharsale*, v. 326-329.

Pompée est donc le seul à ne pas se rendre compte de ce qui est en train de se jouer. Il est comme Arthur ignorant au sommet de sa roue, mais à la différence de ce qui se passe pour le grand roi du royaume de Logres, personne ne vient expliquer à Pompée ce qui l'attend. Au moment d'engager le combat le héros sait cependant qu'il sera vaincu, mais cette prescience ne s'explique pas par une intervention surnaturelle : le héros en a intimement et personnellement la conviction.

Dans la version des *Fet des Romains*, le rapport de Pompée à Fortune est plus direct : la chronique en prose qualifie d'emblée « l'avisio Pompee » de « vaine et decevable »⁹⁵⁷. Le personnage n'a pas même le temps d'être « esjoïs »⁹⁵⁸. Le texte français fait plus explicitement référence à la « roe » que « fortune » fait « torner »⁹⁵⁹ et multiplie les connecteurs : il s'agit d'une démonstration d'une logique implacable.

A l'inverse, Nicolas de Vérone met en scène une tension entre deux moments antagonistes : dans un premier temps, le poète décrit le songe, puis seulement il en dévoile la fausseté, et si Fortune est dénoncée comme « contraire »⁹⁶⁰ par le narrateur qui juge, elle disparaît du rêve. Seul le « sieçe »⁹⁶¹, qui remplace la gloire de Pompée à Rome en un théâtre⁹⁶², permet d'y renvoyer par l'intertextualité et l'intermédiaire du songe d'Arthur. Pompée ne s'explique pas le rêve qu'il vient de faire. La nuit calme et tranquille qu'il passe s'oppose à l'univers hostile et tourmenté que le poète a présenté quelques lignes auparavant lors de l'épisode d'Erichto. Décrivant l'attitude du héros la veille de l'engagement et privant son rêve de toute manifestation effective du surnaturel, il laïcise ce qui a été pendant toute la tradition épique l'une des manifestations les plus classiques de la présence de Dieu. Pompée n'analyse pas son rêve comme des signes annonciateurs de la défaite prochaine, mais comme un simple souvenir de la gloire passée, et cette seule vision suffit à le rendre « zoiant »⁹⁶³.

En outre, la narration du rêve est faite d'un point de vue objectif et rétrospectif. Le poète situe son action au lever du jour, « quand l'aube fu crevee e le çorn esclaris »⁹⁶⁴. C'est là une différence majeure par rapport à la scène de la *Mort Artu* : Pompée est réveillé

⁹⁵⁷ Les *Fet des Romains*, p. 504, l. 26-27.

⁹⁵⁸ La *Pharsale*, v. 332.

⁹⁵⁹ Les *Fet des Romains*, p. 505, l. 7.

⁹⁶⁰ La *Pharsale*, v. 355.

⁹⁶¹ La *Pharsale*, v. 336.

⁹⁶² Les *Fet des Romains*, p. 504, l. 27-28.

⁹⁶³ La *Pharsale*, v. 359.

⁹⁶⁴ La *Pharsale*, v. 330.

quand le narrateur rapporte le songe⁹⁶⁵ alors qu'Arthur le vit en même temps que le lecteur le découvre⁹⁶⁶. La structure choisie par le poète franco-italien permet d'inscrire le rêve dans une temporalité bien définie et révolue, celle de la « nuit »⁹⁶⁷, moment du sommeil⁹⁶⁸. Il semble dès lors difficile que la vision puisse jouer un quelconque rôle prophétique ou puisse avoir la moindre influence sur l'avenir, puisqu'elle est présentée comme un fait passé et par là même accompli.

C'est également le cas dans la vision qui empêche les hommes de César de se reposer sereinement où le plus-que-parfait « q'avoient fait morir »⁹⁶⁹ rappelle que le rêve intervient après l'événement, une fois le combat achevé. L'action vue en rêve est antérieure au songe lui-même et est bien réelle, elle a effectivement eu lieu. C'est que le rêve s'affirme comme souvenir et non pas vision prophétique.

c/ Songe et émotion

Dans le cas du songe des guerriers césariens, le souvenir de l'action passée est teinté de remords et de peur, comme si le songe devenait le moment privilégié de l'expression des passions refoulées.

C'est sans doute de cette façon qu'il convient d'interpréter également le songe de la femme de Pompée que Nicolas de Vérone décrit dans son texte. Dans la *Pharsale*, Cornélie vit des nuits mouvementées au cours desquelles le sommeil, qu'elle trouve difficilement, est perturbé par des visions. Elle croit être avec son époux et son rêve tente de combler la solitude et le manque de l'être aimé. Il serait sans doute anachronique de parler de « manifestation de l'inconscient » mais la description de la douleur et de la peine de l'héroïne, tout inspirée des romans courtois, illustre un des principes fondamentaux du rêve tel qu'il a été analysé et compris par Freud et toute l'école psychanalytique. Il s'agit de parer, la nuit, aux insatisfactions et frustrations du jour :

Entroit en lit la dame, de biauté zastelaine :
Sour sa sponde gisoit, non bien cum buone vaine,
L'autre part a Pompiu laisoit entiere e saine
Cuidant li estre pres cum ja li fu prozaine.

⁹⁶⁵ La *Pharsale*, v. 332 : « le prince levoit ».

⁹⁶⁶ La *Mort le roi Artu*, § 176, p. 226, l. 57.

⁹⁶⁷ La *Pharsale*, v. 360.

⁹⁶⁸ La *Pharsale*, v. 333 : « endormis ».

⁹⁶⁹ La *Pharsale*, v. 2007.

Ceschune nuit dormoit en dolor e en paine :
Sovant zetoit suen brais la belle plus d'ayguaine
Por acoler Pompeiu, le noble cevetaine,
Mes quand ne le trovoit, tote devenoit vaine⁹⁷⁰.

Cette description psychologique de la douleur de l'absence est une originalité du texte de Nicolas de Vérone par rapport à la chronique en prose qui ne mentionne pas de manifestation visible de la souffrance de Cornélie⁹⁷¹.

Cependant, la détresse de la femme délaissée connaît une large diffusion dans la tradition italienne depuis le poème *l'Intelligenza* jusqu'aux *Fatti di Cesare* :

Cornilla v'è dipinta propriamente,
Come piagnea la notte il su' signore.
Credealo avere in sue braccia sovente,
Poi si svegliava e moria di dolore;
Come'n proda del letto era piangente,
Lasciando l'altro per segno d'amore:
Il di, salia su la rocca a vedere,
Se'nsegne, o legni vedesse venire,
E'l cuor le battea forte di timore⁹⁷².

Cornelia la quale giorno e notte dimorava in pianto, e svegliandosi si credea trovare Pompeo intra sue braccia, poi non trovava niente, e sempre istava nella sponda del letto, e lasciava per Pompeo la sua parte. Il giorno istava in sulla roccia⁹⁷³.

A ce moment de la narration, la leçon des *Fatti di Cesare* répète la scène de l'émoi de Cornélie au moment de la séparation des deux époux, avant la campagne de Durazzo :

La notte appresso si svegliò la donna, e sì come forsennata gittò le braccia, credendo trovare Pompeo lato a sé. Non trovandolo, rimase trista e dolorosa e fredda, e con quello dolore apprese giacere sola ; e lasciava la parte di suo letto a Pompeo, e colcavasi sì in preda di suo letto sospirando e piangendo ; e se ella avesse preso lo miluogo del letto, sì sperava che fusse malvagio segno, con disperanza che già mai Pompeo non vi dovesse giacere⁹⁷⁴.

⁹⁷⁰ La *Pharsale*, v. 2225-2232.

⁹⁷¹ Voir à ce sujet F. di Ninni, éd., *Note*, p. 200.

⁹⁷² *L'Intelligenza, poemetto anonimo del secolo XIII*, éd. M. Berisso, Parme, Fondazione Pietro Bembo : U. Guanda, coll. *Biblioteca di scrittori italiani*, 2000, strophe 189. Au sujet de *l'Intelligenza*, voir E.-G. Parodi, « Le storie di Cesare nella letteratura dei primi secoli », art. cit., p. 376-392.

⁹⁷³ Les *Fatti di Cesare*, livre VI, XX, p. 224.

⁹⁷⁴ Les *Fatti di Cesare*, livre V, XIV, p. 170. La scène est directement héritée de la fin du cinquième livre de Lucain.

En dehors de la chronique française qui ignore cet épisode, le désir amoureux se mue en agitation nocturne et le rêve est directement lié au sentiment et à l'état d'esprit du personnage dans la *Pharsale* franco-italienne.

Les songes sont très discrets dans l'œuvre de Nicolas de Vérone : aucune manifestation surnaturelle ne vient émailler d'une tonalité sacrée le récit de la *Prise de Pampelune*⁹⁷⁵ et les rêves que le poète rapporte dans la *Passion* et dans la *Pharsale* ne sont plus explicitement liés à Dieu. Ils perdent également leur fonction prophétique parce qu'ils interviennent non plus avant, mais après les événements et parce que le message délivré par la vision n'est pas ou est mal compris par les personnages. Nicolas de Vérone réinterprète et laïcise le songe en en faisant l'expression d'un désir ou d'une passion refoulée : là où Cornélie souhaite la réunion de son couple, Pompée voit sa gloire d'hier et César et ses hommes prennent conscience de l'atrocité des forfaits qu'ils ont commis. Ainsi, le motif rhétorique de la vision, qui permettait aux auteurs de rendre compte visiblement de l'intervention de Dieu dans le devenir terrestre des hommes, prend une signification totalement nouvelle. Le songe devient le lieu privilégié de l'expression de soi et non plus de la transcendance divine. De la sorte, l'individu acquiert une place centrale et prépondérante dans l'univers dépeint par le poète franco-italien.

* * *

*

Dans la *Pharsale*, la discrétion de Nicolas de Vérone lorsqu'il décrit les sortilèges d'Erichto s'accompagne d'un changement de point de vue majeur : les « carmens »⁹⁷⁶ de la sorcière deviennent « merveilles »⁹⁷⁷. Ce terme est identique à celui utilisé pour qualifier ordinairement les miracles du Christ ou les interventions surnaturelles dans les épopées. Du reste, c'est le terme usuel, et par là même, neutre, pour désigner tout phénomène étonnant, quel que soit le contexte. Il est aussi bien utilisé dans la *Passion* et la *Prise de Pampelune*. Cette sobriété de la description se retrouve dans les trois épopées de Nicolas de Vérone et les différentes catégories du surnaturel, traitées avec la même économie, y sont interchangeables. Cette superposition est possible parce que

⁹⁷⁵ Au début du texte, Ysorié croit que son père rêve (v. 679-685), mais Maozeris n'est sujet à aucune vision.

⁹⁷⁶ La *Pharsale*, v. 298.

⁹⁷⁷ La *Pharsale*, v. 87, 184 et 191. Ce dernier exemple est particulièrement intéressant puisque la sorcière y promet à Sextus qu'il verra « mervoille sor li fait merveilous ».

magicus, miraculosus et *mirabilis* sont des manifestations d'un surnaturel auquel Nicolas de Vérone n'adhère plus.

Le poète conserve la scène d'Ericto, car il respecte la source qu'il utilise, mais il l'adapte de façon à la rendre la moins diabolique possible. Le merveilleux se réduit à une simple formule ou à un artifice rhétorique comme c'est le cas dans la *Prise de Pampelune* où les combats font rage et où la violence des coups rappelle « l'hiperbólica espadada » épique dont parle R. Menéndez-Pidal au sujet de la *Chanson de Roland*⁹⁷⁸ sans que le merveilleux n'intervienne davantage dans l'action. Les guerriers remercient le Ciel, le prennent à témoin ou s'en remettent à lui ; Charlemagne est aidé au mont Garcin par l'arrivée providentielle de Désirier à qui l'empereur avait envoyé un messenger lui demandant de l'aide mais ces interventions du merveilleux dans le texte ne sont que des *topoi* épiques : le poète se conforme à un style, sans adhérer à la lettre de ce qu'il écrit. Les manifestations surnaturelles qui subsistent sont le fait d'habitudes rhétoriques, de déclics formulaires⁹⁷⁹. Les expressions du merveilleux sont vidées de leur contenu.

C'est ce qui explique que le surnaturel affleure parfois dans la *Passion* à des endroits où les Evangiles n'en mentionnent pas. Judas meurt comme n'importe quel traître épique et son âme est emportée par le diable. Mais Nicolas de Vérone traite ce fait avec la sobriété des chansons de geste sans se conformer aux développements légendaires au sujet de Judas que l'on retrouve dans les différentes *Passions*. L'écriture du trouvère franco-italien est guidée par des règles oratoires, des formules poétiques, sans que l'aspect merveilleux de l'évocation ne soit développé.

Nicolas de Vérone traite le merveilleux de la même façon dans ses trois chansons : réduit à de simples motifs épiques, comme peuvent l'être par exemple les appels à l'auditeur ou les marques d'oralité des textes, il appartient à l'arsenal stylistique dont dispose l'auteur pour faire de ses chansons de véritables épopées. Il ne s'agit que d'une technique littéraire parmi d'autres et le surnaturel en est réduit à un artifice formulaire,

⁹⁷⁸ R. Menéndez-Pidal, « Lo irreal y lo maravilloso en la *Chanson de Roland* », art. cit., p. 198.

⁹⁷⁹ Au sujet de ces habitudes de rédaction voir D. Boutet, *La Chanson de geste, op. cit.*, « Ecriture et oralité », p. 60-98 ; J. Garel, « La chanson de geste », art. cit., « caractère de la chanson de geste », p. 99 ; J. Rychner, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 127-150 ; F. Suard, *La Chanson de geste, op. cit.*, « le style épique », p. 30-37 ; M. Wilmotte, *L'Épopée française, op. cit.*, p. 200-215 : « La technique du vers et de la strophe » ; P. Zumthor, *Essais de poétique médiévale, op. cit.*, annexe : « La chanson de geste », p. 432-465 ; J.-P. Martin, « A propos du style formulaire dans les chansons de geste, définition et propositions », *Victor Hugo. Pour un centenaire, Lez Valenciennes*, 11, 1986, p. 144 ; A. Micha, « Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman », *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, p. 11-22, reprise de l'article publié dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. II, p. 811-821.

vidé de son sens. Il ne contribue pas à l'élaboration de la signification. Dans la *Pharsale*, l'auteur se garde de condamner l'art divinatoire illicite de la sorcière Erichto et porte un jugement de valeur dépréciatif sur Sextus et ses compagnons. Il s'éloigne des *Fet des Romains* et s'intéresse essentiellement à l'humain. Il fustige l'homme qui a recours à la magie noire sans juger la magie noire elle-même, et inscrit par là les aventures de ses personnages dans un cadre strictement terrestre dépourvu d'interprétation surnaturelle.

Conclusion

Les personnages de Nicolas de Vérone sont fort peu confrontés au divin ou au diabolique. Les rares passages où le surnaturel affleure encore sont des « passages obligés » des textes sources : épisode de l'oreille de Malchus dans la *Passion*, visite de Sextus à la sorcière Erichto dans la *Pharsale*. Lorsque l'inspiration du poète n'est pas guidée par un texte préexistant suivi à la lettre, Nicolas de Vérone exclut toute manifestation du surnaturel. Le merveilleux se réduit dans ses textes au minimum, par respect des sources utilisées. Il disparaît dès lors qu'il n'est pas narrativement nécessaire. A ce titre, nombre de développements légendaires et apocryphes, aussi bien au sein de la matière espagnole que de la tradition religieuse, disparaissent de ses chansons de geste.

Là où l'auteur utilise le surnaturel, celui-ci apparaît comme une simple forme rhétorique qui ne contribue pas à la constitution du sens à donner à l'œuvre. Les choix de Nicolas de Vérone se retrouvent d'un texte à l'autre de façon cohérente et s'attachent à présenter un monde exempt de toute manifestation de la transcendance divine au profit de la peinture d'un univers humain. Cette forme est commune aux trois chansons de geste de Nicolas de Vérone et le cadre des aventures vécues par les héros y est comparable : il s'agit d'un monde strictement humain, parce que l'univers dépeint est exclusivement terrestre. Par là, le poète franco-italien s'éloigne de l'esprit des épopées plus anciennes à la géographie indéterminée⁹⁸⁰ au sein desquelles le merveilleux est partie prenante du

⁹⁸⁰ Au sujet de la géographie dans les chansons de geste, voir J.-C. Payen, « Encore le problème de la géographie épique », *IV^e Congrès International de la Société Rencesvals, Heidelberg, 29 Août-2 Septembre 1967 : Actes et mémoires, Studia Romanica*, 14, Heidelberg, C. Winter, 1969, p. 203-230 ; B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle, op. cit.*, t. II, p. 670-698 ; J. Subrenat, *Etude sur Gaydon, chanson de geste du XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Editions de l'Université de Provence, Paris, diffusion Ophrys, coll. *Études littéraires*, 1, 1974, p. 118-122 et J. Lanher, Préface à la traduction de *Garin le Lorrain* par B. Guidot, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Editions Serpenoise, 1986, p. 6-7.

sens et de la vérité de l'œuvre. A l'inverse, Nicolas de Vérone conçoit l'épopée comme une possible conciliation de la vérité légendaire et de données géographiques précises⁹⁸¹. Sans doute cela est-il lié à l'importance nouvelle accordée à la géographie, que l'on commence à enseigner dans les écoles secondaires et les universités au XIV^e siècle⁹⁸². C'est également le signe que, pour Nicolas de Vérone, l'héroïsme s'épanouit dans un univers familier et accessible : le monde dans lequel évoluent les personnages de ses textes est tout humain, terrestre.

Lorsque le merveilleux affleure dans l'œuvre du poète, il est plus, pour reprendre une analyse d'A.-J. Dickman au sujet du surnaturel dans les épopées tardives, « un moyen d'exciter l'intérêt du public qu'un moyen d'édification »⁹⁸³. Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, il n'y a pas de points de passages possibles entre le monde terrestre et le monde céleste et c'est là une grande modification des sources dont le poète s'inspire. Les héros ne sont pas des créatures douées de pouvoirs extraordinaires et Nicolas de Vérone fait le choix d'une épopée résolument humaine : dans un monde privé des manifestations outrancières du surnaturel, les personnages vivent en gardant toujours conscience de leur finitude.

Conclusion de la première partie

L'œuvre de Nicolas de Vérone est traversée par de puissants principes d'unité aussi bien thématiques et rhétoriques qu'idéologiques malgré l'incontestable hétérogénéité des sujets traités. Inscrits chacun dans des traditions littéraires bien définies, ils mettent tous en scène une même violence épique caractéristique de l'univers héroïque. Au-delà des apparences, *Pharsale*, *Prise de Pampelune* et *Passion* forment donc un tout homogène où le poète donne une vision du monde globale et cohérente. L'unité de l'œuvre,

⁹⁸¹ Sur la géographie de la *Prise de Pampelune*, voir R. Specht, « Nicolas de Vérone, la *Prise de Pampelune* et le chemin de Saint Jacques », art. cit., p. 469-474 ; J. Bédier, « La *Prise de Pampelune* et la route de saint Jacques de Compostelle », art. cit., p. 805-817 ; *Les Légendes épiques*, op. cit., p. 120-152. Dans ce même ouvrage, voir pour des observations sur l'*Entrée d'Espagne* les p. 115-120. On consultera également avec profit *Le Guide du pèlerin de saint-Jacques de Compostelle. Texte latin du XII^e siècle*, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll, éd. J. Vielliard, 3^e édition, Mâcon, 1963. Les études de Bédier sur la géographie dans la *Prise de Pampelune* ont été reprises par A. Limentani, « L'épica in lengue de France », art. cit., p. 366-367. Pour les questions de géographie dans le *Pseudo-Turpin*, voir J. Bédier, « La *Chronique de Turpin* et le pèlerinage de Compostelle », *Archéologie Médiévale*, XXIII, 1911, p. 425-450 et XXIV, 1912, p. 18-48, ainsi que *Les Légendes épiques*, op. cit., p. 41-114.

⁹⁸² Voir à ce sujet, G. Billanovich, « L'humanisme médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au XIV^e siècle », art. cit., p. 198.

⁹⁸³ A.-J. Dickman, *Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, op. cit., p. 160.

formelle, se comprend nécessairement par le sens, commun, que Nicolas de Vérone a voulu donner à ces représentations héroïques.

L'écriture épique célèbre un héros et les premiers vers des épopées sont tout à fait représentatifs de l'esprit dans lequel les poètes envisagent les rapports des êtres humains avec leur destinée héroïque. L'outrance et l'*hybris* du personnage sont les deux pré-supposés essentiels qui permettent la compréhension de l'*Iliade* mais « la colère d'Achille »⁹⁸⁴ est remplacée par les hauts faits guerriers dans l'*Enéide*: *Arma virumque cano* nous dit Virgile⁹⁸⁵. A l'extrême fin du Moyen Age, l'Arioste se propose quant à lui de chanter « le donne, i cavalieri, l'audaci imprese, gli amori »⁹⁸⁶. De l'épopée homérique à l'*Orlando furioso*, la démesure du héros épique a été remplacée par les amours des chevaliers et des dames.

Dans ce processus de modification de l'épopée, l'œuvre de Nicolas de Vérone occupe une place essentielle : elle situe l'homme au premier plan et lui accorde une importance nouvelle. Le poète franco-italien fait le choix de figures historiques et non pas légendaires. La *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* ne sont pas sans quelque fondement événementiel, parce que la vision de l'épopée du Véronais implique un souci constant d'authenticité. Au moyen des légendes épiques qu'il retranscrit, le trouvère cherche à dire une vérité sur l'homme et cette dernière est garantie par la présentation de personnages réels bien que largement enjolivés par le style même de la chanson de geste. De la sorte, le héros qu'il dépeint n'est pas totalement fictif.

Au moment où l'Eglise et l'Empire se déchirent et où il faut choisir son camp entre les Guelfes et les Gibelins, Nicolas de Vérone refuse de célébrer César, devenu le symbole de l'impérialisme, au profit de Pompée. Ainsi, il n'hésite pas à prendre position et à faire du vainqueur de la guerre civile un être vil et bien peu recommandable. C'est là un trait tout à fait original de la *Pharsale* : le héros de l'épopée est Pompée puisque le texte, qui s'ouvre à la veille de l'engagement de la bataille décisive, s'achève à la mort du vaincu, ou plus précisément, à son inhumation. De la même façon, dans la *Prise de Pampelune*, le poète fait l'apologie de l'indépendance des Libres Communes italiennes en présentant Désirier comme l'homme par qui ont été conclus les pactes de Constance. Enfin, rédigeant une *Passion*, il propose un modèle à suivre mais le protagoniste qu'il décrit s'apparente au Jésus de l'histoire et la narration cesse quand les faits ne sont plus

⁹⁸⁴ Homère, *Iliade*, I, v. 1 : « Chante, déesse, la colère d'Achille ».

⁹⁸⁵ Virgile, *Enéide*, I, v. 1.

⁹⁸⁶ L. Ariosto, *Orlando furioso*, éd. G. Paparelli, Milan, BUR, coll. *I classici della BUR*, 1991, v. 1-2.

vérifiables ou attestés. En revanche, Judas apparaît comme l'archétype littéraire du traître.

C'est que les chansons de Nicolas de Vérone utilisent le motif du couple épique en lui donnant un sens nouveau. Dans la *Chanson de Roland*, les deux compagnons, bien que différents, sont complémentaires. A l'inverse, dans les poèmes franco-italiens, les divergences de caractère s'accompagnent d'une rivalité idéologique : l'apôtre et le prophète de la *Passion* se distinguent de façon aussi catégorique que César s'oppose radicalement, en tout et pour tout, à Pompée. Le duo formé de Charlemagne et de Désirier nuance quelque peu cette vision puisque l'empereur et le roi lombard ne s'affrontent que temporairement. Il en résulte une complexification de l'univers héroïque et des rapports humains au sein de laquelle les motifs rhétoriques eux-mêmes sont profondément modifiés.

Incontestablement, le poète est influencé par des habitudes formulaires de jongleur et de nombreux clichés stylistiques sont présents dans ses textes : un démon vient emporter l'âme de Judas, les guerriers ont une force hors du commun et Erichtho pratique la *nigromance*. Mais il existe un infléchissement fondamental de l'esprit épique dans le sens où ces formules sont précisément vidées de leur contenu sémique et idéologique ; simple ornement, elles ne font plus sens. C'est le cas des différentes manifestations extraordinaires, toujours motivées par un respect fidèle de la lettre : la plupart du temps, il s'agit de merveilleux de façade, d'effets de merveilleux plus que de merveilleux symbolique.

En effet, les trois sources dont Nicolas de Vérone s'inspire ont largement recours au surnaturel et il est alors logique que certains éléments merveilleux affleurent dans les chansons de geste franco-italiennes. Cependant, ils disparaissent dès lors qu'ils ne sont pas strictement nécessaires à la narration. Ainsi, la *Passion*, synthèse et traduction de Marc, Matthieu, Luc et Jean, fournit un récit exhaustif des derniers jours de la vie terrestre du Christ en laissant fort peu de place aux diverses manifestations des miracles divins et du démoniaque. Proche en cela des textes synoptiques, elle s'éloigne des mystères et privilégie une tonalité délibérément neutre et informative qui en fait une sorte, sinon de nouvel Evangile, du moins de chronique de la *Passion*.

Dans les deux autres poèmes, cette discrétion est relayée par une éviction totale de tout élément magique, féerique ou inexplicable. Les songes ne sont plus attribués qu'aux Païens, comme si le poète témoignait la plus grande méfiance pour cette possible

expression de la transcendance. En outre, les différentes visions qui s'imposent aux personnages sont elles-mêmes vidées de leur contenu, en ce sens qu'elles n'influencent pas le cours des événements et ne sont pas interprétées. Elles restent donc sans effet et se limitent à des habitudes stylistiques régies par le respect du texte source, quand elles ne sont pas explicitement présentées comme une expression des sentiments humains.

Cela vient du fait que le monde dépeint par Nicolas de Vérone est un univers essentiellement terrestre. L'utilisation récurrente de certains termes est révélatrice de cette importance nouvelle accordée à la vie d'ici-bas : l'« home mondan », que l'on retrouve aussi bien dans la *Pharsale* que dans la *Prise de Pampelune*⁹⁸⁷, se préoccupe essentiellement de ce qui a trait à sa « vie terrain »⁹⁸⁸. De la même façon, le Padouan évoquait le « humain destroit »⁹⁸⁹ et opposait le « terans hon » au « citoien dou regne d'Aquilon »⁹⁹⁰. Ainsi, l'homme est valorisé et occupe une place unique dans le monde dont il est le centre⁹⁹¹. Evoluant dans un univers d'où ont disparu les principales formes de surnaturel et toutes les manifestations d'une quelconque transcendance, il est à la fois créature et créateur⁹⁹². Une « religion de l'homme » est en train de se substituer à une « religion de Dieu ».

L'unité de la vision du monde et des conceptions de Nicolas de Vérone ne dépendent donc pas des traditions de chacun des genres littéraires qu'il pratique ou du choix des sources, mais révèlent une interprétation cohérente de la vie. Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, les personnages demeurent dans le champ du possible et non pas de l'intangible et l'essentiel reste la vie terrestre : le regard se focalise sur l'humain de la même façon que les penseurs pré-humanistes du XIV^e siècle placent l'homme au centre de leurs préoccupations.

⁹⁸⁷ La *Pharsale*, v. 59, la *Prise de Pampelune*, v. 2833.

⁹⁸⁸ La *Pharsale*, v. 2738.

⁹⁸⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 15044.

⁹⁹⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 14940-14941.

⁹⁹¹ S. Dresden, *L'Humanisme et la Renaissance*, Paris, Hachette, coll. *L'Univers des connaissances*, 1967, p. 16.

⁹⁹² Comme le rappellent M.-E. Bély et J.-R. Valette, « Si l'homme est créature de Dieu, il apprend à connaître sa nature à partir de l'expérience de ses limites », *Entre l'Ange et la Bête. L'homme et ses limites au Moyen Age*, éd. M.-E. Bély, J.-R. Valette, J.-C. Vallecalle, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 8.

Deuxième partie :

Un idéal humaniste

Introduction

Nicolas de Vérone, qui a vécu au XIV^e siècle à la cour de Nicolas I^{er} d'Este, était peut-être, on le sait, professeur de latin ou maître de grammaire. A ce titre, il est possible de le qualifier d'*humaniste* dans le sens où l'humanisme fut d'abord une activité, un métier. En effet, dès le XIII^e siècle, le premier usage d'*umanista* désigne l'enseignant de langues anciennes avec une certaine connotation péjorative qui l'apparente au « grammairien », au « pédant ». La dévalorisation de ce titre n'a rien de surprenant à une époque où les deux modèles de perfection humaine étaient la sainteté et l'héroïsme militaire. Qu'avait-on besoin d'un obscur anachorète de l'intellect passant son existence à traduire et commenter de vieux textes oubliés de tous ?

Cependant, le poète ne s'est pas contenté d'exercer son métier, quel qu'il fût, et c'est précisément la raison pour laquelle il nous est connu puisque le trouvère n'a pas seulement transcrit des écrits antiques mais a lui-même composé des chansons de geste célébrant précisément un idéal humain qui renouvelle dans une large mesure les deux modèles connus jusqu'alors. Ses œuvres, d'inspiration différente, sont le reflet d'une culture littéraire importante et d'une volonté de vulgariser tous les savoirs, y compris religieux. Nicolas de Vérone rédige en franco-italien, cette langue hybride, une chanson carolingienne, une épopée antique et une *Passion*, et cherche à rendre accessibles à toute personne, quelles que soient ses origines ou sa catégorie sociale, aussi bien les légendes françaises que l'histoire romaine et la parole divine. Avec deux siècles d'avance sur les érudits de la Renaissance, il vise à diffuser plus amplement le message du Christ.

Mais l'érudition du Véronais ne se limite pas à la connaissance de traditions littéraires multiples. Ainsi, il traduit des passages entiers des Évangiles et lit le français des *Fet*

des Romains parce qu'il connaît plusieurs langues étrangères de la même façon qu'il fait preuve d'un profond souci d'exactitude géographique. Les histoires de César, Cicéron, Caton lui sont familières et la persistance de l'héritage des Anciens dans son œuvre ainsi que ses connaissances variées sont le reflet de l'humanisme naissant du XIV^e siècle : « Entre 1300 et 1350, l'érudition humaniste obtint à Vérone et Padoue des succès comparables à ceux qui couronnèrent un peu plus tard les recherches de la fameuse triade florentine »⁹⁹³.

C'est que l'enseignement discret des langues anciennes a suscité un intérêt sans cesse croissant pour les grands auteurs grecs et latins. L'Italie a constitué un parfait terreau d'éclosion et d'épanouissement d'un véritable mouvement de retour à l'antiquité, deuxième définition que l'on puisse donner à l'humanisme⁹⁹⁴. En effet, le développement d'élites urbaines, l'arrivée de Grecs fuyant l'avancée des Turcs et porteurs de manuscrits et de traditions exégétiques, puis la multiplication des traductions qui s'ensuivit, permirent à l'étude des langues anciennes, alliée à une exigence de pureté grammaticale nouvelle, de devenir systématique. Bien avant l'invention de l'imprimerie, le développement définitif des villes et la création massive d'universités contribuèrent à une diffusion accélérée de cette redécouverte des grands Anciens à laquelle participe Nicolas de Vérone⁹⁹⁵.

L'auteur de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* s'inscrit donc dans le mouvement pré-humaniste défini, au sens strict du terme, comme un enseignement des langues anciennes, une maîtrise des formes antiques et une grande érudition. A la même époque, Pétrarque introduit un bouleversement majeur dans l'Europe lettrée, tant par son travail d'humaniste que par son œuvre de poète⁹⁹⁶. Véritable pont entre le Moyen Age et la Renaissance, la cour pontificale d'Avignon permet au *canzoniere* de

⁹⁹³ P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Age, IV^e-XIV^e siècles*, Saint-Brieuc, Belles Lettres, 1953, p. 162. Le critique évoque ici Pétrarque, Boccace et Saluti.

⁹⁹⁴ Voir à ce sujet J. Frappier, « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », art. cit., p. 53 ; J. Monfrin, « Humanisme et traduction au Moyen Age », art. cit., p. 246.

⁹⁹⁵ Au sujet du développement précoce de l'humanisme lié au développement des centres urbains et universitaires, voir E. Gilson, « L'humanisme médiéval et la Renaissance », *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 176-182 ; S. Dresden, *L'Humanisme et la Renaissance*, op. cit., p. 13-106 ; R. Avesani, « Il preumanesimo veronese », art. cit., p. 112-117 ; G. Billanovich, « Il preumanesimo padovano », art. cit., p. 119-110, « Il preumanesimo a Padova e a Verona », art. cit., p. 127-134 et « L'humanisme médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au XIV^e siècle », art. cit., p. 195-203 ; C. Garibotto, « Per la storia della cultura a Venezia », art. cit., p. 155-175 ; G. Araldi, « Le origini dello Studio di Padova », art. cit., p. 388-431.

Sur le lien entre humanisme et littérature franco-italienne, voir plus précisément P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Age*, op. cit., p. 138-158.

⁹⁹⁶ Sur l'humanisme de Pétrarque voir G. Billanovich, « La bibliothèque de Pétrarque », art. cit., G. Voigt, A. Le Monnier (trad), *Pétrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en Italie*, op. cit., p. 69-92.

redécouvrir de nombreux manuscrits. Mais ce courant de pensée italien, qui atteint la France au début du XIV^e siècle, a vu le jour à Padoue, dès la seconde moitié du XIII^e siècle et Lovato Lovati⁹⁹⁷, Geremia da Montagnone⁹⁹⁸, Albertino Mussato⁹⁹⁹ et Benvenuto Campesani¹⁰⁰⁰ font figures de précurseurs. De fait, les cours italiennes sont des centres intellectuels, artistiques et politiques incontestables.

Le désir de lutter contre l'ignorance et le retour aux sources antiques, païennes et chrétiennes, engendrent un renouveau de la pensée qui, à son tour, fait naître un état d'esprit et un changement de perspective dans la perception que l'homme a de lui-même et du monde dans lequel il vit. Cette troisième définition de l'humanisme, la plus profonde et la plus durable¹⁰⁰¹, s'applique elle aussi parfaitement à l'œuvre de Nicolas de Vérone qui prône un idéal essentiellement terrestre et mondain, au sens premier du terme.

Ainsi, la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* s'inscrivent dans un processus de description de l'homme pré-humaniste d'où s'estompent les références explicites au divin. Sans doute, cette nouvelle vision du monde n'est pas sans amener nombre de modifications de l'univers épique pris comme référence par le poète. En effet, les modèles génériques du trouvère sont liés à la célébration du dépassement, qu'il s'agisse du dépassement de soi épique ou du dépassement chrétien vers le surnaturel. Les chansons de geste et les récits de *Passion* cherchent à donner un sens à la mort du héros et l'essentiel se situe toujours au-delà de la vie terrestre. Or, le cadre des aventures contées par le Véronais semble interdire *de facto* cette aspiration à un quelconque au-delà.

Assurément, cette première contradiction majeure fournit une clé de lecture essentielle à la compréhension de la vision du monde selon Nicolas de Vérone et conduit à interroger la notion même d'individualité. Il s'agit de chercher à définir ce qui fait précisément

⁹⁹⁷ 1241-1309.

⁹⁹⁸ 1255-1321.

⁹⁹⁹ 1262-1329.

¹⁰⁰⁰ 1255-1323.

¹⁰⁰¹ Sur cette définition syncrétique de l'humanisme, voir A. Renaudet, « Autour d'une définition de l'humanisme », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, VI, 1945, p. 7-49 et *Dante humaniste*, Paris, Belles Lettres, coll. *Les Classiques de l'humanisme*, 1952, p. 17-30 ; E. Gilson, « L'humanisme médiéval et la Renaissance », art. cit., p. 175 ; H.R. Jauss, *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s.*, op. cit., p. 52 ; J. Frappier, « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans le littérature française du XII^e et du XIII^e siècles », art. cit., p. 26 ; A. Forest, « La tradition humaniste et la pensée médiévale », *Quelques aspects de l'humanisme médiéval, conférences données dans le grand amphithéâtre de la faculté des Lettres de Montpellier, Mars-Avril 1943*, Association Guillaume Budé, section de Montpellier, Paris, Belles Lettres, 1943, p. 40 ; S. Lefèvre, « Humanisme, pré-humanisme et humanistes : un singulier pluriel », *Trente ans de recherches en langue et en littérature médiévales*, éd. J.-R. Valette, *Perspectives médiévales*, numéro jubilaire, 2005, p. 303-318.

l'être humain, non seulement dans les rapports qu'il entretient avec sa destinée individuelle mais également dans sa relation à autrui. L'étude du projet politique contenu dans les textes franco-italiens est alors capitale pour préciser l'originalité du point de vue du trouvère par rapport aux sources dont il s'inspire. L'esprit épique est désormais tempéré par un idéal moral nouveau et la *fortitudo* des héros des légendes françaises est peu à peu remplacée par une exigence humaniste de prudence.

Chapitre 1 :

Du type épique au héros romanesque

L'auteur de l'*Entrée d'Espagne* ne livre pas son nom et se contente de donner des indications sur sa ville natale¹⁰⁰². Ce goût du mystère, qui interdit aux médiévistes l'identification précise du Padouan¹⁰⁰³, est le signe d'une volonté de respecter l'esprit des épopées souvent anonymes que le trouvère retranscrit ainsi que celui d'une importance moindre accordée à sa propre individualité. A l'inverse, Nicolas de Vérone signe ses textes et en revendique très nettement la paternité non seulement par des vers consacrés à dévoiler son identité, mais encore par l'inscription d'un acrostiche qui se développe sur plus de la moitié de la *Pharsale*¹⁰⁰⁴.

Le soin particulier porté à cette double signature s'accompagne d'une prétention d'originalité qui n'est pas sans quelque humour de la part de qui s'inspire précisément de textes préexistants :

Und pri li giugleors qe cantent orendrois
Qe de ce ne se vantent, e feront cum cortois.
Qar dit le proverbe, cum vous oï avois :
Qi d'altruy drais se vest, se devest mante fois ;

¹⁰⁰² L'*Entrée d'Espagne*, v. 10973-10982.

¹⁰⁰³ A. de Mandach a cependant proposé de reconnaître Giovanni di Nono derrière ce Padouan. Voir à ce sujet « Sur les traces de la cheville ouvrière de l'*Entrée d'Espagne* : Giovanni di Nonno », art. cit., p. 62 et « L'*Entrée d'Espagne* : six auteurs en quête d'un personnage », art. cit., p. 165-177.

¹⁰⁰⁴ Au sujet de l'acrostiche de la *Pharsale* voir C. Cremonesi, « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », art. cit., p. 96.

Und chascun deit vestir suen cors de ses hermois,
S'il ne vout qe les giens facent de lui gabois.
E qui le vout canter si doit doner le lois
A cil qi le rima, soit zentil ou borçois¹⁰⁰⁵.

Le trouvère considère donc la mise en vers d'une chronique en prose comme une véritable œuvre de création littéraire de même que le développement des aventures espagnoles de l'armée française lui semble propre à l'affirmation de son talent artistique. Assurément, le poète véronais témoigne d'un individualisme profond et d'une conscience aiguë de soi¹⁰⁰⁶. C'est qu'il fait preuve d'un sentiment plus fort que son prédécesseur de ce qui fait l'unicité de chacun.

Ce désir d'individualisation s'inscrit dans ce que les critiques ont appelé la « nuova epopea rinascimentale »¹⁰⁰⁷, cette production franco-italienne au sein de laquelle « l'argomento epico-cavalleresco »¹⁰⁰⁸ s'est adapté à la société bourgeoise de la Vénétie et de la Lombardie. La notion d'*umanesimo cavalleresco*, chère à R.-M. Ruggieri et G. Folena¹⁰⁰⁹, se définit comme l'attrait ressenti par les intellectuels de Padoue, Vérone ou Ferrare pour le monde chevaleresque et l'univers féodal français. La sympathie qu'ils témoignent pour les œuvres des siècles passés se manifeste au travers de l'assimilation de ces textes par l'aristocratie des Libres Communes.

La matière de Bretagne n'a pas connu de gloire comparable en Lombardie et en Vénétie¹⁰¹⁰ mais l'esprit du roman courtois s'est cependant bien intégré aux mœurs courtoises et s'il n'existe pas d'Arthur franco-italien, « les philtres du roman breton ont exercé leur pouvoir »¹⁰¹¹ sur Roland qui devient fou d'amour chez Boiardo et l'Arioste. A cet égard, l'*Entrée d'Espagne* apparaît à P. Renucci comme le premier essai de

¹⁰⁰⁵ La *Pharsale*, v. 1938-1945.

¹⁰⁰⁶ A.-J. Gourevitch explique en effet que la conscience de soi se traduit par l'habitude que prennent peu à peu les auteurs de signer leurs textes. Cette tendance s'oppose à l'anonymat prétendu des œuvres les plus anciennes du Moyen Âge et date, pour le critique, du XII^e siècle. Voir à ce sujet *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris, Seuil, 1997, p. 184-186.

¹⁰⁰⁷ A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 338.

¹⁰⁰⁸ R.-M. Ruggieri, « Temi e aspetti della letteratura franco-veneta. », art. cit., p. 156.

¹⁰⁰⁹ G. Folena, « La cultura volgare e l'*umanesimo cavalleresco* nel Veneto », art. cit., p. 141 ; voir également P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Âge*, op. cit., « La *translatio studii* franco-italienne », p. 138-158, en particulier p. 144-148 pour la caractérisation de cette littérature comme marque d'un humanisme précoce.

¹⁰¹⁰ Au siècle dernier, P. Rajna expliquait ce phénomène par une impossible assimilation des héros arthuriens par la culture italienne : « La materia di Bretagna non è stata importata perché il ciclo brettone non poteva diventare vero e proprio cittadino d'Italia », P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 178. De fait, le cycle breton est pratiquement inconnu de la littérature franco-italienne. Voir à ce sujet J.-C. Vallecalle, « Le monde du Graal et ses héros dans l'épopée franco-italienne », *Les Personnages autour du Graal*, éd. C. Lachet, Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin, 2008, p. 181-183.

¹⁰¹¹ P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Âge*, op. cit., p. 146.

synthèse entre les deux genres et « annonce le poème chevaleresque de la Renaissance italienne où les héros du cycle carolingien, affinés et embellis se meuvent dans une atmosphère de sensualité courtoise »¹⁰¹². Ainsi, les poèmes franco-italiens se définissent comme le chaînon manquant entre les chansons de geste primitives et les *cantari* de l'époque ultérieure.

Leur particularité tient à ce statut d'intermédiaire qui ne doit pas pour autant occulter leur « valutazione intrinseca, libera dalle pastoie dei precarrimenti o delle filiazioni postume »¹⁰¹³. En effet, le cadre strictement humain des aventures vécues par les protagonistes de la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* modifie profondément l'idéal épique des anciennes chansons où le surnaturel révélait le sens du destin des héros. Privés de toute intervention divine, les guerriers de Nicolas de Vérone sont confrontés à ce que les romantiques appelleront la « solitude métaphysique »¹⁰¹⁴.

Dans un contexte épique, les liens des hommes entre eux sont par essence conflictuels et l'individu ne peut se définir qu'en opposition à une altérité forcément dangereuse. En outre, le chevalier ne s'épanouit qu'en société et il est défini par rapport au groupe social auquel il appartient. Les notions de lignage, de communauté, de vie au sein d'un ensemble constitué sont capitales pour la compréhension de l'être humain tel qu'il est envisagé dans les chansons de geste : « Plus qu'un individu, le parfait chevalier est le résultat de l'exercice de l'*amor socialis* : l'esprit de groupe et de corps »¹⁰¹⁵. Tel est le sens de l'image chère aux Templiers des deux chevaliers sur une seule monture. Telle est également la leçon de la *Chanson de Roland* où les sentiments d'amitié fraternelle culminent dans le couple épique formé d'Olivier et de Roland. Mais on a vu de quelle façon le Véronais s'affranchissait des contraintes génériques dans la présentation des duos de protagonistes, alliés ou rivaux.

C'est que la notion même d'épanouissement personnel induit de fait la possibilité d'une individualisation des personnages plus forte qu'elle n'était auparavant. A ce titre, les différents héros de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* font preuve d'un indéniable désir d'autonomie et d'indépendance. Confrontés à des conflits entre intérêts individuels et intérêts collectifs, ils vivent des aventures personnelles qui se

¹⁰¹² P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Age*, op. cit., p. 144.

¹⁰¹³ G. Folena, « La cultura volgare e l'*umanesimo cavalleresco* nel Veneto », art. cit., p. 144.

¹⁰¹⁴ H. Taine, *Les Philosophes français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1860, p. 127 ; J.-P. Sartre, M. Leiris, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 61 ; A. Philonenko, *La Philosophie du malheur*, Paris, Vrin, 1998, p. 204 ; L. Cherlonneix, *Nietzsche : santé et maladie, l'art*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 112.

¹⁰¹⁵ F. Cardini, « Le guerrier et le chevalier », *L'Homme médiéval*, éd. J. Le Goff, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 1989, p. 95.

doublent d'une découverte de soi et d'une forme d'introspection totalement inédites dans l'univers épique.

I/ Le moi et l'autre : les rapports conflictuels entre les hommes

L'univers épique, violent par nature, présente des conflits entre les hommes qui ne peuvent trouver d'issue que par la prise d'arme. Malgré les nuances que l'on peut apporter à l'idée de cette définition générique de l'épopée¹⁰¹⁶, il est significatif que Nicolas de Vérone ait appliqué le même cadre formel à trois textes au sein desquels la thématique de l'affrontement est centrale. Dans cette conception de la chanson de geste, l'altérité est toujours synonyme de rivalité et les relations entre les hommes sont nécessairement conflictuelles¹⁰¹⁷. Le choix du thème épique amène à une certaine présentation stéréotypée des personnages.

La notion même de guerre participe de l'esprit épique tel que le poète franco-italien le conçoit. Cette vision du monde, héritée de l'épopée de croisade, permet de peindre des rapports à l'autre schématiques, simplistes et constants, propres à être mis en valeur par la structure des œuvres composées en lisses monorimes. En effet, le manichéisme idéologique trouve son expression poétique aussi bien dans la présentation des couples épiques que dans une écriture de la binarité et de la symétrie.

Dans ce contexte, la volonté d'anéantir l'ennemi fait partie intégrante des objectifs guerriers parce que l'ennemi n'apparaît pas comme un être doué d'humanité. Au contraire, il n'est envisagé que dans sa fonction narrative d'opposant et il se réduit à un type dépourvu de toute singularisation.

1/ La volonté d'anéantissement de l'ennemi

A l'époque des Croisades, la rédaction des premières chansons de geste a permis aux auteurs de poétiser l'impératif religieux des chevaliers de la foi. Dans les œuvres du cycle du roi et du cycle de Guillaume, la lutte contre les Sarrasins sert de toile de fond à

¹⁰¹⁶ J. Subrenat souligne par exemple que « dès les premières œuvres, l'autre [n'est] plus tout simplement l'ennemi à abattre » et que des « contacts plus chaleureux » existent entre Païens et Chrétiens. Voir J. Subrenat, « Chrétiens et Sarrasins. La rencontre de l'autre dans les chansons de geste », *Actes du colloque « L'altérité au Moyen Age »*, Université Lumière Lyon 2, Université catholique de Lyon, 1997, *Théophilyon*, III, 1998, p. 549 et 566-574.

¹⁰¹⁷ J. Subrenat, « Chrétiens et Sarrasins », art. cit., p. 550.

toute représentation héroïque. Les guerriers tentent d'imposer leurs idées par le combat et recherchent la disparition définitive de leurs opposants, soit par la conversion, soit par la mort. Cette vision du monde, propre aux récits carolingiens, participe de la définition de l'épopée et s'applique aussi bien à la *Prise de Pampelune* qu'à la *Passion* ou à la *Pharsale*.

Dans la *Prise de Pampelune* et conformément à la tradition rolandienne, le mépris pour le Sarrasin est de rigueur. Pour l'armée française, il s'agit de réduire la « puite giant »¹⁰¹⁸ ou les « glos de pute lois »¹⁰¹⁹. Roland est profondément déçu quand il apprend que Maozeris est défait mais vivant :

Roi Maoçeris estoit cacé e vencu,
Mes mieus auroit amé q'il fust mort remanu¹⁰²⁰.

Cette réaction se comprend à la lumière de l'attitude du roi païen tout au long de l'œuvre : d'abord estimé et apprécié de Charlemagne pour sa vaillance et sa bravoure, Maozeris aurait dû se convertir, et l'armée française eût été ainsi solidement épaulée par un nouveau guerrier valeureux. Ce schéma classique est celui qui préside à la conversion d'Ysorié, paladin loyal et précieux pour les troupes de l'empereur dont il a embrassé la religion. Mais son père a refusé le baptême, écartant une des deux possibilités qui lui étaient offertes après sa défaite, la conversion ou la mort. Il est ainsi logique que Roland regrette de n'avoir pu lui infliger la seconde. Le neveu de Charlemagne exhorte ses compagnons au combat en leur demandant :

« Che vous ni aiés de nul [ne] pieté ne merçi,
S'il ne guerpist Macon »¹⁰²¹.

Cette volonté d'éradication de l'ennemi règle alors logiquement l'attaque que mènent les chevaliers français :

« Si gardier l'alier dou val fondu,
Q'il ne pouüst pasier Païen grand ne menu
Che ne fust detrencié, s'il ne fust recreü
De la loi Macomet e a Yesu rendu »¹⁰²².

¹⁰¹⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 2165.

¹⁰¹⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 4601.

¹⁰²⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 2092-2093.

¹⁰²¹ La *Prise de Pampelune*, v. 2042-2043.

¹⁰²² La *Prise de Pampelune*, v. 2105-2108.

L'animosité envers l'Infidèle explique la férocité des assauts parce qu'elle est le fondement même de l'entreprise de Reconquête.

C'est que le déchaînement de la violence s'entend comme une conséquence stricte d'une orientation idéologique. Dans la *Passion*, les grands prêtres considèrent que Jésus a blasphémé et qu'il est donc « dign de morir »¹⁰²³. Après l'avoir arrêté au jardin des Oliviers, les Juifs présentent leur prisonnier à Pilate qui leur demande pourquoi ils ne jugent pas eux-mêmes Jésus. Leur réponse montre clairement que les opposants du Christ attendent sa mort à l'exclusion de tout autre sentence : « A nous n'est convenable d'oucir home terrin »¹⁰²⁴. Par la suite, leur insistance à réclamer la mise en croix est significative de leur haine à l'encontre du prophète. Alors que le gouverneur romain tente d'innocenter Jésus et propose de le faire s'amender puis de le libérer en lieu et place de Barabbas, la foule et les hauts dignitaires réclament sa mise à mort par cinq fois:

« Il doit etre crucifiés par toy ».

*

« Crucifiés doit etre ».

*

« Crucifier se doit, car bien savons par qoi ».

*

« Crucifie, crucifie luy, car nous le volons ».

*

« Prend le, e luy crucifie man a man »¹⁰²⁵.

La requête est présente dans chacun des quatre Evangiles mais jamais elle n'apparaît aussi soutenue : les textes ne font mention que de deux demandes de crucifixion¹⁰²⁶. L'acharnement à vouloir la disparition de l'autre est donc propre au poème de Nicolas de Vérone et évoque le souhait d'éradication de toute opposition à un système de pensée considéré juste. Ainsi, les Juifs de la *Passion* franco-italienne ont un comportement en tous points comparable à celui des guerriers épiques pour qui

l'homme n'est qu'un pion, d'abord voué à se battre. La vie n'a pas de valeur, surtout celle de l'adversaire, qui ne mérite de survivre que s'il oblitère sa différence. Qu'il perde son identité de

¹⁰²³ La *Passion*, v. 491. Voir aussi le v. 663.

¹⁰²⁴ La *Passion*, v. 525.

¹⁰²⁵ La *Passion*, v. 608, 610, 620, 658 et 699.

¹⁰²⁶ Matthieu, 27, 22-23 ; Marc, 15, 13-14 ; Luc, 23, 21 et 23 ; Jean, 19, 6 et 15.

Païen s'il veut qu'on l'épargne : se convertir ou disparaître, telle est la destinée réservée aux Musulmans¹⁰²⁷.

Comme Jésus refuse de se rétracter, il ne peut qu'être crucifié.

Parallèlement, le cadre formel de la chanson de geste choisi par le trouvère pour narrer la bataille de *Pharsale* induit une modification essentielle du texte source pour ce qui concerne la peinture du personnage de César. Après le combat, une fois le conflit achevé et Pompée retiré de la mêlée, Nicolas de Vérone précise :

Cesar remist au çans qar bien le gaagna.
Une part des sconfis sor le poy s'arota,
Qe seroient scampé ; mais Cesar se pensa
Qe, se ceus scampassent, daomaje i en vera,
Qe la nuit poroient ferir l'ost por de là.
Lor jure a ses diés qe nul n'i remandra
Ou ha veü ces homes ; autemant escria,¹⁰²⁸
E dist : « Ferons cestor qe çe voy por de çà !
Qar la couse est çaude, ond mielz se ferira ;
Quand l'om est ao desus, demorer non deit za
A tuer suen enemì, car pois peis en aura ».
Celor otrierent tot ce q'il comanda :
Sor ceos se ferirent qe Cesar li motra,
Tretuit li derompent qe gair ne in scampa¹⁰²⁹.

Le désir d'anéantir l'ennemi s'affirme peu à peu et la possibilité de sortir du combat sain et sauf est de plus en plus improbable pour les Pompéiens ce qui est stylistiquement exprimé par le passage du conditionnel « seroient scampé » au subjonctif hypothétique « se scampassent » puis à l'affirmation narrative « gair ne in scampa »¹⁰³⁰. César n'accorde aucune miséricorde aux vaincus. L'enjeu n'est plus seulement la victoire, mais encore l'écrasement définitif de l'opposant. Après le combat, il n'importe plus que

¹⁰²⁷ J.-C. Payen, « Une poétique du génocide joyeux », art. cit., p. 233.

¹⁰²⁸ Nous préférons pour ces v. 1914-1915 la ponctuation portée par H. Whale qui nous semble plus cohérente : le démonstratif « ces homes » renvoie aux adversaires que César aperçoit et qu'il envisage de tuer. Le pronom « nul » se lit donc par rapport à un groupe bien défini. La version de F. di Ninni, qui propose un point à la fin du v. 1914 et une virgule à l'hémistiche du v. 1915, fait de « nul » un pronom indéfini plus vague dans le sens où aucun référent n'est pris en compte :

« Lor jure a ses diés qe nul n'i remandra.

Ou ha veü ces homes, autemant escria, »

Ponctué ainsi, ces vers font de la prise de parole de César une conséquence du fait d'avoir vu « ces homes ». Mais on comprend mal, dès lors, le démonstratif

¹⁰²⁹ La *Pharsale*, v. 1909-1922.

¹⁰³⁰ La *Pharsale*, v. 1911, 1912 et 1922.

de parfaire son succès, et donc de se battre encore, comme en témoigne l'insistance sur le verbe « ferir ». En même temps que les adversaires voient leurs chances de salut s'amoinrir, les hommes de César sont encouragés à frapper de nouveau : « Ferons » ordonne le chef d'armée, « mielz se ferira » prophétise-t-il avant que le narrateur ne commente : « sor ceos se ferirent »¹⁰³¹.

Or, cette volonté d'exterminer toute force de résistance est totalement absente des *Fet des Romains* :

Cesar vit que li soen avoient fete si grant occision de privez et d'estranges que les armes et les charoignes des ocis nooient ou sanc et que Pompees et li senaz granz partie s'estoient mis a la fuie. Lors se pensa que il retreroit ses homes et les leroit meshui reposer. Assez en avoient ocis ; ne li chaloit mes se cil remanz de menue gent qui estoient remes en champ en eschapoit vis et chascuns se pooit garantir¹⁰³².

La où la compilation historique insiste sur la fuite de Pompée, elle fait de César un chef de guerre raisonnable et mesuré qui permet à ses hommes de se reposer après le combat. Au contraire, aucun répit n'est envisagé dans l'épopée franco-italienne où César « autement escria »¹⁰³³ et somme ses guerriers de se battre encore, alors que le texte source est très clair sur son envie de baisser les armes. Se considérant comme vainqueur de la bataille, il laisse à ceux qui ont pu sauver leur vie l'opportunité de « soi garantir », puisque « assez en avoient ocis »¹⁰³⁴. Et si la suite du paragraphe 50 des *Fet des Romains* envisage une réaction qu'il faut avoir « à chaud »¹⁰³⁵, il s'agit uniquement d'éviter que les adversaires ne se rassemblent et ne constituent une force d'attaque armée.

Dans la chronique française, cette raison motive l'occupation du campement des vaincus par les troupes de César¹⁰³⁶. Les *Fatti di Cesare*, qui connaissent ce détail, n'en donnent pas le mobile :

Cesare abandonò tutti gli arnesi alli suoi cavalieri. Entraro li cavalieri di Cesare per le tende di loro adversari : gli arnesi rimasero a loro senza niuno contradetto. La notte venne, e'l giorno si parti. Li cavalieri si colcavano per le tende de'loro adversari¹⁰³⁷.

¹⁰³¹ La *Pharsale*, v. 1916, 1917 et 1921.

¹⁰³² Les *Fet des Romains*, p. 540, l. 23-29.

¹⁰³³ La *Pharsale*, v. 1915.

¹⁰³⁴ A l'époque du texte, il semble que le terme « assez » ait le sens moderne de « suffisamment », et non plus comme au début du Moyen Âge de « en très grande quantité ».

¹⁰³⁵ On retrouve le même proverbe dans le texte en prose et dans la version en rime : « tant com la chose est chaude » et « qar la couse est çaude », respectivement, les *Fet des Romains*, p. 540, l. 33 et la *Pharsale*, v. 1917.

¹⁰³⁶ Les *Fet des Romains*, p. 541, l. 1-2 : « ançois que il se ralient alons en lor tentes et en lor paveillons ».

Plusieurs projets stratégiques différents coexistent donc dans la légende de César, depuis la simple appropriation des biens ennemis jusqu'au désir d'extinction de l'opposant en passant par un souci, spécifiquement militaire, d'éviter que les belligérants adverses ne reconstituent leurs forces.

Adaptant le contenu des *Fet des Romains* aux normes et habitudes d'écriture épique, Nicolas de Vérone choisit de faire de César un fanatique proche des héros des chansons les plus anciennes, qui souhaite tuer ses adversaires jusqu'au dernier alors même que la victoire lui est acquise.

Ainsi, César, les chevaliers chrétiens de la *Prise de Pampelune* et les Juifs de la *Passion* poursuivent un même but : la disparition radicale et définitive de leur opposant. Leurs ambitions ne tolèrent pas de demi-mesure et leur soif de pouvoir semble inextinguible.

Cette brutalité caractéristique des chansons de geste parcourt l'œuvre de Nicolas de Vérone parce que les trois textes présentent une forme de relation à l'autre. A travers la peinture d'un univers héroïque cruel, le trouvère met en scène des rapports humains conflictuels.

De la sorte, la « haine inexpiable pour tout ce qui n'est pas chrétien »¹⁰³⁸ des épopées de croisade se mue en agressivité viscérale envers l'autre, qui représente, quoi qu'il arrive, un péril et mérite donc de mourir. Le monde n'est plus simplement organisé de façon manichéenne autour de l'opposition fondamentale entre la chrétienté et la *païenie*, il se fait plus complexe et l'altérité, toujours dangereuse, prend plusieurs visages¹⁰³⁹. Mais le désir de voir disparaître l'autre s'explique dans tous les cas parce que l'ennemi n'est pas considéré comme un homme.

2/ Un ennemi systématiquement diabolisé

Dans les chansons de Nicolas de Vérone, les antagonismes usuels entre héros chrétiens et adeptes d'un autre culte ne sont qu'un exemple parmi d'autres des différents types de conflits entre groupes constitués puisque trois catégories de païens sont dépeintes par le

¹⁰³⁷ *Les Fatti di Cesare*, livre VI, XIX, p. 223.

¹⁰³⁸ J.-C. Payen, « Une poétique du génocide joyeux », art. cit., p. 233.

¹⁰³⁹ Au sujet du thème de l'altérité dans l'épopée franco-italienne voir J.-C. Vallecalle, « Le Barbare dans le miroir : réflexions sur l'image de l'autre dans l'épopée franco-italienne », *Mélanges barbares, hommage à P. Michel*, éd. J.Y. Debreuille, P. Regnier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 15-22 et « Marmora dans la chanson de geste franco-italienne d'Ogier le Danois », *Provinces, régions, terroirs au Moyen Age, de la réalité à l'imaginaire, Actes du colloque international des rencontres européennes de Strasbourg, Strasbourg, 19-21 Septembre 1991*, Strasbourg, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 253-261.

poète franco-italien : les sarrasins, les juifs et les romains. Or, dans chaque texte, la représentation de ces personnages est simpliste et caricaturale : quelles que soient ses convictions, l'adversaire est privé de toute caractéristique humaine.

Dans la *Prise de Pampelune*, Maozeris est la figure archétypale de l'ennemi : « fort roi »¹⁰⁴⁰, il est très souvent désigné par les mêmes qualificatifs. Opportuniste, menteur, traître et renégat, il est « faus »¹⁰⁴¹, « fel » ou « felon »¹⁰⁴², « mescreü »¹⁰⁴³, « traïtour », « desloial », « sedutour », « afarous », « maleurous » ou « malestru »¹⁰⁴⁴. Dans l'imaginaire collectif, le « Païen »¹⁰⁴⁵ est irrémédiablement marqué du sceau de l'infamie et demeure à jamais « cellu che pour grand traïson / S'estoit partu da Zarlle »¹⁰⁴⁶. Nicolas de Vérone construit une allégorie de la trahison en faisant de Maozeris un « maovés félon Judais »¹⁰⁴⁷. L'expression est sans ambiguïté qui compare les deux personnages les plus noirs de l'œuvre de Nicolas de Vérone. Maozeris, comme Judas, se définit par sa félonie, sa cruauté, sa colère, son *ire* et son orgueil.

Il représente les puissances maléfiques. Méprisable, il mérite de mourir. Le trouvère se conforme ici à une tradition particulièrement sévère envers le Païen qui, dans un contexte de croisade et de lutte entre le Bien et le Mal, fait des Sarrasins de véritables stéréotypes littéraires, monstrueux, marqués de caractères animaux ou diaboliques¹⁰⁴⁸.

Dans l'*Entrée d'Espagne*, Roland, qui ne parvient à convaincre Feragu du bien-fondé de ses arguments lors de la controverse religieuse qu'il a avec lui, voit son rival comme un diable et nie son humanité :

« Filz dou Diable, nescus de Diablie ! [...]
Le cors me dit, se Diex me beneïe,
Che tu n'is home ne fais humane vie,
Mais un Diable que vers Diex contralie »¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 483, 809 ou 1208.

¹⁰⁴¹ La *Prise de Pampelune*, v. 757, 821, 971, 1244, 3677, 5015.

¹⁰⁴² La *Prise de Pampelune*, v. 840, 935, 1062, 1241, 3673, 3802, 4826, 4878. Les deux adjectifs sont même combinés au v. 1211.

¹⁰⁴³ La *Prise de Pampelune*, v. 821 ou 1241.

¹⁰⁴⁴ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 852, 757, 840, 901, 935, 1244.

¹⁰⁴⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 758.

¹⁰⁴⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 1236.

¹⁰⁴⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3673.

¹⁰⁴⁸ Sur les traits des Sarrasins dans les épopées traditionnelles voir P. Bancourt, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982, t. I, p. 114-190 et J. Subrenat, « Chrétiens et Sarrasins », art. cit., p. 549-555.

¹⁰⁴⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 3989 et 3997-3999.

Le champion français s'étonne de ce que l'on puisse supporter ses coups sans succomber tout en refusant de reconnaître le dieu chrétien. A ses yeux, il ne peut s'agir que d'une marque diabolique. Malgré la réponse de Feragu, « Non sui Diable, home m'engenui »¹⁰⁵⁰, son obstination en une croyance jugée erronée fait de lui une créature satanique, plus que son gigantisme en rien déconcertant pour le neveu de Charlemagne.

Ainsi, les légendes épiques assimilent aisément l'ennemi de la foi à Satan lui-même et Maozeris, roi « Arabis », « faus culvert Antecris »¹⁰⁵¹ n'échappe pas à cette règle. Le « faus culvert Satanais » est aussi noir que peut l'être la « giant desfaee », « pute giant malnee »¹⁰⁵² : comme elle, il fait preuve de cruauté, comme elle, il n'hésite pas à trahir, mentir, tuer¹⁰⁵³. A l'image de son peuple, de la *païenie* en général, Maozeris est un personnage démoniaque, un « roi diablous »¹⁰⁵⁴.

Alors, les batailles où il intervient sont terrifiantes et diaboliques. Les « merveilleux assauts », les « grands estors » des chevaliers chrétiens cèdent le pas à une surenchère dans l'épouvante : « onque ne fu veüe / Bataille tant orible » dit Nicolas de Vérone¹⁰⁵⁵ là où le public des chansons de geste est habitué à entendre un adjectif qui insiste uniquement sur l'aspect extraordinaire des combats en pareilles circonstances. Cette substitution d'univers axiologique n'est pas innocente de la part du trouvère qui sait, à dessein, utiliser l'adjectif « merveilleux » pour signifier la grandeur d'une attaque¹⁰⁵⁶. C'est la marque d'un parti pris évident et de la subjectivité du poète : en effet, la bataille décrite est celle du mont Garcin et Charlemagne et les siens sont en fort mauvaise posture, malmenés par les hommes de Maozeris. De la même façon, les assauts que supporte Guron de Bretagne, honteusement trahi par Ganelon, sont qualifiés de « çapleïs / Fier e fort e orible »¹⁰⁵⁷. Autant la guerre menée par les Chrétiens pour libérer le chemin de l'apôtre est juste, et le vocabulaire utilisé pour en décrire les assauts met en avant le côté grandiose de l'entreprise, autant le guet-apens du mont Garcin et la trahison que subit Guron sont méprisables, et le lexique employé souligne l'aspect démoniaque des combats.

¹⁰⁵⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 4002.

¹⁰⁵¹ Les deux termes sont à la rime, la *Prise de Pampelune*, v. 5012 et 5015.

¹⁰⁵² La *Prise de Pampelune*, v. 3677, 3606 et 3623.

¹⁰⁵³ Voir les « Saracins craus » du vers 3651. Faire aussi le rapprochement entre le vers 758 qui désigne Maozeris comme le « Païn criminal » et les vers 1985 et 3661 : « sa giant criminal », « ceus faus criminaus ».

¹⁰⁵⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1847.

¹⁰⁵⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 1779-1780.

¹⁰⁵⁶ Voir par exemple, la *Pharsale*, v. 1290, 1351, 1623, 1903 et la *Prise de Pampelune*, v. 1797 et 3843.

¹⁰⁵⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3445-3446.

De fait, c'est lors de l'embuscade tendue par Maozeris à l'armée française que les guerriers infidèles sont comparés à des créatures infernales :

Li dis mil Saracins, armés si estranjemant
Che diables da infern sembloient voiremant ;
E leverent un cri si orible e puant¹⁰⁵⁸.

Le rapprochement est classique depuis *Aliscans* où les troupes de Gorant « tuit sont cornu et derriere et devant »¹⁰⁵⁹ jusqu'à l'épopée franco-italienne. Véritables « sectateurs de Satan »¹⁰⁶⁰, les combattants en ont les attributs et semblent sortis des profondeurs de l'Enfer. Il y a là une très nette volonté de déprécier quiconque ne croit pas en Dieu, de broser un portrait sans nuance de l'ennemi. L'équivalence est reconnue entre le Païen et le mal absolu, et dans la tradition épique, le diable n'est jamais loin du guerrier infidèle.

L'œuvre de Nicolas de Vérone s'inscrit dans cette habitude générique et *Pharsale* et *Passion* s'apparentent à des épopées de croisade par bien des aspects : l'ennemi, quel qu'il soit, ressemble à s'y méprendre aux Sarrasins du cycle du roi, tout comme dans *Macaire*, le vilain est dépourvu de toute humanité :

« Sante Marie, dist N. de Baiver
Questo no e hon, ançe li vor malfer.
Jamais tel colpo n'avi da çivaler » [...]
Dist dux N. : « Vaez quel mal fer !
Le ver diable le fe ençendrer »¹⁰⁶¹.

De la même façon, lorsque César s'adresse à ses guerriers au début de la chanson antique, il brosse de leurs adversaires un tableau qui n'est pas sans évoquer certains attributs diaboliques, parmi lesquels la multitude des alliés de Pompée, qui est singulièrement mise en avant par le prochain vainqueur de la bataille :

« Ci sont asemblé homes de tantes legions
Qe l'uns ni entand l'autre de guere ni de sons [...]
Por q'eus soient asés, ni aiés doteisons »¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 1648-1650.

¹⁰⁵⁹ *Aliscans*, v. 80.

¹⁰⁶⁰ J. Subrenat, « Chrétiens et Sarrasins », art. cit., p. 554.

¹⁰⁶¹ *Macaire*, (*La Geste Francor di Venezia : edizione integrale del codice XIII del fondo francese della Marciana*, éd. A. Rosselini, Brescia, La Scuola, Università degli Studi di Trieste, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1986), v. 2729-2731 et 2737-2738.

¹⁰⁶² *La Pharsale*, v. 724-725 et 731.

Le caractère hyperbolique de ceux qui sont « si maovés, si failis » évoque également Satan comme si le diable prêtait indistinctement main forte à tous les adversaires des héros.

De la sorte, les Païens de la *Prise de Pampelune*, adeptes d'un Islam largement caricatural, offrent nombre de similitudes avec les Juifs de la *Passion*. Cette confusion ne doit pas surprendre et est assez classique pour un public médiéval. C'est le cas tant du point de vue littéraire que du point de vue historique¹⁰⁶³. Le personnage du « Maximo Çudé » de la compilation de V13, défini à la fois comme sarrasin et comme juif, en est un exemple particulièrement révélateur. Véritable tyran qu'affronte Ogier le Danois,

Le Maximo Çudé oit nome cil mal on,
E quele tere tene a destrucion¹⁰⁶⁴.

Il n'y a alors rien d'étonnant à ce que les Juifs de Nicolas de Vérone soient désignés en des termes semblables à ceux utilisés pour caractériser les hommes de Maozeris : « traitours »¹⁰⁶⁵, « félons »¹⁰⁶⁶, « faus »¹⁰⁶⁷, « maoviés »¹⁰⁶⁸.

Fort habilement, le poète franco-italien prête aux Juifs des traits qui les rapprochent des ennemis épiques traditionnels : « culvers enoious » ou « culvers satanais »¹⁰⁶⁹, ils apparaissent tels les Païens des textes d'inspiration carolingienne, comme une « giant d'antecrist »¹⁰⁷⁰, une « gient aversiere »¹⁰⁷¹ qui ne suit pas les enseignements de Jésus. En cela, ils sont « peceours proviés »¹⁰⁷². Ainsi, les hauts dignitaires de la *Passion* et les guerriers de Marsile sont pareillement « Deu nemis »¹⁰⁷³, tout comme les Pompéiens peuvent être, selon César, « nemis de Rome »¹⁰⁷⁴. C'est-à-dire que le trouvère, utilisant le cadre formel de la chanson de geste pour décrire les derniers jours de la vie du Christ,

¹⁰⁶³ Voir à ce sujet, B. Guidot, « L'image du Juif dans la geste de Guillaume d'Orange », *Revue des études juives*, 137, 1978, p. 3-25.

¹⁰⁶⁴ *Le Danois Oger*, v. 1605-1606. Voir aussi les v. 1874-1875.

¹⁰⁶⁵ *La Passion*, v. 834.

¹⁰⁶⁶ *La Passion*, v. 143, 651.

¹⁰⁶⁷ *La Passion*, v. 153, 657, 739, 491, 682, 742, 872.

¹⁰⁶⁸ *La Passion*, v. 355, 358, 484, 645, 780. Voir également les v. 650 (« ceus Juïs plains de mal racine »), 513 et 649 (« pople fraïn, giant fraïne »), 515 (« topin »), 524 (« mastin »), 709 (« vilan »), 909 (« giant maleüree ») et 698 (« giant hors dou san »).

¹⁰⁶⁹ *La Passion*, v. 884 et 494.

¹⁰⁷⁰ *La Passion*, v. 551.

¹⁰⁷¹ *La Passion*, v. 868.

¹⁰⁷² *La Passion*, v. 338.

¹⁰⁷³ *La Passion*, v. 143 ; la *Prise de Pampelune*, v. 5458.

¹⁰⁷⁴ *La Pharsale*, v. 740.

parvient à re-motiver un parallèle souvent effectué entre toutes les croyances non chrétiennes par une explication proprement guerrière. Si les Juifs et les Sarrasins sont pareillement condamnables, c'est parce qu'ils s'opposent à Jésus et à sa doctrine.

La stigmatisation du divorce entre culte officiel et religion divergente sert de cadre à la définition de l'ennemi, si bien que César en vient à considérer les Romains qu'il affronte comme des « culvers de puit lin », soutenus par des « rois dou lignaçe Chaïn »¹⁰⁷⁵. De la même façon, Nicolas de Vérone décrit les meurtriers de Pompée avec des termes empruntés à l'épopée de croisade puisque Settimus et Achillas, « li dous felons culvers »¹⁰⁷⁶ sont qualifiés de « dexandant Chaïn »¹⁰⁷⁷. Il en résulte un certain amalgame de toutes les traditions culturelles et religieuses qui va dans le sens d'une simplification caricaturale : l'adversaire est celui qui ne partage pas les croyances, chrétiennes ou non, de celui qui l'affronte.

Ainsi, comme l'explique J. Favier au sujet de la littérature du cycle du roi :

La *païenie* que Charlemagne finira par détruire n'est, au vrai, peuplée ni des Maures d'Espagne, ni des Arabes de Terre Sainte, ni de vrais païens de Saxe, mais de tous ceux qui ne connaissent pas ou ne veulent pas connaître le Christ. Ne nous étonnons pas si, dans cette confusion, qui est faite de méconnaissance, les Musulmans deviennent de véritables païens polythéistes, qui adorent à la fois Mahomet, Apollin et Tervigant¹⁰⁷⁸.

Dans la *Prise de Pampelune*, Maozeris s'affirme d'emblée comme adepte de plusieurs prophètes. Il se reproche : « guerpi ay me diés » et « gerpi ays Macon e tuen dieu Trivigant ». Après avoir finalement épargné son fils, tué le valet d'écurie et fui loin du camp français, « autemant mercia tous siens diés por ingal ». Lorsqu'il prend le ciel à témoin, il jure « Maomet e tous siens diés faus » et il s'accuse, auprès de Marsile, d'avoir voulu « guerpir Macon e Trivigan »¹⁰⁷⁹. Toujours haineux envers l'armée française,

il jura Macon, Tervigant e Chaü
Ch'avant ch'il fust das Frans oucis ne retenu,
Se seroit sour Franzois mout cierement vendu¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁷⁵ La *Pharsale*, v. 1963 et 1966.

¹⁰⁷⁶ La *Pharsale*, v. 2919.

¹⁰⁷⁷ La *Pharsale*, v. 2912.

¹⁰⁷⁸ J. Favier, *Charlemagne, op. cit.*, p. 647. Le polythéisme des Sarrasins permet également de rapprocher ces personnages des héros de l'Antiquité. Voir à ce sujet J.-P. Martin, « Les Sarrasins, l'idolâtrie et l'imaginaire de l'Antiquité dans les chansons de geste », art. cit., p. 38-39.

¹⁰⁷⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 631, 640, 759, 2117 et 1395.

¹⁰⁸⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 4924-4926.

Mahomet, Tervigant, Macon ou même Chaü sont cités avec la même conviction et Nicolas de Vérone¹⁰⁸¹, qui était peut-être mieux informé que les auteurs des siècles précédents au sujet des pratiques musulmanes, se conforme au modèle stéréotypé d'un polythéisme condamnable. Le type littéraire l'emporte sur la peinture objective de l'autre.

Parallèlement, dans la compilation de V13, le personnage de Charlemagne n'apparaît que comme l'incarnation de la chrétienté, au détriment de toute caractéristique individuelle. Les Païens de *Karleto* ne s'enquière jamais de son nom mais uniquement de la religion qu'il sert et ne s'intéressent pas à sa personne en tant que telle mais seulement à la fonction qu'il exerce :

« Questo è di bateçé ».

*

« Si vu celu qe aora Jesu ? »

*

« Çivaler sire, estes vos le bateçé

Par coi nos sumes pené e travalé ? »

*

« È tu quel liçeor,

Qì cri en deo li malvasio criator

Qe in ste mondo si fo un boseor ? »¹⁰⁸²

C'est que le type du souverain chrétien est profondément ancré dans la culture médiévale et empêche toute particularisation. La tendance littéraire est semblable aux habitudes de l'iconographie et de la sculpture médiévales dans lesquelles les artistes mettent en avant les attributs propres au modèle représenté sans chercher à personnaliser les portraits qu'ils proposent¹⁰⁸³.

Ainsi, dans tous les cas, l'opposant s'apparente au Diable et l'homme à abattre ne semble plus rien avoir en lui d'humain. Selon les termes propres au schéma narratif mis en lumière par V. Propp au sujet des contes, l'autre n'est envisagé que dans sa fonction d'opposant au héros et d'obstacle à l'obtention du but recherché.

¹⁰⁸¹ Voir également le v. 5559 qui évoque « Apolin, Jovis, Macon e Trivigan ».

¹⁰⁸² *Karleto*, v. 650, 966, 1412-1413 et 1868-1870.

¹⁰⁸³ Voir à ce sujet A.-J. Gourevitch, *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 245.

3/ La confusion entre altérité et antagonisme

De la sorte, la notion d'altérité se trouve particulièrement réduite et schématique : il ne peut être question d'un autre que si ce dernier est en opposition radicale avec le sujet considéré. L'idée de différence introduit de fait celle de danger et de besoin de se battre. Les rapports entre les hommes sont alors nécessairement problématiques.

Par exemple, dans la longue harangue de César à ses guerriers avant la mêlée, la peinture de l'autre est intrinsèquement liée à une situation de conflit. Dans les vingt-quatre vers qui décrivent les adversaires, le champ lexical du combat est très largement développé parce que César brosse un portrait en situation des Pompéiens qui ne sont, à ses yeux, que des ennemis : le substantif « armes » est utilisé trois fois¹⁰⁸⁴ et il est développé par les termes « legions », « guere », « perdons », « vencons », « tençons », « licions », « jotre », « conquirons », « saietes », « geldons », « ocisons », « nemis », « batailles », « estor », « caplexons », « aurons vencu »¹⁰⁸⁵. Au fur et à mesure que le meneur d'hommes s'exprime, la bataille devient imminente et paraît déjà gagnée.

C'est que César tient les guerriers acquis à la cause de Pompée pour des soldats inexpérimentés et méprisables. La rhétorique utilisée est celle de la condamnation, explicite et implicite, et de la mésestime. César sanctionne ces hommes qui ne savent pas se battre :

« Qe nulle giant por armes en eus ne troverons,
Fors un pue de Romens qe sont d'armes semons.
Li autres ne pris je valixant dous botons »¹⁰⁸⁶.

L'image des « dous botons » est très dévalorisante, de même que l'interrogation rhétorique qui suit :

« Qe vaut ces barbarins, ceus turs ni ces sclavons
Qe bersant lor saietes si fuient cum geldons ? »¹⁰⁸⁷

Cette question, qui affirme plus qu'elle ne cherche à obtenir des informations, revient à poser comme une évidence que les adversaires évoqués n'ont aucune valeur et ce d'autant plus aisément que César nomme trois peuples réputés pour leur faibles qualités guerrières et qu'il les compare à des hommes à pied, de simples fantassins, stigmatisés

¹⁰⁸⁴ La *Pharsale*, v. 732, 733 et 745.

¹⁰⁸⁵ La *Pharsale*, v. 724, 725, 726, 726, 727, 729, 735, 735, 737, 737, 738, 740, 743, 743, 743 et 747.

¹⁰⁸⁶ La *Pharsale*, v. 732-734.

¹⁰⁸⁷ La *Pharsale*, v. 736-737.

dans une attitude de fuite et utilisant pour se battre des armes de jet. Ces « saietes » sont viles et méprisables parce qu'elles évitent le corps à corps entre les combattants¹⁰⁸⁸. Véritablement « ignobles, l'arc et les flèches [sont associés] à la lâcheté et à la pusillanimité »¹⁰⁸⁹. Cette qualification de l'ennemi toute caricaturale est empreinte de mépris et évoque une parodie.

A l'inverse, dans les *Fet des Romains*, César se contente d'évoquer une mauvaise connaissance des armes, sans faire de cette inexpérience une preuve de vilénie :

ne sevent rien d'armes [...]. Ne de muete a bataille [...] ne sevent il gaire, ne la maniere d'assembler ne de soi contenir ou cuer de l'estor. Il n'i a que un poi de gent qui rien sache de bataille¹⁰⁹⁰.

Le verbe « savoir » utilisé trois fois, dans une tournure négative superlative (« rien »), puis restrictive (« gaire »), et enfin dans une relative positive (« qui rien sache ») insiste sur le fait que les insuffisances des adversaires sont dues à un manque d'expérience en la matière mais non pas au caractère même des guerriers comme le laisse entendre l'évocation des « saietes » et de la fuite dans le texte de Nicolas de Vérone. Dans la laisse suivante, le même principe d'adaptation du texte source en vue d'une condamnation des Pompéiens transforme les « rois »¹⁰⁹¹ en « rois incoronés », « duch », « senators qe tant sont forsené »¹⁰⁹².

La caricature des peuples alliés de Pompée est telle que César n'hésite pas à proférer des contre vérités : il parle de la haine que ces troupes portent à Rome, de leur opportunisme et de leur versatilité. Il les considère comme des « nemis de Rome », « Qe por li lor treü li portent aitexons »¹⁰⁹³ et qui

« Volonter cançassent segnor e licions
Por menoïr li fiés q'eus font sans reançons »¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁸ Voir à ce sujet J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Paris, Grand Livre du Mois, coll. *La vie quotidienne*, 2000, p. 89-109.

¹⁰⁸⁹ B. Guidot, « Un éminent protagoniste d'*Aliscans* : le tinel de Rainouart », *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, éd. B. Guidot, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, p. 133. L'arc et les flèches s'opposent ainsi aux « armes nobles », comme l'épée qui est « associée à la prouesse et à la grandeur d'âme », p. 133.

¹⁰⁹⁰ Les *Fet des Romains*, p. 513, l. 21-27.

¹⁰⁹¹ Les *Fet des Romains*, p. 514, l. 32.

¹⁰⁹² La *Pharsale*, v. 762-763.

¹⁰⁹³ La *Pharsale*, v. 740 et 741.

¹⁰⁹⁴ La *Pharsale*, v. 729-730.

Or, deux laisses auparavant Nicolas de Vérone avait précisé, au moment où il avait énuméré les troupes qui constituaient l'armée de Pompée, que tous les hommes engagés dans la lutte savaient pour quoi ils se battaient et désavouaient les ambitions de César :

De rois, de cuens, de princes i avoit une tele traine
Q'a poine le creirait creature humaine,
Qe por amor de Rome portoient grand haaine
A Cesaron le prous e a sa giant foraine¹⁰⁹⁵.

La peinture de l'autre est donc sans nuance et seule la notion d'ennemi prévaut au détriment de toute réalité objective. Ce n'est pas l'homme qui est qualifié et décrit, c'est uniquement le rival.

Cette vision d'autrui en tant que danger pour sa propre personne est prépondérante dans les trois poèmes franco-italiens, qu'il s'agisse de la *Prise de Pampelune*, de la *Pharsale* ou de la *Passion*. Dans cette dernière chanson, Jésus est considéré par le Sanhédrin comme une menace pour le pouvoir en place et un péril pour « notre giant » et « notre loy »¹⁰⁹⁶. Ces termes sont une traduction du texte de Jean¹⁰⁹⁷ qui est le seul à motiver la haine des Juifs envers le Christ. Les trois autres Évangiles évoquent simplement la réunion des autorités hébraïques et la décision de tuer Jésus, sans en préciser les causes¹⁰⁹⁸. Jean invoque précisément le danger que représente Jésus pour le « locum » et la « gentem »¹⁰⁹⁹, c'est-à-dire pour la « ville » et la « nation ».

Nicolas de Vérone suit le texte de cet évangéliste mais sa traduction n'est pas proprement littérale, puisque le *locum* devient la *loy*. Or, le poète franco-italien connaît suffisamment bien le latin et les textes bibliques pour que soit exclue toute hypothèse d'une erreur de traduction ou d'une mauvaise lecture. Le terme « loy » revient d'ailleurs dans sa *Passion* au moment où Pilate demande aux Juifs ce qu'ils reprochent au Christ. Matthieu et Marc ne disent rien à ce sujet alors que Jean attribue au peuple cette justification : « Si non esset hic malefactor non tibi tradidissemus eum »¹¹⁰⁰. Luc

¹⁰⁹⁵ La *Pharsale*, v. 669-672.

¹⁰⁹⁶ La *Passion*, v. 54.

¹⁰⁹⁷ Jean, 11, 47-48.

¹⁰⁹⁸ Matthieu, 26, 3-4 ; Marc, 14, 1 ; Luc, 22, 2 explique seulement que les grands prêtres, scribes et sacrificateurs « timebant vero plebem » sans dire pourquoi.

¹⁰⁹⁹ « Collegerunt ergo pontifices et Pharisei concilium, et dicebant : « Quid facimus, quia hic homo multa signa facit ? Si dimittimus eum sic, omnes credent in eum, et tollent nostrum locum, et gentem ». Unus autem ipsis Caiaphas nomine, cum esset pontifex anni illius, dixit eis : « Vos nescitis quicquam, nec cogitatis quia expedit nobis ut unus moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat [...] Sed cum esset pontifex anni illius, prophetavit quia Iesus motiturus erat », Jean, 11, 47-51.

¹¹⁰⁰ Jean, 18, 30.

développe trois fautes reprochées à Jésus : selon la foule, il excite la nation à la révolte, empêche de payer le tribut à César et se dit Christ¹¹⁰¹. Nicolas de Vérone, quant à lui, le fait accuser d'aller « fausant notre loy » et « convertant la giant »¹¹⁰², affirmant pour la seconde fois que Jésus est une menace pour la « loy » établie. C'est donc que Jésus est considéré comme un homme de « fausse loy », voire de « pute loi », comme le sont les Païens des épopées du cycle du roi et du cycle de Guillaume. Ce parallélisme fait de lui un ennemi comparable à ceux que présentent les récits guerriers et c'est pourquoi la violence peut se déchaîner contre sa personne.

* * *

*

Les chansons de geste franco-italiennes de Nicolas de Vérone mettent en scène des rapports humains conflictuels au sein desquels l'autre apparaît toujours comme un danger, une menace ou une entrave aux ambitions et désirs personnels des protagonistes. Dans ce cadre, hérité de la tradition carolingienne, l'ennemi, diabolisé, est tout sauf un homme et mérite assurément la mort.

Les héros de la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* sont animés par une profonde volonté d'anéantir l'adversaire, que ce dernier soit considéré comme un ennemi de la foi, comme une menace pour la « loy » établie ou comme une simple entrave à la revendication d'un pouvoir personnel au sein d'une guerre civile.

Les antagonismes de croyance sont stigmatisés si bien que la notion même d'altérité suffit à faire porter un regard méfiant, sinon belliqueux, sur son prochain. Dans les poèmes du XIV^e siècle, l'ancienne méconnaissance de la religion musulmane, à laquelle s'ajoute une évidente volonté de simplification et d'amalgame, est relayée par l'utilisation consciente et volontaire d'un type littéraire qui s'applique non seulement aux Païens de la *Prise de Pampelune* mais encore aux Juifs de la *Passion*, aux différents belligérants de la *Pharsale*, et même au personnage de Jésus lorsqu'il est vu par le Sanhédrin. C'est le signe que tous les ennemis se ressemblent et que l'autre, l'opposant, n'est défini que par sa fonction et n'a aucune individualité propre.

¹¹⁰¹ Luc, 23, 2.

¹¹⁰² La *Passion*, v. 518 et 519.

II/ Complexification du monde et émergence de l'individu

Nicolas de Vérone se conforme aux habitudes épiques dont il s'inspire et la peinture des rivalités entre les différents personnages est schématiquement cohérente. C'est que le trouvère cherche à respecter les sources qu'il admire et à plaire à un public habitué à des catégorisations simples. Mais cette présentation archétypale de l'ennemi, qui permet de véhiculer des idées primaires, se combine avec celle, beaucoup plus nuancée, des liens des hommes entre eux.

En effet, la vision que le poète propose de l'ennemi, conforme à celle de l'esthétique de l'épopée, est nécessairement inapte à caractériser les particularités des différents personnages de son œuvre parce que les sujets traités sont eux-mêmes très variés. Les Juifs souhaitent la disparition du Christ et César l'emporte en Thessalie, mais la haine qu'ils vouent à leurs adversaires respectifs n'est pas réciproque. Jésus ne répond pas aux coups de ses bourreaux et Pompée souhaiterait une résolution amiable du conflit. C'est là une modification essentielle de l'esprit épique.

Cet infléchissement est d'autant plus frappant que Nicolas de Vérone a pris soin de présenter un César en tous points conforme aux héros épiques les plus combattifs et, dans le même temps, d'en désavouer le projet. Le trouvère salue la vertu romaine de Pompée alors même que le comportement de ce vaincu se distingue fondamentalement de ceux traditionnellement représentés dans les épopées.

Cette complexification du monde nuance les anciennes représentations stéréotypées parce que les héros franco-italiens se détachent peu à peu du groupe auquel ils appartiennent et se réalisent en tant qu'individus. L'émergence de la personne s'accompagne alors d'un désir d'affranchissement de la destinée collective.

1/ Un certain infléchissement de l'esprit épique

Les épopées qui relatent la lutte contre les Sarrasins servent de modèle à la conception structurelle, formulaire et rhétorique des chansons de Nicolas de Vérone dans lesquelles deux entités rivales s'affrontent jusqu'à l'anéantissement de l'une des deux. Pour autant, le modèle carolingien ne peut s'appliquer parfaitement au conflit antique puisque la *Pharsale* est le récit d'une guerre civile. Les deux armées sont composées de soldats

romains et il n'est pas aisé d'identifier, *a priori* et à plus forte raison pour un public italien, deux camps dont l'un jouirait de la sympathie et l'autre ne provoquerait que mépris. Dans une moindre mesure, cet effet de flou dans la catégorisation des adversaires se retrouve dans la *Prise de Pampelune* et dans la *Passion* alors même que le conflit mis en scène s'apparente plus traditionnellement à un antagonisme strict.

Dans la *Pharsale*, la présentation d'un César en tous points vil et condamnable, parce qu'animé par un idéal strictement martial, relève d'une interprétation des événements propre au poète véronais. Le personnage se caractérise précisément par son attitude déterminée qui ne souffre aucune remise en question. Agissant comme les héros les plus fanatiques, il considère que les Pompéiens méritent la mort parce qu'il ne voit en eux que des étrangers, « barbarins, turs, sclavons »¹¹⁰³, qualifiés par l'appellation générique « stranges »¹¹⁰⁴. C'est comme tels qu'il les présente à ses guerriers lors de la harangue qu'il profère au début de la chanson de geste : « Qe caut a ces estrances, se perdons ou vencons ? »¹¹⁰⁵. Dans sa démesure meurtrière, César oublie un peu facilement que le désaccord qui l'oppose à Pompée est avant tout une lutte fratricide, menée par des hommes d'une même patrie.

L'absurdité et la cruauté de cette guerre entre « parans » est largement dénoncée par le poète en de nombreuses occasions :

Là veisés tuer maint fils de buene mere
E ferir tot ensamble le cusin e le frere,
E le pere e le fil plus qe giant aversere.

*

Oiés fere venture qe sorvint cil matin,
Ch'ensamble feroient li freres e li cuisin.

*

Le per enver le filz – selonq qe poisons lir –
Se tuerent iluech sens nul pardon querir.

*

E passent por li cors des mors por tel traïn
Qe zaschun afoloit per o frer o cuisin.

*

¹¹⁰³ La *Pharsale*, v. 736.

¹¹⁰⁴ La *Pharsale*, v. 702.

¹¹⁰⁵ La *Pharsale*, v. 726.

Après s'en veint couçer ceschuns de dans le lit
Qe fu de suen parant, qi qe l'ait in despit¹¹⁰⁶.

De son côté, Pompée est révolté face à un conflit qu'il juge amoral, lutte intestine et fratricide. Il regrette d'avoir des motifs de douleur quelle que soit l'issue de la bataille :

« Qe bien qe vencons, nos remarons dolant,
Qe nous auront tué nous frères, nous parant [...]
Qe çoie doit avoir nul home conoisant,
Quand il vera le per jotrer a suen enfant
E l'un frer enver l'autre ferir de mautalant ? »¹¹⁰⁷

Avant de mourir, Domicé rappelle également que la plaine de Thessalie est baignée du sang des pères, frères et cousins¹¹⁰⁸. Les hommes de César eux-mêmes ont des nuits agitées après leur victoire, et « lor parans veoient, q'avoient fait morir »¹¹⁰⁹. Mais le triomphateur n'a jamais de pareils remords et se complait à ne voir ses adversaires que comme des étrangers.

La problématique de la guerre civile, qui voit s'affronter deux groupes normalement solidaires, trouve des échos inattendus dans la *Prise de Pampelune* et dans la *Passion*. Dans le poème d'inspiration carolingienne, Charlemagne n'hésite pas à mobiliser son armée contre le roi Désirier et Maozeris affronte son fils Ysorié. Dans le domaine religieux, l'épisode des reniements de Pierre apparaît comme une réflexion sur la solitude du prophète abandonné des siens et sur le rôle du disciple.

Lorsque l'empereur des Francs ordonne à ses troupes de charger le roi de Pavie, Roland rappelle vertement à son oncle que son assaut est totalement illégitime parce que le Lombard est chrétien comme lui :

« Che est ce qe vous faites ? Estes vous enrabi ?
Ja ne combatiés vous ver Turc ne Arabi,
Mes ver jant cretaine »¹¹¹⁰.

Par là même, le Véronais se distingue du Padouan qui n'hésite pas à dépeindre l'acharnement meurtrier des Français à l'encontre des Allemands du duc Herbert qu'ils

¹¹⁰⁶ La *Pharsale*, v. 1018-1022, 1268-1269, 1969-1970 et 1993-1994. Voir également les v. 612-614, 901-902. Au début du poème, c'est Erichtho qui annonce une guerre cruelle pour les familles, v. 264-267.

¹¹⁰⁷ La *Pharsale*, v. 547-548 et 554-556. Voir également les v. 62, 267, 865, 902 et 1488.

¹¹⁰⁸ La *Pharsale*, v. 1729-1730.

¹¹⁰⁹ La *Pharsale*, v. 2007.

¹¹¹⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 157-159.

agressent comme « ce fusement jent Pagaine »¹¹¹¹. Dans l'*Entrée d'Espagne*, les héros n'ont pas encore pris conscience de l'absurdité d'un conflit intestine alors que, dans sa continuation, Roland, comme ailleurs Pompée, déplore que des frères puissent s'affronter.

Après l'ouverture du poème consacrée aux exploits de Désirier, « Maozeris e suen fil »¹¹¹² apparaissent ensemble dans le récit. Ils sont alors sous l'autorité de Charlemagne. Mais très vite le couple se défait puisque l'un accepte le baptême alors que l'autre le refuse. Après avoir fui l'armée française, Maozeris prie son dieu de lui rendre son fils et croit avoir été exaucé lorsqu'il voit venir Ysorié vers lui. Mais au chaleureux accueil que le père réserve à son enfant, le fils ne réplique que par la haine et le mépris. Les deux interjections qui se répondent et ouvrent les propos de chacun marquent la rupture définitive du tissu familial : « Hay fil, bien vieignes tu ! » s'exclame Maozeris, « Hay maovés roi felon ! », lui rétorque Ysorié¹¹¹³. L'un est « joiant quand vit suen fil venir » alors que l'autre prophétise : « Ond meis ne te ouserai par mien piere tenir »¹¹¹⁴. Dès lors, la lutte qui les voit s'affronter est sans merci et

L'estour fu fier e fort, trou plus che je ne di,
Che fu daou fil aou piere, car com mortiel nemi
Feroit l'un de sour l'autre¹¹¹⁵.

La relation du seigneur de Pampelune et de son fils illustre le phénomène de dissolution des liens du sang¹¹¹⁶. L'idée de clan ou de famille est réduite à néant si bien que les deux parents se livrent un duel comparable à la guerre civile romaine et, par anticipation, à l'assassinat de César par son propre fils.

Dans la *Passion*, quand Jésus est arrêté, « Alour tous siens disciples par peur s'en fuirent »¹¹¹⁷. Jean laisse même son vêtement, « por peur de torment »¹¹¹⁸, pour pouvoir

¹¹¹¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6986.

¹¹¹² La *Prise de Pampelune*, v. 446.

¹¹¹³ La *Prise de Pampelune*, v. 1059 et 1062.

¹¹¹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1052 et 1066.

¹¹¹⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 1156-1158.

¹¹¹⁶ Cette haine du père par un fils récemment baptisé évoque celle de Floripas, sœur de Fierabras, à l'encontre de l'émir Balan son père qui, comme Maozeris, refuse la conversion qu'il avait d'abord envisagée. Elle renvoie également à la férocité de Rainouart contre son cousin Bauduc qui n'a pas suivi sa voie. Voir *Fierabras, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. M. Le Person, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2003, v. 6108-6217 et *Aliscans*, v. 7146-7253. D'une façon plus générale, sur les rapports entre parents et enfants dans l'épopée, voir M. de Combarieu du Grès, *op. cit.*, p. 102-108. Pour une approche historique et sociologique, voir P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 2^{ème} éd., 1975, p. 6-13. Sur l'importance des liens de parenté dans la société féodale, voir plus précisément L. Gênicot, *Le XIII^e siècle européen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 320-322.

¹¹¹⁷ La *Passion*, v. 393.

s'enfuir plus rapidement. Cette leçon, conforme au texte de Marc¹¹¹⁹, n'est pas sans poser problème car au moment où Jésus est mené chez le grand prêtre, « Saint Pierre et saint Jehan li sivoient tutour »¹¹²⁰.

Il semble que Nicolas de Vérone ait hésité entre plusieurs versions distinctes de la séparation des disciples, héritées des Évangiles et différemment reprises par la tradition littéraire : dans Marc et Matthieu, le Christ est abandonné de tous¹¹²¹ alors que, dans Luc, Pierre suit de loin le cortège qui mène le captif auprès des grands prêtres¹¹²² ; enfin, selon Jean, « Simon Pierre, avec un autre disciple, suivait Jésus »¹¹²³. Cette dernière situation est analogue à celle décrite dans le *Livre de la Passion* :

Quant lez disciples chela virrent,
Pour doute de mort s'en fuierent.
Saint Jehan et saint Pere estoient
Ensemblez qui veoir vouloient
C'on vouloit de leur mestre faire¹¹²⁴.

La peur provoque la fuite et l'éclatement du groupe. Ainsi, la *Passion* est un temps d'épreuves aussi bien pour le Christ que pour les apôtres.

En proposant une synthèse des différents textes canoniques, Nicolas de Vérone introduit dans sa *Passion* le motif de l'isolement progressif du Christ. Deux disciples lui restent d'abord fidèles avant que Jean et Pierre ne se séparent à leur tour : le premier rentre dans le palais¹¹²⁵ pour voir comment Jésus sera traité et le second reste seul à l'extérieur, « Remist dehors tout seul plain de mout grand peur »¹¹²⁶. En dernier lieu, les reniements de Pierre parachèvent le délaissement du fils de Dieu :

Alour tout mantinant le coc en aut canta
E Jesu Crist après saint Pierre regarda¹¹²⁷.

La dramatisation du regard échangé, que l'on retrouve dans la *Passion des Jongleurs*¹¹²⁸, insiste sur le sentiment d'abandon de Jésus. Elle est héritée de Luc¹¹²⁹

¹¹¹⁸ La *Passion*, v. 395.

¹¹¹⁹ Marc, 14, 51-52. Celui qui s'enfuit est désigné par le terme « jeune homme ».

¹¹²⁰ La *Passion*, v. 405.

¹¹²¹ Marc, 14, 50, Matthieu, 26, 56. Voir également Job, 19, 13 et Psaumes, 88, 9.

¹¹²² Luc, 22, 54. Cette version des faits se retrouve dans la *Passion Notre Seigneur*, v. 1336.

¹¹²³ Jean, 18, 15.

¹¹²⁴ Le *Livre de la Passion*, v. 689-693.

¹¹²⁵ La *Passion*, v. 406-407.

¹¹²⁶ La *Passion*, v. 408.

¹¹²⁷ La *Passion*, v. 455-456.

parce que la chanson de geste se fait l'écho de l'interprétation que cet évangéliste propose de la Passion et interroge la force des solidarités entre les hommes.

Le monde épique traditionnel présente peu de conflits internes aux clans, exception faite, et non des moindres, de la trahison de Roland par Ganelon et de la révolte qui préside à la construction de *Raoul de Cambrai*¹¹³⁰. En revanche, l'épopée franco-italienne semble propre à mettre en scène des rivalités privées. L'attention portée aux affrontements se fait plus intimiste et le combat singulier remplace les mêlées générales. C'est déjà le cas dans l'*Entrée d'Espagne* avec la description du duel entre Roland et Feragu qui renvoie à la tradition biblique de David et Goliath puisque le héros chrétien affronte un géant. Mais A. Limentani souligne avec raison le désintérêt du Padouan pour le seul motif héroïque au profit d'une mise en scène de l'émotif puisque le regard se focalise non plus sur les exploits des guerriers mais sur les sentiments qu'éprouvent les spectateurs du combat¹¹³¹.

Dans la *Pharsale*, Nicolas de Vérone reprend à son compte la description du combat singulier entre César et Pompée mais il en fait le cœur de la chanson. Ainsi, à la différence de ce qui se passe dans les *Fet des Romains*, la structure même du poème épique permet de valoriser l'affrontement des champions comme si la guerre civile romaine se réduisait à la rivalité de deux individus¹¹³².

Dans les poèmes du courtisan, les Romains de la *Pharsale* s'entretuent, Maozeris et son fils Ysorié se déchirent et Jésus est progressivement délaissé par tous les siens, même les plus prompts à protester de leur fidélité. De la sorte, les communautés solidaires subissent une importante fragilisation, proportionnelle à l'émancipation grandissante des caractères individuels¹¹³³.

¹¹²⁸ *La Passion des Jongleurs*, v. 764-813.

¹¹²⁹ Luc, 22, 61.

¹¹³⁰ Voir à ce sujet : M. de Combarieu du Grès, *op. cit.*, p. 101-133 : « Le lignage ».

¹¹³¹ « Lo sguardo del poeta si sposta accortamente dal piano eroico delle vicende del duello a quello emotivo degli spettatori ai margini del campo, mirando a un effetto di crescendo e di tensione », A. Limentani, « L'épica in langue de France », art. cit., p. 350. Voir également L. Renzi, « Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo », art. cit., p. 587-589.

¹¹³² Ce combat est chanté aux vers 1335-1511 de l'épopée qui en compte 3166. Le prologue contribue à cette focalisation du regard sur les personnages principaux, qui propose de narrer le combat que mena « Le buen Julius Cesar par suen honour defandre / Vers Pompeiu le roman, quand le cuidoit sourprendre », la *Pharsale*, v. 10-11.

¹¹³³ Sur l'individu et sa représentation dans l'épopée voir A.-J. Gourevitch, *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, *op. cit.*, p. 33-115. Le premier chapitre de cet ouvrage (p. 9-32) dresse un historique de l'étude sur l'individu très complet et très clair qui permet d'aborder cette problématique complexe. Sur l'idée d'une émergence de l'individu au Moyen Âge voir également J.-E. Benton, « Consciousness of Self and Perceptions of Individuality », *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, sous la direction de R.-L. Benson et G. Constable, Cambridge, Massachusetts, 1982, p. 271-287 ; É.-H. Weber, *La Personne humaine au XII^e siècle*, Paris, Vrin, 1991, p. 74-198. Pour les écrits

2/ L'individu et le type

Dans les épopées, la présentation de personnages types va de pair avec une certaine idée, proprement médiévale, que l'on se fait du lignage et de l'hérédité des caractères familiaux. « La personne ne possède pas le degré d'autonomie et de souveraineté qui deviendront, quelques siècles plus tard, ses caractéristiques fondamentales »¹¹³⁴ et l'individu est alors défini par son appartenance à un groupe, social ou religieux, à une lignée. De la même façon que les Sarrasins sont, depuis toujours et sans nuance aucune, diaboliques par nature et que les Allemands sont fortement dénigrés dans les textes franco-italiens, quiconque appartient à la famille de Mayence est identifié *a priori* comme un être vil et néfaste.

Au XIV^e siècle, cette vision du monde, manichéenne et simpliste, préside encore à la compréhension de la majorité des épopées de la *Geste Francor*. Dans *Berta da li pié grandi* du manuscrit V13, la fausse Berte se caractérise uniquement par sa généalogie. Fille de Mayence, elle appartient à la race des traîtres à laquelle demeure attachée la figure de Ganelon. A la différence de ce qui se passe dans le texte d'Adenet le Roi, Pépin est trompé par un lignage entier. Cette présentation stéréotypée du personnage va dans le sens d'une simplification de l'action et de l'univers moral de l'épopée, en ce que la fausse Berte, fourbe et menteuse, ne jouit d'aucune individualité. Cependant, il est tout à fait significatif que la vraie Berte soit elle-même dépourvue de toute épaisseur psychologique dans la chanson franco-italienne : les protagonistes se réduisent à leur fonction au détriment de leurs éventuelles caractéristiques propres¹¹³⁵.

Le clan de Mayence est également largement stigmatisé dans le *Bovo d'Antona* franco-italien ainsi que dans *Macaire* :

Saçés par voir e quest'è verité :
Qe la cha' de Magançe fu la plu honoré
E la plus riçe e meio en parenté
De nulla qe fust en la Crestenté.
Ma una colsa avoit, donde furent blasmé,
Q'i no portent ni fe ni lialté,

médiévaux, voir Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, Paris, Editions du Cerf, 4 vol., 1984-1986, I^{ère} partie, question 29, article 1.

¹¹³⁴ A.-J. Gourevitch, *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 203.

¹¹³⁵ Voir à ce sujet, H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 78-80.

Ne non ament, qi l'avoit usé.¹¹³⁶

Segnur, or entendés e siés certan
Qe la cha de Magança, e darer e davan,
Ma non ceso de far risa e buban ;
Senpre avoit guere cun Rainaldo da Mote Alban,
E si traï Oliver e Rolan,
E li doce pere e ses compagna gran.

*

Si le fo Machario, que le cor Deo mal don !
Cil le destrue qe sofri pasion,
Qe lui e qui de Magance son
Senpre in le mondo i ten risa e tençon !¹¹³⁷

Le parti pris de schématisation dans la présentation des protagonistes est d'autant plus évident que la leçon de l'adaptation italienne s'éloigne de la version originale de *Mainet* et qu'elle est cohérente dans toute la compilation de V13¹¹³⁸.

Or, cette relation fondamentale de l'individu au type, héritée de la tradition épique carolingienne et perpétuée dans une large mesure dans l'épopée franco-italienne¹¹³⁹, est particulièrement mise à mal dans l'œuvre de Nicolas de Vérone. A trois reprises, le poète dénonce la caractérisation des personnes par le seul recours à l'hérédité et à la transmission généalogique des vices et des vertus : le lignage n'est plus garant d'aucune qualité individuelle.

Dans la *Prise de Pampelune*, ayant grand besoin de vivres pour mener à bien la guerre de siège entreprise contre les Infidèles, Roland demande à Ysorié où l'armée française pourra se procurer de quoi survivre longtemps. Le nouveau chrétien propose alors au neveu de l'empereur de le guider à travers l'Espagne jusqu'à Toletele. Mais Estout laisse éclater sa méfiance envers le converti et rappelle, pour justifier ses soupçons, la noirceur de Maozeris. L'incrédulité du baron de Langres face à la valeur d'Ysorié est une donnée de l'*Entrée d'Espagne*¹¹⁴⁰ mais dans la *Prise de Pampelune*, Roland

¹¹³⁶ *Bovo d'Antona*, V13, v. 1221-1227.

¹¹³⁷ *Macaire*, v. 94-199 et 407-410.

¹¹³⁸ *Mainet, fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle*, éd. G. Paris, Paris, Impressions Gouverneur, 1875. Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, *op. cit.*, p. 36-37 et 87.

¹¹³⁹ Voir à ce sujet P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », *art. cit.*, p. 170 et 179 où l'auteur évoque « una specie di epopea genealogica ».

¹¹⁴⁰ *L'Entrée d'Espagne*, v. 6618-6627.

s'oppose à cette thèse et soutient l'idée d'une possible noblesse individuelle du personnage :

« Garde com tu te fies en lu ! », ce dist Hestous,
« Car tu sais bien qe'ou pere, le culvert enoious,
Ne nous ame noiant. Eis tu tant simple e dous
Che tu ne crois qe'ou fil am le pere sour tous ?
Vous savés bien com est Maoçeris ençignous
E culvert e felon. Bien seroit plus qe fous
Chi cuidast qe un angnel peüst nestre d'un lous !
Cist nous poroit condur en tiel part, prince dous,
Ch'il n'en repaireroit jamés arier un sous ».
« Par ma foy », dist Rolland, « je n'en suy dubitous,
Car Isoriés est tant loiaus e valorous
Q'il ne poroit meis etre de mal fer convoitous.
Ond je le sivaray, pour la veraie crous,
En cil lieu q'il voudra, qi ch'en soit suspetous.
Se Maoceris est faus, culvert e maleurous,
Isoriés croy ch'en soit dolant e vergoignous :
Ond il ne doit portier par suen pere faus lous »¹¹⁴¹.

Il est lourd de signification qu'Estout, qui se caractérise par sa pensée irréfléchie, s'en remette à la puissance de l'hérédité pour légitimer une appréhension qui lui vaut les remontrances de son cousin. La condamnation de ce système de représentation par Roland est essentielle à la démonstration d'une nouvelle valeur individuelle des personnages, et ce d'autant plus aisément que le champion français ne se fourvoie pas dans son intuition et que le « buen Pa[m]palunois »¹¹⁴², loin de la trahison envisagée par Estout, est on ne peut plus fidèle et loyal envers l'armée chrétienne. Ainsi, le trouvère franco-italien manifeste un profond désaccord avec toute idée d'une transmission héréditaire de la félonie et de la vilénie et célèbre au contraire l'émergence de l'individu.

Dans la *Pharsale*, les deux fils de Pompée illustrent les limites de la caractérisation des personnages par leur seul lignage parce qu'ils sont nettement contrastés. Alors que

¹¹⁴¹ La *Prise de Pampelune*, v. 4216-4232. Voir aussi les v. 4495-4498.

¹¹⁴² La *Prise de Pampelune*, v. 1692.

Gaius accomplit de nombreux exploits et « Bien diroit q'il ert daingn d'avoir Pompiu per per »¹¹⁴³, Sextus n'est que bassesse et scélératresse :

Cestuy non fu pas digne - se Lucan ne menti -
De etre fil Ponpiu, le prince signori¹¹⁴⁴.

Il craint que son père ne perde le combat car cela aurait des conséquences sur son avenir personnel :

Sextus remist pensis de ce qe il aprist,
Qar de suen per se doute, qe se l'estor perdist
Jamés n'auroit honour de tant cum il vesquist¹¹⁴⁵.

Le peu de valeur de Sextus, qui redoute l'issue du combat, consulte la sorcière Erichtho et s'effraie des légions césariennes, est connu depuis le poème de Lucain¹¹⁴⁶. Il apparaît invariablement dans tous les textes relatifs à la guerre civile où il est toujours précisé que le premier fils de Pompée n'est pas digne de son père, depuis les *Fet des Romains* jusqu'aux *Fatti di Cesare*¹¹⁴⁷. Nicolas de Vérone le combine à un égoïsme viscéral et insiste sur la peur qu'éprouve le personnage en de nombreuses occasions¹¹⁴⁸. Il se conforme en cela à une donnée légendaire incontestable.

En revanche, le parallèle qu'il effectue entre les deux enfants du héros lui est propre. En effet, lorsque le général décide d'abandonner le combat, le poète franco-italien précise que nombre de sénateurs refusent de cesser les hostilités et poursuivent la lutte au nom de la « franchise de Rome »¹¹⁴⁹. Parmi eux, Gaius est cité à deux reprises et se montre des plus valeureux¹¹⁵⁰. La chronique française en prose et les autres représentants de la matière antique ignorent ce détail. De la sorte, Nicolas de Vérone superpose le motif du couple épique à celui des liens fraternels de façon à mettre en évidence la particularité de chacun.

Dès lors, la mention du seul Sextus aux côtés de Pompée au moment de son assassinat, comme si le noble fils avait disparu, participe de la déchéance du héros. Alors qu'il meurt, il n'est accompagné que d'un rejeton indigne de lui, qui, sans l'assassiner, ne sait

¹¹⁴³ La *Pharsale*, v. 1904.

¹¹⁴⁴ La *Pharsale*, v. 78-79.

¹¹⁴⁵ La *Pharsale*, v. 320-322.

¹¹⁴⁶ Lucain, *De Bello civili*, VI, v. 419-422.

¹¹⁴⁷ Respectivement les *Fet des Romains*, p. 495, l. 21-25 ; Les *Fatti di Cesare*, XV, p. 185.

¹¹⁴⁸ La *Pharsale*, v. 82, 141, 158, 208-209, 321-322.

¹¹⁴⁹ La *Pharsale*, v. 874, 1487, 1707, 2131 et 2216.

¹¹⁵⁰ La *Pharsale*, v. 1894 et 1900.

pas lui faire honneur. Dans une certaine mesure, il évoque alors l'image d'Arthur mis à mal par Mordret, bien qu'il ne paye de sa vie aucun péché incestueux.

Cette tendance à l'individualisation des caractères, plus traditionnellement romanesque, est comparable à l'évolution du personnage de Ganelon dans l'*Entrée d'Espagne* et dans sa continuation. En effet, le traître n'est pas totalement noir dans le texte du Padouan où il se bat avec bravoure et sauve même Roland d'un fort mauvais pas¹¹⁵¹. En outre, il sait faire preuve de courage, de loyauté et de fidélité¹¹⁵², même si la trahison de Roncevaux est annoncée à plusieurs reprises¹¹⁵³. Ganelon n'est pas vil par nature, il le devient à la suite d'événements spécifiques bien particuliers et les vieilles rancœurs qui l'opposent à Roland dans le texte d'Oxford trouvent leur motivation dans l'épisode d'Anseïs de Ponthieu, annoncé par le Padouan¹¹⁵⁴ et développé par les *Fatti di Spagna* et la *Spagna* en vers.

Selon la tradition franco-italienne, ce neveu de Ganelon¹¹⁵⁵, nommé vicaire par Charlemagne lors de son départ en Espagne, tente de profiter de l'éloignement de l'armée française pour usurper le trône de Paris et épouser la reine. Mais grâce à Roland et à son *foletto*, l'empereur revient en France juste à temps pour châtier le traître¹¹⁵⁶. Il est aidé en cela par « Algirone di Bretagna »¹¹⁵⁷, « figliol di Salomon, re di Brettagna »¹¹⁵⁸. Or, dans la *Prise de Pampelune*, Ganelon ne trahit Guron de Bretagne que pour lui faire « merit rendre / de [s]ien niés ch'il fist pendre »¹¹⁵⁹.

Cet *excursus* participe d'un double mouvement : d'une part, celui d'une *amplificatio* de la légende par l'adjonction d'épisodes et de personnages nouveaux, d'autre part, celui d'une cohérence narrative qui accorde à l'individu une place majeure. Dans ces textes, la noirceur de Ganelon n'est en rien métaphysique ou congénitale puisqu'elle résulte de déboires individuels infligés par le champion de Charlemagne et d'un cheminement

¹¹⁵¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 5227-5302.

¹¹⁵² L'*Entrée d'Espagne*, v. 325, 2906, 2920, 3027, 8722.

¹¹⁵³ L'*Entrée d'Espagne* : v. 14-19, 2784-2790, 8740-8741, 15046-15047 et 15131-15132.

¹¹⁵⁴ L'*Entrée d'Espagne*, v. 641-654. Au sujet de cet épisode voir R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 57-59 ; M. Catalano, éd., *Introduction*, p. 43-50.

¹¹⁵⁵ Dans les *Fatti di Spagna*, « Ansuyxe de Maganza » est simplement « parente di Gayno » (XXXIX, p. 83). Le protagoniste est « nievo di Gan da Pontieri » dans la *Spagna* mais il s'appelle Macario (XXI, 42 et XXII, 10, vol. 2, p. 314 et 318). Il semble que le Padouan et le Véronais aient combiné ces deux données de la légende.

¹¹⁵⁶ Les *Fatti di Spagna*, XXXIX.-XLI, p. 83-90 ; la *Spagna*, XXI, 42-XXIII, 23, vol. 2, p. 314-338.

¹¹⁵⁷ Les *Fatti di Spagna*, XLI, p. 88.

¹¹⁵⁸ La *Spagna*, XXII, 36, vol. 2, p. 326.

¹¹⁵⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 2860-2861. Dans la *Spagna*, Ghione tue le traître (XXIII, 23, vol. 2, p. 338) alors qu'Anseïs parvient à s'enfuir dans les *Fatti di Spagna* (XLI, p. 90). Pour d'autres allusions à cet épisode dans la *Prise de Pampelune*, voir les v. 2840-2843 et 3787-3791.

psychologique complexe. L'hérédité du lignage et la prédestination se combinent donc avec une évolution des sentiments qui n'est elle-même que la conséquence d'une mésaventure personnelle¹¹⁶⁰.

Dans la *Prise de Pampelune* comme dans la *Pharsale*, Nicolas de Vérone défend l'idée d'une émergence de l'individu en opposition avec les principes lignagers couramment admis. Roland dénonce explicitement les idées d'Estout selon lesquelles un agneau ne peut naître d'un loup¹¹⁶¹, ce que confirme la présentation des deux fils de Pompée fondamentalement différents. L'itinéraire parcouru par Ganelon dans l'*Entrée d'Espagne* et sa continuation est lui-même la preuve de l'importance du vécu par rapport à l'inné.

Sans que ne soient remis en cause les stéréotypes littéraires qui s'appliquent aux personnages négatifs et condamnables, la possibilité de particularisation se fait jour dans les chansons du Véronais qui sont construites par parataxe d'épisodes significatifs. Destin collectif et destinée individuelle sont alors conciliables comme si esthétique épique et esthétique romanesque convergeaient.

3/ Indépendance et action individuelle : des héros romanesques

L'épopée, telle que Hegel l'a définie dans son *Esthétique*, est destinée à la louange d'un héros central¹¹⁶². L'action épique est celle d'un personnage exemplaire unique et c'est sans doute ce qui explique les titres choisis par les éditeurs modernes : *Chanson de Roland*, *Chevalerie Ogier de Dannemarche*, *Enfances Vivien*, *Huon de Bordeaux*¹¹⁶³... De cette façon, la *Pharsale* et la *Passion* de Nicolas de Vérone sont tout entières organisées autour des personnages de Pompée et de Jésus, de leurs derniers actes de bravoure et de leur martyre. En revanche, la structure de la *Prise de Pampelune* permet une célébration successive de différents héros parmi lesquels le Lombard Désirier occupe, on l'a vu, une place de choix. Mais l'épopée franco-italienne accorde également une importance considérable au roi païen Maozeris et au champion français Guron de Bretagne.

¹¹⁶⁰ Voir à ce sujet ce qu'en dit A. Limentani, « Epica e racconto », art. cit., p. 416.

¹¹⁶¹ La *Prise de Pampelune*, v. 4222.

¹¹⁶² Hegel, *Esthétique*, éd. C. Khodoss, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Les Grands Textes. Bibliothèque classique de philosophie*, 1992, p. 130 : « Héros épique et héros tragique ».

¹¹⁶³ Le Padouan lui-même se plie à cette habitude. Voir l'*Entrée d'Espagne*, v. 10973.

A en croire Nicolas de Vérone, ce dernier est le plus fidèle vassal de Charlemagne « fors le fil suen soraze »¹¹⁶⁴. Présenté comme un chevalier modèle, il possède toutes les qualités du héros épique et est désigné lors d'un conseil pour accomplir une dangereuse mission de négociation auprès de Marsile. Cette tentative de résolution du conflit par d'autres moyens que la lutte armée intervient après l'échec de l'ambassade de Basin et Basile, épisode connu dans la légende depuis la *Chanson de Roland*¹¹⁶⁵. Marsile a fait pendre les deux messagers avant même de leur laisser le temps d'exposer l'objet de leur venue¹¹⁶⁶. Un nouveau chevalier chrétien tentera donc de faire entendre raison au roi païen : il s'agit de Guron dont l'aventure et la mort constituent un ensemble cohérent qui pourrait aisément se détacher du reste du poème. Héros d'une véritable « chanson de geste interne »¹¹⁶⁷, il est au cœur d'un épisode important de la *Prise de Pampelune*¹¹⁶⁸.

A cet égard, son rayonnement est moindre que celui consenti à Maozeris. Nicolas de Vérone fournit à ce neveu de Marsile, connu depuis la *Chanson de Roland*, une biographie et une destinée originales. Le poète franco-italien exploite tout d'abord l'appellation du texte d'Oxford « Margariz de Sibille »¹¹⁶⁹ et en explique l'origine :

Oï avés comant Maozeris l'aomensour
 S'en alla a Saragoze plain de duel e d'irour ;
 Il se pena pues tant - selong che dit l'autour -
 Che Marsille le fist e cief e guieour
 De cinquante mil homes, tant li portoït amour,
 Si li dona Sibille, tant oit de lu tendrour¹¹⁷⁰.

Il combine ensuite cette donnée avec le titre de seigneur de Pampelune que lui attribuent les textes de la matière espagnole, qu'il s'agisse des *Fatti de Spagna*, de la *Spagna* en vers et en prose ou de l'*Entrée d'Espagne*¹¹⁷¹. Mais dans la tradition italienne, le personnage demeure tout à fait anecdotique et n'acquiert aucun relief particulier¹¹⁷². A

¹¹⁶⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 2769.

¹¹⁶⁵ La *Chanson de Roland*, v. 207-209.

¹¹⁶⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 2640-2650.

¹¹⁶⁷ F. di Ninni, « L'episodio di Guron de Bretagne », art. cit., p. 186-187.

¹¹⁶⁸ L'épisode qui lui est consacré occupe 1162 vers (v. 2705-3867) du poème qui en compte 6116.

¹¹⁶⁹ La *Chanson de Roland*, v. 955.

¹¹⁷⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 1533-1538.

¹¹⁷¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 4617, 4684-4685, 4809, 5048, 5316 ... ; les *Fatti de Spagna*, XXVI, p. 39 ; la *Spagna*, VII, 14 et X, 45, vol. 2, p. 99 et 151.

¹¹⁷² Sur le personnage de Maozeris voir F. di Ninni, « Dall'epica ai cantari : Malzariggi », art. cit., p. 81-92 ; V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », art. cit., p. 359 ; A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 367.

l'inverse, la *Prise de Pampelune* le place au cœur d'un épisode totalement inédit¹¹⁷³ et est de ce point de vue remarquablement singulière.

« Maozeris l'Espinois »¹¹⁷⁴ est désigné par le Padouan comme un guerrier valeureux et redoutable :

Molt fu biaus chevaler Malgeris e rubeste
Richemant fu armé, si avoit une sorveste
Trestoit ad or batue a ensegne de sa geste,
A baxalis plus noires qe carbons de foreste ;
Un autre merveilos en avoit sor sa teste :
Tiel ensaigne portoit ses primerans anceste
Qe soi meisme oncis, cum Daires manifeste¹¹⁷⁵.

Ces qualités lui sont concédées depuis le texte d'Oxford¹¹⁷⁶, et Nicolas de Vérone ne les contredit pas. Il les amplifie même et donne au personnage une importance considérable comparable à celle de Roland ou de Charlemagne, si on en juge par le nombre d'occurrences¹¹⁷⁷. Vaincu par les troupes lombardes, dépossédé de sa cité, il a promis de se faire baptiser mais est déçu dans ses ambitions quand Charlemagne lui refuse le statut de Pair qu'il a convoité. C'est alors qu'il décide de s'enfuir et de retourner auprès de Marsile plutôt que de servir un « ceitis roi [...] / que ni est puisant / de [le] metre en un ordre »¹¹⁷⁸. Avant de partir, il se demande s'il doit ou non tuer son fils qui a « gerpi Apolin »¹¹⁷⁹ et qui attend avec enthousiasme d'embrasser la nouvelle foi.

L'itinéraire du personnage est donc tout à fait particulier en ce qu'il s'éloigne des destinées normalement prêtées aux païens défaits sans que cela ne contredise sa stéréotypie de Sarrasin épique. D'un point de vue strictement actanciel, Maozeris demeure un ennemi à abattre et son portrait correspond aux prototypes des légendes françaises. Mais l'univers dépeint par Nicolas de Vérone ne se limite pas à celui induit par le cadre formel et le seigneur de Pampelune existe en tant qu'individu tout en participant à une destinée collective. L'esthétique de la chanson de geste se combine alors avec celle de la nouvelle ou du roman.

¹¹⁷³ Selon le découpage structurel de l'œuvre, Maozeris est le personnage principal du second épisode de la *Prise de Pampelune*, v. 436-2022.

¹¹⁷⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 465.

¹¹⁷⁵ L'*Entrée d'Espagne*, v. 5062-68. Voir également les v. 5101-5102, 6086 et 8687-90.

¹¹⁷⁶ La *Chanson de Roland*, v. 1311-1312 : « Margariz est mult vaillant chevalers, / E bels e forz e isnels e legers ». Ces vers se retrouvent dans la version franco-italienne V4, v. 1233-1234.

¹¹⁷⁷ Voir à ce sujet F. di Ninni, « Dall'epica ai cantari : Malzariggi », art. cit., p. 91.

¹¹⁷⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 655 et 646-647.

¹¹⁷⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 446.

Le procédé est strictement comparable dans la *Pharsale* où Domicé, tout en participant à l'engagement collectif pour la victoire de Pompée, réalise personnellement sa destinée héroïque.

Lucain accorde déjà une place considérable à la mort de Domitius¹¹⁸⁰, par désir de mettre en vue l'aïeul de Néron¹¹⁸¹ ainsi que par respect de l'importance du personnage historique aux yeux de ses contemporains. Le poète latin décrit le moment décisif du trépas de son héros, victime de la guerre civile :

Hic patriae perit omne decus, iacet aggere magno
Patricium compis non mixta plebe cadaver.
Mors tamen emittit clamorem in strage uirorum
Pugnacis Domitij¹¹⁸².

Connu comme un homme illustre depuis le poème latin, il est particulièrement valeureux et digne de louange.

Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que le compilateur médiéval des *Fet des Romains* raconte les nombreux exploits que Domicé a effectués de son vivant sans se limiter à la description de sa mort. C'est dû au style de la chronique, qui s'apparente à celui des chansons de geste¹¹⁸³. A cet effet, l'auteur français ajoute dans son texte la description d'un combat dont Lucain ne dit rien. Cette *amplificatio* de la source latine transforme le personnage historique en héros épique : pendant six pages¹¹⁸⁴ le narrateur vante les mérites d'un guerrier tout à fait exceptionnel.

Nicolas de Vérone reprend à son compte les multiples démonstrations de bravoure du héros auquel il consacre dix laisses¹¹⁸⁵ et qui, de personnage secondaire, devient incarnation de l'idéal héroïque. C'est la marque d'un monde complexe où des faits apparemment anecdotiques se révèlent porteurs de signification.

C'est précisément le cas dans la *Prise de Pampelune* lors de la description du combat au mont Garcin au sein de laquelle l'auteur propose une digression narrative pour s'intéresser à l'action qu'Estout mène seul de son côté. Pour bien montrer la nouveauté

¹¹⁸⁰ Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 597-616.

¹¹⁸¹ Ce désir se manifeste également lors de l'épisode de Corfinium, Lucain, *De Bello civili*, II, v. 478-525.

¹¹⁸² Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 597-600.

¹¹⁸³ Sur l'écriture épique des *Fet des Romains*, voir L.-F. Flutre, *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 122-123 ; P. Meyer, « Les premières compilations françaises d'histoire ancienne », art. cit., p. 17-20 et E.-G. Parodi, « Le storie di Cesare nella letteratura dei primi secoli », art. cit., p. 241-242.

¹¹⁸⁴ *Les Fet des Romains*, p. 531, l. 32 – p. 536, l. 21.

¹¹⁸⁵ *La Pharsale*, laisses LVIII.-LXVIII, v. 1512-1787.

du fait qu'il va mettre en avant, il fait appel à l'attention du lecteur avec une insistance significative : « Oiés che fist alour Hestous », « Ensi com dit vous ay »¹¹⁸⁶. En outre, il souligne que l'attaque d'Estout, personnelle et solitaire, se déroule à l'insu de l'empereur : « De ce ne savoit Çarlle »¹¹⁸⁷. Après avoir tué Burabel, le pair se présente aux portes de la ville,

E Hestous dens entra sens fer ne cris ne ton
Ou tous siens compeignons, ch'il ne i fu aotre sermon. [...]
De Toletele prist le metre firmemant¹¹⁸⁸.

Il prend donc possession de la cité, ce qui ne manque pas d'étonner le reste de l'armée de Charlemagne. Les autres chevaliers français ne s'aperçoivent du coup d'éclat d'Estout que lorsqu'ils voient flotter son enseigne sur la tour du château, ce dont « mout se mervoila Zarlle »¹¹⁸⁹.

Cet épisode, semblable par certains aspects à la prise même de Pampelune par Désirier dans les *Fatti de Spagna*, s'en distingue par une différence essentielle : le cousin de Roland agit seul. Comme le roi lombard du texte italien, il refuse d'accueillir Charlemagne et n'offre l'hospitalité qu'au seul Roland qui, dans les deux cas, s'amuse de cette fanfaronnade¹¹⁹⁰. Mais à la différence de Désirier, le seigneur de Langres de la *Prise de Pampelune* fait preuve d'un profond désir d'autonomie et d'indépendance :

« Cist zastieus tient Hestous le fil Hodon,
Che l'a tolu a la giant dou roi Marsilion :
Ond sejourner li vieut, non pas hors aou sablon »¹¹⁹¹.

L'action d'Estout est totalement individuelle et c'est particulièrement révélateur de l'esprit dans lequel Nicolas de Vérone compose ses textes puisque l'héroïsme guerrier du roi de Pavie est remplacé par la témérité et la soif de reconnaissance personnelle d'Estout, personnage jusqu'alors secondaire qui prend en Italie une place de plus en plus importante jusqu'à l'Astolfo de l'Arioste¹¹⁹².

¹¹⁸⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4844 et 4880.

¹¹⁸⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4883.

¹¹⁸⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 4855-4856 et 4881.

¹¹⁸⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 5068.

¹¹⁹⁰ Respectivement : les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 95-96, la *Prise de Pampelune*, v. 5082-5103.

¹¹⁹¹ La *Prise de Pampelune*, v. 5076-5078.

¹¹⁹² Sur le personnage d'Estout voir J.-C. Vallecalle, « *Fortitudo et Stultitia* », art. cit., p. 1423-1434 ; C. Cremonesi, « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », art. cit., p. 97 ; A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 368 ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 34-35.

Dans la *Prise de Pampelune*, le protagoniste est comparable à Sanson qui tente, seul, de donner la chasse à Maozeris et de le faire revenir auprès de l'armée française¹¹⁹³ :

Quand Sanson oit veü Maoçeris partir
De l'estour tout solet par suen cors garentir,
Aprés lui esperona tout seul sens mot geïr.

A n'en pas douter, l'espoir d'une gloire individuelle motive cette échappée solitaire. De fait, dans les textes franco-italiens, les personnages ne sont plus totalement dévoués à la cause qu'ils défendent, parce qu'ils accordent une importance nouvelle à leur propre sort, à l'instar de Galafrio, dans *Karleto*.

En effet, ce roi païen hésite constamment entre le besoin de solidarité envers les gens de sa religion et la nécessité de sauvegarder son honneur familial. Toujours, c'est la recherche du profit pour son compte qui guide ses choix. C'est elle qui explique qu'il donne sa fille en épouse à un chrétien, qu'il permette la pratique du culte monothéiste à sa cour et qu'il renonce à la vengeance dans ses rapports conflictuels avec Karleto¹¹⁹⁴ :

« Saçes por quoi li ò mia fia doné ?
Qe custu doit estre enperaor clamé
De crestentés, de la jent bateçé.
Desovra tot el sera coroné.
Par lu seron temu e redoté,
Cun lui averon pax e bona volunté »¹¹⁹⁵.

Il accorde sa protection au jeune Charles car il a vu, grâce à un enchantement, qu'il était promis à un avenir glorieux¹¹⁹⁶, et espère ainsi tirer dans le futur des avantages de sa bienveillance actuelle. De la même façon, il adore deux divinités pour se protéger doublement :

« Qe dos Domenedé eo aço por defensor :
Tot primamant Macometo li major
E pois cil Deo qe clama li peçao,
Li qual qe soia me fara vinçeor ».

*

Una colsa oit qe lui plus defent :
Con lui oit Karleto, qi est en Deo creent.

¹¹⁹³ *La Prise de Pampelune*, v. 4953-4955.

¹¹⁹⁴ *Karleto*, v. 480-499.

¹¹⁹⁵ *Karleto*, v. 1990-1995.

¹¹⁹⁶ *Karleto*, v. 278 et 281.

Jesu e Macometo el ten por son guarent :
Quant Macometo li fala, Jesu si le defent¹¹⁹⁷.

Loin d'être critiqué par le poète, son comportement est couronné de succès, comme si cet égoïsme outrancier n'était en rien condamnable. Ainsi, le type épique s'enrichit de subtilités qui l'apparentent à un personnage romanesque.

A l'inverse, dans la *Prise de Pampelune*, Maozeris hésite entre deux dieux sans parvenir à prendre une décision ferme et définitive. Conscient lui-même de toujours osciller entre deux pôles antithétiques, il regrette ses tergiversations et ses reniements successifs. Alors qu'il peine à avoir le dessus face à Sanson, il déclare : « hui serais repentis / De ce que gerpi ais Macon pour Jesu Cris »¹¹⁹⁸. Son inconstance lui est reprochée à plusieurs reprises par les différents chevaliers de Charlemagne. Gaudin, qui l'a rejoint au pied de l'arbre où il attend son fils, s'insurge :

« En toi ne se devrait fier joune ne gris,
Che tu ais renoiés Macon e Yesu Cris »¹¹⁹⁹.

Plus tard, Guron de Bretagne lui promet la mort « car Yesu e Maomet en un jour renoiais »¹²⁰⁰. Opportuniste, Maozeris incarne la volonté d'indépendance et le désir de décision individuelle. Mais il devient figure tragique parce qu'à la différence de Galafrio, il ne sait pas assumer ses choix : il hésite en permanence entre deux religions alors que le protagoniste de *Karleto* décide, en conscience, d'adorer en même temps « Jesu e Macometo »¹²⁰¹. C'est l'inconstance du personnage de la *Prise de Pampelune*, signe de son indécision, qui est répréhensible, alors que l'individualisme du roi païen de V13 n'est pas explicitement jugé par l'auteur de la compilation.

Roland lui-même revendique une autonomie nouvelle dans nombre de représentants de la matière espagnole du XIV^e siècle en Italie ainsi que dans le *Roland à Saragosse*. En effet, chacun de ces textes contient un épisode où le héros tente seul une aventure périlleuse dans une ville assiégée par les Sarrasins, qu'il s'agisse de Luiserne, Nobles ou Saragosse. Dans le poème méridional qui conte cet exploit, la volonté de Roland de pénétrer seul dans la ville où l'attend Bramimonde met en péril l'amitié qui le lie à

¹¹⁹⁷ *Karleto*, v. 632-635 et 1798-1801.

¹¹⁹⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 4992-4993.

¹¹⁹⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 979-980.

¹²⁰⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 3674.

¹²⁰¹ *Karleto*, v. 1800.

Olivier puisque son compagnon déplore d'avoir été écarté de l'action héroïque. Il se plaint à Charlemagne :

« Sira », dis el, « orans clam de Rollan ;
Anta m'a facha hanc homs non vi tant gran :
A Saragossa assautet solamant »¹²⁰².

Ainsi, la volonté d'indépendance du neveu de l'empereur l'emporte sur les liens de la « loial druerie »¹²⁰³. Ce désir d'autonomie de Roland paraît une donnée propre aux textes tardifs et à l'épopée franco-italienne.

Dans l'*Entrée d'Espagne*, le « piler de l'enpir »¹²⁰⁴ décide de fausser compagnie à Charlemagne et aux siens et d'attaquer la ville de Nobles. Cette impétuosité du héros n'a rien de comparable à celle qui le fait désobéir à son oncle dans la *Chanson d'Aspremont* et suivre les armées impériales en Italie¹²⁰⁵. Elle est également bien différente de celle qui le pousse à se rapprocher temporairement de l'adversaire de Charlemagne, dans *Renaut de Montauban*¹²⁰⁶. Dans le texte du Padouan, l'intention de Roland n'est pas seulement de s'illustrer par un coup d'éclat puisque le guerrier envisage de remettre la ville à Charlemagne : « De sa vitorie le voloit feir presant »¹²⁰⁷. Loin de sa témérité passée, il n'attaque pas la ville de façon inconsidérée et le fait est singulier : il a mandaté un espion pour connaître les capacités de résistance de la cité et lorsque Bernard, qui s'est acquitté de sa mission, lui indique que Nobles est vidée de ses occupants, tous partis combattre l'armée française¹²⁰⁸, et que l'occasion est propice à une attaque soudaine, il hésite encore :

« Volonter i veroie, mais je redoit le roi
Qi est en la bataille (mais au meillor le voi :
A la ville s'en veit), e si le fait por moi.
Se riens lui mesvenist en icistui tornoi,
Jameis ne m'ameroit, je le pains bien e croi »¹²⁰⁹.

¹²⁰² *Roland à Saragosse*, v. 1162-1164.

¹²⁰³ *La Prise de Pampelune*, v. 2162.

¹²⁰⁴ *L'Entrée d'Espagne*, v. 6574.

¹²⁰⁵ *La Chanson d'Aspremont, chanson de geste du XII^e s.*, éd. G. Suard, Paris, Champion, coll. *Champion classiques*, 2008, v. 1133-1201.

¹²⁰⁶ *Renaut de Montauban*, v. 12845-12870.

¹²⁰⁷ *L'Entrée d'Espagne*, v. 11106.

¹²⁰⁸ *L'Entrée d'Espagne*, v. 8996-8997.

¹²⁰⁹ *L'Entrée d'Espagne*, v. 9007-9011.

Roland se laisse finalement convaincre par son espion mais il a pris le temps de réfléchir au bien-fondé de l'action qu'il s'apprête à mener et c'est en conscience qu'il décide délibérément et raisonnablement de s'attaquer à Nobles. Malgré le jugement de l'empereur, il n'a donc pas déserté comme un « feluns traïtor »¹²¹⁰ mais il a fait preuve d'indépendance et d'individualité. Ainsi, le caractère du héros n'est pas marqué du sceau d'une impétuosité répréhensible mais de celui d'une aspiration profonde à une plus grande autonomie¹²¹¹.

Cette propension à une prise de décision solitaire, et souvent contraire à celle de Charlemagne, est une caractéristique du personnage dans la *Prise de Pampelune* depuis le refus d'attaquer Désirier¹²¹² jusqu'à la décision d'entreprendre, à l'insu de son oncle, une expédition afin de trouver du ravitaillement pour l'armée qui en manque¹²¹³. Dès sa première apparition, Roland s'oppose au roi des Francs dont il contrarie les projets à plusieurs reprises. L'empereur aimerait que son champion venge ses hommes de l'humiliation subie face aux troupes lombardes, « il n'alera ja ensi »¹²¹⁴ rétorque catégoriquement le « fil Milon »¹²¹⁵. De la même façon, il ignore par deux fois l'ordre de demander à l'un des Pairs de céder son siège à Maozeris : « Ne conteroi je mie », « Ond je ne veul »¹²¹⁶. La confrontation de ces deux volontés antithétiques est le signe d'un affranchissement des liens de vassalité au profit d'une souveraineté individuelle, similaire à celle que l'on trouve dans le *Bovo d'Antona* franco-italien¹²¹⁷.

La situation est comparable à celle des *Fatti de Spagna* où Désirier revendique une totale autonomie vis-à-vis de l'empereur :

« lo zuro a Dio che andarò in Lombardia e may non andarò in nulla parte in servixio de Karlo né de nullo altro chavalere che sia al mondo, ché io non sonto subiecto a nullo barone che sia al mondo, né de re né de imperadore »¹²¹⁸.

Cette aspiration rejoint le désir des Pompéiens de la *Pharsale* de passer outre le respect dû à leur meneur. Les guerriers envisagent sereinement de se battre sans l'aval de leur

¹²¹⁰ L'Entrée d'Espagne, v. 9224.

¹²¹¹ Au sujet du « desire for autonomy » de Roland dans le texte du Padouan voir N.-B. Cromey, « Roland as baron révolté », art. cit., p. 285.

¹²¹² La *Prise de Pampelune*, v. 166-192.

¹²¹³ La *Prise de Pampelune*, v. 4145-4210.

¹²¹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 166.

¹²¹⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 480.

¹²¹⁶ La *Prise de Pampelune* v. 531 et 538.

¹²¹⁷ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 27.

¹²¹⁸ Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 94.

chef si l'ordre de prendre les armes tarde trop. Cicéron s'en explique à Pompée en des termes on ne peut moins équivoques :

« Se tu ni i veus venir, saces de vor
Qe alerons a l'estor sans demor
A tot l'ensagne de toy e tes ator,
E si vencrons en pui d'or li lor »¹²¹⁹.

L'épisode met en évidence un incontestable appétit d'affranchissement des personnages et leur action est significative de leur capacité à faire cavalier seul.

* * *
*

L'univers épique de Nicolas de Vérone est infiniment plus complexe que celui d'un affrontement manichéen et partial entre deux groupes opposés. La logique d'écriture du poète franco-italien s'apparente davantage à celle de la nouvelle ou du roman qu'à celle de la chanson de geste. Composés d'épisodes qui mettent successivement en lumière tel ou tel protagoniste, les poèmes placent l'individu au cœur des destins collectifs¹²²⁰.

La prise en compte de l'expérience personnelle est le fait d'une particularisation grandissante des différents personnages. Définis jusqu'alors de façon simpliste par leur rôle et quelques traits dominants de leur caractère, ils adaptent désormais leur comportement aux différentes situations de sorte qu'ils sont capables de se détacher du groupe et d'agir individuellement.

La prise de Nobles par Roland dans l'*Entrée d'Espagne*¹²²¹, celle de Toletele par Estout dans la *Prise de Pampelune*, ainsi que les multiples manifestations d'un individualisme nouveau sont le reflet du statut inédit qu'acquiert le chevalier. Dans les œuvres tardives, le guerrier n'est plus un simple maillon d'un ensemble plus vaste qui le dépasse et auquel il se consacre, il ne prend plus conscience de son individualité au seul moment de mourir, après avoir œuvré pour une cause commune, il est désormais capable de se révéler par un héroïsme individuel.

¹²¹⁹ La *Pharsale*, v. 462-465.

¹²²⁰ Au sujet de cette particularité de la *Prise de Pampelune* qui place les héros au premier puis au second plan de la narration et de l'intérêt du poète, voir H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 237 ; F. di Ninni, « L'episodio di Guron de Bretagne », art. cit., p. 191-192. A. Limentani note quant à lui une évolution des structures épiques vers des structures plus narratives dans l'*Entrée d'Espagne*. Voir « Epica e racconto », art. cit., p. 420-421.

¹²²¹ Cet épisode couvre plus de 2000 vers, depuis le retour de l'espion Bernard envoyé par Roland jusqu'au soufflet dont Charlemagne gratifie son neveu quand il vient lui faire don de la ville, v. 8990-11120.

III/ Découverte de soi, aventure intérieure et introspection

L'œuvre de Nicolas de Vérone s'inscrit dans un mouvement de particularisation de l'individu qui se distingue des traditions lignagères présentes dans les épopées plus anciennes. C'est tout autant le fait de la date tardive de rédaction des textes que celui du contexte bourgeois de leur composition. Les habitudes épiques sont remodelées par l'esprit courtois du poète et l'être humain, défini dans ce qui fait sa spécificité, s'éloigne du type littéraire. Nuancés et complexes, les personnages de la geste franco-italienne vivent une histoire qui leur est personnelle et s'affranchissent de l'esprit de groupe. Le profond désir d'indépendance et d'autonomie qui les anime ne se comprend pas sans une découverte progressive de soi.

Ainsi, l'émergence de la personne s'accompagne de l'apparition de conflits entre les intérêts privés et les intérêts communautaires. Le héros épique, désormais confronté au sentiment de sa singularité, tente de se réaliser en tant qu'individu. Il lui faut parfois choisir entre deux positions contradictoires et les débats internes qui en découlent favorisent l'expression d'un lyrisme plus traditionnellement romanesque. L'introspection a alors toute sa place dans l'univers épique.

1/ Tension entre intérêt collectif et intérêt individuel

Le Roland primitif est tout entier voué à la cause qu'il sert et son abandon au groupe est total. Son refus de sonner du cor apparaît alors comme une marque d'héroïsme alors que les reculades d'Olivier sont autant d'offenses faites à Dieu. Mais cette vision du monde ne préside plus à la compréhension de l'univers du Véronais où la transcendance divine ne s'exprime pas. Les personnages sont alors face à leur seul cœur et leurs hésitations sont le prétexte à des digressions et *excursus* narratifs.

Dans ce contexte de solitude humaine, les figures de Maozeris et de Pilate sont particulièrement intéressantes. En effet, ces deux païens doivent prendre une décision qui les engage personnellement et collectivement puisque tous deux doivent décider de la vie d'autrui dans une situation différente de celle d'une mêlée générale où l'ennemi demeure résolument anonyme et fondamentalement agressif. Les hommes qu'ils ont à

tuer ne sont en rien menaçants (Ysorié dort et Jésus se rend aux Juifs de son plein gré) et pourtant, l'intérêt du groupe réclame leur disparition.

L'œuvre de Nicolas de Vérone est complexe parce qu'elle allie esprit épique et préoccupations individuelles. Les personnages stéréotypés et les caractères plus nuancés cohabitent avec le plus grand naturel. Il est même tout à fait révélateur que certains protagonistes se définissent à la fois comme des *topoi* et de véritables créations littéraires. C'est le cas du Sarrasin Maozeris de la *Prise de Pampelune* qui est l'image même de l'ennemi diabolique, dangereux et sans scrupule à qui le poète franco-italien concède une épaisseur romanesque en le confrontant au choix de vie ou de mort sur son propre fils.

Après avoir renoncé au baptême, le père d'Ysorié hésite toute la nuit entre intérêt individuel et intérêt collectif, entre *amore paterno* et *amore patrio* pour reprendre des termes de V. Crescini¹²²². Le premier argument que le guerrier envisage est d'ordre purement militaire et stratégique : sachant pertinemment qu'Ysorié refusera de le suivre auprès du seigneur sarrasin, Maozeris envisage d'éliminer son fils parce qu'il représenterait un risque pour l'armée païenne :

« Se je me part de ci e lais mien enfançon
A servir Çarllemagne, a grand destrucion
Il metra tote Spagne, Galice e Aragon,
Car il n'est pont de pas en ceste region
Ch'il ne sace trou bien. E se je le araison
Ch'il viegne ensemble o moi, je sai sens doteison
Ch'il ne me laira aller, ains le dirai a Çarllon
Ou voire(mant) a Rolland qe ne m'ame un boton.
Lour seroie tué sens nulle reançon,
Mes je oucirai cestu avant ma partison »¹²²³.

Agissant en chef de guerre, Maozeris, cherche d'abord à préserver l'intérêt de son camp, quitte à mettre à mort la chair de sa chair au nom de la lutte contre la chrétienté.

Cette nécessité rappelle le sacrifice d'Isaac par Abraham, demandé par Dieu, ou celui d'Iphigénie par Agamemnon : dans le texte biblique, il s'agit de prouver sa foi, dans le récit mythique, d'apaiser la colère de Zeus. Le cas de conscience de Maozeris a pour objet une nécessité plus pragmatique : il faut empêcher la victoire des Chrétiens. Mais

¹²²² V. Crescini, « Di Niccolò da Verona », art. cit., p. 359.

¹²²³ La *Prise de Pampelune*, v. 694-703.

d'une certaine façon, cet impératif repose sur la force de la croyance en la supériorité de Mahomet sur Jésus-Christ. Indirectement, le crime est donc demandé par le Dieu des Sarrasins. Armé d'un « coutel »¹²²⁴, arme du sacrifice, Maozeris s'apprête à supprimer son fils pendant son sommeil, sans lui laisser la moindre chance de se défendre. C'est alors que l'amour paternel vient ébranler la détermination du personnage :

Lour s'estrainst si en suen cuer q'il ne fist mepixon
Ains se retraist arier¹²²⁵.

A trois reprises, le père avance sur son enfant, prêt à commettre l'irréparable et à chaque fois, l'innocence d'Ysorié le bouleverse : « Lour le esgarda le pere, plurant des yeus du fron »¹²²⁶. Peu importe dès lors qu'il représente un danger pour Marsile¹²²⁷ puisqu'il est avant tout le fils de Maozeris¹²²⁸. A cet instant, le fort roi païen évoque Médée qui, dans un long monologue, hésite entre amour maternel et besoin de se venger de Jason, dans le drame d'Euripide¹²²⁹. Comme elle, il se déchire, « larmoiant a foison »¹²³⁰, mais à la différence de la mère outragée, il ne se définit pas comme un personnage tragique car il ne tue pas son enfant.

En effet, touché par l'innocence de son fils et la pureté de son sommeil, ému qu'Ysorié « a lu sembloit plus q'autre rien dou mon »¹²³¹, le Païen ne peut sacrifier sa descendance. Effrayé par un forfait qu'il juge impardonnable, il épargne Ysorié :

E dist : « Ay las pezable ! Ne Yesu ne Macon
Ne te fera jamés de cist pezié perdon.
Donc n'est cestu ta çar, tuen cuer e tuen pomon
Che sempre t'a servi sens nule traixon ? »¹²³²

De la même façon que le roi Saül refuse le meurtre d'Agag, pourtant requis par Dieu¹²³³, Maozeris choisit de laisser la vie sauve à Ysorié. Sur le plan humain, on ne

¹²²⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 704.

¹²²⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 706-707.

¹²²⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 723.

¹²²⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 716 : « Il destruira dou tot le roi Marsilion ».

¹²²⁸ Le personnage et le narrateur insistent à plusieurs reprises sur cette relation particulière à « l'enfant » ou « enfaçon ». Voir par exemple, la *Prise de Pampelune*, v. 694 et 864.

¹²²⁹ Euripide, *Médée*, éd. M.-R. Rougier, Paris, Hachette, coll. *Classiques Hachette*, 2005, scène XVII, v. 1021-1080. Dans cette scène, Médée s'adresse tantôt à ses enfants, tantôt au chœur et l'opposition entre désir de vengeance, qui finalement l'emporte, et amour maternel est au cœur de la construction dramatique.

¹²³⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 735.

¹²³¹ La *Prise de Pampelune*, v. 711.

¹²³² La *Prise de Pampelune*, v. 724-727.

¹²³³ I, Samuel, 15, 9, 19 et 24.

peut qu'honorer sa magnanimité, mais sur le plan divin elle peut lui être imputée à crime, dans le sens où le fidèle ne fait pas tout ce qui est en son pouvoir pour plaire à son Dieu. C'est exactement ce qui arrive au premier roi des Hébreux : « Mortuus est ergo Saul propter iniquitates suas eo quod praevaricatus sit mandatum Domini »¹²³⁴.

Dans les autres textes italiens de la matière espagnole, le personnage de Maozeris est dépourvu de cette tension et de l'épaisseur psychologique qui en découle. Dans les *Fatti de Spagna*, il reçoit le baptême de bon cœur après quoi « Malzarixe e Isolere demorano con Rolando in compagnia »¹²³⁵. Les nouveaux convertis disparaissent alors de la narration jusqu'au massacre de Roncevaux. La leçon est sensiblement différente dans la *Spagna* en vers puisque Maozeris s'enfuit, mais à aucun moment il n'envisage de tuer son fils :

Tutto quel giorno la gente posossi :
La notte fe' la guardia alquanta gente.
Re Mazarigi, quale battezzossi,
In sulla mezzanotte chetamente
Sun un caval di posta tosto armossi
E della terra uscì segretamente.
Verso di Saragozza suo camino
Prese quel reo malvagio Saracino.

Quando fu l'altro giorno reschiarato,
Cristian di Pampolona su levarsi.
Di Mazarigi fu assai cercato
Per la città, ma non potea trovarsi.
Immaginâr che ne fusse andato
Com'era, e più di lui non impacciarsi¹²³⁶.

Dans le premier cas, le roi sarrasin est présenté comme n'importe quel ennemi vaincu qui accepte son sort avec résignation et, s'en remettant aux lois de la guerre, se convertit. Dans le second cas, Maozeris apparaît comme un Païen endurci et dangereux pour l'armée française qui n'hésite pas à violer les règles établies et à s'enfuir. Mais il n'est jamais torturé par l'hésitation tragique qui le caractérise dans le texte de Nicolas de Vérone.

¹²³⁴ I, Chroniques, 10, 13.

¹²³⁵ Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 96.

¹²³⁶ La *Spagna*, XXVI, 2-3, vol. 2, p. 373-374.

En effet, dans la *Prise de Pampelune*, le héros, qui a épargné son fils, fuit dans la forêt et l'auteur insiste sur la dualité du personnage. Lorsqu'Ysorié, ignorant tout des tourments nocturnes de son père, découvre qu'il est parti, il le rejoint et tente de le convaincre de revenir auprès de Charlemagne. Désormais, le père et le fils s'opposent comme le Païen et le Chrétien et le combat est rude et acharné. Mais alors qu'Ysorié n'éprouve plus que honte et mépris pour celui qui est devenu son ennemi, le traitant de « felon maoviés ceiti »¹²³⁷, Maozeris est encore touché par l'amour qui le lie à son enfant :

Alour sa spee brandi
E motra de ferir de sour l'eome bruni
A Ysoriés, ond il souz l'escu se couvri.
Mes le roi Maozeri sor suen fil ne ferir,
Ains ferir sour le coul le detrier arabi,
Si che le chief dao bust tantost li departi :
Ond li cival a terre mantinant mort ceï
E Isoriés tantost hors des arçons sailli¹²³⁸.

Frappant le cheval en lieu et place de l'adversaire visé, Maozeris affirme une nouvelle fois sa volonté de ne pas abattre son fils et son incapacité à faire couler son sang alors que le converti est d'une véhémence à nul autre pareille contre son nouvel ennemi. Le père n'hésite pas à condamner cette attitude au nom du respect d'un certain idéal humain¹²³⁹ et il s'en tient à la décision qu'il a prise au cours de la nuit, après un long et difficile débat, parce qu'il la considère juste.

Choisissant son intérêt individuel plutôt que l'intérêt collectif, Maozeris se détache de la figure d'Abraham qui accepte de sacrifier son fils au nom de sa foi et de celle de Médée qui tue ses enfants pour assouvir sa soif de vengeance. Maozeris choisit de ne pas tuer Ysorié, et s'il n'est pas, comme Saül, puni par Dieu, c'est qu'il existe une différence tout à fait fondamentale avec l'univers biblique pris comme référence. Le Ciel n'intervient pas pour éviter le sacrifice comme dans le cas d'Abraham, pas plus qu'il ne le réclame ou ne l'encourage. Dans un univers dépourvu de manifestation de la transcendance divine, le roi païen de Nicolas de Vérone fait appel à son seul sentiment et à sa seule émotivité pour résoudre le dilemme qui s'impose à lui. Au terme d'une

¹²³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1185.

¹²³⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 1169-1176.

¹²³⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 1123-1131.

étude casuistique, Maozeris fait le choix, en âme et conscience, de la vie. Sans omettre les caractéristiques proprement typiques du héros païen redoutable et condamnable, Nicolas de Vérone parvient à faire de Maozeris un personnage romanesque complexe confronté à un choix cornélien.

De la sorte, le païen est comme réhabilité et ce point de vue positif sur un héros largement décrié évoque le parti pris du poète au sujet de Pilate. Très controversé, le procureur romain demeure, aux yeux du plus grand nombre, celui qui a condamné le Christ et la décision que les dignitaires juifs lui demandent de prendre engage sa propre responsabilité dans le massacre d'un innocent. A l'inverse, la *Passion* franco-italienne brosse un portrait héroïque du gouverneur de Judée.

Dans la tradition littéraire, le Christ est invariablement accusé par ses détracteurs de rébellion politique. Les Juifs déplorent dans le poème narratif du *Livre de la Passion* :

« De nous se fet roy sans raison ;
N'avons roy se Sezaire non.
Encore veut il officier
Q'on ne doit point treou poier
A Sezaire. Bien doit morir »¹²⁴⁰.

Dans la *Passion Notre Seigneur*, les grands prêtres dénoncent les propos subversifs de celui qui prétend

« Qu'on ne doint point a Cesaire
Ce qu'on ly doit, et pour ce traire
Ly doit on faire grief tourment »¹²⁴¹.

Le poète franco-italien reprend à son compte cette version des faits puisque la foule affirme :

« Nous trovons che cestu par suen sotil engin
Veit fausant notre loy e, a tout suen demin,
Veit convertant la giant e pour ceschun cemin
Desdit le trehu Cesar, a cui somes aenclin ;
E Crist e roy se clame e fil aou roy divin »¹²⁴².

¹²⁴⁰ *Le Livre de la Passion*, v. 835-839.

¹²⁴¹ *La Passion Notre Seigneur*, v. 1753-1755.

¹²⁴² *La Passion*, v. 517-521.

Cette interprétation des événements est tout à fait intéressante car elle s'éloigne de la leçon fournie par les Evangiles¹²⁴³ où l'offense contre César n'est mentionnée que bien plus tard¹²⁴⁴. Elle provoque alors la peur de Pilate, qui prend conscience de la délicate situation dans laquelle il se trouve et décide de condamner Jésus pour ne pas risquer de déplaire à l'empereur romain.

Le calcul politique est largement dénoncé par le mystère de la *Passion du Palatinus* dans lequel Pilate, qui apparaît d'abord débonnaire envers le Christ¹²⁴⁵, change totalement d'attitude dès que le nom de César est prononcé. Il se lave immédiatement les mains et la plus injuste des sentences, celle de la mise à mort de Jésus, est ainsi due à une spéculation personnelle puisque Pilate cherche à sauver avant tout son statut¹²⁴⁶. La précaution symbolique, et bien inutile, de se laver les mains, vise à la sauvegarde de son intégrité. Critiquée par Matthieu comme une des multiples dérobades et protestations d'innocence de Pilate¹²⁴⁷, elle n'amoindrit en rien le forfait dont le gouverneur tente hypocritement de se disculper¹²⁴⁸, alors que Judas confesse explicitement sa propre culpabilité¹²⁴⁹, et elle n'empêche pas la double chute du personnage, politique et spirituelle. La première obéit aux lois des empires et Pilate, un jour tribun, se voit destitué le lendemain, tout comme Pompée et Arthur sont favorisés par Fortune puis jetés à bas. La seconde est liée à l'attachement qu'il porte à sa charge. Pilate perd ce qu'il veut conserver, c'est-à-dire à la fois son statut et sa probité. Dans les grandes *Passions* des XV^e et XVI^e siècles, ainsi que dans certains textes en prose, il se suicide et finit damné, voué à l'Enfer¹²⁵⁰.

Dans la *Passion d'Auvergne*, le personnage laisse libre cours à son désespoir et reconnaît avoir « mal jugé »¹²⁵¹. Non consolé par sa femme Percula qui lui rappelle qu'elle l'avait prévenu, bien avant le procès, des malheurs à venir s'il condamnait le Christ, Pilate déplore :

¹²⁴³ Voir par exemple Jean, 18,30.

¹²⁴⁴ Jean, 19,12.

¹²⁴⁵ La *Passion du Palatinus*, v. 328-336.

¹²⁴⁶ La *Passion du Palatinus*, v. 739-740.

¹²⁴⁷ Matthieu, 27, 24-25.

¹²⁴⁸ Tel est le sens de sa déclaration d'innocence formulée en Matthieu, 27, 24 et reprise par Nicolas de Vérone au v. 706 : « Innocent sui dou sang de cist just ». Ces paroles sont propres au texte de Matthieu, le plus sévère à l'égard de Pilate et sont absentes de Jean, 19,16, Luc, 23, 24-25 et Marc, 15,15.

¹²⁴⁹ Matthieu, 27, 3-5.

¹²⁵⁰ Voir à ce sujet E. Burgio, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. I : Le redazioni in prosa delle vite di Pilato », *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV, 1995, 1-2, p. 97-137 et XXXV, 1996, 1-2, p. 29-75.

¹²⁵¹ La *Passion d'Auvergne*, fragment B, v. 4446.

« Las, quel malheur !
Helas, quel vice !
Maudit pecheur,
Suis fol et nice
D'avoir ce Jhesus condempné,
Car j'ay eu peur
Perdre l'office
De mon seigneur
Doux et propice.
Las, j'ay fait ung moult grant peché,
Laissent justice et equité ! »¹²⁵²

La scène se termine par les adieux de Pilate au temps joyeux et doux, à la plaisance mondaine et à ses « soulas trestous »¹²⁵³. « C'est tristesse que m'en maine » conclut le Romain avant de quitter la scène¹²⁵⁴.

Dans le texte d'Arnoul Gréban, le repentir de Pilate occupe les vers 32286-32485 de la Quatrième Journée. Cette scène, reprise à l'identique dans le *Mystère de la Passion de Troyes*¹²⁵⁵, montre un personnage ambigu qui regrette d'avoir prononcé « le plus faulx jugement / Qu'oncques pensa homme vivant »¹²⁵⁶ et confesse qu'il a fait mourir Jésus « pour eviter plus grant nuysance »¹²⁵⁷ mais qui, au moment même où il reconnaît ses fautes, s'enfonce dans le péché et s'inquiète à nouveau de son statut politique :

« S'il vient a la congnoissance
De Tibere, empereur de Romme,
Et il scet qu'il¹²⁵⁸ estoit saint homme
Tres utile pour le pays,
Je seray de luy tant hays
Que mourir brief m'en convendra,
Et au mieulx qu'il m'en advendra
Si je ne suis mort ou tué,

¹²⁵² *La Passion d'Auvergne*, fragment B, v. 4431-4441.

¹²⁵³ *La Passion d'Auvergne*, fragment B, respectivement v. 4521, 4522 et 4523.

¹²⁵⁴ *La Passion d'Auvergne*, fragment B, v. 4524. Le désespoir de Pilate s'étend du v. 4431 au v. 4524.

¹²⁵⁵ *Le Mystère de la Passion de Troyes*, éd. J.-C. Bibolet, Paris, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1987, tome III, v. 4987-5188. Écrit de plusieurs mains, au XV^e s., le mystère de la *Passion* dit « de Troyes » est en partie originale mais reproduit, pour le reste, l'œuvre d'Arnoul Gréban. C'est le cas pour cet épisode de la fin de Pilate.

¹²⁵⁶ Arnoul Gréban, le *Mystère de la Passion*, v. 32324-32325.

¹²⁵⁷ Arnoul Gréban, le *Mystère de la Passion*, v. 32461.

¹²⁵⁸ Il parle de Jésus.

Du tout seray destitué
et desmis de mon hault office »¹²⁵⁹.

La peur de déplaire à César est toujours présente¹²⁶⁰, comme si Pilate était incapable de se défaire de ses préoccupations matérielles et demeurait, par là, pleinement condamnable.

Le discrédit jeté sur Pilate est récurrent dans les textes tardifs mais les éléments d'interprétation qui le sous-tendent sont déjà présents, en germe, dans la *Passion du Palatinus* où le contraste est grand entre l'attitude du personnage lors de son entrée en scène et celle que le dramaturge décrit lorsque les Juifs évoquent César :

« Nous n'avons, sire, nul roy non
Se Sezaire de Romme non,
Et qui cestui deliverra
Contre Sezar de Romme ira
- Or ça, de l'iaue pour laver !
De Jhesu me veil delivrer »¹²⁶¹.

De toute évidence, c'est le nom de l'empereur romain, qui n'avait pas été mentionné lorsque les Juifs avaient amené le Christ à Pilate¹²⁶², qui pousse le tribun à changer d'avis. La situation est similaire à celle que l'on trouve dans la *Passion Notre Seigneur* :

« Tant que vivre le¹²⁶³ lesserons,
Amis Cezaire ne serons.
Car moult Cezaire contredit
Cil qui roy du pueple se dit. [...]
- Beaulx seigneurs, vecy vostre roy »¹²⁶⁴.

C'est une constante des *Passions* littéraires et si Pilate tente, depuis Matthieu¹²⁶⁵, de se disculper de ses responsabilités, les auteurs des différents mystères considèrent tout de même son comportement comme totalement répréhensible.

¹²⁵⁹ Arnoul Gréban, le *Mystère de la Passion*, v. 32462-32471.

¹²⁶⁰ Il s'agit, dans toutes les *Passions*, de Tiberius Julius Caesar, empereur romain de 14 à 37, qui succéda à Auguste, et sous le règne de qui Jésus a été crucifié. Seul le texte d'Arnoul Gréban souligne ici l'identité du César dont il est question avec Tibère.

¹²⁶¹ *La Passion du Palatinus*, v. 736-741.

¹²⁶² *La Passion du Palatinus*, v. 319-327.

¹²⁶³ Le pronom renvoie à Jésus.

¹²⁶⁴ *La Passion Notre Seigneur*, v. 2257-60 et 2264.

¹²⁶⁵ Matthieu, 27, 24.

L'*Ystoire de la Passion* franco-italienne est particulièrement sévère pour le procureur romain. Dans ce poème, contemporain de l'œuvre de Nicolas de Vérone, Pilate convient d'emblée que les accusations portées contre Jésus reposent sur de faux témoignages et reconnaît la divinité du Christ. Malgré tout, la crainte de César pousse Pilate, par intérêt personnel, à condamner le roi des Juifs. Il lui demande :

« Nen oïs tu qiel tricherie
Qe cil dient tot hore de toi
Por toi ocire ou nostre loi ?
Mes qoi en dis tu de lor plait ? »
Et le douz roi tout entresait
Encontre d'els plus ne parloit.
De ce Pilat mout se merveiloit
Por ce q'il creoit veraiement
Qe il fust le roi omnipotent.
Mes il cremoit por l'emperer
Qi estoit a Rome ou grant berner,
Ce fu Cesar, un grant seignor,
A laisier por voir le sauveor.
Et por qoi ? Por ce qe il ne li tolist sa terre,
Et qe il ne li feist fere guerre¹²⁶⁶.

Le manque de courage et la veulerie du personnage l'emportent bien que le juge soit convaincu de rendre une sentence injuste¹²⁶⁷ et Pilate est alors incontestablement responsable de la mort de Christ.

Or, Nicolas de Vérone se détache catégoriquement de cette présentation traditionnelle du protagoniste. En effet, son poème est le seul qui évoque la *débonnairété* de Pilate alors même que cette compassion est d'emblée inscrite contre l'ordre établi et contre César : la *Passion Notre Seigneur* et le *Livre de la Passion* évoquent César, mais Pilate n'a pas pitié de Jésus ; dans la *Passion du Palatinus* en revanche, Pilate a pitié du Christ tant que César n'est pas nommé. Mais le risque de déplaire à quiconque n'inquiète pas le Pilate de Nicolas de Vérone, chez qui la miséricorde se double d'un profond respect de l'intelligence humaine. Le tribun pèse ses actes et perçoit les dangers qu'ils comportent. Les grands prêtres le menacent et invoquent à nouveau l'empereur :

¹²⁶⁶ L'*Ystoire de la Passion*, v. 854-868.

¹²⁶⁷ L'*Ystoire de la Passion*, v. 898 : « Ice est tort ».

« Se tu le¹²⁶⁸ leises alier par tiel requeste,
Tu n'eis ami Cesar ne nul de sa jeste,
Car cil che roy se fait ver Cesar fait moveste »¹²⁶⁹.

Pilate se contente de baisser la tête¹²⁷⁰, sort et s'installe sur son siège de tribun, comme pour signifier clairement qu'il se cantonne à la recherche d'une sentence équitable et juste au détriment de ses propres intérêts. Après le changement de laisse, le poète fournit quelques explications linguistiques sur le siège du procureur et narre le rêve de la femme de Pilate. Le juge tente alors une dernière fois de faire entendre raison au peuple juif¹²⁷¹. Il n'y a donc pas de lien direct entre César et la sentence de mort. Si Pilate livre le Christ dans la *Passion* franco-italienne, ce n'est pas par calcul politique, que celui-ci soit directement lié à des motivations égoïstes ou à un désir de plaire à la foule, comme c'est le cas dans le *Livre de la Passion*¹²⁷². Il le fait, après avoir cherché à éviter l'erreur judiciaire, uniquement parce qu'il prend conscience de son impuissance :

Quand Pilat vit che'ou suen dir ne montoit un pan
Il se fit portier yeve e dist lavant ses man...¹²⁷³

La résignation du tribun romain n'intervient qu'en dernier recours mais le personnage s'est efforcé, tout au long du poème, de rendre une sentence juste. Il évoque alors Naimès qui est capable, dans la *Prise de Pampelune*, de passer outre son chagrin personnel et de s'en remettre à sa raison :

« Emperer », dist Naimon, « pour tretout le engombrier
Che aie de mien cuisin, ne veul je mie leisir
Che je vous conseil com je doi consilier »¹²⁷⁴.

Bien que son cousin ait été tué pendant les assauts allemands contre Désirier¹²⁷⁵, le bon conseiller ne manque pas de considérer avec équité le roi lombard et de proposer à Charlemagne d'honorer celui qui est venu à son secours en Espagne. Prêter au personnage traditionnellement décrié de Pilate des attitudes comparables à celles du

¹²⁶⁸ Le pronom renvoie à Jésus.

¹²⁶⁹ La *Passion*, v. 683-685.

¹²⁷⁰ La *Passion*, v. 686 : « Si enclina la teste ».

¹²⁷¹ La *Passion*, v. 696-703.

¹²⁷² Le *Livre de la Passion*, v. 1021-1022 : « Mez mieux ama au pueple plaire / Qu'a droiturier jugement faire ». Ces deux vers sont suivis d'une longue sentence morale sur les pratiques politiques les plus répréhensibles.

¹²⁷³ La *Passion*, v. 704-705.

¹²⁷⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 301-303.

¹²⁷⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 33 et 41-43.

représentant idéalisé du bon sens et de la loyauté, c'est faire de lui un héros positif, prompt à faire taire son *ego*.

Ainsi, deux catégories de protagonistes s'opposent : d'un côté, Maozeris se laisse guider par ses émotions et suit son instinct paternel ; de l'autre, Pilate et Naines savent passer outre leurs sentiments et prendre des décisions raisonnables. Cette divergence illustre l'apparition de conflits nouveaux dans l'épopée, de luttes internes que les personnages doivent livrer à eux-mêmes. Moins épiques et plus romanesques, les héros sont perpétuellement confrontés à une tension entre intérêt collectif et intérêt individuel.

2/ L'introspection

Ces dissensions sont l'occasion de nombreux retours sur soi dont étaient dépourvues les anciennes épopées françaises. Les personnages de Nicolas de Vérone prennent le temps de s'analyser et cette introspection est tout à fait inattendue dans l'univers héroïque. Elle s'accompagne d'un cheminement spirituel inédit et s'exprime par l'intermédiaire de passages lyriques destinés à l'apitoiement sur son sort. Ainsi, elle prend deux formes distinctes qui se combinent parfois : celle d'une analyse psychologique rationnelle qui pousse le personnage à l'action et celle d'une exacerbation de l'affectivité qui amène à des monologues pathétiques.

Le Padouan de l'*Entrée d'Espagne* ouvre la voie à cette présentation nouvelle des héros épiques dans le sens où son Roland, d'abord exemplaire et quelque peu excessif conformément à la légende, n'est plus le même après la gifle reçue de la main de son oncle¹²⁷⁶. Blessé par ce geste excessif, il quitte l'armée française et se retrouve, seul, près d'une fontaine. Il se souvient alors de son père¹²⁷⁷ et se parle à lui-même. C'est là qu'il prend la décision de partir pour l'Orient :

« Rollant, or estes sol en gaudine selvaine,
Qe soliés avoir en le vostre demaine
Vint mile chevaler por la glesie Romaine !
Ni soloie descendre ni in camp ni en taine
Q'as estriver n'aüse mant fils de castelaine :
Or sui ci cum ermite qe fa la treduaine.
Fortune de ces siegles ai bien la plus sotaine ;
Ja me cuidoie seoir bien prés la souveraine.

¹²⁷⁶ L'*Entrée d'Espagne*, v. 11116-11122.

¹²⁷⁷ L'*Entrée d'Espagne*, v. 11448-11451.

Mais poi qe vostre roe me vuelt estre vilaine,
Verés moi trepaser outre la mer autaine »¹²⁷⁸.

La « mort symbolique » du personnage est nécessaire pour qu'il s'exile et parvienne à reconquérir son statut et à recouvrer son héroïsme et son identité¹²⁷⁹. Ainsi, l'épisode oriental, totalement original et entièrement organisé autour de la figure de Roland, prend un relief particulier puisque le héros semble se retrouver alors même qu'il est en Perse, comme si, dans le parcours initiatique qu'il effectue, l'éloignement, géographique et culturel, était le garant d'une meilleure introspection et analyse personnelles. En cela, le Roland de l'*Entrée d'Espagne* est une figure majeure de l'*epopea cavalleresca* telle que G. Folena la définit : « le due immagini di Orlando, l'antica e la nuova, l'eroica e la romanzeca, si uniscono qui in una figurazione umanissima e complessa »¹²⁸⁰.

La situation du héros renvoie à celle de Maozeris décidant de s'enfuir sans tenter de convaincre son fils de le suivre et à celle de Pompée qui se prescrit à lui-même un exil salutaire. En effet, à cause de la honte ressentie d'avoir perdu la bataille, le général romain cherche à rester seul, et « por ce se gardoit da ceschun cors human »¹²⁸¹ :

Volonter aleroit q'il ne fust coneü
Com un chivaler pobre por le païs autru,
Mes tant se forvoia por mi le bois ramu
Qe tretous l'ont perdus, li grand e li menu,
Und qe pres luy n'estoit ne youne ne zanu¹²⁸².

La comparaison avec le pauvre chevalier est déjà présente dans les *Fet des Romains*¹²⁸³, mais l'isolement volontaire et radical du héros dans la forêt est une donnée propre au texte franco-italien qui insiste ainsi sur l'individualité de l'aventure vécue par le personnage. Tout comme le Roland du Padouan, le héros compare alors sa situation présente à ses honneurs passés :

Des grand honours se membre qe il avoit eü
De le roy Mitridate, qe tant par fu cremu
Des pirates aussi ou mout fu combatu,
E ancor de Secille q'est païs esleü,

¹²⁷⁸ L'*Entrée d'Espagne*, v. 11456-11465.

¹²⁷⁹ Voir à ce sujet N.-B. Cromey, « Roland as baron révolté », art. cit., p. 292-294 et A. Limentani, « Epica e racconto », art. cit., p. 422-424.

¹²⁸⁰ G. Folena, « La cultura volgare e l'*umanesimo cavalleresco* nel Veneto », art. cit., p. 146.

¹²⁸¹ La *Pharsale*, v. 2158.

¹²⁸² La *Pharsale*, v. 2167-2171.

¹²⁸³ Les *Fet des Romains*, p. 546, l. 5-6.

E des autres païs q'il avoit souzmetu.
 « Ei diés ! », dit le baron, « cum cermant m'a vendu
 Fortune tot l'onor ou long temps m'a tenu !
 Tretot le mond avoie ancuy soz ma vertu,
 Or ne ay un scuer qi me port mien escu »¹²⁸⁴.

Mais le désarroi est de courte durée et l'émotion est facilement remplacée par une sentence généralisante¹²⁸⁵, comme si le héros rationalisait ses sentiments. Dès lors, l'introspection amène à une prise de décision : le neveu de Charlemagne s'aventure en Orient et Pompée rejoint sa femme.

Tous deux sont capables de se parler à eux-mêmes et, à l'image de ce qui se passe chez Lucain, Pompée s'encourage à mourir dignement. Alors que Settimus lève le glaive sur lui, il s'exhorte :

« Pompiu, tuen grand honor
 E ta grand renomee, qe anch n'oit desenor,
 Est mestier qe tu gardes a cist derean jor »¹²⁸⁶.

C'est que l'affectivité du personnage ne le paralyse pas et ne l'immobilise pas dans une attitude de plainte stérile. C'est précisément le cas au début de l'œuvre lorsque Cicéron lui fait part du désaveu de ses guerriers. Les trois premiers vers de sa réponse sont marqués par une forte tonalité lyrique¹²⁸⁷ mais l'analyse l'emporte aussitôt comme en témoigne le vocabulaire logique utilisé. Il en va ainsi des termes « certain », « acordé », « je'l say certainment », « savoir, conoisés », « si cum voy e entant », « cuidés », « appris », « ce savés », et « ce est l'ocaison »¹²⁸⁸ qui sont relayés par la construction d'un raisonnement démonstratif progressant par interrogations successives¹²⁸⁹. Bien qu'il vive douloureusement les péripéties qui l'amènent à sa perte en Thessalie et bien

¹²⁸⁴ La *Pharsale*, v. 2172-2180.

¹²⁸⁵ La *Pharsale*, v. 2181-2182 : « Nul ne devroit amer honor ne grand treü / S'il n'est cert de morir, qand l'onor a perdu ».

¹²⁸⁶ La *Pharsale*, v. 3016-3018.

¹²⁸⁷ La *Pharsale*, v. 519-521. L'apostrophe initiale « Ay fere fortune ! » est suivie d'une interrogative directe « par qoy ? » et le locuteur est « souspirant ».

¹²⁸⁸ La *Pharsale*, v. 522, 523, 525, 528, 534, 537, 545, 551 et 558.

¹²⁸⁹ La *Pharsale*, v. 546, 550 et 554-556 :

« Que çoie, que victoire aurons de cist achant ? [...]
 E qe honor aurons, se nous serons perdant ? [...]
 Qe çoie doit avoir nul home conoisant,
 Quand il vera le per jotrer a suen enfant,
 E l'un frer enver l'autre ferir de mautalant ? »

qu'il exprime son désarroi face à des événements qui le dépassent, Pompée n'accuse pas les dieux d'iniquité et ne se sent ni trahi, ni abandonné.

Il se distingue par là de Maozeris qui ne parvient à assumer pleinement ses choix et endosse un rôle lyrique qui n'est pas sans contraster avec son caractère orgueilleux de Sarrasin endurci. Après avoir éprouvé une très vive déception devant le refus de Charlemagne de faire de lui un des douze Pairs¹²⁹⁰, après avoir lutté toute la nuit entre désir de protéger son enfant et besoin de tuer son ennemi, Maozeris, accablé par ce combat sans merci et ayant finalement préféré l'amour paternel à la foi, fuit loin de l'armée française qui a causé sa perte¹²⁹¹ :

Mes il ne fu ja mie demie lieue alé,
Che l'aube fu aparue e le jour esclarié.
Alour tout mantinant oit arier regardié
E zausi Pampelune e le paleis pavé,
Le mur e la maison, ou il avoit leisié
Suen cier fil Ysoriés. Lour oit mout sopiré¹²⁹².

Cet arrêt narratif, représenté par l'arrêt de la course du personnage et le regard, très symbolique, en arrière, permet à l'auteur de faire de Maozeris un héros tragique. Immobilisé dans son élan, le roi sarrasin a perdu sa ville et son « cier fil ». Tel le romantique Boabdil exilé de Grenade, le voilà solitaire, à l'aube d'un jour nouveau, sans royaume et sans compagnie¹²⁹³.

La situation évoque forcément celle du Christ qui, la veille de son arrestation, se retrouve seul, une fois ses disciples endormis, et prie. Mais sa prière, bien que répétée trois fois, demeure sans réponse. Cet épisode de la vie de Jésus, mentionné par les Evangiles¹²⁹⁴ et repris par le trouvère italien dans sa *Passion*¹²⁹⁵, trouve un écho inattendu en la personne de Maozeris apostrophant Dieu. La détresse du Païen rappelle celle du Christ abandonné par le Souverain Roi et dans ses soupirs s'entendent, par écho, la tristesse et l'angoisse de l'agonie à Gethsémani.

¹²⁹⁰ Voir ce qu'en dit par exemple A. Limentani, « L'épica in lengue de France », art. cit., p. 367.

¹²⁹¹ Voir à ce sujet C. Cremonesi, « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », art. cit., p. 97.

¹²⁹² *La Prise de Pampelune*, v. 766-771.

¹²⁹³ Châteaubriand, *Les aventures du dernier Abencérage*, éd. A. Verlet, Paris, Gallimard, coll. *La bibliothèque*, 2006, p. 5. Ce parallèle entre le héros de Nicolas de Vérone et celui de Châteaubriand est souligné par V. Crescini, « Di Niccolò da Verona », art. cit., p. 359.

¹²⁹⁴ *Mathieu*, 26, 37 et 39-44 ; *Marc*, 14, 33 et 36-39 ; *Luc*, 22, 39 et 42 ; *Jean*, 18, 1.

¹²⁹⁵ *La Passion*, v. 305-338.

Le monologue que Maozeris prononce à cet instant est composé de deux parties : dans un premier temps, le roi parle à sa ville, pour en faire la louange dans un style proche de l'éloge funèbre, puis il s'adresse directement à « Maomet ». Les deux temps de la lamentation commencent par une même interjection de douleur (« Ay ! ») et une apostrophe, à Pampelune et au Ciel. La tonalité est très émotionnellement marquée, puisqu'à la modalité exclamative du premier moment, qui correspond à l'emphase propre à la description de la cité, répondent les multiples interrogations de la deuxième partie :

« Ay Pampelune, amirable citié !
Ja fustes vous la flour de la paienitié,
Jamés ne se tint tant castel ne fermitié
Comant vous ay tenue contre la cristentié ;
Mes en la fin vous ay leisee en lour poestié,
Non mie por coardie, mes bien m'ont enzignié
Li diés que je ai sempre servis e honoré.
Ay Maomet ! par quoi m'ais tu ensi oblié ? »¹²⁹⁶

Les deux interjections répétées rappellent la plainte de Pompée avant l'engagement des hostilités, organisée sur deux laisses et dont les vers d'intonation respectifs font apparaître les exclamations : « Ey Dieu ! » et « Ay fere Fortune »¹²⁹⁷.

Maozeris n'est qu'amour et respect pour la ville qu'il perd. Il la vouvoie et en peint un portrait très flatteur. L'enjambement à la césure du vers 772 met en relief l'adjectif « admirable », auquel répond l'expression « flour de la paienitié ». En outre, le premier vers de cette tirade est une phrase nominale : la relation de Maozeris à sa cité est directe et passionnelle. Les temps verbaux utilisés, le passé simple et le passé composé, invitent à lire le *lamento* du roi comme un véritable panégyrique de Pampelune. Le rythme poétique est régulier et les adverbes « ja / jamés / comant / mes / non » en attaque de cinq vers successifs solennisent le propos. L'effet d'écho entre « painetié » et « cristentié » à la rime par exemple, ou entre les deux verbes « se tint » et « ay tenue »¹²⁹⁸, font de cette louange un modèle de rhétorique. Le déséquilibre rythmique et poétique apparaît aux vers 777-778, avec l'enjambement « bien m'ont enzignié / Li diés », c'est-à-dire au moment où le personnage évoque les puissances supérieures qui

¹²⁹⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 772-779. Le monologue se poursuit jusqu'au v. 791.

¹²⁹⁷ La *Pharsale*, v. 486 et 519.

¹²⁹⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 774 et 775.

étaient censées l'assister. Or, l'aide du Ciel ne lui a été d'aucun secours, ce qui légitime le trouble de Maozeris.

Ainsi, Nicolas de Vérone crée une figure étonnante, toute de douleur éplorée, confrontée au drame de la contradiction entre intérêts collectifs et privés comme peut l'être le Pompée de la *Pharsale*. Là où le Païen déclare avoir abandonné Pampelune « non mie por coardie »¹²⁹⁹, le Romain est préoccupé par l'idée de « non avoir blasme de nulle coardie »¹³⁰⁰. Le pathétique du personnage de Maozeris, complexe et multiple, nous évoque alors, et le fait est absolument singulier, la détresse de Marie au pied de la croix.

Dans le *lamento* de la Vierge que le poète franco-italien propose¹³⁰¹, Marie, véritable *mater dolorosa*, s'adresse à Jésus, à Marie Madeleine et à Marie Cleopé en des termes proches de ceux utilisés par Maozeris : « plaint e suspir », « paine souffrir », « gemir », « plurier », « grand lament e grand duel », « pietié, lament », « duel », « aflir »¹³⁰². Le champ lexical de l'affliction est très largement représenté dans ces vers et la Vierge, comme le seigneur de Pampelune, se sent abandonnée :

« Ay, mien sir, piere e fil ! Com te voie languir !
Com abandones tu ta mere aou defenir !
Comant me leises tu en les mains remanir
De ces traitours Juÿs, plus faus che ciens ne tir !
Ay, mien douz piere e fil ! En don te veul querir
Che tu avech toy me meines, s'il te vient a plaisir.
Ne abandonier ta mere ! Com me poes tu gerpir ?
Porte l'arme avec toy, car je en ay grand dextr »¹³⁰³.

La mère du Christ et le père d'Ysorié se ressemblent parce qu'ils souffrent et sont délaissés, exactement comme Cornélie reproche à son époux, à la fin de la *Pharsale*, de ne pas l'entraîner dans la mort :

« Ai biaux sire », fait elle, « donc m'avés leisié cy
Por qoy vous morisés sanz moy a tiel estry. [...]

¹²⁹⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 777.

¹³⁰⁰ La *Pharsale*, v. 578. Sur les rapprochements et parallèles entre les monologues de Pompée et de Maozeris, voir F. di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », art. cit., p. 109-110.

¹³⁰¹ La *Passion*, v. 831-864.

¹³⁰² La *Passion*, v. 827, 840, 843, 844, 850, 852, 855 et 857.

¹³⁰³ La *Passion*, v. 831-838.

Gerpir ne me devoies, qar anc ne vos faly
Mais por terre e por mer : sempres je vos suÿ »¹³⁰⁴.

C'est que le genre épique se fait écriture de la solitude et du délaissement. L'héroïne antique, dont les nuits sont peuplées de visions nocturnes, renvoie ainsi à celle des romans courtois. Dans l'*Entrée d'Espagne*, Roland lui-même exprime la douleur de sa prise de conscience dans un monologue proche du *lamento* :

« Ai ! hom gravez de paine et de tormant,
N'avis jameis repois a ton vivant,
E començais de mout petit enfant
A durer paine et estre travaillant.
Par la vertus dou Roy omnipotant,
Pois je bien dir qe da mort fui aidant
A cestui roys vers le fils Agolant,
Ke hui moi laidi ensi vilainemant.
Oliver frere, a Jesu vos comand ;
Hestos de Lengles e tuit mes bienvoiant,
Ne moi verés, ce croi, a mon vivant.
Ceval, fait il, de toi ai pieté grant,
Quant te devroit coreer ton sarçant
E je te main por enci travaillant »¹³⁰⁵.

L'homme, qui ne se définit plus uniquement par son appartenance à un groupe, ressent toutes les affres dues au sentiment d'isolement que lui procure sa nouvelle individualité.

* * *

*

Le parallèle entre des personnages que tout semble opposer, le Roland de l'épisode oriental, l'ennemi le plus redoutable de Charlemagne, la mère du Christ et le vaincu de la bataille de *Pharsale*, amène à considérer l'émergence de la conscience de soi comme un phénomène caractéristique de l'épopée franco-italienne, en particulier à celle de Nicolas de Vérone et de son prédécesseur. Cependant, là où le Padouan réserve l'apparition d'une perception individualiste forte au héros de l'armée française, l'auteur de la *Pharsale* et de la *Prise de Pampelune* en fait une manifestation de la complexification de l'univers qu'il présente en permettant à des Païens d'inspirer une

¹³⁰⁴ La *Pharsale*, v. 3056-3057 et 3064-3065 ; les *Fet des Romains*, p. 565, l. 19-32.

¹³⁰⁵ L'*Entrée d'Espagne*, v. 11158-11171.

pitié tout aussi légitime que celle ressentie face au *lamento* de la Vierge. Ce dernier est hérité de la tradition littéraire¹³⁰⁶ de même que celui de Cornélie est directement repris de la source contraignante utilisée¹³⁰⁷. Mais les différents monologues de Maozeris sont uniques au sein de la *materia di Spagna* et le tableau lyrique et pathétique du protagoniste est propre à la *Prise de Pampelune* : les tendances individualistes des chevaliers, dont parle A.-J. Gourevitch¹³⁰⁸, culminent dans cette figure originale. Le type épique se fait héros romanesque et cela s'explique par le regard inattendu que le poète pose sur l'*autre*.

Conclusion

Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, la description des solidarités lignagères, des alliances familiales et des amitiés fraternelles manifeste un infléchissement certain de l'esprit épique. Dans les chansons les plus anciennes, les affrontements entre les hommes sont particulièrement violents et c'est la marque d'une pensée guerrière qui ne conçoit l'*autre* que dans sa fonction d'ennemi. En revanche, le regard porté sur la différence est multiple et complexe dans les poèmes franco-italiens parce que le poète épique se fait le héraut de l'avènement de l'individu.

Le schéma structurel de l'épopée s'en trouve profondément modifié dans la mesure où les protagonistes, à l'exception des personnages pleinement répréhensibles, ne sont plus uniquement déterminés par le type qu'ils incarnent. Judas est une allégorie de la trahison et César représente l'ancien idéal exclusivement martial. Mais pour les autres, les notions de lignage et d'hérédité des caractères sont en pleine évolution et même Ganelon, dont il ne saurait être question de nier la turpitude, peut témoigner d'une bravoure louable.

Loin des types traditionnels figés dans une attitude convenue dont ils sont pourtant inspirés, les protagonistes de la *Prise de Pampelune*, de la *Pharsale* et de la *Passion* sont des êtres nuancés qui s'apparentent, par bien des aspects, à des héros de roman. Ainsi, Maozeris est à la fois le type même de l'ennemi et un personnage romanesque pathétique qui n'a rien à envier aux figures romantiques du XIX^e siècle. Défini comme un Païen caricaturalement diabolique et dangereux, il ne s'illustre pas moins par un

¹³⁰⁶ On trouve un *lamento* comparable dans l'*Ystoire de la Passion* franco-italienne, v. 1002-1030.

¹³⁰⁷ *Les Fet des Romains*, p. 565, l. 19-32.

¹³⁰⁸ Voir A.-J. Gourevitch, *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 219.

certain héroïsme de l'amour paternel. Il préfère la survie de son fils à l'efficacité militaire et s'en remet à ses émotions pour prendre les décisions importantes qui s'imposent à lui. L'ennemi de toujours est donc le représentant d'un idéal humain profondément moral et cette figure paradoxale et tragique constitue assurément l'un des éléments les plus originaux de l'œuvre de Nicolas de Vérone.

Cette complexification des personnages semble propre à l'épopée franco-italienne : tout en participant au destin du groupe auquel ils appartiennent, ils vivent désormais une aventure intérieure et personnelle. La chanson de geste telle que la conçoit l'œil nouveau et humaniste des auteurs du *Trecento* remplace le lyrisme des évocations guerrières par le lyrisme des lamentations individuelles. Les laisses réductives à la louange de la cruauté guerrière ont été remplacées par des cris de désespoir et la beauté du sang a disparu au profit de la douleur de l'homme confronté à sa solitude.

Le héros vise désormais la connaissance de soi et devient son propre centre d'étude. Placé au cœur du monde, il recherche l'accomplissement harmonieux de sa nature et l'intérêt du trouvère se déplace de la lutte collective vers les affrontements intimes et les débats privés. Dans ce contexte nouveau, la casuistique occupe une place prépondérante.

Chapitre 2 :

Le projet politique

Le *Trecento* est le siècle de la crise de la papauté. Le christianisme occidental entame un lent déclin qui conduira, deux siècles plus tard, à la Réforme et la papauté, exilée en Avignon depuis 1309¹³⁰⁹, est plus préoccupée d'argent et de pouvoir que de spiritualité. Elle offre un spectacle affligeant abondamment dénoncé par les auteurs italiens. Dante n'hésite pas, dans sa *Divina Commedia*, à mettre Boniface en Enfer¹³¹⁰ et Pétrarque compare la nouvelle cité des Papes à une

Occidentalis Babilon, qua nichil informius sol videt [...] Ubi piscatorum inops quondam regnat
hereditas, mirum in modum oblita principii. Stupor est memorare illos, hos cernere auro onustos

¹³⁰⁹ Elle y restera jusqu'en 1378.

¹³¹⁰ Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, XXVI, v. 70 et 94-105.

et purpura, superbos principum ac gentium spoliis, videre pro inversis notibus luxuriosa palatia,
et menibus clausos montes pro retibus parvis, quibus olim in estu galileo victus vix exiguus
querebatur, quibus in stagno Genesareth tota nocte laborantes nichil ceperant [...] Hic
postremo quicquid confusum, quicquid atrum, quicquid horribile usquam est aut fingitur
aspicias¹³¹¹.

L'Empire et l'Italie sont largement hostiles à cette papauté déclinante, dépravée et pervertie.

Parallèlement, l'Italie du XIV^e siècle est celle des *Signorie* : le pays est divisé géographiquement en plusieurs domaines placés chacun sous l'égide d'une grande famille. Domaine appartenant à un seul individu, la seigneurie italienne est une organisation politique très hiérarchisée, une structure impériale à l'échelle des *comuni*¹³¹². Ainsi Vérone est-elle la ville des Scaglieri, Mantoue, celle des Gonzague, Ferrare, celle des Este. Mais alors qu'à la même époque, les rois de France sont totalement indépendants, les seigneuries italiennes tiennent leur propre légitimité de l'Empire. D'un côté des Alpes, « rex est imperator in regno suo », de l'autre, l'autorité des *Signori d'Italia* est entravée par la tutelle de l'Empire. Toute l'organisation politique et sociale des communes tend à rendre les dirigeants de la ville omnipotents et dans le même temps, le pouvoir suprême de ces dirigeants est limité par l'hégémonie impériale.

Par ailleurs, l'Italie n'a pas, ou peu, connu de féodalité et si l'idée impériale est très présente, depuis le *De Monarchia*¹³¹³ de Dante jusqu'aux œuvres de Marsile de Padoue¹³¹⁴, l'Empire réel, effectif, a perdu son caractère de suprême représentation d'une féodalité intacte. Dans les guerres qui occupent la période de l'entre-règne, le sommet de la hiérarchie est inoccupé. La mentalité de type féodal est un anachronisme.

Nicolas de Vérone, qui dédie sa *Pharsale* à Nicolas I^{er} d'Este, s'affiche comme un parfait courtisan. Il dit avoir rédigé son poème

¹³¹¹ Pétrarque, *Sans titre*, 19 lettres, éd. R. Lenoir, Paris, J. Million, coll. *Atopia*, 2003, V, 1, p. 77-78 et VIII, 1, p. 92-93. Voir également IX, 3, p. 98-99, X, 1-2, p. 100-101, XIV, 2, p. 138-139, XVII, 3, p. 148-149, XVII, 7, p. 154-155, XVII, 12, p. 166-167, XVIII, 1-2-3, p. 170-175 et XIX, 2, p. 190-191.

¹³¹² R. Hiestand, « Aspetti politici e sociali dell'Italia settentrionale dalla morte di Federico II alla metà del 1300 », art. cit., p. 46.

¹³¹³ Dante, *De Monarchia, La Monarchie*, éd. C. Lefort, M. Gally, Paris, Belin, coll. *Littérature et politique*, 2000.

¹³¹⁴ Tel est le cas par exemple du *Defensor pacis*. Pour une édition du texte, voir Marsilio da Padova, *Il Difensore della pace (Prima dictio)* uniquement), éd. C. Vasoli, Venise, Marsilio Editore, 1991 ; Marsilio da Padova, *Il Difensore della pace*, éd. M. Fumagalli et alii, Milano, Rizzoli, « BUR », 2 vol., 2001 ; Marsile de Padoue, *Le Défenseur de la Paix*, éd. J. Quillet, Paris, Vrin, 1968 ; Marsile de Padoue, *Œuvres Mineures (Defensor Minor & De translatione imperii)*, éd. C. Jeudy et J. Quillet, Paris, CNRS Editions, 1979. Nous utiliserons l'édition de J. Quillet.

Por amor son seignor, de Ferare marchois :

E cil fu Nicholais, la flor des Estenois¹³¹⁵.

Dans le même temps, il fait le choix formel de la chanson de geste et semble ainsi exalter le système seigneurial. Son œuvre est donc placée d'emblée sous le signe, sinon du paradoxe, du moins d'une double culture et d'une double influence. Les deux composantes essentielles de la chanson de geste que sont la foi chrétienne et la hiérarchie féodale s'accordent assez mal aux réalités du contexte historique dans lequel écrit Nicolas de Vérone : la chrétienté est en pleine crise et le système féodal n'a pas cours. L'héritage culturel français s'en trouve nécessairement modifié et adapté à la société italienne de l'époque.

De plus, le *corpus* hétérogène des œuvres de Nicolas de Vérone multiplie les sources d'inspiration et propose des points de vue divergents, parfois opposés, ce qui rend les problèmes d'adaptation plus aigus. La tradition carolingienne s'attache à la figure de Charlemagne, empereur des Français, mais l'Italie n'a pas connu de système féodal. La tradition évangélique accorde à Jésus une place fondamentale et ce « roi des Juifs » a été crucifié par Pilate, tribun romain. La tradition romaine, quant à elle, évoque les différends entre César et Pompée. Mais le héros de la *Pharsale* de Nicolas de Vérone, au moment même où l'on fait surtout l'apologie de César et de l'Empire, est Pompée. Enfin, la tradition italienne place Désirier et ses vœux d'indépendance, qui s'opposent aux principes mêmes de la féodalité, au cœur des récits de Reconquête. Autant de rois, autant de représentations du pouvoir apparaissent comme autant de paradoxes à résoudre pour proposer une interprétation globale de l'œuvre de Nicolas de Vérone et en définir la vision du monde sous-jacente.

N'y a-t-il aucun principe fédérateur derrière cette hétérogénéité ? Diversifiant les sources qu'il utilise, le poète franco-italien propose un éventail complet des différentes façons de concevoir le pouvoir et ses systèmes de représentation. De la sorte, il propose une véritable réflexion politique, étayée par nombre d'exemples fournis dans les poèmes. Nous nous attacherons donc à définir le projet de société commun de la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*.

Après avoir interrogé les différentes subordinations possibles du politique, nous constaterons que le pouvoir, tel que Nicolas de Vérone le définit, jouit d'une autonomie

¹³¹⁵ La *Pharsale*, v. 1935-1936.

et d'une légitimité internes et que le « bon gouvernement » est celui que le peuple se choisit lui-même.

I/ Subordination et autonomie du politique

La conception du politique au Moyen Age inclut de multiples données extérieures au seul problème du gouvernement des Etats et la théologie y occupe une place de choix. Le christianisme promettant l'avènement d'un royaume qui « non est de mundo hoc »¹³¹⁶, le pouvoir terrestre apparaît comme secondaire, toujours subordonné à une exigence de conversion interne. Ainsi, la réflexion médiévale se nourrit tout autant de la Bible et des Pères de l'Eglise que de la philosophie aristotélicienne et du droit romain¹³¹⁷.

Pendant le Haut Moyen Age, jusqu'au XII^e siècle, l'inspiration majoritaire des théoriciens politiques est augustinienne. Pour saint Augustin, la politique est la conséquence du péché originel en ce sens que les hommes, pour vivre ensemble, ont besoin d'une autorité qui réfrène leurs appétits et leurs instincts violents. L'attente du « règne de Dieu » est à l'origine d'une pensée théocratique très forte. Pour l'évêque d'Hippone, l'autorité civile vient de Dieu et l'Etat est strictement soumis à l'Eglise :

Fecerunt itaque civitates duas amores duo, terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Dei usque ad contemptum sui. Denique illa in se ipsa, haec in Domino gloriatur. Illa enim quaerit ab hominibus gloriam ; huic autem Deus conscientiae testis maxima est gloria. [...] Ideoque in illa sapientes eius secundum hominem viventes aut corporis aut animi sui bona aut utriusque sectati sunt [...] In hac autem nulla est hominis sapientia nisi pietas, qua recte colitur verus Deus, id expectans praemium in societate sanctorum non solum hominum, verum etiam angelorum, ut sit Deus omnia in omnibus¹³¹⁸.

Cette thèse des deux pouvoirs, spirituel et temporel, se cristallise dans l'opposition entre *sacerdotium* et *regnum*. Toujours, la *potestas* des rois est subordonnée à l'*auctoritas* pontificale¹³¹⁹.

¹³¹⁶ Jean, 18, 36.

¹³¹⁷ A ce sujet, voir J.-H. Burns, *Histoire de la pensée politique médiévale, 350-1450*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 11-46 ; E.-H. Kantorowicz, *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1989, p. 51-144.

¹³¹⁸ Saint Augustin, *De civitate Dei (contra paganos)*, éd. B. Dombart et alii, Bruges Desclée de Brouwer, coll. *Bibliothèque Augustinienne*, 35 (livres XI-XIV), 1959, XIV, 28. Les derniers mots « ut sit Deus omnia in omnibus » reprennent la Bible, I, Corinthiens, XV, 28.

¹³¹⁹ A propos de cet antagonisme, voir J. Quillet, *Les Clés du pouvoir au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1972, p. 14-16 et 69-80 ; H.-X. Arquillière, *L'Augustinisme politique : essai sur la formation des théories politiques au Moyen Age*, Paris, Vrin, 1934, 2^{ème} édition, 1955, p. 171-174 ; B. Beyer de Ryke, « L'apport

A l'époque où Nicolas de Vérone rédige ses poèmes, l'ambiance intellectuelle se caractérise par la coexistence de deux visions strictement opposées. Pouvoir temporel et pouvoir spirituel semblent antinomiques¹³²⁰, de même que foi et raison, béatitude terrestre et béatitude éternelle, loi évangélique et loi temporelle. Le divorce est consommé entre politique et théologie. La rupture peut être atténuée par les théories d'Averroès sur la double finalité de l'homme puisque le philosophe arabe montre que la raison et la foi opèrent sur deux terrains différents. Cette question de la double vérité, condamnée par Etienne Tempier, ouvre la voie au problème de la double béatitude : une béatitude humaine est-elle réalisable ici-bas ou n'existe-t-il que la seule béatitude éternelle ? Or, la possibilité d'une félicité terrestre amène *de facto* à l'idée d'une éventuelle autonomie du pouvoir temporel par rapport au pouvoir spirituel¹³²¹.

Nicolas de Vérone, qui a tracé les contours d'un idéal humain n'impliquant plus d'interpénétration des univers divin et terrestre au profit de la recherche d'un épanouissement personnel fait d'individualisme, paraît directement influencé par les écrits d'Averroès. Sur le plan politique, on peut dès lors légitimement s'attendre à ce qu'il soit partisan d'une souveraineté potentielle du règne des hommes, à l'encontre des aspirations de la papauté.

Parallèlement, sa *Pharsale* est dédiée à Nicolas I^{er} d'Este, seigneur d'une libre Commune, et deux de ses œuvres témoignent d'un vif esprit anti-impérialiste, qu'il s'agisse de l'empire romain de César largement dénigré ou de l'empire franc de Charlemagne dont Désirier s'affranchit¹³²². La superposition des deux univers distincts de référence va jusqu'à la confusion et le héros carolingien arbore l'aigle impériale :

Sus l'eome coroné porte par conoisaçe
Un[e] aigle coronee propie par demotrånçe
C[h]'il ert empereor de Rome par certança¹³²³.

augustinien : Augustin et l'augustinisme politique », *Histoire de la philosophie politique*, éd. A. Renaut, t. II, *Naissances de la modernité*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 43-86.

¹³²⁰ J.-H. Burns, *Histoire de la pensée politique médiévale*, *op. cit.*, p. 347-399.

¹³²¹ Sur les idées politiques en vogue au XIV^e siècle, voir plus précisément J.-H. Burns, *Histoire de la pensée politique médiévale*, *op. cit.*, p. 327-346 ; E.-H. Kantorowicz, *Les Deux corps du roi*, *op. cit.*, p. 200-227 ; J. Quillet, *Les Clés du pouvoir au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 166-172 ; B. Tierney, *Foundations of the Conciliar Theory : The Contribution of the Medieval Canonists from Gratien to the Great Schism*, Cambridge University Press, 1955, p. 157-237.

¹³²² On sait que l'image de l'empereur est quelque peu ternie dans les textes tardifs. C'est également le cas pour la représentation de son père Pépin, en particulier dans *Bovo d'Antona* et *Berta da li pè grandi*. Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, *op. cit.*, p. 38-40, 73-75 et 209-214.

¹³²³ *La Prise de Pampelune*, v. 4737-4739. Voir également le v. 5501.

Cet insigne participe de l'assimilation des figures franque et romaine que l'on retrouve dans l'évocation du « confenon Cesar »¹³²⁴ pour désigner le drapeau de l'armée chrétienne. Ainsi, l'apologie de Pompée et l'obtention des pactes de Constance par les Lombards sont le signe d'une condamnation globale de l'idée impériale elle-même.

Le gouvernement terrestre présenté ne semble alors ni guelfe ni gibelin. Nicolas de Vérone transcende les distinctions usuelles de son époque pour proposer une vision toute personnelle du pouvoir qui s'émancipe des différentes catégories connues. Afin de préciser comment le trouvère franco-italien conçoit le pouvoir temporel, il nous faudra envisager successivement les principaux critères de subordination que sont Dieu et l'hérédité.

1/ La monarchie de droit divin en question

Dans la *Prise de Pampelune*, Charlemagne se présente aussi bien comme empereur que comme monarque divin et les nombreuses enseignes qui lui sont attribuées en sont la marque héraldique :

Lour fu sour l'aute tour le confenon dieu mis
E cil aou grand Cesar e l'autre a flor de lis
E cil aou duc Rolland fu joste ceus asis¹³²⁵.

L'aigle couronnée, les symboles chrétiens et la fleur de lys¹³²⁶ sont autant de représentants iconographiques de l'autorité dont le héros peut se prévaloir.

La tradition épique et, à plus forte raison, les chansons carolingiennes, véhiculent des doctrines théocratiques selon lesquelles le pouvoir de Charlemagne est subordonné à la tutelle divine. De la même façon, l'autonomie dont Pilate pense jouir dans la *Passion* n'est qu'illusoire. Alors que le gouverneur romain se croit maître de ses décisions et de ses actes¹³²⁷, Jésus lui rappelle :

« Tu ni eüses sour moy nulle poeste
Se donee ne te fust desour »¹³²⁸.

¹³²⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3922.

¹³²⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 2453-2455.

¹³²⁶ Ce symbole iconographique est directement lié à la royauté dans la *Prise de Pampelune*, v. 4735.

¹³²⁷ Il demande à Jésus qui s'obstine à garder le silence : « Che ne me parles ? Ne sais tu che a ces pons / Je ay la poësté de ta delivreisons ? », la *Passion*, v. 670-671.

¹³²⁸ La *Passion*, v. 673-674.

Cette leçon suit celle de Jean¹³²⁹, le seul Evangile à relater l'échange entre le juge et son captif et cette évocation d'un pouvoir consenti par Dieu illustre, au sein même de l'œuvre du poète franco-italien, la théorie d'une monarchie de droit divin dont les épopées que Nicolas de Vérone prend pour modèles font l'apologie.

Elu de Dieu, le roi des Français, représentant de la chrétienté toute entière, accomplit sur terre la volonté céleste et son pouvoir dépend du bon vouloir divin. Les liens qui unissent ce souverain au Seigneur sont à l'image de la relation féodo-vassalique puisque l'empereur de l'Occident est pleinement soumis à celui qu'il sert. Cette dépendance est constitutive du mythe de Charlemagne tel qu'il est représenté dans la littérature épique et en particulier dans les textes du cycle du roi. Mais cette vision de la royauté est quelque peu malmenée dans l'Italie communale où la description d'un système hiérarchique féodal peut légitimement apparaître comme une marque d'exotisme. On a vu de quelle façon les chansons franco-italiennes, particulièrement celles du manuscrit V13, accordent une plus large place aux intrigues privées qu'aux grandes luttes menées au nom de Dieu¹³³⁰.

Ce n'est cependant pas le cas de la *Prise de Pampelune* qui, tout en ménageant à l'individu une place nouvelle, est une épopée de croisade, comme l'était l'*Entrée d'Espagne* dont elle prend la suite. En ce sens, elle est représentative d'un genre très proche de celui des textes français qui inspirent son auteur. Charlemagne lutte contre les Infidèles et son combat est mené au nom des idéaux chrétiens dont il est l'auguste champion. Le trouvère est alors confronté à une antinomie qu'il s'agit de résoudre entre guerre sainte et indépendance du pouvoir politique.

Afin de comprendre comment Nicolas de Vérone parvient à respecter l'esprit des œuvres qu'il adapte tout en proposant une vision du monde cohérente avec celle du public auquel il s'adresse, il convient d'analyser les expressions de la relation qui unit l'empereur à Dieu. Si Charlemagne est traditionnellement couronné par les anges, parce qu'il tient son autorité du Créateur même, les interventions divines sont limitées dans la

¹³²⁹ « Mihi non loqueris ? Nescis quia potestatem habeo crucifigere te et potestatem habeo dimittere te ? » Respondit Iesus : « Non haberes potestatem adversum me ullam nisi tibi esset datum desuper », Jean, 19, 10-11. Cet échange est absent de Matthieu, 27, 11-14, Marc, 15,1-5 et Luc, 23, 1-12.

¹³³⁰ A. Viscardi considère en effet, à juste titre dans le cas des chansons de V13, que les textes franco-italiens sont plus volontiers des récits de combats nés de rivalités familiales ou privées que des épopées inspirées par l'esprit de croisade. Il en va ainsi de *Berta da li pè grandi*, de *Bovo d'Antona*, de *Karleto*, de *Rolandin*, de *Berta e Milon*, des *Enfances Ogier* et de *Macaire*. Voir A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, op. cit., p. 25.

Prise de Pampelune du fait de la disparition des contacts directs entre les hommes et les manifestations du sacré.

a/ Le couronnement par les anges

Dans tous les textes de la geste du roi, l'empereur est connu pour avoir été sacré par les émissaires divins. Cette cérémonie particulière, évoquée même au sein du cycle de Guillaume d'Orange dans le *Couronnement de Louis*, participe de la légende de Charlemagne :

Lou premier roi que Deus tramist en France
Coronés fut par anuntion d'anges¹³³¹.

Cet événement fondateur de l'autorité régaliennne ne se retrouve pas dans la *Prise de Pampelune*, pas plus que dans l'*Entrée d'Espagne*. C'est probablement le fait plutôt du choix des aventures narrées que des circonstances de rédaction des œuvres : ces deux épopées évoquent un temps où Charlemagne est couronné de longue date et il n'est donc pas nécessaire de rappeler les particularités de sa bénédiction. En revanche, les textes franco-italiens *Karleto* et *Berta da li pè grandi* se conforment aux exigences légendaires :

E cum Damenedé li voir justisier,
Mandò ses angle c'um clama Gabrier
Qe coronò Karlo maino enprimer
De la corone de lo santo enperer¹³³².

E pois cil Karleto fu levà enperer,
Meesmo l'angle li vene encoroner¹³³³.

Ces épopées relatent l'enfance du roi ainsi que les épisodes qui précèdent son avènement et participent de ce que B. Guidot appelle, au sujet de la geste de Guillaume ou de celle des Lorrains, le « processus de cyclisation »¹³³⁴. L'archange Gabriel, qui intervient en personne auprès des hommes pour consacrer le roi des Francs, rappelle au public italien les origines divines de la monarchie carolingienne. La genèse de l'autorité

¹³³¹ Le *Couronnement de Louis*, Appendices, manuscrit D, v. 5-6, p. 121.

¹³³² *Berta da li pè grandi*, v. 110-113.

¹³³³ *Karleto*, v. 148-149.

¹³³⁴ B. Guidot, « Constitution de cycles épiques : étude de quelques jalons », *Sommes et cycles, XII^e-XIV^e siècles*, éd. M.-E. Bély, J.-R. Valette, J.-C. Vallecalle, Lyon, Cahiers de l'Institut catholique de Lyon, 2000, p. 26.

de l'empereur est ainsi symboliquement représentée dans une scène tout aussi littéraire qu'iconographique¹³³⁵.

b/ L'autorité divine

Dieu intervient personnellement dans le sacre de Charlemagne parce que l'homme ainsi béni est son bras armé sur terre. En effet, les actions accomplies par le chef de guerre, principalement les opérations militaires à but évangéliste, sont directement requises par le Seigneur. Le prologue de la *Chanson des Saisnes* le rappelle justement :

Le premier roi de France fist Diex par son conmant
Coroner a ses angles dignement en chantant,
Puis li conmanda estre en terre son serjant,
Tenir droite justice et sa loi metre avant,
Ses anemis grever a l'acier et au brant :
Ces conmandemens fisent a premiers li auquant¹³³⁶.

Le commandement divin, transmis par un ange la plupart du temps, impose à l'empereur de donner Durandal à Roland¹³³⁷, de mobiliser ses troupes et de défier les Païens¹³³⁸, de partir en terre sainte¹³³⁹ ou d'aller prendre Luiserne :

Atant es vos l'angre cler et resplandissant,
Que Diex i envoia par son digne commant.
« Karle », ce dist li angres, « ne te va esmaiant,
Fai toi an ton corage baut et lié et joiant,
Ce te mande li sires à qui li mons apant.
Ne redouter les eves ne le rivieres grans,
Les pors ne les passages ne le grans desrurbans ;
Mais va t'en à Luiserne, la fort cité vaillant »¹³⁴⁰.

Cette vision angélique, qui marque le début de *Gui de Bourgogne*, est répétée à la fin du texte, une fois la ville conquise, et le roi est prié d'aller vénérer saint Jacques¹³⁴¹. Ainsi,

¹³³⁵ Voir par exemple « Charles le Chauve couronné par les anges », partie centrale du dossier de la *Cathedra sancti Petri*, Rome, basilique saint Pierre, reproduit par A. Labbé, *L'Architecture des palais et des jardins, Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 456.

¹³³⁶ *La Chanson des Saisnes*, (ms A), v. 16-21.

¹³³⁷ *La Chanson de Roland*, v. 2318-2321.

¹³³⁸ *Doon de Mayence*, éd. A. Pey, Paris, Vieweg, 1858, v. 8142-8159.

¹³³⁹ *Le Voyage de Charlemagne*, v. 67-71.

¹³⁴⁰ *Gui de Bourgogne*, v. 150-157.

¹³⁴¹ *Gui de Bourgogne*, v. 4094-4099.

comme c'est souvent le cas, les apparitions célestes encadrent les différents épisodes de l'épopée.

A ce titre, la dernière laisse de la *Chanson de Roland* est tout à fait significative puisque Charlemagne, après avoir vengé son neveu de la trahison de Ganelon et après avoir converti Bramidoine à la foi chrétienne, est à nouveau sollicité par saint Gabriel pour porter secours à Vivien de Bire dont la cité est assiégée¹³⁴². « Li emperere n'i volsist aler mie »¹³⁴³ précise le texte d'Oxford mais il n'est pas permis à qui tient son autorité de Dieu de se soustraire à ses exigences. Tel est le sens de la confession de l'empereur dans *Renaut de Montauban* :

« Dex me menda par l'angle que je alasse embler
Voirement i alai, ne l'ossai refuser »¹³⁴⁴.

La légitimité divine de l'action terrestre entreprise prescrit au roi couronné par Dieu d'être son sergent sur terre, sans restriction aucune.

Or, cette obligation d'allégeance au Ciel n'est pas ressentie comme telle par les personnages de la *Prise de Pampelune*. Charlemagne mène la croisade mais cet objectif, qui est répété tout au long du texte¹³⁴⁵, n'est que le cadre des aventures au sein duquel les héros manifestent leur bravoure et n'est associé qu'en une seule occasion à un possible salut de l'âme. En effet, Désirier est l'unique protagoniste à considérer la reconquête de l'Espagne comme un impératif moral :

« Je vin en cist pais seulemant por servir
L'empereour mien sire e por aidier conquir
Le cemin de l'apostre, por ma arme garir »¹³⁴⁶.

Encore cette exigence est-elle plus prosaïquement soumise à une nécessaire fidélité envers l'empereur qu'à une volonté divine, comme le souligne la rime, y compris léonine, entre les deux motivations « servir / mien sire / conquir »¹³⁴⁷. Le dessein du

¹³⁴² La *Chanson de Roland*, v. 3989-4002.

¹³⁴³ La *Chanson de Roland*, v. 3999.

¹³⁴⁴ *Renaut de Montauban*, v. 9365-9366.

¹³⁴⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 1411, 1418, 5658-5659, 5674 et 5688.

¹³⁴⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 195-197.

¹³⁴⁷ La rime léonine « mien sire » est des plus révélatrices car la forme normalement attendue aurait été « mien seigneur ». En effet, cette apposition au terme « empereour » devrait également être déclinée au cas régime, puisque C.O.D. du verbe « servir ». L'« empereour » est en valeur car en rejet par rapport au verbe recteur, et doublement en valeur par l'intermédiaire de cette apposition qui fait intervenir une rime léonine.

« roi de sus »¹³⁴⁸ semble bien moins prégnant que la volonté terrestre, presque territoriale, du monarque.

c/ Une certaine limitation des interventions divines

Cela ne doit pas surprendre dans un univers régi par des règles nouvelles et des habitudes inédites. Dans l'épopée franco-italienne de Nicolas de Vérone, les interventions divines sont presque inexistantes : pas plus que Dieu n'impose ses *desiderata* aux hommes, il ne les guide ou ne les aide dans la *Prise de Pampelune* et c'est là une profonde nouveauté par rapport aux légendes carolingiennes.

La protection et le soutien divins accordés à Charlemagne tout au long de sa vie sont des *topoi* des légendes épiques depuis la *Chanson des Saisnes* jusqu'à celle d'*Aymeri de Narbonne* :

Charlemaine d'Ais que Diex parama tant
Qu'il fist maint bel miracle por lui en son vivant¹³⁴⁹.

Preudon fu Charles a la barbe florie ;
Grans vertuz fist Dex por lui en sa vie,
Dont vos avez mainte chançon oie [...]
Mainte miracle li fist Dex en sa vie,
Qant en Espangne ala en ost banie¹³⁵⁰.

Dans la tradition épique, la multiplicité des miracles accomplis pour le favoriser peut se révéler de façon plus ou moins explicite. Assisté par Dieu, l'empereur à la barbe fleurie sort victorieux de nombre de combats¹³⁵¹ et la seule expression du pouvoir céleste suffit parfois à enhardir le guerrier et à lui permettre de trouver la force nécessaire pour vaincre l'ennemi. Ainsi en va-t-il dans la *Chanson de Roland* lorsque Baligant met à mal le souverain chrétien :

Carles cancelet, por poi qu'il n'est caüt ;
Mais Deus ne volt qu'il seit mort ne vencut.
Seint Gabriel est repairet a lui,

¹³⁴⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 2978.

¹³⁴⁹ La *Chanson des Saisnes* (ms A), v. 23-24.

¹³⁵⁰ *Aymeri de Narbonne*, v. 92-94 et 101-102.

¹³⁵¹ Voir par exemple *Gui de Bourgogne*, v. 159-160 et 4103-4104 et *Doon de Mayence*, v. 7026-7029, 7090 et 7130.

Si li demandet : « Reis magnes, que fais-tu ? »

Quant Carles oït la seinte voiz de l'angle,
N'en ad poür ne de murir dutance ;
Repareit loi vigur e remembrance¹³⁵².

La bienveillance tutélaire se manifeste en toutes circonstances, même les moins nobles, depuis la présence de Gabriel qui veille sur Charlemagne¹³⁵³ jusqu'à la mise à disposition providentielle d'un larron capable de s'emparer des biens de l'ennemi¹³⁵⁴, en passant par l'assurance que Dieu aidera le fanfaron dans ses *gabs* même si l'ange délégué auprès de l'empereur n'hésite pas à réprover ses galéjades :

A tant es vos un angele cui deus i aparut !
Et vint a Charlemaigne, si l'ot relevelt sus :
« Charles, ne t'esmaier, ço te mandet Jesus !
Des gas qu'erseir desistes grande folie fut ;
Ne gabez ja mais home, çot comandet Cristus.
Va, si fai comencier, ja n'en i faldrat uns »¹³⁵⁵.

Toujours, Charlemagne bénéficie du soutien divin.

Mais l'intervention du Ciel dans les affaires des hommes est exceptionnelle dans la *Prise de Pampelune* et elle est définie, dans le poème lui-même, comme un simple *topos* littéraire. En aucun cas elle ne prétend expliquer ou justifier l'action de Charlemagne et le trouvère, soulignant le caractère coutumier de la manifestation divine, se contente de se conformer à des habitudes stylistiques de jongleur :

Mais dainmedeu de glorie, le pere glorious,
Che securu l'avoit en maint leus besognous
Ne veust ancour souffrir qu'il fust mis à desous¹³⁵⁶.

La tournure rappelle la formule « Deus de gloire, chi l'oït aidé sovent » que l'on retrouve dans l'*Entrée d'Espagne*¹³⁵⁷, et le cliché est plus une licence poétique que l'expression d'une élection divine de Charlemagne. En dehors de ce passage, Dieu

¹³⁵² La *Chanson de Roland*, v. 3608-3614.

¹³⁵³ La *Chanson de Roland*, v. 2525-2528 et 2847-2848.

¹³⁵⁴ *Renaut de Montauban*, v. 9367-9368 : « Je n'oi clef ne sosclave por tresor esfondrer / Dex me tramist a moi I fort larron prové ».

¹³⁵⁵ *Le Voyage de Charlemagne*, v. 672-677.

¹³⁵⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 1828-1830.

¹³⁵⁷ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6841.

n'intervient jamais dans les aventures terrestres du « magne empereur »¹³⁵⁸. Quant à cette aide apportée au mont Garcin, elle peut être considérée comme une simple manifestation du respect de la tradition épique dont « les auteurs, pour souligner la valeur de leurs personnages et le bien-fondé de la cause qu'ils servent, recourent à un leitmotiv bien connu : la manifestation divine en cas de danger »¹³⁵⁹. Mais le secours apporté par le Seigneur se limite à l'arrivée des troupes de Désirier, auquel le roi en péril avait envoyé un messager¹³⁶⁰. Pour être des plus opportuns, ce soutien n'est pas, à proprement parler, une manifestation de la Providence et le contact direct de l'empereur avec Dieu est remplacé par la délégation, tout humaine, d'un émissaire. La figure du roi se trouve alors dépossédée d'un attribut essentiel, caractéristique du mythe de Charlemagne.

d/ Le rapport privilégié de Charlemagne à Dieu

C'est que les remaniements franco-italiens de la geste carolingienne ignorent les rapports privilégiés avec le Ciel dont jouissait l'oncle de Roland. Dans les textes français, cette relation particulière se manifeste de multiples façons. Dans *Gui de Bourgogne*, le sacré se révèle explicitement et la toute puissance divine se dévoile à l'homme lorsque Charlemagne, que les Sarrasins ont reconnu malgré son déguisement de pèlerin, fait appel à Dieu. Devant lui, le Ciel s'ouvre, une grande croix apparaît et l'archange Gabriel en personne vient lui parler à l'oreille pour le rassurer :

Contremont vers le ciel an prist a regarder
Vit entrovrir le ciel jusc'à la maïsté,
Et une crois saintisme qui gete grant clarté ;
De toutes pars le tienent llll angres anpené.
Paor ot l'emperere, si s'est jus acliné.
Saint Gabriel li angres s'est a lui devalé ;
Il li dit en l'oreille coïement, à celé :
« Empereres de France, envers moi entendez :
N'aies mie paor, tu es a sauveté,

¹³⁵⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 828.

¹³⁵⁹ E. Gaucher, *La Biographie chevaleresque : Typologie d'un genre (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Champion, 1994, p. 128.

¹³⁶⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 1760-1772 et 1832-1839.

Que cil te conduira qui t'a ci amené ».

L'empereres l'entent, si est resvigoré¹³⁶¹.

Gabriel, déjà présent dans la *Chanson de Roland*¹³⁶², n'est pas l'unique messenger divin que connaît le folklore épique. Dans l'*Entrée d'Espagne*, saint Jacques apparaît à Charlemagne¹³⁶³ et, dans *Huon de Bordeaux*, c'est saint Michel qui vient le visiter¹³⁶⁴. Les différents anges¹³⁶⁵, « esperités »¹³⁶⁶, messagers¹³⁶⁷, songes¹³⁶⁸ et autres visions permettent une communication directe avec le Ciel, laquelle demeure l'apanage de l' « élu de Dieu ».

Cependant, les récits italiens modifient sensiblement cette donnée puisque Roland, dans les *Fatti de Spagna* ou la *Spagna*, est le témoin direct des manifestations de la toute puissance divine¹³⁶⁹ et que Aymeri et Aude, dans V4, connaissent également ce privilège¹³⁷⁰. Certes, le Guillaume repentant du *Moniage* était lui aussi visité par un ange mais c'était la marque de son accession imminente à une sainteté que son état de guerrier lui eût interdit s'il n'avait pris conscience de ses péchés et ne s'était retiré auprès des moines :

« Uns angeles vint, et Dex le m'envoia,

Que fusse moines et si venisse cha »¹³⁷¹.

La vision du monde est bien différente dans les textes franco-italiens où les apparitions évangéliques, peu nombreuses, non seulement ne sont plus réservées à l'empereur mais encore ne sont plus nécessaires à l'évolution de l'action.

¹³⁶¹ *Gui de Bourgogne*, v. 1354-1363. Au sujet de cet épisode voir J.-C. Vallecalle, *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'illusion du dialogue*, Paris, Champion, coll. *Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age*, 2006, p. 987-988.

¹³⁶² *La Chanson de Roland*, v. 2526, 2847, 3610 et 3993.

¹³⁶³ *L'Entrée d'Espagne*, v. 66-80.

¹³⁶⁴ *Huon de Bordeaux*, v. 89.

¹³⁶⁵ Dans *Fierrabras*, c'est un ange qui annonce à Charlemagne la victoire d'Olivier sur Fierrabras, v. 1234-1241.

¹³⁶⁶ *Gui de Bourgogne*, v. 4097.

¹³⁶⁷ *La Chevalerie Ogier de Dannemarche*, v. 269-272, *Fierrabras*, v. 6136.

¹³⁶⁸ Dans la *Chevalerie Ogier de Dannemarche*, Charlemagne voit en songe le danger de son fils embusqué, v. 1157-1174.

¹³⁶⁹ *Les Fatti de Spagna*, XL, p. 85-86, la *Spagna*, XXIV, 40-XXV, 4, vol. 2, p. 357-360.

¹³⁷⁰ V4, v. 4189-4193 et 4810.

¹³⁷¹ *Le Moniage Guillaume chanson de geste du XII^e siècle*, éd. N. Andrieux-Reix (version longue), Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2003, v. 118-119. Voir également les v. 58-60 :

Dex ne volt mie que il fust oubliés,

Par un sien angele li manda son pensé,

Que il alast a Genevois sour mer.

Voir encore les v. 820-835.

Au début de la version franco-italienne des *Enfances Ogier*, Charlemagne prend l'ange qui vient à lui pour un être enchanté. « San Gabriel qe molto avoit amé »¹³⁷² entre dans la chambre de l'empereur pour lui expliquer comment les Païens ont pris Rome. Mais la réaction du roi est en totale discordance avec la tonalité qui eût dû être celle de l'épisode :

Li rois s'esvelle, qe fu del sono gravé,
A li sant angle elo respond aré :
« Di mo', ami, como e' tu ça entré
Quando li uso è cluso e seré ?
E' tu fantasma o spirito ençanté
e mon polser m'avez contrarié ? »
E cil le dist : « Vu avi ben falé.
Ne son fantasma ni bestia ençanté :
Angle sui de Deo de Majesté.
A vos el m'oit tramis et envoié
Qe vos die une grant anbasé »¹³⁷³.

Cette unique manifestation de la transcendance divine du manuscrit V13 est largement détournée des canons du genre : elle ne modifie en rien le cours des événements, elle montre un Charlemagne à la limite du ridicule et n'est plus qu'un motif littéraire. Pour S.-M. Cingolani, cette scène participe du processus d'innovation et de parodie propre à la *Geste Francor*¹³⁷⁴. Elle met incontestablement à mal la figure d'un souverain « élu de Dieu », sur un registre plaisant, différent de celui choisi par Nicolas de Vérone qui, dans sa *Prise de Pampelune*, fait disparaître tout contact direct avec Dieu, quelle qu'en soit la nature.

La présentation du pouvoir de Charlemagne est révélatrice du processus d'adaptation de la geste française au contexte italien. Comme l'Italie n'a pas connu dans sa propre histoire de système féodal très marqué ni une victoire de la royauté sur les pouvoirs locaux, les légendes épiques qui traversent la frontière italienne doivent s'adapter à un nouveau public, à un nouveau contexte historico-social, motivé par de nouvelles conditions économiques ou politiques.

¹³⁷² *Les Enfances Ogier*, v. 94.

¹³⁷³ *Les Enfances Ogier*, v. 118-128.

¹³⁷⁴ S.-M. Cingolani, « Innovazione e parodia nel Marciano XIII », art. cit., p. 75-76.

D'une façon générale, les interventions divines sont extrêmement rares dans les épopées franco-italiennes, et l'empereur se voit peu à peu dépossédé de nombre de ses attributs essentiels, à commencer par son essence religieuse « d' élu de Dieu », même si la scène folklorique de son couronnement par les anges est connue et acceptée comme appartenant à une tradition révolue. Le roi des Francs ne communique plus directement avec le Ciel, « ce trait constitutif du mythe de Charlemagne n'a pas été accepté par les remanieurs italiens des épopées françaises »¹³⁷⁵.

La monarchie décrite par Nicolas de Vérone n'est donc pas une monarchie de droit divin et la doctrine théocratique que la *Prise de Pampelune* illustre est modérée, proche de celle prônée par saint Thomas et les thèses dualistes. De la même façon, les pré-humanistes Jean de Salisbury et Marsile de Padoue considèrent que le politique peut et doit jouir d'une autonomie réelle¹³⁷⁶. La théorie de la double béatitude explique cette revendication de la souveraineté du pouvoir temporel. L'augustinisme politique des anciennes chansons de geste françaises¹³⁷⁷ est désormais résolument dépassé. De même que le thomisme succède, au XIII^e siècle, au courant doctrinal hérité de saint Augustin¹³⁷⁸, de même les représentations littéraires de la féodalité de Charlemagne s'affranchissent de la « tendance à absorber le droit naturel dans la justice surnaturelle, le droit de l'Etat dans celui de l'Eglise »¹³⁷⁹.

¹³⁷⁵ K.-H. Bender, « Les métamorphoses de la royauté de Charlemagne », *Cultura Neolatina*, XXI, 1961, p. 170.

¹³⁷⁶ Au XIV^e siècle, la tradition théocratique est de plus en plus rejetée parce que perçue comme anachronique. Le retour de la doctrine dualiste affirmée, qui conforte une pleine autonomie du pouvoir politique et de l'Etat, s'exprime à travers deux ouvrages : la *Quaestio in utramque partem* anonyme de 1302 et le *De potestate regia et papali* rédigé la même année par Jean de Paris. Voir à ce sujet M. Pacaut, *La Théocratie, l'Eglise et le Pouvoir au Moyen Âge*, Paris, Desclée, coll. *Bibliothèque d'histoire du christianisme*, n° 20, 1989, p. 160-163.

¹³⁷⁷ Sur l'augustinisme politique dans l'épopée, voir D. Boutet, *Formes littéraires et conscience historique*, *op. cit.*, p. 124-133 pour l'étude des trois thèmes politico-historiques développés dans les chansons de geste : les vicissitudes de l'ordre féodal, la croisade et le mythe impérial. Voir aussi, du même auteur, « La politique et l'Histoire dans les chansons de geste », *Annales ESC*, 1976, p. 1119-1130.

¹³⁷⁸ Entre augustinisme et thomisme, le *De Regimine christiano* de Jacques de Viterbe (1301-1302), éd. H.-X. Arquillière, Paris, Beauchesne, 1926, apparaît comme une œuvre de transition majeure au même titre que le *De Potestate ecclesiae* d'Alexander a Sancto Elpidio. Cet ouvrage est accessible dans l'édition de J.-T. Rocaberti, *Bibliotheca Maxima Pontifica*, Rome, 1698, t. II, 7, p. 1-40. Les chapitres III, IV et VI.-X, p. 16-28, sont particulièrement éclairants sur les questions théocratiques. C'est également le cas de la *Summa de potestate ecclesiastica* d'Agostino Triomfo d'Ancône, Augsbourg, J. Schüssler, 1473, XXIII, et du *De Planctu ecclesiae* d'Alvaro Pelayo, éd. J.-T. Rocaberti, *Bibliotheca Maxima Pontifica*, Rome, 1698, t. III, p. 23-266, art. 56. Des extraits de ces deux derniers textes se trouvent dans l'ouvrage de M. Pacaut, *La Théocratie*, *op. cit.*, p. 151-156. Voir également les p. 144-150 pour une étude de l'œuvre de Jacques de Viterbe ainsi que les p. 68-81 de l'édition du *De Regimine Christiano*, par H.-X. Arquillière.

¹³⁷⁹ H.-X. Arquillière, *L'Eglise et l'Etat au Moyen Age*, Paris, Vrin, 1972, p. 40. Selon l'auteur, l'*augustinisme politique* défini comme l'absorption du pouvoir des rois par l'idée de chrétienté peut être datée de Grégoire le Grand (590-604).

Ainsi, dans la *Prise de Pampelune*, l'autorité de Charlemagne, indépendante de la volonté divine, ne concerne que le gouvernement terrestre des hommes et sa légitimité ne tient pas au règne spirituel. De ce point de vue, l'œuvre de Nicolas de Vérone s'inscrit contre les prétentions temporelles de la papauté et le poète expose la vision d'un pouvoir libre de toute subordination externe. Mais l'analyse d'une autre légitimité du pouvoir est essentielle pour confirmer ou infirmer cette hypothèse.

2/ La place de l'hérédité

En effet, il est nécessaire de se demander quelle place le poète franco-italien accorde à l'hérédité entendue en termes de succession du pouvoir. La *Prise de Pampelune* et l'*Entrée d'Espagne* accordent, on l'a vu, une large place à l'épanouissement personnel et individuel des personnages, qui ne doit rien à la lignée à laquelle ils appartiennent. Cette émergence de l'individu amène logiquement à un questionnement au sujet de la transmission des fonctions royales et nobiliaires. La figure de Charlemagne est révélatrice de la position adoptée par Nicolas de Vérone : empereur héréditaire, il serait représentant de la féodalité franque mais l'hérédité du trône et celle du fief sont largement remises en question au regard de la situation politique de l'Italie, et ce d'autant plus que la problématique de l'hérédité des caractères et de la noblesse est influencée par des discours médicaux jusqu'alors inédits.

a/ Charlemagne : le souverain héréditaire ?

Dans la *Prise de Pampelune*, si Charlemagne n'est plus favorisé par le Ciel, c'est que son autorité doit trouver sa légitimité au sein même du royaume terrestre. Au début de l'*Entrée d'Espagne*, les guerriers français rappellent que l'action qu'ils ont entreprise au-delà des Pyrénées répond à trois objectifs dont le premier seulement est de venger Dieu de sa Passion. Les deux autres visent à honorer Charlemagne et son neveu¹³⁸⁰. C'est que le temps des hommes a remplacé celui du Seigneur : l'empereur doit affirmer son pouvoir par d'autres moyens que ceux d'une élection divine. Dans les légendes épiques, la glorieuse généalogie du roi des Français fournit une solide assise à son royaume.

Cependant, l'*Entrée d'Espagne* et la *Prise de Pampelune* n'insistent guère sur cet aspect de la royauté de Charlemagne qui fait de lui un souverain héréditaire. Nicolas de Vérone

¹³⁸⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 270-275.

ne l'évoque qu'une fois, dans des vers qui soulignent davantage les qualités guerrières de Charlemagne que le prestige de son père. Les douze Pairs respectent la décision de leur roi de se rendre à la Stoille, et acceptent la répartition des rôles proposée, parce qu'il reconnaissent en lui un fin stratège et un expert en matière militaire :

Alour distrent entr'eus tuit ceus barons d'aut lin
Ch'il ne fesoit mestier d'aprandre ao fil Pepin¹³⁸¹.

Dans ce vers conclusif, la mention de Pépin n'est qu'une simple exigence de la rime et c'est également le cas pour la majorité des occurrences recensées dans l'*Entrée d'Espagne*¹³⁸². En revanche, l'insistance sur la sagesse de l'empereur est manifeste et Charlemagne jouit plus d'une reconnaissance personnelle que d'une autorité de droit. Les vers suivants en sont significatifs puisqu'à l'évocation de Pépin succède l'affirmation des qualités de qui lui a succédé :

Ao conseil Zarlemagne furent tuit acordiés
E mout le loerent de sen e de bontiés¹³⁸³.

Symboliquement, le changement de laisse permet le passage de l'autorité ancestrale à une nouvelle forme de pouvoir, de la monarchie héréditaire à un gouvernement fondé sur le mérite et la valeur.

C'est que la généalogie de Charlemagne ne lui permet aucune prétention à un respect acquis de droit. Bien au contraire, elle lui impose de se montrer digne de son ancêtre. Tel est le sens des propos que Roland tient à son oncle, au début de la *Prise de Pampelune*, après l'échec de l'attaque des Allemands contre Désirier :

« Ond je vous veul prier
Che pour ceste bontié qu'il a fait en primier,
E pour le grand outrage que li est fait d'arier,
Che vous si li diés qu'il doie demandier
Un don quiel il voudra, qu'il l'aura sens tardier
S'il est de vetre honour, sens vous desaritier »¹³⁸⁴.

Le don que Charlemagne accordera apparaît moins comme une récompense du Lombard que comme une obligation de l'empereur. Cette idée de nécessité morale est développée tout au long du discours de Roland par l'intermédiaire du polyptote sur le

¹³⁸¹ La *Prise de Pampelune*, v. 1462-1463.

¹³⁸² L'*Entrée d'Espagne*, v. 920, 2689, 4748, 6596, 7271, 7452, 7787... A chaque fois, le « filz Pepin » est à la rime.

¹³⁸³ La *Prise de Pampelune*, v. 1464-1465.

¹³⁸⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 295-300.

verbe « devoir » conjugué à toutes les personnes et à tous les temps : « ond l'en devés loer », « com il doit », « l'onour doit avoir », « com vous deusiés », « quand vous devoiés », « nul nel doit », « ains le devroit cescun », « li diés qu'il doie »¹³⁸⁵. S'ajoutent à cette liste deux occurrences que l'auteur a placées dans la bouche de Naines :

« Je [...] vous conseil com je doi consilier.
Je di que vous doiés mantinant otroier
Ce q'a dit vetre niés : si vous ferés prisier »¹³⁸⁶.

Le vassal rappelle son rôle de conseiller et donne son avis : il est du devoir de Charlemagne d'accepter ce que son neveu a proposé s'il veut être estimé. Pour qu'on le respecte, il lui appartient de prouver sa valeur, de mériter son statut.

La qualité de roi se voit donc subordonnée à celle de meneur d'hommes, de chef de guerre et de héros. Sans doute à dessein, Nicolas de Vérone insiste à plusieurs reprises sur la prouesse du personnage qui combat au milieu de ses vassaux, les exhorte à la vaillance et pourfend l'ennemi :

Il mist la main ao brand, pues dist a aute vois :
« Torniés, frans chivalers ! Ne fuiés par desrois ! »
Lor feri de sour l'eome Furon le Navarois
Che mout avoit oucis des Frans e des Tiois :
Dou cieff jusque a l'arçon le porfendi le rois
Pues escria « Monzoie ! ».

*

Ala a ferir un Turch de la giant desloial :
Dao cieff le porfendi de jusque en le petral,
Mort l'abati a terre.

*

Mes mie n'est escondue
La spee Zarlemagne, ains est bien coneüe
Entre les autres spees e duremant cremue
Car Païn que l'atend onque meis ne manje¹³⁸⁷.

Charlemagne est avant tout un combattant valeureux, et c'est à ce titre que l'on peut s'en remettre à lui et obéir à ses ordres. L'image équestre du roi en majesté n'est certes

¹³⁸⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 275, 281, 282, 283, 287, 292, 293 et 298.

¹³⁸⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 303-305.

¹³⁸⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 1684-1689, 1971-1973 et 1786-1789.

pas une innovation franco-italienne et la *Chanson de Roland* montre déjà de belles scènes où les exploits de l'empereur guerrier forcent l'admiration¹³⁸⁸. Mais Nicolas de Vérone fait de cette prouesse le fondement même de l'autorité régaliennne et c'est là une grande nouveauté par rapport aux textes français.

Sans doute le trouvère suit-il ici l'esprit du Padouan qui fait prononcer à Naimés une tirade illustrant ce principe d'un pouvoir mérité. Aux Pairs qui se demandent si l'avis de Charlemagne est louable et si son emportement contre son neveu ne devrait pas lui interdire leur soutien, le fidèle conseiller, voix de la raison, rappelle que l'hégémonie de l'empereur lui est acquise grâce à ses hauts faits, lesquels se sont manifestés bien avant que Roland n'accomplisse le moindre exploit :

« Revient Karles de Espagne, qe fist en Aragon
Tantes riches proeces, cum por certain savon,
Qe il oncis Braibant e son niés Gallion ;
Coronés fu a Rome tot sols, sens compaignon
(Non i avoit qe Morand, car de fis le savon),
Pois en France torna, maugrés de dos fellon :
Lor n'i estoit Rolland ; dond bien gran tort avon
Quand ne conoison Karle ensi cum nos Devon »¹³⁸⁹.

Le couronnement est ici présenté comme la conséquence directe des succès militaires du protagoniste. Le pouvoir acquis par la prouesse remplace la monarchie héréditaire. De ce point de vue, le regard que porte l'épopée franco-italienne sur les mythes carolingiens est totalement novateur et la compilation de V13 participe également de cette transformation de l'image du roi¹³⁹⁰.

Les légendes épiques adaptées en Lombardie ne font plus l'éloge d'une monarchie inconditionnellement transmissible de père en fils. De la sorte, la *Geste Francor*, l'*Entrée d'Espagne* et la *Prise de Pampelune* sont plus proches de la réalité historique, de l'Italie du XIV^e siècle mais aussi de l'époque du règne de Charlemagne, que du mythe véhiculé par les textes français qui ont fait de l'incontestable hérité du trône un motif littéraire. La succession de Pépin le Bref s'est déroulée de façon sensiblement différente, comme le rappelle J. Favier :

¹³⁸⁸ Voir à ce sujet A. Labbé, *L'Architecture des palais et des jardins*, op. cit., p. 96-104.

¹³⁸⁹ *L'Entrée d'Espagne*, v. 11303-11310.

¹³⁹⁰ H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 118-120.

Le pape a interdit aux Francs de choisir leurs rois hors de la famille de Pépin. Cette disposition n'a encore rien d'une hérédité. « Dans la famille » ne signifie pas nécessairement de père en fils [...] Le trône allait à celui qui avait le pouvoir. Charles et Carloman sont rois parce qu'ils ont été sacrés, mais ils ne le resteront que si leur force et leur prestige le justifient¹³⁹¹.

Tout en s'appropriant les chansons de geste d'inspiration carolingienne, les poètes franco-italiens ont tracé les contours d'une monarchie qui ressemble davantage à celle de l'empereur historique qu'à celle incarnée par sa figure mythique. Cette nouvelle image du roi participe ainsi de la « de-epicizzazione dell'epopea francese »¹³⁹² dont parle avec justesse S.-M. Cingolani au sujet du manuscrit V13. Le Charlemagne franco-italien n'est pas un monarque héréditaire parce que l'hérédité du trône et des fiefs ne correspond pas à l'environnement socio-culturel des auteurs de Padoue ou de Vérone.

b/ Hérédité du trône et de la noblesse

Pour des raisons historiques et conjoncturelles, le public bourgeois du Nord de l'Italie était assez peu familier des relations féodo-vassaliques présentées dans les épopées françaises. La thèse héréditaire n'étant pas admise par l'aristocratie vénitienne et lombarde, les poètes ont dû infléchir la présentation des rapports entre le souverain et ses vassaux. Dans la *Prise de Pampelune*, l'idée qu'un trône se transmet de père en fils est défendue par des Sarrasins et ce n'est sans doute pas un hasard. Lorsque Altumajor, fraîchement converti, se présente aux portes de Cordoue sur laquelle règne injustement Jonas¹³⁹³, les habitants hésitent à lui opposer une franche résistance car ils le reconnaissent comme seigneur légitime :

Mal voluntie[r] cescun contre lu trer voloit,
Pensant che de raixon Altumajour devoit
Etre roy de la ville¹³⁹⁴.

Faire de l'hérédité du trône un principe païen, c'est le condamner *a priori*. Les héros chrétiens n'envisagent pas un seul moment que la filiation puisse garantir à elle seule l'obtention d'un titre de roi.

De ce fait, l'épopée franco-italienne propose une version originale de la succession de Charlemagne. *Huon de Bordeaux*, texte français tardif, se préoccupe de la transmission

¹³⁹¹ J. Favier, *Charlemagne, op. cit.*, p. 139.

¹³⁹² S.-M. Cingolani, « Innovazione e parodia nel Marciano XIII », art. cit., p. 74.

¹³⁹³ *La Prise de Pampelune*, v. 2263-2273.

¹³⁹⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 3929-3931.

du pouvoir de l'empereur puisque saint Michel apparaît au roi et lui demande d'engendrer un fils malgré son âge :

« Quant l'engerrai, se me prist Diex edier,
C ans avoie, de verté le saciés ;
Sel me manda chil que tot puet jugier,
C'est nostre Sires, par l'angle saint Mikiel,
Que jou géusse à ma France moillier,
Et jou le fis de gré et volontiers »¹³⁹⁵.

Mais le Padouan n'envisage pas les choses de la même façon. *L'Entrée d'Espagne* présente un Charlemagne fatigué et vieillissant qui veut abandonner la lutte et rentrer en France, « car cist païs commance estre anoios »¹³⁹⁶. Après la capture des onze Pairs et d'Ogier par Feragu, le souverain ne veut pas laisser Roland tenter l'aventure. Il redoute de le perdre et lui explique :

« Je n'ai plus fils. Pres ma mort, ami dos,
Rois vos feront Franços et Herupos,
Et les Romans vos clameront a vos
Lor enperere, dont il sont desiros »¹³⁹⁷.

C'est le signe que, pour le poète, Roland peut sans difficulté succéder à son oncle. A la fin du texte, après le retour d'Orient de son neveu, Charlemagne envisage à nouveau de le couronner :

« Bieus niés », fait il, « ceste corone d'oir
Qe lonc tens ai tenue, vos la rend sens demoir,
Car veillard sui je uymés, ond je vous faiç mien hoir ;
Uymés veul repousier ao matin et ao soir.
Encoronier vous veul a honoir saint Gregoir :
N'i a nul q'in ait envie ; cescun a le voloir
Qe soiés coronié, e je mieme por voir.
Hor la preniés, douz fil ». Ce dist l'empereoir¹³⁹⁸.

Roland refuse énergiquement, non parce que l'idée de succéder à son oncle le gêne, mais parce que cette succession n'est pas concevable tant que son oncle est en vie :

¹³⁹⁵ *Huon de Bordeaux*, v. 86-91.

¹³⁹⁶ *L'Entrée d'Espagne*, v. 1598. Voir également les v. 1926-1939.

¹³⁹⁷ *L'Entrée d'Espagne*, v. 1599-1602.

¹³⁹⁸ Appendice de *L'Entrée d'Espagne*, v. 5-12.

« Ne place Dieu, que veust l'aspre mort boir,
Tant com viviés, vous toile vestre honoir »¹³⁹⁹.

De la même façon que la seule mention de Pépin ne suffit pas à fonder l'autorité de Charlemagne et qu'il lui faut mériter son statut, il est possible qu'un autre chevalier, même de naissance non royale, accède à la fonction impériale.

Ainsi, au delà de la simple image que les épopées franco-italiennes transmettent de la royauté de Charlemagne, c'est le principe héréditaire lui-même qui est remis en question. L'empereur ne doit en rien son hégémonie à son père et il est manifeste à ses yeux qu'un héros tel que Roland mérite tout autant la fonction suprême eu égard à ses nombreuses qualités et prouesses. Seuls les Païens sont réticents à cette nouvelle vision du monde parce qu'ils considèrent encore la transmission de la noblesse par la filiation comme une évidence.

Cette hérédité nobiliaire est largement condamnée par Nicolas de Vérone. La présentation du personnage de Désirier et l'originalité des dons qu'il requiert de Charlemagne appartiennent à une vision novatrice et émergente de la chevalerie et des classes sociales. Héros italien, qui incarne littérairement la fierté patriotique des auteurs utilisant la matière espagnole, le roi lombard parvient à obtenir de l'empereur

« Che cescun Lombard, bien qu'il n'ait gentilie
Che remise li soit de sa ancesorie,
Puisse estre chivaler, s'il a pur manantie
Q'il puisse maintenir a honour chivalerie »¹⁴⁰⁰.

L'idée que tous les Lombards puissent devenir chevaliers se retrouve, on le sait, dans le *Liber de Generatione* de Giovanni di Nono. Mais dans ce texte, la permission de ceindre l'épée est réservée au seul Désirier « et omnibus de domo sua »¹⁴⁰¹ alors qu'elle concerne tous les Lombards sans restriction aucune chez Nicolas de Vérone. Le poète franco-italien abolit ainsi le principe même d'une quelconque hérédité de la noblesse. Chaque Lombard, même non noble, peut accéder à un statut honorifique, pourvu que sa fortune le lui permette. De la sorte, la chevalerie est fondée sur la richesse et non pas sur la liberté comme c'est le cas dans la chronique historique où des faveurs particulières

¹³⁹⁹ Appendice de l'*Entrée d'Espagne*, v. 15-16.

¹⁴⁰⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 344-347.

¹⁴⁰¹ Giovanni di Nonno, *Liber de Generatione*, cité par P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 171.

sont accordées à « quilibet ytalicus, cuiuscumque condicionis, dum liber sit »¹⁴⁰². Chez Nicolas les conditions d'accès à l'aristocratie ne sont ni la *franchise* ni la filiation mais la fortune.

Cette noblesse de l'argent, consentie par Charlemagne, est en parfaite opposition avec la noblesse du sang et n'est pas admise par les Païens qui, à l'instar de Maozeris, soutiennent le principe héréditaire. En effet, le seigneur de Pampelune dit à son ami Altumajor :

« Ami », dist Maoçeris, « gentil eis par nature,
Ond loiaus tu dois etre e prous a demesure »¹⁴⁰³.

Nicolas de Vérone suit ici l'esprit du Padouan qui présente dans l'*Entrée d'Espagne* une scène révélatrice de la confrontation de deux points de vue antagonistes et inconciliables. Lors de son périple oriental, Roland se trouve face au sultan de Perse qui lui demande de lui révéler son identité. Le héros se présente alors comme un chevalier bourgeois :

« Sir », dist le dus, « en la moie contree
M'apelle l'en Lionés, fil la fee ;
Onqe mon pere ne visqi de sodee,
Mais marcheans de plus grant amasse
Non fust trovei en Spagne la loee.
Le grant richece ch'il avoit asenblee
Me fist honor : a une Pasqe rosee,
Avech qatorçes me fu cente la spee ;
Chevalier sui »¹⁴⁰⁴.

Le champion français fait siennes les prétentions des Lombards et apparaît comme un parfait représentant de la situation contemporaine des hommes qui écoutent les chansons de geste franco-italiennes. Mais l'idée d'une chevalerie fondée sur la richesse n'est pas admise par le Païen qui soutient la thèse d'une noblesse acquise de naissance et demande à Roland :

« Estes vos home jantis de renomee,
Dus, gens o prence ou de mendre ponee ? »¹⁴⁰⁵

¹⁴⁰² Giovanni di Nonno, *Liber de Generatione*, cité par P. Rajna, « Le origini delle famiglie padovane », art. cit., p. 171.

¹⁴⁰³ *La Prise de Pampelune*, v. 2020-2021.

¹⁴⁰⁴ *L'Entrée d'Espagne*, v. 12137-12145.

¹⁴⁰⁵ *L'Entrée d'Espagne*, v. 12130-12131.

Plus tard, Pélias reviendra à la charge en interrogeant une nouvelle fois le héros chrétien :

« De quel lignage es tu nez et estrais,
De roi, de quens, de duch ou de plus bais ? »¹⁴⁰⁶

Après cette nouvelle requête, Roland rappelle sa généalogie dans le seul but de satisfaire son interlocuteur¹⁴⁰⁷. A deux reprises, les Païens défendent ainsi l'hérédité et sont favorables à la noblesse de sang¹⁴⁰⁸. Il n'en faut pas plus pour y voir une contestation des principes mêmes de la transmission de l'aristocratie de génération en génération.

A l'inverse, dans *Macaire*, le personnage de Varocher illustre la possibilité d'une promotion sociale conçue comme récompense des mérites et hauts faits personnels. Décrit comme un homme sauvage, dont la laideur n'a d'égale que l'humilité de ses origines¹⁴⁰⁹, le vilain au service de l'empereur de Constantinople parvient, grâce à une audacieuse entreprise, à s'emparer des chevaux de Charlemagne. Cet exploit l'autorise alors à réclamer l'adoubement :

« Mon sir », fait il, « de ces vos faço li don ;
Eo fu à la tende de K. e de Naimon.
E no son çivaler, ançi son un poltron;
Ma s'el vos plai çençer moi al galon
Le brant d'açer, que me claim per ves non
Çivaler adobés, como li altri son,
Eo faro la bataille cun li meltri canpion
Qe soia in l'oste de l'inperer K. »¹⁴¹⁰.

L'empereur ne se formalise en rien de cette requête et lui octroie le statut de chevalier sans hésitation aucune. La qualité individuelle du héros permet sa promotion sociale et c'est tout à fait significatif de la nouvelle vision des classes sociales et de leur transmission au Nord de l'Italie au milieu du XIV^e siècle¹⁴¹¹.

La contestation sous-jacente de l'hérédité, et en particulier de l'hérédité nobiliaire, trouve ses fondements dans les textes de médecine et dans une science précise de l'embryologie. En effet, les modèles médicaux médiévaux ont grandement influencé la

¹⁴⁰⁶ L' *Entrée d'Espagne*, v. 13093-13094.

¹⁴⁰⁷ L' *Entrée d'Espagne*, v. 13104-13117.

¹⁴⁰⁸ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 220.

¹⁴⁰⁹ *Macaire*, v. 1321-1323, 1332-1333 et 1344-1347.

¹⁴¹⁰ *Macaire*, v. 2496-2503.

¹⁴¹¹ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 192-193 et 215.

pensée métaphysique tardive et Marsile de Padoue, par exemple, se sert de l'étude de l'embryon comme de prémices à la représentation d'un modèle politique¹⁴¹². L'autorité du discours médical est contrecarrée par le problème, extrêmement complexe, de la génération du vivant tel qu'il est débattu à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle. Pour Pietro d'Abano¹⁴¹³, médecin, philosophe et astrologue, auteur du *Conciliator*¹⁴¹⁴, comme pour Averroès dont il expose et promeut le système philosophique, l'intellect, auquel ne correspond aucun organe identifiable, est extérieur à l'âme individuelle et est un principe impersonnel, unique pour tous les hommes¹⁴¹⁵. Cette théorie induit de fait l'impossibilité des peines et des récompenses éternelles et est largement critiquée par Dante¹⁴¹⁶ et par Thomas d'Aquin¹⁴¹⁷.

Cependant, malgré ces divergences, il est unanimement admis au XIV^e siècle que les géniteurs ne transmettent à leurs descendants que des qualités matérielles véhiculées par le sang, alors que la noblesse relève de l'intellect et de la volonté. Elle est une grâce individuelle conférée par Dieu comme Stace le démontre à Dante dans la *Divina Commedia* :

« E sappi che, sì tosto come al feto
L'articular del cerecro è perfetto,
Lo motor primo a lui si svolge lieto
Sovra tant'arte di natura, e spira
Spirito novo, di virtù repleto,
Che ciò che trova attivo quivi, tira
In sua sustanzia, e fassi un'alma sola,
Che vive e sente e sè in sè rigira »¹⁴¹⁸.

¹⁴¹² Sur les rapports entre la biologie et la politique au Moyen Age, voir D. Ottaviani, « Le paradigme de l'embryon à la fin du Moyen Age », *Astérion*, n° 1, Juin 2003, p. 44-54 et « Le peuple en puissance, Marsile de Padoue », *De la puissance du peuple, I : La démocratie de Platon à Rawls*, éd. Y. Vargas, Publications du GEMR, Le temps des cerises, Pantin, 2000, p. 43-55.

¹⁴¹³ 1250-1315.

¹⁴¹⁴ Pietro d'Abano, *Conciliator*, éd. E. Riondato, L. Olivieri, riproduzione in *fac-simile* dell'edizione originale Venezia, Iuntas, 1565, Venise, Antenore, 1985. Voir à ce sujet M.-T. Alverny, « Pietro d'Abano traducteur de Galien », *Medioevo*, vol. 11, 1985, p. 19-64.

¹⁴¹⁵ Voir le commentaire d'Averroès sur Aristote, *De anima*, 3 : Averroès, *L'Intelligence et la pensée. Sur le De anima*, éd. A. de Libera, Garnier-Flammariion, 1998. Comme le précise l'éditeur, cette version moderne n'est « ni la traduction littérale du texte original, perdu, ni celle de sa traduction latine [par Michel Scot], mais une tentative de reconstitution du sens du texte original », p. 43.

¹⁴¹⁶ Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, IV, v. 144 ; *Purgatorio*, XXV, v. 61-66.

¹⁴¹⁷ Thomas d'Aquin, *Summa contra Gentiles*, éd. R. Bernier *et alii*, Paris, Editions du Cerf, 1993, livre II, article 73, *Summa theologiae*, livre I, article 79, 5 ; 86, 2 et 118, 2.

¹⁴¹⁸ Dante, *La Divina Commedia, Purgatorio*, XXV, v. 68-75.

Elle ne dépend donc en aucune façon d'un quelconque lignage et le Florentin s'en explique plus précisément encore dans le *Convivio* :

Sicché non dica quelli degli Uberti de Firenze, né quelli de' Visconti di Milano : « Perché io sono di cotale schiatta, io sono nobile » ; ché il divino seme non cade in ischiatta, cioè in stirpe, ma cade nelle singolari persone, e, sì come di sotto si proverà, la stirpe non fa le singolari persone nobili, ma le singolari persone fanno nobile la stirpe¹⁴¹⁹.

Le poète et le penseur politique s'opposent ainsi tous deux à la thèse de la transmission congénitale de la noblesse et donc, à plus forte raison, du pouvoir. Marsile de Padoue quant à lui condamne toute succession héréditaire¹⁴²⁰ et lui préfère d'autres modes d'établissement des princes.

De la sorte, le bon gouvernement ne tient pas sa légitimité d'un élément extérieur mais bien des qualités propres du prince ou du roi. Le pouvoir ainsi envisagé s'affranchit de toute dépendance, religieuse et héréditaire : Charlemagne n'est plus ni l'élu de Dieu, ni le fils de Pépin et la monarchie de droit divin est autant contestée que la monarchie ancestrale. S'inscrivant contre les ambitions de la féodalité et de l'aristocratie transmissibles, Nicolas de Vérone, qui n'adhère pas non plus au modèle impérial, explore une nouvelle voie de la représentation du pouvoir.

* * *

*

Le Moyen Age central des XI^e, XII^e et XIII^e siècles est marqué par le conflit entre Empire et papauté. Le pouvoir impérial exerce une forte mainmise sur l'Eglise qu'il place dans la dépendance de l'Etat¹⁴²¹ et le pape réagit en initiant la réforme grégorienne et en multipliant les prétentions théocratiques. Ces dernières sont développées dans le *Policraticus* de Jean de Salisbury rédigé peu de temps après la querelle des Investitures qui découle de l'action papale¹⁴²². Par la suite, la culture politique est moins dominée

¹⁴¹⁹ Dante, *Convivio*, éd. G.-C. Garfagnini, Roma, Salerno, 1998, IV, XX, 5.

¹⁴²⁰ Marsile de Padoue, *Defensor Pacis*, I, 9, 7, p. 94-95. Voir aussi I, 16.

¹⁴²¹ C'est le cas depuis les règnes de Charlemagne (800) et d'Otton I^{er} le Grand (962).

¹⁴²² Cette querelle dure de 1076 à 1122 et le *Policraticus* date de 1159 (traduit en 1372 par D. Foulechat), éd. C. Brucker, Genève, Droz, 2006. Au sujet de cette querelle et de l'affermissement théocratique voir M. Pacaut, *La Théocratie*, op. cit., p. 62-78. Dans le même ouvrage voir les p. 89-92 consacrées à Jean de Salisbury.

par la religion et Gilles de Rome¹⁴²³, Jacques de Viterbe¹⁴²⁴, Augustin d'Ancône et Alvaro Pelayo¹⁴²⁵ sont les derniers représentants de l'idée théocratique.

C'est que les théories politiques sont influencées par deux découvertes majeures au Moyen Age : celle, à la fin du XI^e siècle, du droit romain et celle, par l'intermédiaire des Arabes, de la philosophie aristotélicienne à la fin du XII^e et au XIII^e siècles. Cette époque voit la montée des monarchies nationales et, pour Thomas d'Aquin, l'Etat n'a pas pour cause le péché originel présenté par saint Augustin comme le fondement de tout gouvernement. Les partisans de l'indépendance du pouvoir civil sont nombreux : Dante rédige le *De Monarchia* vers 1311, Marsile de Padoue, le *Defensor pacis* en 1324. Ce texte, apparemment contradictoire entre sa première et sa seconde partie, a posé de nombreux problèmes à ses interprètes qui se sont demandé si la philosophie développée relevait d'une politique laïque et républicaine ou d'un manifeste en faveur du pouvoir impérial. La première lecture s'impose finalement¹⁴²⁶ et postule l'émergence d'une société laïque, basée sur la représentation et la délégation politiques. De la sorte, pour Marsile de Padoue comme pour Cino da Pistoia, l'autorité des princes vient du peuple même si leur *imperium* demeure lié à Dieu¹⁴²⁷.

La théorie de la double béatitude permet aux auteurs médiévaux du XIV^e siècle de concilier l'attente d'un règne éternel et la réflexion autour des principales caractéristiques de la légitimité du pouvoir temporel. Exempt de toute relation directe au péché originel, le gouvernement ainsi défini jouit d'une pleine autonomie et ne dépend en rien de principes extérieurs au corps même de la cité : Dieu n'intervient pas dans le règne terrestre des hommes et l'hérédité n'assure aucune pérennité des royaumes. Dans son œuvre, Nicolas de Vérone illustre par l'exemple les thèses de Marsile de Padoue,

¹⁴²³ Gilles de Rome, *De Ecclesiastica potestate* (1301), éd. R. Scholz, Weimar, Böhlhaus Nachfolger, 1929. Dans la première partie de sa carrière, il avait en revanche soutenu le point de vue aristotélicothomiste dans le *De Regimine principum*, éd. V. Courdaveaux, Paris, 1857.

¹⁴²⁴ Jacques de Viterbe, *De Regimine christiano*.

¹⁴²⁵ Au sujet de ces 4 auteurs, voir M. Pacaut, *La Théocratie*, op. cit., p. 144-156.

¹⁴²⁶ Sur les différentes interprétations de Marsile de Padoue voir J. Quillet, *Les Clés du pouvoir au Moyen Age*, op. cit., p. 102-110 ; C. Vasoli, « Marsilio da Padova », *Storia della cultura veneta*, t. I, *Dalle origini al Trecento*, Neri Pozza editore, 1976, p. 207-237 ; G. de Lagarde, *La Naissance de l'esprit laïque au déclin du Moyen âge*, vol. III, *Le Defensor pacis*, Paris-Louvain, Nauwelaerts, 1970, p. 61-83 ; D. Ottaviani, « L'intellectuel et le politique : de Dante à Marsile de Padoue », *Le Philosophe, le sage et le politique. De Machiavel aux Lumières*, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2002, p. 13-32 ; « Le peuple en puissance : Marsile de Padoue », art. cit. ; R.-W. et A.-J. Carlyle, *A History of Medieval Political Theory in the West*, vol. VI : *Political theory from 1300 to 1600*, Edimbourg/Londres, William Blackwood and Sons, 1936, p. 8-12.

¹⁴²⁷ Au sujet de cette distinction entre autorité et *imperium* chez Cino da Pistoia, voir R.-W. et A.-J. Carlyle, *A History of Medieval Political Theory in the West*, op. cit., p. 13 : le penseur médiéval « maintains very dogmatically that the *imperium* is from God, but he holds that this is not inconsistent with the principle that the prince was created by the *lex regia*, the emperor derives his authority from the people, the *imperium* is from God ».

influencées par le discours médical véhiculé par Pietro d'Abano. Tout comme les penseurs du *Trecento* pré-humaniste, Nicolas de Vérone est tout à la fois hostile à l'hégémonie impériale, aux prétentions temporelles de la papauté et au système féodal héréditaire. Ses poèmes sont caractéristiques de l'épopée franco-italienne en général qui se présente non pas en faveur d'un système politique donné mais plutôt en ouverte opposition à différents modèles¹⁴²⁸. Ni vraiment guelfe, ni vraiment gibelin, le trouvère explore une troisième voie, faite de laïcisation du pouvoir et d'une véritable indépendance du politique par rapport à tout ce qui ne constitue pas la cité elle-même, parce que le pouvoir jouit d'une incontestable légitimité interne.

II/ Légitimité interne du pouvoir

La loi politique ne peut être donnée par Dieu ni par ses représentants sur terre parce qu'elle doit être trouvée au sein même du corps politique constitué. Avant 1250, la monarchie garantie par la volonté divine représente la norme du gouvernement, mais à la fin du Moyen Age, les théories d'une administration par le peuple se développent¹⁴²⁹, avec une acuité particulière en Italie du Nord.

En effet, le concept d'une citoyenneté participative hérité de la pensée politique aristotélicienne est tout à fait adapté à la politique des villes-Etats indépendantes de la Lombardie et de la Vénétie. Les similitudes entre les *poleis* grecques décrites par Aristote et les cités-républiques italiennes des XIII^e-XIV^e siècles sont nombreuses : d'une taille comparable, ces entités entretiennent le même rapport avec le territoire dont elles dépendent et ont des organisations gouvernementales analogues. En outre, elles sont confrontées à des problèmes identiques et c'est pourquoi les conceptions politiques aristotéliciennes sont si facilement adaptées par les penseurs italiens.

La thèse d'un gouvernement populaire, au sens plein du terme, est largement répandue et les fondements théoriques en sont développés par Thomas d'Aquin ou Marsile de Padoue. Les écrits de Bartolo et de Baldo leur fournissent un cadre juridique et légal et le contexte ecclésiologique favorise leur émancipation. Pendant le grand schisme, toute la pensée conciliaire est orientée par une idée de base selon laquelle l'autorité ultime dans la communauté chrétienne réside dans le corps des fidèles tel qu'il est représenté par le concile général de l'Eglise.

¹⁴²⁸ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 129.

¹⁴²⁹ Voir à ce sujet, J.-H. Burns, *Histoire de la pensée politique médiévale*, op. cit., p. 344-346.

Il convient alors de chercher dans l'œuvre de Nicolas de Vérone des échos des diverses réflexions politiques médiévales. Pour ce faire, on peut s'intéresser tout d'abord à la peinture de la royauté et de la monarchie dont le modèle carolingien a été, on l'a vu, ajusté au goût des idées humanistes nouvelles, l'homme ayant remplacé Dieu au centre de tout système de représentation. De la même façon, la vision de la féodalité que donne le poète franco-italien infléchit sensiblement les traditionnels rapports de force entre le meneur et ses hommes. Désormais, la réflexion autour de la notion du pouvoir se décline en des termes nouveaux et se pose du point de vue non de ceux qui gouvernent mais de ceux qui sont gouvernés. C'est dans ce déplacement idéologique majeur que réside la clé de la théorie politique prônée par le poète franco-italien.

1/ Le pouvoir vu par ceux sur qui il s'exerce

Les trois chansons de geste de Nicolas de Vérone présentent trois conceptions politiques bien distinctes depuis la mise à mal de la république romaine par César dans la *Pharsale* jusqu'au paradoxe de la procuration de Pilate en Judée sous le contrôle des autorités juives, en passant par l'image littéraire de la féodalité franque. Ces trois modes de gouvernement n'ont *a priori* que peu de points communs, monarchie, royauté, principauté et délégation ne renvoyant pas aux mêmes modes de pensée théorique.

Pourtant, il est possible de considérer la réflexion sur le pouvoir temporel de façon globale. Plutôt que de s'intéresser aux différents exemples particuliers, il est alors nécessaire d'analyser les rapports des hommes entre eux, des dirigeants avec les dirigés, quels que soient les statuts et la désignation des premiers. Il importe donc de concentrer le regard sur les peuples qui sont menés et de voir de quelle façon ils acceptent ou remettent en cause le pouvoir qui s'exerce sur eux.

a/ Une image contrastée de la royauté

La problématique politique occupe une place centrale dans l'œuvre de Nicolas de Vérone puisque chacune des trois épopées met en scène des rivalités entre les hommes, qu'il s'agisse d'un conflit déclaré (et traditionnel) entre chrétienté et *païenie*, d'une guerre civile pour la maîtrise de Rome ou d'une divergence fondamentale de point de vue entre un procureur romain et le peuple juif qu'il administre. De la sorte, chaque texte illustre un aspect particulier des différentes théories du pouvoir en vogue à l'époque du poète-courtisan. Mais cette hétérogénéité des supports mis en œuvre par le

trouvère favorise la présentation d'un projet politique global et cohérent que l'on peut aisément dégager.

Dans la *Pharsale*, Futin donne une définition de la royauté, directement reprise des *Fet des Romains*, qui oppose de façon systématique l'efficacité des gouvernements et le sens moral. Selon lui, le roi et le saint sont deux entités foncièrement antagonistes :

« Qi veut sempre etre roi
Doit fer tous felonies, tous maus e tous orgoi
E fer qe suen brand soit sempre de sang vermoi :
Q'il ne se dit niant fors la primere foi,
E pois cescun se doute de fer li auchun enoi.
Qi veut etre loyaus, ombre, de bone foi,
Ne doit de seignorie jamés vestir coroi ;
Ans doit venir hermite en bois o en roçois
E proier por sa arme da(m)mnideu en secroi.
Santité e autece – por la foy qe vos doi-
Ne s'afont bien ensemble – si cum je pains e croi- »¹⁴³⁰

Le roi doit être craint et ne doit redouter aucune bassesse. De la sorte, l'exercice du pouvoir exclut toute valeur morale. Cette vision du pouvoir, qui aurait pu inspirer Machiavel, n'est pas sans évoquer celle que propose Jésus dans la *Passion*. Le Christ explique en effet que le roi a tout pouvoir sur le peuple mais n'est pas à son service, à la différence du ministre de Dieu. Tel est le discours qu'il adresse à ses apôtres avant son martyre :

« Li rois qe sour les gians
Ont domination e benefices grans,
Celour sour tous li autres sont apeliés puisans.
De ceus ne deviés etre ne entrier en tiel bubans,
Mes le greignor de vous soit aou menour servans ;
E cil che plus avant soit en nul lieu mainans
Pour humilité viegne ministres e sergians.
Je sui pour caritié cum mont ombles semblans
Ministres entre vous, ce véés pour certans.
En ma tentacion fustes ou moy soufrans ;

¹⁴³⁰ La *Pharsale*, v. 2824-2834 ; les *Fet des Romains*, p. 560, l. 17-27.

Pour ce dispon je a vous le regne permanans,
Si cum mien pere a moy disponi primerans ». ¹⁴³¹

Une certaine vision de l'autorité se retrouve avec des similitudes significatives dans deux œuvres qui n'ont rien de commun et l'opposition systématique des deux champs lexicaux de la royauté et de la vertu manifeste poétiquement le manichéisme doctrinal : aux termes « roi », « felonies », « maus », « orgoi », « seignorie », « autece », « domination », « puisans »¹⁴³² répondent les expressions « loyaus », « omble », « bone foi », « hermite », « santité », « humilité », « ministres », « sergians », « caritié »¹⁴³³. La puissance régaliennne n'est en rien enviable et il faut, au contraire, faire œuvre d'humilité pour pouvoir prétendre à un quelconque règne. « Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum caelorum »¹⁴³⁴... Cette présentation identique du pouvoir, très négative, dans deux textes d'inspiration fondamentalement différente, évoque le mot rendu célèbre par Caligula : *Oderint dum metuant*¹⁴³⁵. Mais l'attitude des personnages diffère grandement puisque Futin conseille d'assumer cette image pour être roi alors que Jésus propose de renoncer à la royauté. L'opportunisme politique et l'idéal chrétien sont alors en parfaite opposition, de même que *puissance* et *règne* ne correspondent pas à la même réalité.

Cependant, la tradition féodale, véhiculée par la littérature épique dont Nicolas de Vérone se nourrit, propose une vision bien différente de la royauté de Charlemagne. Dans les épopées, l'empereur n'est pas couvert d'infamie et il jouit même d'un prestige certain. L'image de la monarchie carolingienne que le trouvère transcrit est largement idéalisée et l'hommage vassalique, pour être contraignant, n'est en rien condamné. La notion de *signorage*, utilisée à plusieurs reprises par le poète franco-italien, définit clairement les liens qui unissent Charlemagne à ses vassaux. Il s'agit de s'en remettre au bon vouloir du roi, malgré les éventuelles réserves que l'on peut avoir au sujet du bien-fondé des décisions prises. Lorsque Roland s'inquiète de voir son oncle confier une mission périlleuse à Guron de Bretagne, Salemon lui rappelle :

¹⁴³¹ La *Passion*, v. 220-231. Ces vers sont inspirés de Luc, 22, 24-30 ; Matthieu, 20,25 ; Marc, 10,45. Seul Luc fait référence au père du Christ.

¹⁴³² La *Pharsale*, v. 2824, 2825, 2830 et 2833, la *Passion*, v. 221 et 222. Le substantif « roi » se retrouve dans les deux textes, la *Pharsale*, v. 2824 et la *Passion*, v. 220.

¹⁴³³ La *Pharsale*, v. 2829, 2831, 2833, la *Passion*, v. 226, 227 et 228. L'adjectif « omble » se retrouve dans les deux textes : la *Pharsale*, v. 2829 et la *Passion*, v. 227.

¹⁴³⁴ Matthieu, 5, 3.

¹⁴³⁵ La formule, souvent reprise dans l'Antiquité, notamment par Cicéron, est du poète latin Accius (fin du II^e-début du I^{er} siècle av. J.-C.) dont l'œuvre ne nous est parvenue que sous forme de bribes.

« Zarles a segnoraze
Sour nous ; ond il puet fer de nous quant ch'il ymaze ;
E suen voloir feiro[n]s, ou soit sen ou folaze »¹⁴³⁶.

Cet adage évoque la définition de ce que doit être le lien de vassalité que propose Naimés dans l'*Entrée d'Espagne* :

« Sor li sers doit avoir un avantage
Le grant baron chi ame signoraje :
Plus rich doit estre e plus fort e plus saje »¹⁴³⁷.

L'idée d'une supériorité du seigneur par rapport à son vassal légitime le respect dû au premier par le second. La présentation de l'engagement vassalique est strictement identique dans la *Pharsale* où l'esprit qu'Ericto vient de faire revenir du royaume des morts s'adresse à la sorcière et s'en remet à elle avec une totale soumission : « Vetre voloir feray cum sers pour signoraze »¹⁴³⁸. La formule, qui n'a aucune correspondance dans les *Fet des Romains*¹⁴³⁹, est concise et elle précise sans ambiguïté les rapports hiérarchiques féodaux. A l'idée de *signoraze* est irrémédiablement liée celle de vouloir personnel, de désir du suzerain que les hommes à son service se doivent de combler. L'esprit épique est ici en tous points similaire à celui qui inspire la lamentation de Bernier :

« Raous mesires est plus fel que judas ;
Il est mesires, chevaux me done et dras »¹⁴⁴⁰.

Le simple rappel du lien de seigneur à vassal suffit à autoriser toute requête et lorsque Charlemagne précise à Guron les modalités de son ambassade auprès de Marsile, le champion s'y soumet et commente : « Je'l feray, car vous etes mien sir e governal »¹⁴⁴¹. Le héros, qui sera victime de la trahison de Ganelon, se caractérise d'abord par son obéissance à son seigneur. Quand l'empereur lui demande de porter un message au roi païen, il accepte sans hésitation aucune. Cette acceptation se fait en trois temps : c'est tout d'abord l'attitude de Guron qui est significative du respect qu'il manifeste au roi :

¹⁴³⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 2777-2779.

¹⁴³⁷ *L'Entrée d'Espagne*, v. 7120-7122.

¹⁴³⁸ *La Pharsale*, v. 259.

¹⁴³⁹ *Les Fet des Romains*, p. 502-503, l. 7-p. 503, l. 2.

¹⁴⁴⁰ *Raoul de Cambrai*, éd. S. Kay, W.-W. Kibler, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1996, v. 1204-1205.

¹⁴⁴¹ *La Prise de Pampelune*, v. 2831.

Vint a suen seignour e devant lu se mist
A genoilon¹⁴⁴².

L'utilisation du possessif identifie le lien de vassalité comme un rapport d'appartenance. Charlemagne est le seigneur de Guron, c'est-à-dire que le chevalier a des obligations bien déterminées envers lui. Par ailleurs, l'enjambement à la rime qui disjoint le syntagme « se mist / A genoilon » insiste sur l'obéissance manifeste de Guron. Le procédé poétique de rejet au début du vers suivant est repris immédiatement après la description de cette première soumission à Charlemagne lorsque Nicolas de Vérone dit de Guron qu'il « promist / Che a suen pooir voudroit fer quant che li pleïst »¹⁴⁴³. La tournure grammaticale « quant che » indique le total dévouement du chevalier, sa seule motivation étant : « Pur che preu e honour a suen sire examplist »¹⁴⁴⁴. Enfin, l'obéissance de Guron est signifiée par les paroles mêmes du héros :

« Sire », ce dist Guron, « je tieng mien heritaze
Da vous, e de mien cors je vous veul fer homaze »¹⁴⁴⁵.

Une fois encore l'enjambement à la rime permet de mettre en valeur le pronom « vous » à l'initiale du vers 2789. Les rapports de vassalité sont ici extrêmement nets et bien définis : le chevalier doit tout à son suzerain cherche à l'honorer et à lui plaire, quitte à le payer de sa vie.

Manifestant physiquement leur soumission de vassaux à leur maître, les différents personnages de la *Prise de Pampelune* se mettent souvent à genoux devant Charlemagne. C'est la façon usuelle de remercier le roi d'un présent ou d'un honneur. Altumajor vient-il de se voir promettre la *seigneurie* de la ville de Cordes ? En signe de reconnaissance, il

Se jeta sus la terre e baisa sens fantise
La destre jambe a Çarlle. PUES dist sens gaberise :
« Grand merci, mien seignour »¹⁴⁴⁶.

De la même façon, Ysorié exprime sa gratitude et son bonheur d'être nommé « cuens de Flandre »¹⁴⁴⁷ en se prosternant aux pieds de l'empereur :

¹⁴⁴² La *Prise de Pampelune*, v. 2759-2760.

¹⁴⁴³ La *Prise de Pampelune*, v. 2761-2762.

¹⁴⁴⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 2763.

¹⁴⁴⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 2788-2789.

¹⁴⁴⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 2368-2370.

¹⁴⁴⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1333.

Se enjenoila tantost davant lu noblemant,
Si li baisa li piés, doucemant merciant
Le roi de cil present q'estoit tant avenant.
E Zarlle le dreza par le brais en estant¹⁴⁴⁸.

Roland lui-même « s'encline » devant son oncle quand il lui promet la couronne d'Espagne¹⁴⁴⁹. Mais de tous les vassaux, celui qui témoigne le plus de déférence envers le roi de France est Désirier de Pavie qui respecte et honore Charlemagne alors même que ce dernier a lancé une offensive contre lui :

Qand Dexirier vit Çarlle, tantost s'enginoila
Davant lu mantinant, e cil le redreça¹⁴⁵⁰.

Ainsi, le Lombard n'éprouve aucune rancune ni amertume et témoigne d'un profond dévouement pour l'empereur du début à la fin de l'œuvre.

De fait, le Lombard apparaît comme la figure idéale du vassal. Il cherche à satisfaire les désirs de Charlemagne, quelles que soient les circonstances. Après être venu lui prêter main forte au mont Garcin, lors de l'attaque surprise de Maozeris, Désirier offre sa propre monture à l'empereur car il ne souffre pas de le voir à pied :

Qand Dexirier vit Zarlle, plus isnel che livrier
Se gjeta de l'arçon, e par le frain d'or clier
Amena suen cival a Çarllon sens tardier ;
Pues li dist doucemant : « Mien seignor droiturier,
Pour mien amor vous pri que vous doiés monter
Sour cist cival : car je ne croi en l'ost suen per »¹⁴⁵¹.

Ce don du cheval est le signe du respect et de la sujétion du vassal. Aider, secourir, se mettre au « servis »¹⁴⁵² de son seigneur, accepter « tous siens comandemans »¹⁴⁵³, tels sont les seuls objectifs du roi de Pavie, et s'il s'est approprié le palais de Maozeris c'est uniquement pour « obeïr » à qui le lui avait désigné comme « hostel »¹⁴⁵⁴. De même, lorsque les Allemands l'attaquent, le roi italien ordonne à ses hommes de se contenter de se défendre sans chercher pour autant à mettre à mal les hommes de l'empereur :

¹⁴⁴⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 1342-1345.

¹⁴⁴⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 5541.

¹⁴⁵⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 323-324.

¹⁴⁵¹ *La Prise de Pampelune*, v. 1958-1963.

¹⁴⁵² *La Prise de Pampelune*, v. 230.

¹⁴⁵³ *La Prise de Pampelune*, v. 252.

¹⁴⁵⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 208.

Qand Dexirier vit Çarlle, ne sembla mie bricon,
Car bien vit q'il venoit pour lu metre en fricon.
Pour ce dist as siens homes : « Seignour, tantost entron
De dens la rice sbare : car ja pour rien dou mon
Je ne veul ver mien sire fer nulle mesprison ;
E qand serons dedens, iluec nous defendron,
S'il nous vousist offandre, ond blasme ni en auron »¹⁴⁵⁵.

Même quand Charlemagne se montre hostile, Désirier demeure fidèle à son suzerain et ne prend pas les armes contre lui.

Par la présentation de ce personnage héroïque, Nicolas de Vérone illustre une des règles les plus fondamentales de la relation féodale contraignante, une fois l'hommage donné et reçu¹⁴⁵⁶. C'est aux yeux de cette loi que le crime de Settimus est le plus odieux à la fin de la *Pharsale* lorsqu'il tranche la tête de celui qu'il aurait dû honorer :

E cil qe de Pompiu home etre devoit
Sour le chief suen seignor la main metre ousoit
Q'il fist trous pis qe Brutus, e pis fer ne pooit¹⁴⁵⁷.

L'idée est strictement identique dans la chronique en prose¹⁴⁵⁸, mais le poète franco-italien ajoute un commentaire outré sur une action qu'il juge totalement contraire aux codes féodaux. Aux yeux de l'auteur, le régicide est un crime plus important encore que le parricide, puisque Settimus l'emporte, en cruauté, sur Brutus.

L'image de la royauté est alors largement ambiguë dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, tantôt très vivement condamnée et tantôt idéalisée. Entre ces deux extrêmes, héritée chacune d'une source contraignante que le trouvère transcrit avec une fidélité exemplaire, il est malaisé de définir précisément la vision du monde du poète franco-italien. Mais grâce à un art de la schématisation et à une présentation de personnages types regroupés en couples antithétiques, l'écriture épique permet de clarifier cette problématique complexe.

b/ La schématisation au service de la démonstration idéologique

¹⁴⁵⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 57-63.

¹⁴⁵⁶ M. Bloch, *La Société féodale*, op. cit., « l'hommage vassalique », p. 209-233.

¹⁴⁵⁷ La *Pharsale*, v. 2996-2998.

¹⁴⁵⁸ Les *Fet des Romains*, p. 564, l. 8-9.

En effet, l'étude des réseaux de correspondances, similitudes et oppositions au sein des duos composés de Désirier et Maozeris d'une part et de César et Pompée d'autre part, donne une image à quatre reflets du gouvernement possible des hommes, inspirée de la féodalité française. Ces deux couples sont comparables par bien des aspects : dans le premier cas, il s'agit de deux personnages secondaires, et pourtant primordiaux pour l'action de la *Prise de Pampelune*, qui sont tous deux rois de nations différentes de celle de Charlemagne, empereur des Francs. Dans le deuxième, ce sont deux prétendants au gouvernement d'un seul et même peuple, le peuple romain. Le rapport de ceux que l'on peut désigner par l'appellatif générique « chef », roi ou prince, avec leurs hommes se révèle significatif de la vision du bon gouvernement tel que le conçoit Nicolas de Vérone.

Désirier est indissociable du groupe social qu'il représente et est entièrement dévoué à son peuple. La fonction que Nicolas de Vérone assigne à ce personnage est de réhabiliter ceux qui ont été si souvent méprisés. Roi avant que d'être chevalier, le Lombard apparaît très rarement seul ou désigné par son simple patronyme ; bien plus souvent, son statut social l'identifie *a priori* (« roi Dexirier »¹⁴⁵⁹) et le héros est toujours accompagné de ses hommes. Dès l'ouverture du texte, il combat à leurs côtés, puis après avoir vainement tenté de dialoguer avec Charlemagne, il « escria as Lumbars »¹⁴⁶⁰ de se protéger des assauts allemands. Le premier épisode de la *Prise de Pampelune* est entièrement construit sur une opposition de peuple à peuple et c'est sans doute la raison pour laquelle le collectif pluriel « Lombard » est si fréquent dans les laisses d'ouverture de l'épopée¹⁴⁶¹. Mais ce peuple n'est pas sans guide et la proximité est très grande entre l'évocation de l'ensemble des guerriers et celle de leur chef : ainsi Désirier vient-il porter secours à Charlemagne au mont Garcin « ou sa giant »¹⁴⁶². A plusieurs reprises il exhorte ses hommes, s'adresse à eux en véritable chef d'un groupe et manifeste un souci évident d'unité ethnique.

C'est que le concept même de « nation » est en train de se définir dans cette Italie du XIV^e siècle, « les termes Guelfes et Gibelins ne sont plus vraiment significatifs. En

¹⁴⁵⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 72, 163, 190, 413, 427, 1757, 1762, 1922, 2342... Voir également les occurrences des vers 5247 : « Dexirier le roi » et 1833 : « Dexirier le frans roi ». Du reste, les Lombards s'adressent à lui avec l'apostrophe attendue « Sire » (v. 91).

¹⁴⁶⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 83.

¹⁴⁶¹ La *Prise de Pampelune*, v. 83, 91, 99, 100, 128, 136, 138, 383...

¹⁴⁶² La *Prise de Pampelune*, v. 1834.

revanche, le mot Italien commence à se charger d'un contenu patriotique »¹⁴⁶³. Là où Désirier encourage ses troupes avec un retentissant : « Ay frans pople e vailant »¹⁴⁶⁴, Charlemagne est défini par Nicolas de Vérone comme « cil qui les Frans chadelle »¹⁴⁶⁵. Au début du texte, le « roi des Romanois » est opposé, à la rime, à « Maoçeris l'Espinois »¹⁴⁶⁶ et l'antithèse entre roi chrétien et roi païen se décline donc en un parallèle entre deux pays, deux nations. C'est la preuve que la notion d'identité nationale est sur le point de se fixer et que l'homme prend peu à peu conscience d'appartenir à un peuple déterminé. Ainsi, la littérature franco-italienne se fait le reflet d'une mutation sociologique profonde et les dons requis par Désirier sont, à ce titre, capitaux. Au delà de l'importance, déjà soulignée, de l'affranchissement de la servitude et des fondements d'une chevalerie sur la richesse et la puissance, il est tout à fait nouveau que le roi de Pavie réclame une faveur pour son peuple : il souhaite « Qe frans soient sempre tous ceus de Lombardie »¹⁴⁶⁷ et que « cescun Lombard »¹⁴⁶⁸ soit récompensé à sa place.

La préoccupation première de Désirier est bien de demander un don pour ses hommes. C'est-à-dire qu'il agit en chef politique, en représentant d'un groupe social bien défini. Attaché à une terre, à une région, Désirier « de Pavie »¹⁴⁶⁹ devient le porte-parole et l'emblème de toute une nation, l'archétype du « Lombard ». Il est d'ailleurs quelquefois désigné ainsi, plus par son origine géographique que par son véritable patronyme : « le Lombard roi », « le Lombard courajous » ou encore « le Lombard valorous »¹⁴⁷⁰. Et c'est bien comme tel que Naimés le considère lorsqu'il explique à Charlemagne, qui a accordé le don requis :

« Mout grand honour fu cil qe tu li otroiais
Car Lombars auront sempre cist honour »¹⁴⁷¹.

Le passage du singulier au pluriel est significatif : c'est Désirier que l'empereur voulait récompenser, c'est tout son peuple qui s'en trouve grandi.

¹⁴⁶³ P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Age*, op. cit., p. 159.

¹⁴⁶⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 83.

¹⁴⁶⁵ *L'Entrée d'Espagne*, v. 5937.

¹⁴⁶⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 465-466.

¹⁴⁶⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 342.

¹⁴⁶⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 344 et 348.

¹⁴⁶⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 181, 268, 396...

¹⁴⁷⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 47, 1832 et 4682.

¹⁴⁷¹ *La Prise de Pampelune*, v. 382-383.

L'autorité de Désirier représente une forme de bon gouvernement parce que le roi est toujours en lien avec son peuple. C'est la force et l'adhésion de l'ensemble des Lombards qui donne au roi de Pavie toute sa légitimité. De la sorte, le contraste est grand entre cette vision du pouvoir et celle incarnée par Maozeris. En effet, le roi païen n'hésite pas à demander à Charlemagne d'être promu au rang des Pairs en récompense de son baptême¹⁴⁷². Ne se préoccupant que de ses intérêts personnels, le « Pampelunois »¹⁴⁷³ illustre une autre forme d'autorité, largement condamnée par Nicolas de Vérone parce que toute hiérarchique. Le Sarrasin est l'emblème d'une représentation verticale et pyramidale du pouvoir au sein de laquelle le roi occupe la place la plus élevée, le siège le plus haut. En revanche, Désirier se fait le chantre d'un monde organisé horizontalement où le meneur, au centre de son peuple, est entièrement dévoué à son service. Les rapports des hommes entre eux sont donc semblables aux liens nouveaux apparus entre univers divin et terrestre dans l'œuvre de Nicolas de Vérone : de même que Dieu ne se caractérise plus par une transcendance inaccessible, le gouvernement humain et temporel, à l'image du règne éternel, fait état d'une égalité des traitements entre dirigeants et dirigés.

Idéologiquement, il est assez aisé de charger Maozeris, roi païen, des fautes d'un pouvoir régalien abusif en faveur d'un héros, forcément idéalisé, de l'Italie du Nord. Mais Nicolas de Vérone n'hésite pas à appliquer cette théorie d'une représentation idéale et patriotique du bon gouvernement à l'histoire antique, malgré la difficulté d'assimiler les généraux romains à des images de la royauté. De ce fait, le *distinguo* qu'il opère entre César et Pompée est inédit précisément parce qu'il s'apparente à celui effectué entre Maozeris et Désirier.

A proprement parler, les héros de la *Pharsale* ne sont pas « rois »¹⁴⁷⁴ et la bataille qui les oppose a lieu pendant la période républicaine. L'empire n'est donc pas encore instauré et César ne devient dictateur qu'après son retour de Thessalie. Les notions même de « royauté », de « monarchie » et de « féodalité » s'accordent mal à ceux que le poète appelle « princes souverains »¹⁴⁷⁵ : les deux chefs d'armée, romains tous deux, hier alliés au sein d'un *triumvirat*, s'opposent aujourd'hui pour la victoire. Très souvent, le trouvère franco-italien se contente de leur patronyme pour les désigner, et cette sobriété

¹⁴⁷² La *Prise de Pampelune*, v. 497-503.

¹⁴⁷³ La *Prise de Pampelune*, v. 497.

¹⁴⁷⁴ C'est donc à raison que Nicolas de Vérone n'utilise jamais le substantif « roi » lorsqu'il parle de César et Pompée.

¹⁴⁷⁵ La *Pharsale*, v. 1512.

verbale, qui contraste avec la variété des qualificatifs utilisables pour la nomination des personnages des deux autres chansons, révèle elle-même la difficulté de définir le statut des deux généraux qui s'opposent en une lutte fratricide, et pour ce intolérable. Tous deux sont issus de la même terre, du même sang et ont le même statut social élevé de « baron »¹⁴⁷⁶.

Pourtant la façon dont l'auteur les présente est significative du jugement qu'il porte sur eux : César n'est appelé « prince natural » qu'en une seule circonstance¹⁴⁷⁷ alors que Pompée bénéficie de cette présentation de façon récurrente tout au long de l'épopée¹⁴⁷⁸. En outre, le futur vaincu, « senator roman »¹⁴⁷⁹, allie la qualité de meneur d'hommes, de chef de guerre, à celle de représentant d'un peuple. De fait, il est toujours accompagné de « suens Romeins » qu'il guide et dont il est le « cevetagne ». Il est dépeint « des Romeins condusans / E prince e amirans », ou encore entièrement dévoué à la cause des « Romans / ceus de Pompeiu le noble cevetans »¹⁴⁸⁰. De la sorte, le « zampion » devient le « roman campion » et le combat qu'il mène est juste. Pompée, dans le texte de Nicolas de Vérone, s'illustre comme « prince de Rome e per Romeins moroit »¹⁴⁸¹.

A l'inverse, César est présenté avec sa « gient foraine » et « ses barons » ne sont que des « faus Romans »¹⁴⁸². Les troupes de celui qui deviendra le maître de l'empire sont donc qualifiées avec le même adjectif que celui qui désigne d'ordinaire l'ennemi par excellence, le Païen, le Juif, Judas ou César lui-même dans la *Pharsale* franco-italienne : les guerriers sont à l'image de leur guide, ce « faus desloial », « Cesar le cruaus ». Ce dernier terme est à la rime avec une autre expression tout aussi révélatrice du désaveu du poète sur son personnage : « Cesar le desloiaus »¹⁴⁸³.

En outre, César ne semble pouvoir affirmer son autorité que sur des concepts abstraits, et non pas sur des être humains. Lorsque Domicie lui reproche ses crimes et le met en garde :

¹⁴⁷⁶ En effet, dans la *Pharsale*, « le baron Pompeiu » (v. 1437) s'oppose à César, « baron real » (v. 1127).

¹⁴⁷⁷ La *Pharsale*, v. 1130. Il faut ajouter à cette occurrence le pluriel « les princes soverens » du v. 1512 évoqué ci-dessus.

¹⁴⁷⁸ La *Pharsale*, v. 824, 2191, 2197, 2319, 2449, 2457, 2545, 3002, 3160 (« le prince »), v. 2379 (« frans prince segnori »)...

¹⁴⁷⁹ La *Pharsale*, v. 2135.

¹⁴⁸⁰ La *Pharsale*, v. 369, 820, 382-383 et 377-378.

¹⁴⁸¹ La *Pharsale*, v. 2201, 2933 et 2995.

¹⁴⁸² La *Pharsale*, v. 672, 693 et 1754.

¹⁴⁸³ La *Pharsale*, v. 2515, 2680 et 2678.

« Qe per e fil e frere fais tuer entre lor,
Qe por ce cuides etre de li Romans segnor.
Mes ce non sera mes »¹⁴⁸⁴,

César soutient que le combat prendra fin dans la journée, et avant la tombée de la nuit, ajoute-t-il, « seray sir de Rome, maogré li liceor »¹⁴⁸⁵. Fort habilement Nicolas de Vérone a remplacé une expression par une autre¹⁴⁸⁶, comme si César ne pouvait pas se définir comme l'homme d'un peuple, d'un groupe, comme le seigneur des Romains mais uniquement comme le maître d'une cité, entité abstraite. Seule compte pour lui l'affirmation de son pouvoir et, s'il doit parvenir, de fait, à obtenir la « seignorie de Rome »¹⁴⁸⁷, le cœur des habitants de la ville ne lui est pas acquis. On est loin du dévouement de Pompée qui lutte toujours « por le romein amor »¹⁴⁸⁸ et qui a su gagner l'affection de ses hommes.

A l'instar de Maozeris, César ne cherche que sa promotion personnelle. Ainsi, lorsqu'il rappelle l'engagement pris lors du passage du Rubicon, il se place au centre de tout projet belliqueux :

« Là me feïstes vous tretuit promesions
Que vous moi aidaristes cum loiaus compeignons
A xamplir mien trionfe »¹⁴⁸⁹.

Dans ces vers, le passage du pronom personnel COD « me » à « moi » est révélateur de l'importance de plus en plus grande que se donne César : le premier est atone alors que le deuxième est tonique. La version des *Fet des Romains* ne présente pas cette évolution puisque le texte en prose dit : « La me promeïstes vos que vos m'aideriez »¹⁴⁹⁰, mais Nicolas de Vérone préfère le pronom tonique au pronom atone, élidé de surcroît. Indubitablement, il s'agit d'un choix stylistique de l'auteur : au fur et à mesure que César parle, l'affirmation de son *ego* se fait de plus en plus grande¹⁴⁹¹. Ces deux vers

¹⁴⁸⁴ La *Pharsale*, v. 1730-1732.

¹⁴⁸⁵ La *Pharsale*, v. 1742.

¹⁴⁸⁶ On retrouve l'expression « sir de Rome » au vers 1855.

¹⁴⁸⁷ La *Pharsale*, v. 1853.

¹⁴⁸⁸ La *Pharsale*, v. 475.

¹⁴⁸⁹ La *Pharsale*, v. 704-706.

¹⁴⁹⁰ Les *Fet des Romains*, p. 512, l. 28-29.

¹⁴⁹¹ Il ne s'agit pas ici d'un artifice dû aux besoins du vers : nous sommes contraints de ne pas prononcer le [ə] final de la forme verbale « aidaristes » pour que le nombre de syllabes du vers soit correct ; or ce [ə] doit être maintenu pour la forme « feïstes » du vers précédent pour les mêmes raisons métriques. Et nous ne pouvons pas non plus considérer que le « moi » du vers 705 doive se lire comme un « m' » (le rythme serait alors : « que/vous/m'ai/da/ri/stes », six syllabes, « cum loiaus compeignons », six syllabes) car l'auteur connaît cette dernière forme et l'utilise à plusieurs reprises :

- *Pharsale* : « ce m'est vis », v. 331

704-705 présentent un chiasme (« me / vous / vous / moi ») au sein duquel César encadre et domine ses hommes. Dès lors, l'évocation du « mien trionfe » arrive tout naturellement au vers suivant. César se place donc lui-même au cœur de tout le dispositif, guerrier -en particulier pour ce qui concerne la bataille de *Pharsale*- et politique -de façon plus globale- dans le sens où il vise son « trionfe », c'est-à-dire la domination absolue. Il recherche la soumission complète du peuple et les pleins pouvoirs. Tout se passe comme si Nicolas de Vérone attribuait à César l'ambition de s'emparer de la souveraineté dès la guerre en Thessalie.

Ainsi, les deux camps en présence dans la *Pharsale* sont nettement définis et identifiables. Sous la plume du Véronais, la guerre civile romaine prend des allures de croisade dans le sens où le combat entre César et Pompée devient comparable à la lutte traditionnelle contre les Païens. Mais il est tout à fait remarquable que seul César assimile ses adversaires à des « culvers de puit lin » ou à des « rois dou lignage Chaïn »¹⁴⁹². Pompée ne se permet jamais autant de mépris pour ses ennemis. Celui qui deviendra *Imperator* ressemble alors trait pour trait au seigneur défait de Pampelune et ce rapprochement est d'autant plus significatif que les deux personnages sont condamnés par le poète franco-italien.

Entre la condamnation sans appel de la royauté proposée par Jésus et Futin et l'image idéale de la féodalité véhiculée par la littérature épique française et retranscrite par Nicolas de Vérone, il paraît y avoir un fossé idéologique important. Pourtant, les différentes conceptions du pouvoir ne sont pas si antithétiques qu'elle pourraient le sembler de prime abord.

La monarchie carolingienne dépeinte n'est en rien condamnée et est acceptée comme telle par les différents chevaliers de la *Prise de Pampelune*. Ce n'est sans doute pas l'effet d'un simple respect de la source utilisée par le poète. En effet, l'idéalisation de l'image monarchique et la force du mythe de Charlemagne ne suffisent pas à légitimer sa présentation positive dans la continuation de l'*Entrée d'Espagne* puisque Nicolas de Vérone y ajoute une nouvelle justification inédite, proprement humaniste.

- *Prise de Pampelune* : « tu **m**'ais plus doné », v. 1056

- *Passion* : « or **m**'est venu », v. 3.

Par ailleurs, la forme tonique « moi » est toujours chez Nicolas de Vérone utilisée à dessein, et se lit toujours comme une succession consonne-semi-consonne, même devant une initiale vocalique :

- *Passion* , « La buene ovre sour **moy** / **ovra** de cuer perfon », v. 103, rythme 6/6.

¹⁴⁹² La *Pharsale*, v. 1963 et 1966.

Le roi de Pavie est un vassal exemplaire de Charlemagne parce qu'il le sert en toutes circonstances et lui témoigne un très profond dévouement. Mais il est également un souverain idéal qui sait se servir de l'hommage vassalique qui le lie à l'empereur des Français pour obtenir, au nom du respect d'une relation contraignante, des dons pour son propre peuple.

Dans la *Pharsale* et la *Prise de Pampelune*, le trouvère renvoie dos à dos deux conceptions du pouvoir qui s'affranchissent des catégories entendues de monarchie, royauté et féodalité grâce à la stigmatisation de deux couples princiers antithétiques : d'une part, un pouvoir autoritaire et vertical au sein duquel le meneur cherche avant tout son intérêt personnel et d'autre part, un modèle de gouvernement solidaire et horizontal où le représentant du peuple tente de servir au mieux ceux qui lui font confiance. Incarné par César et Maozeris, le premier modèle est largement dénoncé et critiqué alors que le second, dont Désirier et Pompée semblent offrir l'illustration, apparaît comme un exemple idéal à suivre. Aux yeux de Nicolas de Vérone, le principal tort de César est de ne pas considérer la cité comme constituée d'êtres humains vivants et de ne chercher à affirmer sa force que sur des entités abstraites. Ainsi, c'est parce qu'elle nie la puissance du peuple que son ambition est condamnable.

2/ Les prémices d'un « contrat social »

[Les prémices d'un « contrat social »¹⁴⁹³]

Une nouvelle définition du pouvoir se fait jour : indépendant de toute légitimation divine de droit, conçu pour le bien de ceux sur qui il s'exerce, le gouvernement tel que le conçoit Nicolas de Vérone apparaît dans une étonnante modernité. L'idée d'un mouvement de va et vient entre les hommes et leur meneur amène au concept, que l'on n'a pas l'habitude de penser médiéval, de « contrat social ». Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, les fondements de l'autorité, son exercice et ses modes d'institution font penser aux idées rousseauistes et à toutes celles, humanistes, qui ont permis au philosophe des Lumières de conceptualiser ses théories. En effet, dès le XIV^e siècle, les penseurs évoquent une force d'action du peuple qui est première et

¹⁴⁹³ J. Quillet utilise cette expression, que l'on attribue d'ordinaire à l'époque des Lumières et à la philosophie de Rousseau, pour désigner l'Etat médiéval envisagé comme œuvre de l'art humain. Elle distingue le *naturalisme*, expression de la socialité des hommes liés par des liens purement naturels, du *pacte social* qui résulte de la liberté d'hommes étrangers les uns aux autres et qui choisissent de s'associer. Cette idée se retrouve aussi bien chez Marsile de Padoue que chez Nicolas de Cues. Voir *Les Clés du pouvoir au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 159-164.

subordonne le pouvoir charismatique du chef. Ce dernier est alors logiquement désigné pour ses qualités, élu.

a/ La force d'action du peuple

Conformément aux habitudes épiques des textes carolingiens dont elle s'inspire, la *Prise de Pampelune* décrit le conflit entre deux camps radicalement opposés par une divergence fondamentale de religion : les Chrétiens et les Païens. Mais un jeu de symétries s'opère et l'organisation politique des deux peuples est strictement identique. Charlemagne et Marsile jouissent du même prestige et de la même autorité au sein de leurs communautés respectives.

Il en va tout autrement dans la *Pharsale*, récit d'une guerre civile, et dans la *Passion*, qui met en scène des rapports complexes entre un gouverneur romain et le peuple juif placé sous sa juridiction. Dans ces deux épopées, la notion même de gouvernance est délicate à définir puisque les chefs armés qui s'affrontent en Thessalie luttent précisément dans le but d'obtenir l'autorité suprême et que Pilate, en Judée, hésite entre conviction personnelle et besoin de satisfaire la foule qui lui réclame justice.

Ainsi, malgré sa situation privilégiée de tribun, ses aptitudes sont limitées car il est obligé de suivre l'avis des Juifs. Il ne semble pas jouir d'un pouvoir de décision individuelle bien que le prononcé de la sentence et, *ipso facto*, la responsabilité de cette condamnation lui incombent. Alors que Barabas vient d'être choisi pour être gracié, Pilate demande au peuple :

« De Jesu que doy fer ? » [...]

« De Jesu », dist Pilat, « dites che fer en doy ».

Ceus distrent : « Il doit etre crucifié par toy ».

« Che il a fet ? » dist Pilat, « Seignour dites le moi ».

« Crucifiés doit etre », distrent ceus, « sens resploi »¹⁴⁹⁴.

Réduit à se laisser dicter sa conduite par la foule, il s'en remet alors totalement aux *desiderata* de ceux qu'il est censé diriger. Sa deuxième question demeure sans réponse et il se range alors à l'ordre de crucifier Jésus sans en obtenir de justification réelle. Il insiste, tente d'imposer sa vision des faits, mais est finalement obligé de s'exécuter : il « fist despoillier le fil de Dieu »¹⁴⁹⁵ de la robe blanche dont Hérode l'avait habillé et perd

¹⁴⁹⁴ La *Passion*, v. 606-610.

¹⁴⁹⁵ La *Passion*, v. 623.

peu à peu son statut de personnage actif. A la fin de la laisse, il est manifeste que Pilate ne décide plus rien en son nom, le Christ « fu vestu », « pues, batu e flaielé »¹⁴⁹⁶ et ces trois formes passives sans complément d'agent exprimé soulignent la perte d'autonomie et d'autorité de Pilate qui disparaît de l'action et de la narration jusqu'à la fin de la laisse suivante.

Les rôles s'inversent donc au moment où la foule réclame la crucifixion du Christ. Pilate refuse et invite les Juifs à mettre eux-mêmes Jésus en croix, mais le peuple ne s'exécute pas, alors « Plus se douta Pilat ancour de ceus sermons »¹⁴⁹⁷. Celui qui aurait dû guider les hommes, bénéficier d'une aura particulière, celui que l'on devrait écouter, à qui on devrait obéir a peur de la foule.

Lour Pilat pour pleisir a cil pouple vilan
Juja Jesu a morir e laisa Baraban¹⁴⁹⁸.

Sa tutelle demeure purement théorique puisqu'elle est soumise au besoin de ne pas déplaire au Sanhédrin et aux hommes qui se trouvent face à lui.

C'est que la force d'action des Juifs l'emporte sur le bon droit du procureur. Pilate conserve peut-être son autorité légitime, sa *potestas*, mais la *potentia*, le pouvoir de fait, est du côté du peuple ; ainsi, la *poesté* dont il croit jouir¹⁴⁹⁹ n'est qu'illusoire. Jésus le lui rappelait d'ailleurs et subordonnait son pouvoir à la toute puissance divine¹⁵⁰⁰. Cependant, de façon beaucoup plus prosaïque, ce n'est pas Dieu qui entrave la liberté de choix de Pilate. Au contraire, la mise à mort du roi des Juifs illustre l'hégémonie du peuple en matière de prise de décision. Dès lors, la démagogie et la faiblesse du pouvoir de Pilate, connues dès les textes synoptiques, prennent un sens nouveau dans l'œuvre de Nicolas de Vérone où le monde humain prend l'ascendant sur l'univers céleste. Le « peuple en puissance »¹⁵⁰¹ dicte sa conduite au procureur et c'est là le reflet d'une pensée humaniste nouvelle.

En ce sens, le personnage de Pilate est proche de celui de Pompée qui, au début de la *Pharsale*, est obligé de s'en remettre au désir de combat de ses hommes. Le chef d'armée, persuadé qu'une victoire sur César eût été possible sans prendre les armes parce que l'adversaire est affamé, déplore la précipitation de ses guerriers qui réclament

¹⁴⁹⁶ La *Passion*, v. 627 et 628.

¹⁴⁹⁷ La *Passion*, v. 665.

¹⁴⁹⁸ La *Passion*, v. 709-710.

¹⁴⁹⁹ La *Passion*, v. 671-672.

¹⁵⁰⁰ La *Passion*, v. 673-674.

¹⁵⁰¹ D. Ottaviani, « Le peuple en puissance : Marsile de Padoue », art. cit., p. 43

l'assaut. Ce thème est récurrent dans les laisses XIX-XX qui présentent la longue plainte du héros avant la mêlée¹⁵⁰² :

« A mout petit termin seroit Cesar vencus, [...] »

Qar de fam il moroit. [...] »

Mes ver fam ne se poit contredir fors brevmant »¹⁵⁰³.

Malgré cette idée centrale, le propos de Pompée s'organise sur deux laisses, autour de deux motifs de regrets principaux, et le premier souligne précisément la perte de l'autorité du meneur d'hommes. Le héros, qui croyait guider ses combattants se voit en fait contraint de se plier à leurs souhaits. La laisse XIX, consacrée à ce regret, est un véritable *lamento*, comme en témoigne l'hypertrophie de la première personne du singulier : « ze », « a mien san », « moy », « ze », « mien voloir », « mien conseil », « ce soie », « ze m'escus », « mien salus », « moy », « ne me blasmes », « nen veul »¹⁵⁰⁴.

A cette individualité bien définie s'oppose le peuple, l'ensemble des guerriers qui attendent l'ordre (ou la permission) de se battre : « tous le mond », « tretus »¹⁵⁰⁵, désapprouvent la stratégie de Pompée et c'est la figure rhétorique du chiasme qui traduit cet affrontement de deux volontés antithétiques :

« Qe n'amein mie ta giant a mort por mien salus,

Ainçois mainent eus moy, dolant et irascus »¹⁵⁰⁶.

Pompée reste du côté de l'idée, du projet, comme en témoigne le verbe « cuidier » conjugué à l'imparfait ou l'utilisation de la négation, alors que ses hommes passent à l'action, inéluctablement. L'emploi du futur simple de l'indicatif « amenront » et le passage de l'infinitif virtuel « mener » abstrait à son composé « amener » concret sont le signe d'une nouvelle répartition des rôles. Les soldats se sont émancipés de la mainmise de leur chef.

¹⁵⁰² Nous choisissons à dessein ce terme de « déploration » bien que F. di Ninni parle, dans ses *Note* (p. 194), d'un « discorso all'esercito ». En effet, il nous semble que Pompée n'attend pas de réponse de la part de son auditoire et la comparaison que la même F. di Ninni établit entre ce monologue déploratif et la plainte de Maozeris au moment où il abandonne Pampelune paraît révélatrice de l'ambiguïté de tonalité de ces laisses XIX-XX. Voir à ce sujet F. di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », art. cit., p. 109-110.

¹⁵⁰³ La *Pharsale*, v. 497, 527 et 533. Voir également les v. 499-502.

¹⁵⁰⁴ La *Pharsale*, respectivement vers 490, 491, 492, 493, 495, 496 et 511, 514, 515, 516, 517 et 518.

¹⁵⁰⁵ La *Pharsale*, v. 493 et 487.

¹⁵⁰⁶ La *Pharsale*, v. 515-516. Ce chiasme répond à celui présent dans les vers 490-492 : « ze / li grand e li menus / eux / moy ».

De la même façon, les Césariens n'attendent pas les ordres de leur *mentor* pour agir. Avant la mêlée, le futur vainqueur prononce une longue exhortation au combat¹⁵⁰⁷, se montrant un orateur hors pair, mais Nicolas de Vérone précise :

Je ne croy pas qe Cesar eüst son dit finé
Si tost cum fu zascun de ferir apresté ;
E fu zascun si pront de fornir cestu plé
Cum se zascun fust Cesar q'avoit la poesté¹⁵⁰⁸.

Dans les deux cas, la foule de ceux qui attendent ardemment l'engagement armé se passe des interventions de leur dirigeant. Irrévocablement, Pompée et César passent du statut de « meneur d'hommes » à celui « d'homme mené ».

De fait, la laisse XIX est construite sur une rhétorique de l'antithèse comme le montrent les tristiques :

« Ze cuidoie aler en camps cum rice dus,
E mener a mien san li grand e li menus,
E eus amenront moy : de ce suy pourceüs !
Ze cuidoie bien etre da tous le mond cremus,
Mes simples e ceitis sui a cist pont tenus
Qand outre mien voloir sont a cist pont moüs »¹⁵⁰⁹.

Vont également en ce sens l'adversatif « ançois » et l'opposition « Cesar seroit vencus [...] E se nous combatons, poons etre perdus »¹⁵¹⁰ de part et d'autre des vers qui décrivent le manque de provisions et de vivres de l'armée de César¹⁵¹¹. Pompée déplore de n'être pas maître de ses hommes et décline toute responsabilité face à l'éventuel carnage que représente la guerre civile :

« Und ne me blasmes mie, s'eus seront deceüs,
Qe mal ou bien qe viegne, nen veul lous d'un festus »¹⁵¹².

Les deux derniers vers de sa tirade évoquent alors les protestations de Pilate qui se lave les mains au moment de condamner le Christ :

« Innocent sui dou sang de cist just »¹⁵¹³.

¹⁵⁰⁷ La *Pharsale*, v. 695-796.

¹⁵⁰⁸ La *Pharsale*, v. 797-800.

¹⁵⁰⁹ La *Pharsale*, v. 490-494.

¹⁵¹⁰ La *Pharsale*, v. 516, 497 et 507.

¹⁵¹¹ La *Pharsale*, v. 498-506.

¹⁵¹² La *Pharsale*, v. 517-518.

¹⁵¹³ La *Passion*, v. 706.

De la même façon, les deux personnages n'inspirent plus la peur et le respect aux hommes qu'ils sont censés guider¹⁵¹⁴ et ils se plient aux volontés du peuple.

Ainsi, dans deux contextes bien différents, le récit des derniers jours de la vie du Christ d'une part et celui du conflit qui oppose les deux généraux romains d'autre part, Nicolas de Vérone illustre une même conception directement inspirée de l'humanisme politique du XIV^e siècle, celle de la force d'action populaire. La principale caractéristique du peuple dans ces deux exemples est d'être affecté d'une puissance qui lui permet d'agir et d'influencer le gouvernement. C'est lui qui choisit finalement la façon dont il veut être mené. Le poète franco-italien semble alors fournir une illustration des théories de Marsile de Padoue qui considère, dans le *Defensor pacis* de 1324, que tout pouvoir vient non pas de Dieu mais des hommes¹⁵¹⁵. De la sorte, la légitimité des régimes en place se trouve dans le corps de la cité elle-même.

b/ Un pouvoir charismatique

Au XIV^e siècle, les fondements théoriques de la thèse populiste marsilienne sont relayés par des études du droit civique et s'expriment, dans les œuvres de Bartolo et de Baldo, en des termes juridiques à travers le concept de la *lex regia*¹⁵¹⁶. L'idée que le peuple est la source de l'autorité se manifeste également dans le contexte ecclésiologique sous la forme du mouvement conciliaire¹⁵¹⁷.

Mais les penseurs médiévaux établissent une nette distinction entre la force d'action populaire et la capacité de la foule à prendre les bonnes décisions. Si le peuple doit être le moteur de toute action politique, il est essentiel qu'il ne se gère pas lui-même pour autant car cela mène à la catastrophe.

Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, la crucifixion du Christ et la bataille de *Pharsale* en sont des bons exemples. La condamnation de Jésus ne se justifie que par l'envie et la jalousie des membres du Sanhédrin et l'engagement des hostilités en Thessalie ne s'explique que par un sursaut bien inopportun d'ardeur belliqueuse. Les issues tragiques

¹⁵¹⁴ Respectivement, la *Pharsale*, v. 493-494 et la *Passion*, v. 665.

¹⁵¹⁵ Cette théorie est exposée dans le Discours I du *Defensor pacis*. Voir à ce sujet D. Ottaviani, « L'intellectuel et le politique : de Dante à Marsile de Padoue », art. cit. p. 13-20 et J.-H. Burns, *Histoire de la pensée politique médiévale*, op. cit., p. 344.

¹⁵¹⁶ Voir à ce sujet J.-H. Burns, *Histoire de la pensée politique médiévale*, op. cit., p. 442-448 ; R.-W. et A.-J. Carlyle, *A History of Medieval Political Theory in the West*, op. cit., p. 76-88.

¹⁵¹⁷ Une grande diversité des points de vue fut exprimée par les conciliaires mais une idée de base oriente toute leur pensée : l'autorité ultime dans la communauté chrétienne réside dans le corps des fidèles tel que représenté par le concile général de l'Eglise. Voir à ce sujet J.-H. Burns, *Histoire de la pensée politique médiévale*, op. cit., p. 540-552.

de ces deux décisions irréfléchies illustrent les thèses de Dante et de Marsile de Padoue selon lesquelles il ne faut pas que le peuple gouverne mais il faut qu'il laisse gouverner. Le pouvoir, ainsi centré autour de la personne d'un chef librement consenti, se fait charismatique.

Pour le poète franco-italien, ce pouvoir idéal est incarné par le personnage de Pompée. Dans la *Pharsale*, ce général romain respecté n'a de cesse d'œuvrer pour son peuple et de chercher ce qui peut être le plus favorable pour lui. L'essentiel de sa stratégie repose sur la recherche d'alliés, et non pas de vassaux. A la fin du texte, s'entretenant avec Dirotalius, le vaincu lui demande d'aller chercher du secours auprès des Turcs. Il rappelle à cette occasion sa magnanimité passée envers le peuple :

« E onque sor li Turs ne fis aucun asal,
Qe conquer le pooie sens trou long batistal,
Si fis ceschun de lor mien ami general.
Mien compeignon fis cil qe seroit mien vasal »¹⁵¹⁸.

Certes, l'idée est identique dans les *Fet des Romains*¹⁵¹⁹ mais le poète choisit à dessein un vocabulaire proprement féodal pour souligner la différence tactique entre un César à la recherche de vassaux et un Pompée désireux d'alliances. C'est que le modèle politique de référence a changé et que la vieille féodalité française ne correspond plus aux théories sur le gouvernement du XIV^e siècle.

Or, l'attitude de Pompée se révèle efficace puisque le sentiment des guerriers envers leur chef est plus proche de l'amitié que de l'obéissance craintive :

Li borçois mout l'ament, ond zaschun li encline ;
Mes quand il l'ont veü venir a tel traïne,
A si petite giant, ceschun bien endevine
Qe Cesaron l'avo(n)t sconfit celle matine.
Tor luy plurent tretuit por la cruel destine
Q'estoit le zorn corue sor la giant palatine ;
Mes por ce ne motrent ne orgueil ne haïne,
Ançois se souzmetent trestous en sa seisine,
Cum s'il aüst vencu tot la giant cesarine¹⁵²⁰.

¹⁵¹⁸ La *Pharsale*, v. 2524-2527.

¹⁵¹⁹ Les *Fet des Romains*, p. 553, l. 18-19 : « De cels que je poïsse metre soz moi, fis mes compaignons ».

¹⁵²⁰ La *Pharsale*, v. 2090-2098.

Cette affection du peuple pour Pompée lors de son arrivée à Larisse est déjà présente dans la chronique en prose¹⁵²¹ mais le poète se plaît, plus que le compilateur, à insister sur la relation bien particulière qui unit le chef d'armée à ses hommes :

Li borçois de Lariçe font per luy duel e criu
E maudient fortune ch'a mis a tel coriu
La franchise de Rome e le noble bayliu,
Qar jamés tel daumaje ne fu ne tel desriu.

Ne fu de dans Lariçe ne cortois ne vilan
Que nen plurast Pompiu cum suen cuisin german.
Dou remanir proient le senator roman¹⁵²².

Ces vers n'ont aucune correspondance dans le texte source et montrent l'affliction et les pleurs des hommes devant la défaite de Pompée. Ils mettent en lumière un nouveau type de rapports humains. Il ne s'agit plus d'obéir, de suivre les décisions du chef parce qu'il a fait ses preuves, ni de reconnaître en lui sa valeur guerrière mais bien de rester fidèle à un ami, même dans l'épreuve.

Dans la *Prise de Pampelune*, cette nécessité morale de constance dans les relations avec les autres est défendue par Roland qui s'oppose à ce sujet au souhait de son oncle. Charlemagne a proposé à son neveu d'acheter le siège d'un des Pairs pour l'offrir à Maozeris qui le lui a demandé en échange de sa conversion¹⁵²³. En guise de réponse, Roland prône le respect dû à ceux qui se sont affirmés ou s'affirment comme compagnons :

« Ne conterai je mie por tot l'or de Costançe
Entre mes compeignons, car male proveançe
Feroie envers celour qe por ma bienvoilañçe
Ont gerpi lor païs e lor metre abitañçe
Mout par me scsemblerait maovese costumança
A gerpir suen ami por avoir la acontança
D'un strançe qe soit pris, ou n'est pont d'afermançe »¹⁵²⁴.

A la différence de ce qui se passe dans les *Fatti de Spagna*, Roland défend les liens de druerie. Dans le texte italien en prose, il ne voit pas la moindre objection à la demande

¹⁵²¹ *Les Fet des Romains*, p. 540, l. 19-20.

¹⁵²² *La Pharsale*, v. 2129-2135.

¹⁵²³ *La Prise de Pampelune*, v. 524-525 et 548-549.

¹⁵²⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 531-537.

de Maozeris d'intégrer le corps des douze Pairs : « Io ve zuro suxo lo croce de mya spada s'el ve piaxerà poriti esser soto lo penone, e sarò in vostra compagnia, s'el ve piaxerà »¹⁵²⁵. Mais le personnage de Nicolas de Vérone prêche la loyauté. Au cœur de la problématique éthique envisagée, cette dernière s'affirme comme vertu principale.

De fait dans la *Pharsale*, le vaincu conseille l'opportunisme à ceux qui l'honorent encore, il leur enjoint de se tourner du côté de César, favorisé par Fortune, mais le peuple de Larisse, Mytilène ou Sélines n'est pas de cet avis. Nicolas de Vérone décrit l'insistance avec laquelle les habitants veulent retenir Pompée¹⁵²⁶ et souligne l'importance d'offrir l'hospitalité à celui qui ne se présente pourtant pas en vainqueur. Cet épisode est le même dans les *Fet des Romains*¹⁵²⁷ mais l'éclairage est sensiblement différent : quand la chronique dépeint des hommes tout prêts à aider Pompée, mettant en avant la sûreté du lieu, la chanson de geste les montre désireux de s'honorer de l'hospitalité offerte à celui qu'ils considèrent toujours comme leur héros national :

« Se une nuit demores, tu nos meriras si
Qe lous e pris en aurons plus qe nul reingn basti,
Qand en ta adversité t'auomes recoili
Si bien cum se tu fustes de l'estor departi
Cum honor, cum vitoire, e Cesar fust honi »¹⁵²⁸.

Un même sentiment de fidélité sans borne et d'amitié profonde explique l'attitude des habitants de Sélines quand ils revoient leur seigneur :

Mout en ferent grand joie sens nul maovés coraçe,
Que plus le amoient qe frer ne qe soraçe¹⁵²⁹.

Ces deux vers résument la relation qui unit Pompée à ses hommes : amitié forte, tenace, proche de l'amour que l'on doit à un frère ou à un cousin. Nicolas de Vérone ajoute cette comparaison dans son œuvre¹⁵³⁰ pour montrer à quel point l'autorité se comprend désormais comme une estime mutuelle et non plus comme un simple rapport de domination.

¹⁵²⁵ *Les Fatti de Spagna*, XLIII, p. 96.

¹⁵²⁶ *La Pharsale*, v. 2383-2391.

¹⁵²⁷ *Les Fet des Romains*, p. 549, l. 23-p. 550, l. 10.

¹⁵²⁸ *La Pharsale*, v. 2383-2387.

¹⁵²⁹ *La Pharsale*, v. 2607-2608.

¹⁵³⁰ Dans les *Fet des Romains* la joie des habitants n'est pas décrite, p. 554, l. 17-22.

C'est la raison pour laquelle Pompée, lorsqu'il s'adresse à ses hommes, rappelle d'abord l'amitié réciproque qui les unit avant de proposer un plan ou une stratégie militaire :

« Segnor baron qi estes ensamble moi ici,
Ze ay prové zeschun de vous por mien ami [...]
Or devisons ensamble - por amor vos en pri – »¹⁵³¹.

L'autorité de Pompée sur ses hommes s'apparente à un « pouvoir de type charismatique », c'est-à-dire concentré autour de la personne du chef et librement consenti par les hommes sur lesquels il s'exerce¹⁵³².

En ce sens, il est différent d'un « pouvoir traditionnel » dont jouissait Charlemagne dans les premières épopées et qui se légitimait par le simple poids des coutumes. Mais on a vu comment l'épopée franco-italienne modifie cette vision primitive de la monarchie carolingienne au profit de la peinture d'un monde où le statut de roi évolue jusqu'à être subordonné à celui de héros. L'autorité de Pompée et celle de Charlemagne sont alors comparables en ce que la personne du chef devient l'élément central de l'exercice du pouvoir. Précisément, dans la *Prise de Pampelune*, l'image de l'empereur tend à perdre de son éclat au profit d'une focalisation sur les mérites de Roland qui en arrive à supplanter son oncle et à devenir une véritable figure politique.

Ainsi, Estout n'hésite pas à rappeler à Charlemagne que les Pairs se sont engagés en Espagne sous la bannière de Roland et que c'est à lui seul qu'ils sont dévoués :

« Sire emperer, par dieu le roi dou mont,
Nous ne somes par toi en host ci a cist pont,
Mes pour amor de cil qe de bien fer est pront :
Ce est Rolland tuen niés, a cui danideu dont
Acomplir suen voloir, car maint preu en auront. »¹⁵³³

Fidèle à ce principe, il éconduit vertement le roi qui lui demande de l'héberger à Toletele dont il s'est rendu maître et lui précise un peu plus tard que seule l'intervention de Roland le fait changer d'avis :

¹⁵³¹ *La Pharsale*, v. 2615-2616 et 2644.

¹⁵³² Sur les différentes façons dont s'exerce le pouvoir, pouvoir traditionnel, pouvoir charismatique et pouvoir légal, voir M. Weber, *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, 1959 (1^{ère} éd. 1919), p. 114. Les catégories dégagées par le sociologue, bien qu'anachroniques pour nos épopées franco-italiennes, permettent de clarifier les choses.

¹⁵³³ *La Prise de Pampelune*, v. 553-557.

« Ne ferai, dist le duc, parlé avés en pardon !
 Alés vous aoberzier par delez cil boison,
 Car ci (de) dens ne entriérés, bien le vous afion. [...]
 Nen saziés gres a fors che a Rolland le baron !
 E se vous eusiés de hors dit tiel raison,
 Vous ne i serisiés hui entré, par seint Simon ! »¹⁵³⁴

Dans cet extrait, le personnage du baron de Langles démontre la place centrale occupée par Roland. Et ce n'est pas un hasard si, dans cet épisode de refus de l'hospitalité due à Charlemagne, Nicolas de Vérone a substitué Estout au Désirier de la tradition italienne. Dans les *Fatti de Spagna*, le Lombard accepte d'ouvrir les portes de Pampelune au seul Roland¹⁵³⁵ car le champion français, qui a lui-même fait venir le roi de Pavie en Navarre¹⁵³⁶, est le seul qui ne se moque pas de la valeur des Italiens¹⁵³⁷. La réaction de Désirier vis-à-vis de l'empereur se justifie donc par une certaine rancune d'avoir été tenu pour vil. A l'inverse, dans la *Prise de Pampelune*, le personnage se caractérise par sa constante déférence et ne profère pas le moindre propos désobligeant à l'encontre de Charlemagne¹⁵³⁸. C'est donc logiquement Estout, « irreverente burlone »¹⁵³⁹ et « malalingua irrefrenabile »¹⁵⁴⁰, qui explique à l'empereur que l'autorité dont il jouit est moindre que celle de son neveu. Tel est également le sens de la lamentation de Maozeris qui regrette que Charlemagne ne soit « mie poesti / De rien fer s'il ne pleit a Rolland le marchis »¹⁵⁴¹. Le héros français qui guide les armées impériales devient un reflet de la figure de Pompée.

Comme lui, il jouit du soutien inconsidéré de ses hommes et c'est précisément Estout qui, dans la tradition franco-italienne, se fait le héraut de l'amitié. Souvent décrié¹⁵⁴², le personnage témoigne cependant d'une exemplaire fidélité envers son cousin. Lorsque Charlemagne vient proposer aux compagnons d'armes du héros de renoncer à leur siège en échange d'une confortable récompense, le chevalier, qui ose dire tout haut ce que les

¹⁵³⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 5082-5084 et 5101-5103.

¹⁵³⁵ « A vuy, nobelle conte, farò zìò che ve pyaxe », les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 96.

¹⁵³⁶ « Conte, vuy me avite fatto vegnire in le parte della Navarra, e io ge sono vegnuto in vostro servixio, e no in servixio de Karlo », les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 94.

¹⁵³⁷ Les *Fatti de Spagna*, XLIII, p. 94.

¹⁵³⁸ Voir à ce sujet, F. di Ninni, « Il discorso diretto nelle opere di Niccolò da Verona », art. cit., p. 285-287.

¹⁵³⁹ A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana, op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁴⁰ A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 358.

¹⁵⁴¹ La *Prise de Pampelune*, v. 964-965.

¹⁵⁴² Voir à ce sujet J.-C. Vallecalle, « *Fortitudo et Stultitia* », art. cit., p. 1423-1434 ; C. Cremonesi, « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », art. cit., p. 97 ; A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 368 ; A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana, op. cit.*, p. 34-35.

autres pensent tout bas, affiche un profond mépris des biens matériels qui paraissent futiles en comparaison de l'attachement pour Roland :

« Mieux amons nous morir ou le cuens de Clermont
Che tenir qant qe vaut Paris jusque en Piemont. »¹⁵⁴³

Cette relation d'amitié bien particulière qui unit le fils d'Odon et le neveu de Charlemagne est une donnée propre aux remaniements italiens des chansons françaises¹⁵⁴⁴.

Dans l'*Entrée d'Espagne*, Estout fait à Feragu un véritable panégyrique de Roland¹⁵⁴⁵ qu'il considère comme « le melor home qu'ancor manjast de pan »¹⁵⁴⁶. Ogier et Gerard reconnaissent d'ailleurs la singularité des liens qu'entretiennent les deux parents :

« Che plus amez Rollant, le niés le rois,
Che tot les homes ch'en vis se facent crois ».

*

« Tu qe des feiz Rollant seis plus d'ome dou munt »¹⁵⁴⁷.

De fait, le sentiment est réciproque et lors de son exil en Orient, Roland souffre d'être privé de la compagnie de celui qui est « d'amors plus proçan »¹⁵⁴⁸ :

Et por Estof li est son duel creü :
Non seit s'il ert o mort o retenu¹⁵⁴⁹.

Cette affection ne se dément pas dans la *Prise de Pampelune* où Estout, bien qu'il ne soit jamais d'accord avec les avis de Roland, l'assure de son inconditionnel soutien : « jamés ne vous faudra »¹⁵⁵⁰. Et en effet, le guerrier contestataire finit toujours par suivre les ordres de son cousin et se soumet à ses moindres souhaits¹⁵⁵¹.

De la sorte, les similitudes entre le neveu de Charlemagne et le héros de la *Pharsale* ne manquent pas et le trouvère, à la suite du Padouan, fait de Roland un « sénateur

¹⁵⁴³ La *Prise de Pampelune*, v. 560-561.

¹⁵⁴⁴ Sur cette relation privilégiée, voir J.-C. Vallecalle, « *Fortitudo* et *Stultitia* », art. cit., p. 1429-1431 ; G.-G. Ferrero, « Astolfo (Storia di un personaggio) », art. cit., p. 518-520 ; L. Bartolucci, « La figura di Astolfo nell'*Aquilon de Bavière* », art. cit., p. 300-302.

¹⁵⁴⁵ L'*Entrée d'Espagne*, v. 1543-1568.

¹⁵⁴⁶ L'*Entrée d'Espagne*, v. 1519.

¹⁵⁴⁷ L'*Entrée d'Espagne*, v. 3368-3369 et 9087.

¹⁵⁴⁸ L'*Entrée d'Espagne*, v. 1520.

¹⁵⁴⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 5650-5651.

¹⁵⁵⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 4337.

¹⁵⁵¹ La *Prise de Pampelune*, v. 4216-4224, 4238-4241, 4325-4328, 4335-4338, 4450-4455, 4491-4494, 4652-4658.

romain » ou un « gentil sénateur »¹⁵⁵². Cette distinction sociale qui rapproche les deux personnages introduit une certaine novation dans la geste traditionnelle puisque le héros français par excellence se voit gratifié d'un statut privilégié romain. Or, la noblesse des intentions et actions de Pompée est évidente si bien que le titre de sénateur accordé à Roland permet non seulement d'adapter le personnage à une société italienne bourgeoise et de reprendre une donnée de l'*Entrée d'Espagne*, mais bien aussi de compléter son portrait héroïque par des vertus dignes du héros malheureux de *Pharsale*¹⁵⁵³. Comme lui, Roland assume désormais une tâche de meneur d'hommes.

D'une valeur incontestable et incontestée, Roland est à la tête des troupes guerrières. Sa bravoure et son charisme font qu'on lui obéit : lorsqu'il propose sa propre stratégie pour l'attaque de Cordoue, stratégie qui diffère de celle de Ganelon, c'est à son avis que les Pairs s'en remettent sans contestation. « Tant com je aurai valour / Vetre comant ferai » précise Olivier¹⁵⁵⁴. Le neveu de Charlemagne est considéré, apprécié et estimé :

Vint mil chivalers volontier, non a enuï
Sailerent a cival, e cescun d'eus se oufri
Aou gentil duc Rolland, che bien li acoili¹⁵⁵⁵.

Lors de ce même épisode militaire, les chevaliers réaffirment leur attachement à Roland et sont prêts à sacrifier leur vie pour le seconder efficacement :

« A toi somes acin :
Ond par toi volons tous morir et prendre fin
Avant que tu ne aies Espagne en tuen demin »¹⁵⁵⁶.

La situation est exactement la même que celle décrite par le poète au moment de l'attaque surprise de Maozeris : partis chercher du ravitaillement à Toletele, et guidés par Ysorié, les douze Pairs tombent dans une embuscade tendue par le père du nouveau converti. Aucun ne veut aller chercher du renfort parce que « cescun d'eus voloit avant morir / Avec lu que alier pour mesaçe e garir »¹⁵⁵⁷. L'idéal d'une mort auprès de celui que l'on estime l'emporte sur la possibilité de sauver sa vie en évitant le danger. Le rejet au début du vers 4478 de « Avec lu » signifie la place prépondérante de Roland dans les

¹⁵⁵² *La Prise de Pampelune*, v. 1556 et 4796. *l'Entrée d'Espagne*, v. 14768-14769.

¹⁵⁵³ Au sujet de cette adaptation de la geste française aux modèles italiens voir J.-C. Vallecalle, « Roland sénateur de Rome dans l'*Entrée d'Espagne* », art. cit., p. 769-779.

¹⁵⁵⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 6036-6037.

¹⁵⁵⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 6010-6012.

¹⁵⁵⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 6057-6059.

¹⁵⁵⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 4477-4478.

préoccupations de ses chevaliers et amis. Celui que l'on suit, que l'on admire, que l'on aime, acquiert un statut privilégié. Il est toujours

Siens compeignons ou lu, ja nul ne l'oublia.
La noble souderie pres le duc segonda,
Car cescun plus l'amoit che cil che l'engendra. [...]
Mout amoient tretous Rolland le noble dus,
Che plus le tenoient plain de totes vertus
Che tous ceus che furent onque en cist mond nascus¹⁵⁵⁸.

Et lors de la dernière apparition du héros dans la narration et de la chute abrupte du texte, le poète résume le sentiment dominant à son égard à l'aide de trois vers qui prennent valeur d'adage :

Plus l'amoit cescun pour sa noble franchise
E pour sa grand larçeçe e pour sa gentilise
Che bazalier sa amie¹⁵⁵⁹.

Là encore, le rapprochement entre Roland et Pompée est pertinent comme le prouve la similitude d'expression : « plus l'amoit ceschun qe damiseus s'amie »¹⁵⁶⁰ précise Nicolas de Vérone en parlant du général romain.

La définition du bon gouvernement n'est donc pas liée à la façon dont les dirigeants mènent leurs actions mais à celle dont leur autorité est consentie par le peuple. C'est l'attitude de ceux qui sont gouvernés, et non pas de ceux qui dirigent, qui permet de caractériser les différents systèmes politiques. C'est là un infléchissement fondamental du point de vue que la prise en considération des hommes et de la foule des anonymes pour apprécier les qualités individuelles de tel roi ou de tel prince. On accepte volontiers de servir Charlemagne, car l'hommage par les vassaux est un geste volontaire d'homme libre et la royauté librement acceptée n'est en rien condamnable. De la même façon, l'aura dont jouit Roland fait de lui un représentant majeur du système hiérarchique médiéval. La figure de Pompée synthétise quant à elle deux idéaux apparemment fort éloignés : l'ancienne féodalité française et des souvenirs républicains antiques.

c/ L'élection

¹⁵⁵⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 5480-5482 et 5571-5573.

¹⁵⁵⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 6100-6102.

¹⁵⁶⁰ *La Pharsale*, v. 587.

Les différentes organisations politiques trouvent leur légitimité au sein même du peuple et il n'est alors pas surprenant qu'à la diversité des cultures réponde une multitude de régimes possibles. Toujours, c'est la manière dont les hommes acceptent ou subissent le pouvoir qui définit ce dernier comme acceptable ou non. Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, au delà des simples distinctions anecdotiques de civilisations et des différences essentielles entre république romaine et empire carolingien, deux expressions synthétisent les conceptions antithétiques du pouvoir : la *poesté* et la *seignorie*.

La *poesté* représente une autorité non librement consentie, qui ne peut s'appliquer que sur des entités abstraites et est largement remise en question. Il en va ainsi du pouvoir illusoire de Pilate. Le procureur croit être maître de ses décisions mais le Christ remet en question ses capacités :

Ancour li fist Pilat autres demandeisons
E dist : « Che ne me parles ? Ne sais tu che a ces pons
Je ay la poësté de ta delivreisons ? »
Lour respondi Jesu con nous vous conterons.

Dist Jesu : « Tu ni eüses sour moy nulle poeste
Se donee ne te fust desour –veritié est ceste- »¹⁵⁶¹.

De fait, dans l'univers nouveau dépeint par Nicolas de Vérone, l'autorité du gouverneur n'est pas entravée par Dieu mais par les Juifs qui conduisent Pilate à prononcer la sentence de mort. Le monde terrestre s'est substitué à la toute puissance divine et il est tout à fait significatif que le poète franco-italien utilise la même expression pour évoquer le pouvoir de Pilate et celui de César.

En effet, le vainqueur de la guerre civile peut se targuer d'avoir « la poesté »¹⁵⁶² mais son autorité est remise en question : il est obéi et respecté parce que craint mais il est également désavoué. Au moment où le trouvère décrit le corps à corps entre César et Brutus et le rôle que joue Fortune dans ce combat, il écrit :

Trestuit li stançes rois qe Pompiu mantenoit
Illuech furent tué, und grand duel s'en fesoit.
Non fu mes tel bataille, e non croy qe etre doit,

¹⁵⁶¹ *La Passion*, v. 669-674.

¹⁵⁶² *La Pharsale*, v. 800.

Qar cescun de lour heir da pois se complagnoit
Qe soz li emperers a servir remanoit¹⁵⁶³.

En d'autres termes, les hommes en viennent à se plaindre de servir César. Autant dire que le respect dû au chef est ici mis à mal. On tolère mal la soumission à César parce qu'elle est synonyme de sujétion. Nicolas de Vérone présente une autorité non librement consentie, donc illégitime, et, pour ce, désavouée, bien différente de celle qui unit Roland à ses chevaliers :

L'olifant mist en boce e tant fort le tenti
Che vint mil chivalers voluntier, non a enuï,
Sailerent a cival, e cescun d'eus se oufri
Aou gentil duc Rolland, che bien li recoili¹⁵⁶⁴.

D'un côté, les hommes de main de César regrettent d'être à son service, de l'autre, les guerriers de Roland sont tout prêts à lui venir « volontier » en aide.

C'est que le futur *dictator* romain ne jouit que de la *poesté* sans pouvoir prétendre à la *seignorie* dont Pompée est assuré¹⁵⁶⁵. Ces deux expressions antithétiques introduisent une différence essentielle entre deux types d'autorité. La geste française est adaptée à la société italienne et la *Pharsale* de Nicolas de Vérone présente une sorte de retour aux sources : la forme épique est au service d'un sujet antique et la chronique en prose est relue à travers l'esprit de Lucain. Il s'agit d'une apologie de Pompée qui a été élu par ses hommes tout comme le Charlemagne franco-italien a été choisi comme le meilleur pour être empereur.

En effet, la *Geste Francor* narre, en six poèmes distincts mais intrinsèquement liés, la genèse de la monarchie carolingienne. De la sorte, le cycle¹⁵⁶⁶ s'approprie les personnages mythiques de Pépin et de Charlemagne et fournit au second une *Enfance* dans la chanson de *Karleto*. Auparavant, le texte de *Berta da li pè grandi* s'ouvre à la Pentecôte, de façon traditionnelle, sur une scène de conseil. Les barons de Pépin regrettent que leur roi n'ait pas de descendance pour assurer sa succession :

Dist l'un a l'altro: « Por qe le çelaron ?
La cort de li rois no vale un boton,
Quando non oit une dame al galon,

¹⁵⁶³ La *Pharsale*, v. 1857-1861.

¹⁵⁶⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 6009-6012.

¹⁵⁶⁵ La *Pharsale*, v. 586.

¹⁵⁶⁶ Au sujet du manuscrit V13 envisagé comme l'unique cycle franco-italien, voir S.-M. Cingolani, « Innovazione e parodia nel Marciano XIII », art. cit., p. 62.

Dont il aüst o fiol o guarçon,
Qe apreso de sa morte e de sa decesion
Qe fust notre rois cum esere dovon,
E mantenist en pase soe rion,
E par lu aümes guarison »¹⁵⁶⁷

Les aventures de Pépin, qui servent de prologue à la geste de Charlemagne, sont ensuite développées et *Karleto* s'ouvre sur un rappel de la généalogie du futur roi des Francs :

Qe de le rois Pepin remist un enfan,
Karleto le petit çovençel de pois an,
Filz fu de Pepin e de Berte enseman¹⁵⁶⁸.

Mais cette épopée d'enfance brosse du futur roi un portrait totalement inattendu : orphelin trompé par ses frères, d'abord simple marmiton, le personnage doit affronter nombre d'épreuves avant que son mérite ne soit reconnu. Il est sacré à Rome non parce qu'il est le fils de Pépin mais parce qu'il est le plus méritant :

E l'apostoilo por me' la man li prent.
« Karleto », fait il, « de una ren ne vos ment,
En Roma son venu baron jusqua d'Orient
Por clamer enperer qe sia pro e valent.
Non è milor de vos en le segle vivent,
Vu serì enperer fato novelament »¹⁵⁶⁹

Le jeune Charlemagne refuse de prendre la couronne avant d'avoir conquis la France et vengé sa mère¹⁵⁷⁰. Ainsi, il s'impose lui-même une nouvelle prouesse pour mériter son statut de roi. Le poème présente donc une image profondément modifiée de l'empereur à la barbe fleurie qui n'est plus souverain héréditaire¹⁵⁷¹ mais figure au contraire l'avènement de ce que H. Krauss appelle *l'efficacité bourgeoise*¹⁵⁷². La chanson de geste franco-italienne a métamorphosé la royauté de Charlemagne¹⁵⁷³.

Encore plus explicitement, dans la *Pharsale*, Nicolas de Vérone fait clairement allusion à deux reprises à l'élection de Pompée par le peuple et, à chaque fois, il s'agit d'un ajout par rapport aux *Fet des Romains*. C'est dans la bouche de Cicéron que se lit pour la

¹⁵⁶⁷ *Berta da li pè grandi*, v. 10-17.

¹⁵⁶⁸ *Karleto*, v. 253-255.

¹⁵⁶⁹ *Karleto*, v. 2678-2682.

¹⁵⁷⁰ *Karleto*, v. 2683-2690.

¹⁵⁷¹ Dans cette épopée, les caractères héréditaires sont réservés à la lignée des Mayence.

¹⁵⁷² H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 118-128.

¹⁵⁷³ Voir à ce sujet K.-H. Bender, « Les métamorphoses de la royauté de Charlemagne », art. cit., p. 172.

première fois le statut particulier de Pompée : l'orateur lui reproche de ne pas tenir compte assez de l'opinion du peuple :

« Adonc tiens tu fable de jugleor
L'aute querelle de ceschun senator !
Q'a tuen maogré te font eus vençeor,
Se tu fais ce q'eus te prient des or.
Nous ne t'avons esleü a retor
Por tuen bien proprie, mes seulmant por l'onor
Dou frans comun, q'il ne ait desenor
Donc le devons defandre ver celor
Ch'enci nous cuident honir por lor folor »¹⁵⁷⁴.

L'idée que la bataille concerne tout le monde et non pas seulement Pompée et la querelle des sénateurs sont des éléments présents dans la chronique française, mais le compilateur reste muet au sujet de l'élection de Pompée¹⁵⁷⁵, de la même façon qu'il évite de montrer le peuple de Mytilène rappelant au héros qu'il a été choisi parmi d'autres candidats¹⁵⁷⁶ :

« Nos te volons proier cum dame suen mari
Qe tu en nos te fies de buen cuer esjoï,
Cum tu feïs devant, quand tu eres esli
A prince sor li autres e da tous obeï »¹⁵⁷⁷.

Par deux fois, le poète précise donc que Pompée est élu par ses hommes et c'est capital parce que cela signifie que l'autorité du républicain est pleinement légitime dans le sens où elle tient son origine même d'une décision du peuple. Le trouvère italien introduit l'idée de démocratie et d'élection librement consentie à une troisième reprise lorsque Pompée déclare vouloir demander de l'aide aux Turcs. En effet, le héros rappelle que dans les temps passés, Marius s'est vu en fort mauvaise posture dans les prisons de Libye, mais que de retour chez lui « tot le comun de Rome le esli / Por consoil e por sir sor tous signori »¹⁵⁷⁸, là où il est seulement dit dans les *Fet des Romains* qu'il « refu consele e sire de Rome, come il avoit onques mielz esté »¹⁵⁷⁹.

¹⁵⁷⁴ La *Pharsale*, v. 451-459.

¹⁵⁷⁵ Les *Fet des Romains*, p. 506, l. 25-27.

¹⁵⁷⁶ Les *Fet des Romains*, p. 549, l. 16-p. 550, l. 10.

¹⁵⁷⁷ La *Pharsale*, v. 2399-2402.

¹⁵⁷⁸ La *Pharsale*, v. 2631-2632.

¹⁵⁷⁹ Les *Fet des Romains*, p. 554, l. 33-34.

Ainsi, l'idée républicaine est bien présente dans la *Pharsale* de Nicolas de Vérone et le poète franco-italien la défend avec force contre les prétentions de l'empire. A cet effet, il ajoute aux *Fet des Romains* une description des enseignes des deux généraux. Celle de César porte une « aigle [...] trestout encoronee »¹⁵⁸⁰ alors que celle de Pompée, qualifiée de « aute enseigne romaine »¹⁵⁸¹ est bien différente :

Q'avoit le çans vermoil plus qe color de graine
A quatres letres d'or, qe font la gient certaine
Qe celle est l'ensagne a la cité souveraine ;
Des aigles sens coronnes avoit li bande plaine¹⁵⁸².

Non seulement le drapeau arbore le sigle SPQR du sénat et du peuple romains, mais encore les aigles représentées sont dépourvues de couronne. C'est que Pompée s'affiche comme le partisan de la République opposé aux prétentions impériales de César. A la fin de la chanson, lorsque le héros est assassiné par Settimus, l'auteur qualifie le meurtrier de « pis qe Brutus »¹⁵⁸³. C'est-à-dire qu'il fait de lui le traître par excellence, l'égal de Judas. Mais cela revient aussi à alléger les charges qui pèsent sur le fils de César et à les attribuer à l'assassin de Pompée, donc à favoriser l'idée républicaine par rapport à l'idée impériale.

En effet, Pompée apparaît comme la figure de l'autorité la plus louable, « defendeor [...] / De le senat de Rome », « romein citein »¹⁵⁸⁴, il est entièrement dévoué à la cause de son peuple et se bat pour la *franchise* et la liberté, comme en témoigne le cri de guerre de son armée :

A ce qe ceschun soit en l'estor conoisent
« La franchise de Rome » crierons autement¹⁵⁸⁵.

Cette mention est absente des *Fet des Romains*¹⁵⁸⁶ et s'oppose au « Civaler Cesaron »¹⁵⁸⁷ plus proprement épique de son adversaire. De la même façon, alors que César s'adresse à ses « chivalers »¹⁵⁸⁸, Pompée encourage ses « barons »¹⁵⁸⁹ à se battre

¹⁵⁸⁰ La *Pharsale*, v. 806-807.

¹⁵⁸¹ La *Pharsale*, v. 632.

¹⁵⁸² La *Pharsale*, v. 633-636.

¹⁵⁸³ La *Pharsale*, v. 2998.

¹⁵⁸⁴ La *Pharsale*, v. 2902-2903 et 2907.

¹⁵⁸⁵ La *Pharsale*, v. 873-874.

¹⁵⁸⁶ Les *Fet des Romains*, p. 515-517.

¹⁵⁸⁷ La *Pharsale*, v. 812.

¹⁵⁸⁸ La *Pharsale*, v. 695.

¹⁵⁸⁹ La *Pharsale*, v. 834.

vaillamment. La noblesse de son combat, qui n'est pas sans évoquer celle des dons demandés par Désirier à Charlemagne¹⁵⁹⁰, s'accompagne d'un très profond respect de la vie humaine. Honoré et estimé, Pompée est le représentant du peuple romain qui l'a librement élu. Il est donc le meneur d'une véritable république, ce qui est totalement différent de ce qui se passe dans les épopées françaises aussi bien que dans les *Fet des Romains*.

De même que la monarchie de droit divin a cédé le pas devant une monarchie élective, de même l'empire de César est désavoué face à l'ambition démocratique de Pompée parce que le pouvoir accordé par les Dieux, celui de Pilate consenti par le Dieu de Jésus ou celui de César favorisé par Fortune, n'est qu'illusoire. Seule peut être effective la puissance que l'on tient du peuple lui-même.

Conclusion

Ainsi, le projet politique de Nicolas de Vérone apparaît plus clairement : le pouvoir ne tire sa légitimité d'aucun élément extérieur mais trouve ses fondements au sein même de la cité. Totalement autonome, il n'est subordonné ni au règne de Dieu, ni aux lois d'une perpétuelle hérédité. C'est le peuple, « matière vivante » selon l'expression de Marsile de Padoue¹⁵⁹¹, qui choisit et prescrit son type de gouvernement. De ce fait, aucun système ne semble immuable car le peuple est mouvant et peut, parfois, faire de mauvais choix. Dès lors, définir le bon gouvernement se borne à privilégier celui qui dépend directement de son peuple. La multiplicité des systèmes de représentation s'explique alors logiquement par la multiplicité des individus et des nations : chaque collectivité a son propre gouvernement.

La *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* mettent à jour un changement de perspective dans la perception que l'homme a de lui-même et du monde dans lequel il vit. Le poète franco-italien prône un idéal de monarchie plus modérée, de « royauté seulement humaine »¹⁵⁹² et d'empire plus humain : le statut inaccessible « d' élu de Dieu », de « souverain héréditaire » est remplacé par une autorité plus méritée que traditionnelle. Cela ne doit pas surprendre à une époque où il faut choisir son camp entre l'empereur et le pape. Du fait de l'opposition entre Guelfes et Gibelins, du fait du

¹⁵⁹⁰ Voir la *Prise de Pampelune*, v. 1911-1912 : « le romain empir / Vous mist tous en franchise ».

¹⁵⁹¹ Marsile de Padoue, *Defensor pacis*, I, 15, 5-6, p. 134-135.

¹⁵⁹² E.-H. Kantorowicz qualifie ainsi la monarchie dont Dante fait l'apologie. Voir *Les Deux corps du roi*, op. cit., p. 326.

divorce entre Eglise et pouvoir, la monarchie de droit divin n'est pas, en Italie du Nord, à l'ordre du jour et est remplacée par une monarchie élective.

Le poète franco-italien affiche une nouvelle position, ni vraiment guelfe, ni vraiment gibeline. S'affranchissant de ce dilemme, il propose un autre type de gouvernement, plus proprement laïc et directement inspiré de l'humanisme politique et civique¹⁵⁹³ qui milite pour le modèle romain de la république et des libertés. En ce sens, Nicolas de Vérone, tel Brunet Latin, Bonvesin della Riva ou Albertino Mussato, est un précurseur de Pétrarque, Boccace, Saluti¹⁵⁹⁴ et Léonardo Bruni¹⁵⁹⁵. Son œuvre est d'une étonnante modernité et témoigne d'une réflexion profondément humaniste.

Chapitre 3 :

Le sens moral : la prudence

L'époque tardive de la rédaction des textes de Nicolas de Vérone est propice à une réflexion morale sur les fondements de l'héroïsme : en effet, nombre de penseurs, parmi lesquels Thomas d'Aquin, Brunet Latin et B. Giamboni¹⁵⁹⁶, s'intéressent à ce qui rend une action juste et digne d'éloge. Au XIV^e siècle, la littérature didactique est en plein essor et la tradition épique, en vers comme en prose, s'en fait l'écho parce que les récits des légendes héroïques paraissent propres à illustrer des concepts théoriques parfois bien abstraits.

A ce sujet, certains critiques se sont intéressés au « schema didattico-favolistico » de l'épopée franco-italienne¹⁵⁹⁷. En particulier, les études de H. Krauss et de S.-M. Cingolani sur l'univers moral de la *Geste Francor* ont permis de définir une image contrastée de Charlemagne, exemplaire dans *Karleto* puis ridicule et

¹⁵⁹³ De la même façon, il existe un rapport très étroit entre les humanistes florentins et la tradition rhétorique antérieure, notamment du point de vue des théories républicaines. Voir à ce sujet Q. Skinner, *Les Fondements de la pensée politique moderne*, Paris, Albin Michel, coll. *Bibliothèque de l'évolution de l'humanité*, 2001, p. 68-86. L'auteur examine « dans quelle mesure l'épanouissement de la théorie sociale et politique dans la Florence du début du XV^e siècle peut se voir comme plongeant ses racines dans deux traditions intellectuelles antérieures : celle des *dictatores* du Moyen Age et celle des humanistes pétrarquiens de la fin du XIV^e siècle », p. 156-157.

¹⁵⁹⁴ 1331-1406.

¹⁵⁹⁵ 1370-1440.

¹⁵⁹⁶ 123 ?-129 ?.

¹⁵⁹⁷ S.-M. Cingolani, « Innovazione e parodia nel Marciano XIII », art. cit., p. 71.

condamnable à partir de son accession au titre d'empereur¹⁵⁹⁸. De leur côté, A. Limentani et N.-B. Cromey évoquent l'itinéraire héroïque de Roland dans l'*Entrée d'Espagne* depuis la « symbolic death »¹⁵⁹⁹ du personnage jusqu'à la reconquête de son statut¹⁶⁰⁰.

La moralisation des chansons de geste est telle que la façon même de qualifier les protagonistes prend un sens nouveau. Ainsi, et conformément au processus d'individualisation et d'affirmation de soi à l'encontre de son lignage, les adjectifs *noble* et *vilain* perdent leur signification sociale au profit d'une distinction éthique dans *Macaire*¹⁶⁰¹.

Dans ce contexte nouveau, il est tentant de lire l'œuvre de Nicolas de Vérone comme un manifeste didactique dans le sens où la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* se proposent de livrer au public un idéal humain et un modèle édifiant. Ce dernier est logiquement conforme aux idées qui prévalent au sein de la société qui écoute les chansons de geste.

Parmi les nombreux concepts qui délimitent les contours d'une action éthique, la notion de prudence est particulièrement intéressante, non seulement parce qu'elle apparaît comme la première vertu cardinale, mais encore parce qu'elle est riche de nuances. Définie comme une disposition stable de l'intellect par laquelle l'homme est capable de choisir et de mettre en œuvre les moyens adéquats pour l'obtention d'une fin déterminée, la prudence est une vertu morale qui relève aussi bien de la technique de l'action que de sa dimension éthique. Elle pose deux types de questions radicalement différentes : comment réussir une action ? Comment faire pour que cette dernière soit bonne ?

La réflexion médiévale sur la prudence connaît deux phases chronologiques nettement distinctes¹⁶⁰². Au XIV^e siècle, la découverte du livre VI de l'*Ethique à Nicomaque* modifie profondément le regard porté sur la vertu romaine. Au temps de Guillaume

¹⁵⁹⁸ S.-M. Cingolani, « Innovazione e parodia nel Marciano XIII », art. cit., p. 71-74 ; H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 38-50. Ce critique s'intéresse à la figure de Pépin.

¹⁵⁹⁹ N.-B. Cromey, « Roland as baron révolté », art. cit., p. 292.

¹⁶⁰⁰ N.-B. Cromey, « Roland as baron révolté », art. cit., p. 292-294 ; A. Limentani, « Epica e racconto », art. cit., p. 422-425.

¹⁶⁰¹ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 200.

¹⁶⁰² Voir à ce sujet O. Lottin, « Les débuts du traité de la prudence au Moyen Age », *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, Gembloux, Duculot, t. 3, 1^{ère} partie, XIV, 1949, p. 255-280. Le chapitre se divise en deux articles : « La prudence avant l'introduction d'Arsitote », p. 257-271 et « La prudence après l'introduction d'Aristote », p. 271-280.

d'Auxerre¹⁶⁰³, la prudence est envisagée comme une action de la raison qui commande ce qui lui apparaît bien. Elle porte sur le choix du moyen jugé le meilleur pour réaliser un bienfait et repose donc sur l'idée d'une connaissance intuitive du bien et du mal. En revanche pour Thomas d'Aquin, il s'agit d'une capacité de délibération sur les moyens à mettre en œuvre, d'une qualité de jugement pour déterminer ce qui est le meilleur et l'acte du discernement ordonne ainsi l'implication de la volonté individuelle tout autant que de la raison¹⁶⁰⁴.

Pour le dominicain, la prudence est une des vertus cardinales. Il s'en explique dans la *Somme théologique* :

Principium enim formale virtutis de qua nunc loquimur, est rationis bonum. Quod quidem dupliciter potest considerari. Uno modo, secundum quod in ipsa consideratione rationis consistit. Et sic erit una virtus principalis, quae dicitur prudentia. Alio modo, secundum quod circa aliquid ponitur rationis ordo. Et hoc vel circa operationes, et sic est iustitia, vel circa passiones, et sic necesse est esse duas virtutes. Ordinem enim rationis necesse est ponere circa passiones, considerata repugnantia ipsarum ad rationem. Quae quidem potest esse dupliciter. Uno modo secundum quod passio impellit ad aliquid contrarium rationi, et sic necesse est quod passio reprimatur, et ab hoc denominatur temperantia. Alio modo, secundum quod passio retrahit ab eo quod ratio dictat, sicut timor periculorum vel laborum, et sic necesse est quod homo firmetur in eo quod est rationis, ne recedat ; et ab hoc denominatur fortitudo. Similiter secundum subiecta, idem numerus invenitur. Quadruplex enim invenitur subiectum huius virtutis de qua nunc loquimur, scilicet rationale per essentiam, quod prudentia perficit ; et rationale per participationem, quod dividitur in tria ; idest in voluntatem, quae est subiectum iustitiae ; et in concupiscibilem, quae est subiectum temperantiae ; et in irascibilem, quae est subiectum fortitudinis¹⁶⁰⁵.

¹⁶⁰³ 1150-1231. Auteur de référence dans la scolastique du XIII^e siècle. Auteur de la *Summa aurea*, éd. J. Ribaillier, Paris-Grottaferrata, Editions du CNRS et Editiones collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas « Spicilegium Bonaventurianum », XVI.-XX, 5 vol., 1980-1987. Voir à ce sujet O. Boulnois, *La Puissance et son ombre. De Pierre Lombard à Luther*, Paris, Aubier, coll. *Bibliothèque philosophique*, 1994, p. 99-127.

¹⁶⁰⁴ Au sujet de la distinction entre prudence envisagée comme un *habitus*, c'est-à-dire un simple jugement, et prudence envisagée comme un acte de la volonté et de la raison, voir O. Lottin, « Les débuts du traité de la prudence au Moyen Age », art. cit., p. 280. La deuxième définition s'appuie sur l'anthropologie aristotélicienne de la prudence où la délibération et le choix occupent une place majeure. Voir à ce sujet P. Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 106-143.

¹⁶⁰⁵ Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, II^e partie, question 61, article 2. A propos de la prudence chez saint Thomas, voir T.-G. Belmans, « Le jugement prudentiel chez saint Thomas. Réponse à M^e Inerny », *Revue thomiste*, 91, 1991, p. 414-420 ; B. Lemoine, « La prudence chez saint Thomas d'Aquin. La problématique thomiste au regard de la philosophie aristotélicienne. Pour une relecture contemporaine du traité », *Divus Thomas*, 94, 1991, p. 27-51.

Cette approche renvoie à celle que Brunet Latin propose dans son *Tresor* où il définit la prudence comme une vertu tout à la fois morale et intellectuelle¹⁶⁰⁶. Le texte rédigé en français a été vulgarisé par B. Giamboni qui explique dans le *Trattato di virtù e vizi* : « Prudenzia è virtù la quale ordina e dispone l'animo dell'uomo a verace conoscimento di bene e male, con ferma volontà di pigliare il bene e lasciare stare il male e fug[g]irlo »¹⁶⁰⁷.

Ainsi, Nicolas de Vérone compose ses textes à une époque marquée par une profonde mutation intellectuelle et qui pose un regard tout à fait nouveau sur la problématique de la prudence. En outre, la présence de deux manuscrits du *Tresor* dans la propre bibliothèque des Gonzague¹⁶⁰⁸ laisse supposer que le poète a été grandement influencé par les œuvres des principaux moralistes de son temps, lesquelles étaient très répandues au Moyen Age.

Or, dans son approche théorique de la prudence, infléchie par la philosophie aristotélicienne, le *Trecento* doit concilier une conception grecque tout humaine de la vertu première et la vision d'un monde encore largement régi par la volonté du ciel et la Providence. Mais, on le sait, l'auteur de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* fait preuve d'un intérêt restreint pour toutes les manifestations de la transcendance divine.

Il est alors possible de se demander comment le monde épique mis en scène par le trouvère franco-italien, qui renvoie directement à l'Antiquité latine dans l'un de ses poèmes, envisage la prudence. La façon dont la vertu apparaît dans les trois chansons de geste est liée aux attentes d'un public bourgeois, aristocratique et courtisan.

Ainsi, il conviendra de distinguer précisément les fondements (idéologiques et éthiques) des moyens utilisés pour parvenir à une action morale. Les aspects spécifiquement romains et attendus de la prudence, concentrés autour de la notion générale de pacifisme¹⁶⁰⁹, s'opposent à une nouvelle vision, plus proprement humaniste et nuancée

¹⁶⁰⁶ « Vertu est en II manieres ; l'une est appelee moral, ki s'apertient a l'ame sensible, en qui n'est veraie raison ; l'autre vertu est intellectuelle, ki s'apertient a l'ame raisonable, en qui est intellec et discretion et raison », B. Latin, *Li Livres dou Tresor*, livre 2, XXX : « De vertu moral et intellectuelle », p. 200.

¹⁶⁰⁷ B. Giamboni, *Il Libro dei vizì e delle virtudi e il trattato di virtù e vizi*, éd. C. Segre, Turin, Einaudi, 1968, V, p. 126.

¹⁶⁰⁸ Il s'agit des n° 6 et 7 de l'inventaire de 1407. Voir W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit, p. 505.

¹⁶⁰⁹ Bien que le terme soit récent, il existe des idées pacifistes dès l'Antiquité, qui sont reprises au Moyen Age. Voir à ce sujet C.-L. Lange, *Histoire de la doctrine pacifique et de son influence sur le développement du droit international*, Martinus Nijhoff Publishers, 1926, p. 189-199. Les médiévistes hésitent parfois à utiliser cette notion pour les études critiques de textes littéraires et J. Ribard met le terme entre guillemets dans l'article qu'il consacre au *Roland* d'Oxford : « Y a-t-il du "pacifisme" dans la

de ce qui relève aussi bien de la circonspection que de la retenue ou du discernement. Le rapport au temps, au passé comme à l'avenir, devient primordial parce que la sagesse s'affirme à travers une exigence de réflexion et d'ajournement de toute action immédiate et impulsive.

I/ La complexification de la notion de pacifisme

Depuis la *Chanson de Roland*, les guerriers des chansons de geste se trouvent face au délicat problème de concilier l'idéal violent épique et l'idéal chrétien de sanctification. Promis à la lutte religieuse, destiné à combattre pour agrandir le royaume de Dieu sur terre, le héros épique est plus que tout autre en danger mortel de perdre son âme puisque la mise à mort de tout homme, quel qu'il soit, est immorale. C'est pourquoi il doit prendre conscience du péché d'avoir tué. Mais les actes de retour sur soi, celui de battre sa coulpe et celui de se confesser, interviennent tardivement dans l'épopée traditionnelle, souvent uniquement au moment de la mort du héros.

En revanche, le thème est important dans les *Moniages*¹⁶¹⁰ à l'approche de la vieillesse et Guillaume, retiré dans une abbaye après la mort de Guibourc, s'accuse d'homicide et souhaite expier sa vie de pécheur. Il arrive aussi que cette prise de conscience soit plus précoce. Le même Guillaume s'en explique à nous dans le *Couronnement de Louis* où il déplore : « Que d'ome ocire est trop mortels pechiez »¹⁶¹¹. Au début du *Charroi de Nîmes*, venu réclamer un fief à Louis en échange de ses bons et loyaux services, il rappelle au roi :

Chanson de Roland ? », *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et les symboles*, Paris, Champion, 1995, p. 39-48 (d'abord publié dans *Charlemagne et l'épopée romane*, Université de Liège, vol. 76, t. 2, 1978, p. 529-538). Cette hésitation ne l'empêche pas d'évoquer un « pacifisme diffus » dans l'épopée, p. 40. Par ailleurs, L. Harf-Lancner écrit à propos de la *Disputaison du croisé et du décroisé* de Rutebeuf (Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. M. Zink, Paris, Livre de Poche, 2001) que l'on y observe des « traces d'un idéal pacifiste qu'on ne s'attend guère à trouver au cœur d'un Moyen Age guerrier » ; elle cite par exemple les v. 153-168. Voir L. Harf-Lancner, « Rutebeuf chantre de la croisade ? La *Disputaison du croisé et du décroisé* », *Synergies Inde*, n° 2, 2007, p. 20. Pour les historiens, le sentiment pacifique est bien présent dans l'Europe médiévale. K. Haines évoque François d'Assise et la communauté des *Humiliati* en Italie. Pour sa part, N. Offenstadt parle des « vertus pacificatrices du Pape » à la fin du Moyen Age. Voir K. Haines, « Attitudes and impediments to pacifism in Medieval Europe », *Journal of Medieval History Hull*, 1981, vol. 7, n° 4, p. 369-388 et N. Offenstadt, « Paix de Dieu et paix des hommes. L'action politique à la fin du Moyen Age », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, n° 58 « Guerre et paix », 2002, p. 63.

¹⁶¹⁰ Voir par exemple le *Moniage Guillaume* et Graindor de Brie, le *Moniage Rainouart*, éd. G.-A. Bertin, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1974.

¹⁶¹¹ Le *Couronnement de Louis*, v. 127.

« Si t'ai forni maint fort estor chanpel
Dont ge ai morz maint gentil bacheler,
Dont le pechié m'en est el cors entré.
Qui que ils fussent, si les ot Dex formé »¹⁶¹².

Cette présence de la faute fait des héros des chansons de geste des êtres complexes et nuancés qui se battent au nom de leurs croyances et doivent, dans le même temps, violer le commandement divin : « Non occides »¹⁶¹³. La mise à mort des ennemis de la foi est toujours ressentie comme un péché.

Or, le motif du regret d'avoir tué disparaît totalement de l'œuvre de Nicolas de Vérone et cette absence est elle-même révélatrice d'une nouvelle vision du monde et de l'idéal humain. En effet, les héros, aussi bien chrétiens que païens, semblent toujours conscients de la dichotomie fondamentale entre souhait collectif de gagner le combat et besoin personnel de préserver son âme.

Dans les épopées du XII^e siècle, c'est au moment de mourir que le héros prend conscience de son individualité et découvre le sens de son destin¹⁶¹⁴, il regrette alors d'avoir dû occire des êtres humains car il craint pour son propre salut. Mais dans les poèmes franco-italiens, le héros se découvre en tant qu'individu bien avant son heure dernière. On peut alors s'interroger sur la façon dont les personnages de la *Prise de Pampelune* concilient nécessité de reconquête des terres espagnoles prises par les Sarrasins et volonté de ne pas tuer. D'une façon plus générale, il convient de définir de quelle manière Nicolas de Vérone parvient à célébrer un idéal pacifiste, sans contredire les sources contraignantes qu'il utilise, alors que les trois épopées qu'il présente mettent en scène des rapports humains conflictuels.

C'est que la notion même de pacifisme ne se borne pas à un simple refus de la mort de son adversaire. En effet, guidé par son seul amour paternel, Maozeris lui-même préfère la survie de son fils devenu chrétien à un soutien inconsidéré à Marsile. On ne peut

¹⁶¹² *Le Charroi de Nîmes*, éd. D. M^c Millan, Paris, Klincksieck, 1978, v. 68-71. Voir également les v. 272-275 :

« Dex », dit Guillelmes, « qu'issis de Virge gente,
Por c'ai ocis tante bele jovente,
Ne por qu'ai fet tante mere dolente,
Dont le pechié me sont remés au ventre ? »

¹⁶¹³ Exode, 20, 13 ; Deutéronome, 5, 17 ; Matthieu, 5, 21 ; Luc, 18, 20 ; Epître de Paul aux Romains, 13, 9.

¹⁶¹⁴ Pour une analyse de la mort héroïque, voir par exemple M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 581-664 : « La mort des héros ».

admettre pour autant qu'il fasse preuve de prudence dans le sens où la décision qu'il prend relève de l'émotif et non pas du raisonnable.

Loin de se résumer à la tentative de sauvegarde de la vie humaine, la prudence se définit traditionnellement comme la capacité à distinguer, de façon naturelle et instinctive, ce qui est moralement acceptable et ce qui ne l'est pas. Cette discrimination est intuitive et destinée à le rester - parce qu'il est impossible de faire l'expérience du mal sans y succomber - et elle se doit d'être mise en œuvre par des moyens spécifiquement humains.

Ainsi, idéal chrétien et vertu romaine se rejoignent dans cette volonté d'épargner son prochain. Dans son épopée antique, Nicolas de Vérone ne manque pas de forcer le trait et renvoie dos à dos deux conceptions idéologiques antagonistes : Pompée veut retarder le combat car il pense pouvoir réduire son ennemi sans prendre les armes alors que César attend l'engagement des hostilités avec impatience et incarne un idéal plus strictement belliqueux. Dans ce poème, les valeurs épiques s'opposent catégoriquement aux vertus romaines et les premières sont d'autant plus condamnées qu'elles sont l'apanage d'un personnage fortement dénigré.

Dans chacune des trois chansons de Nicolas de Vérone, un personnage incarne la première vertu cardinale de façon particulière, recherche la paix et tente de remplacer le conflit ouvert par la non-violence ou la négociation. Ainsi, le pacifisme s'exprime tout aussi bien par l'aversion de Pompée pour le sang que par les multiples propositions de négociation de l'épopée carolingienne ou les tentatives vaines de Pilate pour sauver le Christ.

1/ La vertu romaine

Selon le code chevaleresque, la mort de l'autre n'est jamais une fin en soi mais, dans la *Pharsale*, César n'hésite pas à dire en parlant de ses ennemis :

« Grand bien sera au mond, se nous li ocisons,
Qe da maovese giant fera deseversons »¹⁶¹⁵.

De la sorte, le clivage entre les deux généraux est essentiel puisque Pompée fait preuve de magnanimité et illustre le respect de la vie humaine alors que son rival prône la disparition d'une « race maudite ».

¹⁶¹⁵ La *Pharsale*, v. 738-739.

Pompée jouit de la sympathie du poète franco-italien parce qu'il cherche autant que possible à épargner les combattants. Celui que Nicolas de Vérone appelle le « noble cevetans »¹⁶¹⁶ repousse le moment de lancer les hostilités et attend que son adversaire, privé de vivres, s'avoue vaincu :

E Pompiu l'eslonçoit ; qar au cef derean
Le cuidoit bien sozmetre sens mort d'ome mondan¹⁶¹⁷.
Qar ja ne voloit mie –cescun en soit certain-
Conduir a mort ses homes nê anc li alian,
Qar tuit erent de Rome e parant mout proçan :
E por tant li voloit saover le cevetan¹⁶¹⁸.

Pompée a la conviction intime qu'il peut venir à bout de son rival sans engager le moindre combat. Cette volonté d'une victoire sans violence est poétiquement mise en valeur par la césure du vers 60 qui accentue l'adverbe de négation « ne ... mie », et par l'incidente constituée par le deuxième hémistiche de ce même vers « cescun en soit certain » qui ne doit rien aux simples nécessités de la rime. Par cette proposition secondaire, l'auteur cherche à convaincre l'auditeur de la véracité de l'interprétation qu'il propose. Le désir du héros est louable parce qu'il souhaite épargner la vie de tout « ome mondan », non seulement celle de ses partisans mais encore celle de ceux qui cherchent à le soumettre¹⁶¹⁹.

Le désaccord est total avec ses guerriers et Pompée ne parvient pas à convaincre du bien-fondé de sa stratégie malgré les arguments qu'il développe :

« E se dao mien conseil ne fussent departus,
A mout petit termin seroit Cesar vencus,
Sens perdre mie de sang, ond mout verés spandus.
Nous li avons por terre e por mer port tolus,
La vitaille li faut bien a dix mois ou plus ;
Sa giant n'ont qe mançer, und mout sunt esperdus :

¹⁶¹⁶ La *Pharsale*, v. 63, 378, 2140, 2231...

¹⁶¹⁷ Dans ces vers, l' renvoie à « l'estor », *le*, à César.

¹⁶¹⁸ La *Pharsale*, v. 58-63.

¹⁶¹⁹ Le poète réaffirme le souhait de son personnage quelques vers plus loin, en concluant la troisième laisse, v. 64-68 :

E bien l'auroit il fait avant la fin de l'an,
Se ne fusent siens homes e lour conseil autan :
Qar de combatre Cesar ert cescun de cuer plan,
E portoient as lours grand iror e aan,
E celour a cestour n'en portoient mie man.

Li spis mançent des blees q'ancor ont vert le zus.
Il ne seroit grand temps ch'eus seroient venus
A qerir nous perdon dou mal q'ont comoüs.
E de ce veul je trer escrit qe soit leüs,
Che di[e] che sens bataille jus li avons abatus.
E se nous combatons, poons etre perdus »¹⁶²⁰.

La situation est similaire à celle que l'on trouve dans les *Fet des Romains*¹⁶²¹, dans les *Fatti di Cesare* sous la rubrique « Come i cavalieri di lui si lamentavano e dolevansi del tardamento della battaglia »¹⁶²² ou dans le *Lucano tradotto in prosa* dans le chapitre « Come Pompeo parlò nel piano di Tessaglia a' suoi cavalieri, come il sofferrire della battaglia iera il migliore »¹⁶²³. C'est donc un élément récurrent de l'histoire de la bataille de Pharsale telle qu'elle est connue dès le texte de Lucain et Nicolas de Vérone se contente ici de reprendre à son compte les données légendaires¹⁶²⁴.

En revanche, il propose une version toute personnelle des antécédents du conflit, au moment de la défaite de César à Duraz. Le vaincu s'enfuit vers la Thessalie et les sénateurs proposent à Pompée d'abandonner la poursuite, du moins dans le texte dont le poète franco-italien s'inspire : « Mes li senator li desenorterent assez, et li disoient que li retornassent a Rome »¹⁶²⁵. C'est alors Pompée lui-même qui désire soumettre son rival et lui donner la chasse : « Ja, se Dieu plest, n'avendra que ge retorge a Rome en tel maniere com fist Cesar »¹⁶²⁶. Dans les *Fet des Romains*, l'argumentation développée par Pompée est construite autour d'une seule idée : il faut se battre, en dehors de Rome pour ne pas troubler la sérénité de la ville, mais se battre jusqu'à la victoire complète sur César :

« Sanz armes et sanz ost i voudrai entrer se ge ja mes i entre. Se ge volsisse que Rome fust en noise, ge i fusse remes ou commencement de la descorde et me poïsse conbatre en mi le

¹⁶²⁰ La *Pharsale*, v. 496-507.

¹⁶²¹ Les *Fet des Romains*, p. 505, l. 19-p. 506, l. 9.

¹⁶²² Les *Fatti di Cesare*, livre VII, I, p. 196-197. Voir aussi II et III : « Come Cicerone pregò Pompeo che non pigliasse più dimora d'incominciare la battaglia » et « Come rispose Pompeo a Cicerone », p. 197-198 et 198-200.

¹⁶²³ *Lucano tradotto in prosa*, t. 2, p. 181-184.

¹⁶²⁴ Dans tous les cas, l'opinion du peuple l'emporte finalement et le chef d'armée se plie au souhait de la majorité.

¹⁶²⁵ Les *Fet des Romains*, p. 494, l. 3-4.

¹⁶²⁶ Les *Fet des Romains*, p. 494, l. 5-6.

marchié ou en mi les rues de la vile. Mes por ce m'en oissi que ge ne voloie pas qu'ele sentist de la bataille. Ge ne voil pas a Rome tolir son repos, ainz me combatrai en sus de li »¹⁶²⁷.

Le champ lexical de la guerre est très bien représenté dans les propos de Pompée (« armes », « ost », « noise », « descorde », « combatre », « bataille », « combatrai ») et le caractère belliqueux de sa décision appartient à la légende de la guerre civile romaine depuis les textes antiques latins ou grecs. En effet, on le retrouve aussi bien chez Lucain, Appien et Plutarque¹⁶²⁸ que dans les *Fatti di Cesare* où l'auteur écrit :

Pompeo avea buon cuore di seguire Cesare, ma li senatori lil difesero, e consigliarlo di tornare a Roma. Pompeo non ne volle fare niente¹⁶²⁹.

La volonté de pourchasser son ennemi et de le réduire est indéniable.

Or, le projet de Pompée est présenté de façon sensiblement différente dans la *Pharsale* de Nicolas de Vérone : le poète se contente de dire que Pompée suit César en Thessalie et lui impose une guerre de siège, sans évoquer la controverse du général avec ses sénateurs au sujet de la stratégie à adopter :

Nous trovons en escrit - selonq qe dit Lucan -
Qe quand fu desconfit Cesaron le roman
Ao zatieus de Duraz ou fu si grand achan,
Il ala en Tesaille, e Pompiu man a man
Aprés luy segonda por doner li afan¹⁶³⁰.

De la sorte, le personnage n'apparaît pas comme responsable de la prochaine tuerie à l'encontre de l'avis de ses conseillers. Dans la chanson de geste franco-italienne, Pompée tente d'épargner la vie des hommes des deux troupes armées et à l'image de leur chef, les Pompéiens jettent pacifiquement leurs lances en espérant ne toucher personne :

¹⁶²⁷ Les *Fet des Romains*, p. 494, l. 7-13.

¹⁶²⁸ Lucain, *De Bello civili*, VI, v. 316-329 ; Appien, *Les Guerres civiles à Rome (Histoire romaine, livre 2)*, éd. J.-I. Combes-Dounous, P. Torrens, Paris, Belles Lettres, 2004, LXV ; Plutarque, *Les Vies des hommes illustres (ou les Vies parallèles), livre 2 : Vie de Pompée*, éd. A.-M. Ozanam, Paris, Laffont, coll. *Bouquins*, 2001, LXVI, 3. L'histoire de la bataille de *Pharsale* depuis la poursuite de César par Pompée jusqu'à la mise à mort de Pompée se trouve dans les textes grecs en Appien, II, LXV à LXXXVI et Plutarque, II, LXXI à LXXXV.

¹⁶²⁹ Les *Fatti di Cesare*, p. 183. Ces lignes appartiennent à la rubrique : « Come i senatori consigliarono di tornare a Roma, ed egli volle seguire Cesare e andonne in Tessaglia », l. VI, XIV, p. 183-184.

¹⁶³⁰ La *Pharsale*, v. 46-50.

Mes tel jetoit sa lance, selong ma proveüe,
Qe voudroit q'ele fust contre terre caüe
Sens espandre le sang de persone nascue¹⁶³¹.

Le héros considère toujours l'adversaire comme un être humain digne de vivre, et ce, d'autant plus facilement que les bataillons ennemis présentés dans la *Pharsale* sont composés tous deux de Romains.

Nicolas de Vérone n'hésite donc pas à retenir des sources qu'il utilise les seuls éléments qui font de son héros un représentant idéal de la prudence romaine et à modifier ceux qui s'éloignent du premier humanisme d'Hippocrate : *Primum non nocere*. Entendue comme une utilisation pacifique du temps, la prudence se révèle alors un élément de stratégie militaire parmi d'autres, une retenue salutaire, et elle n'est en rien réservée aux héros antiques.

2/ Les tentatives de négociation

En effet, dans la *Prise de Pampelune*, la vertu pacifiste se retrouve à travers la figure de Ganelon, et c'est assez surprenant. Le protagoniste intervient à trois reprises dans le poème et à chaque fois, il propose une alternative au combat immédiat. En outre, ses appels à la modération, formulés dans des raisonnements argumentés, sont suivis en deux occasions.

Ainsi, à la fin de la chanson, il expose un avis prudent en suggérant au roi de retarder l'attaque d'Astorgat parce que, selon lui, l'armée française est trop faible et que, par voie directe de conséquence, le combat engagé serait trop périlleux :

« Droit emperier, se Yesu bien me don,
Se demain au matin combatre nous devon
La citié, je vous di che de nous gens perdron
Asés plus che dedens n'est de la giant Macon. [...]
Mes se vous me creiriés, par le cors seint Simon,
Notre giant loçerons par la vile environ
Dejusque a quince jors, tant che bien nous auron
Castieus e grand belfrois redreciés contremon.
Quand nous serons tant aut com ceus che de dens son,
Pues lour porons donier estour et capleson.

¹⁶³¹ La *Pharsale*, v. 973-975. Voir également le v. 1907 qui insiste sur la réticence des Pompéiens à frapper leurs adversaires.

E poroit avenir, se nous tant atendon,
 Che celour de la ville - che aient malecion ! -
 Quand veiront li defis che nous redreceron,
 Se rendroient a nous sens comencier tençon.
 Se autremant feisons, tost nous repentiron,
 Car tiel home i poroit morir, se combaton
 Demain, che vaudroit plus che par une region.
 E pour ce vous pri, sire, che par tiele ocheison
 Ne metiés en peril aucun vetre baron,
 Ne vetre giant aussi. Cist fenist mien sermon »¹⁶³².

L'attente qu'il propose pour venir à bout de la résistance de la ville évoque directement la stratégie de Pompée qui espère que César sera réduit par la faim. Comptant que les Païens renoncent au combat face à la seule démonstration de la puissance de l'armée française, il manifeste sa profonde volonté d'épargner des risques inutiles et souhaite éviter des morts. Véritable voix de la prudence, il cherche à forcer la cité à une reddition sans assaut. L'analyse du traître épique est en tous points comparable à celle du héros romain et se répète à plusieurs reprises dans la *Prise de Pampelune*.

Au début du poème déjà, Ganelon suggère à Charlemagne d'envoyer un ambassadeur à Marsile pour négocier une paix avec le seigneur païen, car une guerre de siège serait trop longue et difficile à tenir pour l'armée française :

« Mes s'a moi voudriés croire, mesaze envoieriés
 A Marsille q'il rende le treu trapasiés
 Ch'il nous doit rendre, e croire en sainte trenitiés,
 E da Rolland conoise toutes ses heritiés,
 Che d'Espagne doit etre roi e sir coroniés »¹⁶³³.

Roland lui-même considère cette proposition comme tout à fait judicieuse et précise : « Cuens Geines n'a parlé se bien non »¹⁶³⁴. S'en remettant à l'approbation de son neveu, Charlemagne suit donc ce conseil diplomatique et envoie Basin et Basile à la cour de Marsile. Plus tard, lorsque les écuyers des messagers rapportent que les

¹⁶³² La *Prise de Pampelune*, v. 5923-5926 et 5934-5949.

¹⁶³³ La *Prise de Pampelune*, v. 2501-2505.

¹⁶³⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 2508. Voir également les v. 2530-2533 :

« Je di che'ou consil Geines est droiturier e bon :
 Ond se mien sir m'en croit, tantost envoieron
 Mesaziers pour savoir daou roi Marsilion
 S'il veut croire en Yesu e etre home Zarllon ».

ambassadeurs ont été pendus¹⁶³⁵, celui qui n'hésitera pas à trahir Guron propose de remédier à cet échec de la négociation d'une manière des plus subtiles : l'ennemi a été outragé par les propos tenus par les hommes de Charlemagne, il s'agit donc de renouveler les pourparlers, mais par l'intermédiaire d'un envoyé qui n'aura rien à dire et se contentera de porter une lettre dans laquelle l'empereur exposera ses vues et proposera, pour résoudre le conflit, un combat par champions¹⁶³⁶. Ce stratagème, qui fait preuve d'un grand discernement, est très astucieux et est couronné de succès puisque Guron parvient à faire entendre raison à Marsile et conquiert la couronne tant convoitée.

Par trois fois, le parâtre de Roland fait donc preuve d'une sagesse louable en tentant d'éviter des risques inutiles à l'armée française. Charlemagne est favorable à une tentative de négociation avec Marsile et dépêche Basin et Basile¹⁶³⁷, sans que les conséquences dramatiques de cette expédition ne soient en rien liées à la vilénie du traître d'Oxford. En revanche, le choix de Guron de Bretagne comme nouvel ambassadeur relève du calcul personnel puisque Ganelon cherche à se venger de la mort de son neveu. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Roland s'opposera au dernier avis de prudence et proposera une stratégie divergente pour l'attaque d'Astorgat.

Toujours désireux de parler, de parlementer, de négocier avant de porter la main à l'épée, le héros épique tel que le peint Nicolas de Vérone ne se lance pas dans la mêlée de façon inconsidérée. Fort d'une sagesse nouvelle, Roland incarne cet idéal prudent, fait de tempérance et de modération. Dès l'ouverture de la *Prise de Pampelune*, c'est lui qui permet à Désirier de donner ses raisons et de s'expliquer. Il amène ainsi son oncle à reconsidérer l'attitude d'un de ses vassaux et à se réconcilier avec lui¹⁶³⁸. Plus tard d'accord avec l'idée d'envoyer à Marsile deux messagers, « pour savoir / S'il veut croire en Yesu e etre home Zarllon »¹⁶³⁹, il souhaite une conquête pacifique de Cordoue¹⁶⁴⁰, propose aux Païens une négociation et une reddition immédiate plutôt qu'un combat : « Voliés randre la vile sens prendre autre meslee »¹⁶⁴¹. Ce n'est que devant le refus des Sarrasins que Roland prend les armes. Dans le texte franco-italien,

¹⁶³⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 2681-2697.

¹⁶³⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 2716-2738.

¹⁶³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 2545-2565.

¹⁶³⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 315-331.

¹⁶³⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 2532-2533.

¹⁶⁴⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 5390-5400.

¹⁶⁴¹ La *Prise de Pampelune*, v. 5851.

son attitude pondérée est le fait d'une capacité inédite à modérer ses ardeurs et son enthousiasme guerrier. Par là, elle se distingue nettement des aspirations de Guillaume qui, dans *Aliscans*, cherchait une alternative au combat et se trouvait être un « pacifique acculé par les circonstances à des violences qu'il voudrait éviter, mais qu'il ne saurait point réprover après coup »¹⁶⁴².

Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, le champion de l'armée française, le traître de la tradition épique, et le héros de la *Pharsale* témoignent donc d'un idéal commun de prudence, qui est aussi un idéal chrétien et qui vise à épargner des vies humaines en cherchant à sortir du conflit de façon non violente. La cautèle de Ganelon n'est pas nouvelle en soi mais le regard porté sur ses interventions est bien différent de celui de la *Chanson de Roland* où le seul personnage un peu pacifique de l'œuvre est très sévèrement jugé par ses pairs¹⁶⁴³. Ainsi, le poète du *Trecento* adapte les données légendaires qu'il utilise et prête au parâtre de Roland des principes moraux louables.

3/ Pacifisme et philanthropie

De la même façon, il réhabilite Pilate dans la *Passion* en le présentant comme un administrateur cherchant obstinément à innocenter le Christ et dénonçant l'iniquité de la sentence qu'on lui demande de prononcer. Sollicité en sa qualité de gouverneur romain, il doit rendre, au terme d'un procès, un arrêt de justice fondé sur la raison. La décision de vie ou de mort sur le Christ lui revient et il tente d'éviter la crucifixion, malgré la difficulté de sa tâche.

Dans toutes les *Passions*, Jésus est présenté par ses détracteurs comme un agitateur public¹⁶⁴⁴. Depuis le *Livre de la Passion* jusqu'à l'épopée franco-italienne, les Juifs accusent Jésus de sédition et de propos subversifs invitant à ne pas payer le tribut dû à César¹⁶⁴⁵. Dans certains textes, cette rébellion du roi des Juifs pousse Pilate à la plus grande méfiance au moment de rendre son jugement. Ce n'est pas le cas dans la *Passion*

¹⁶⁴² J.-C. Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1250)*, Genève, Droz, 1968, p. 154.

¹⁶⁴³ Voir à ce sujet J.-C. Payen, « Une poétique du génocide joyeux », art. cit., p. 231.

¹⁶⁴⁴ La *Passion du Christ* franco-italienne publiée par A. Boucherie, fait exception : seuls sont reprochés au Christ ses actions religieuses et ses miracles. Voir par exemple les termes : « fause doctrine », « contamaine mant homes », « feissant miracles por vertuç enfernin », « dist ch'el mond il domine », « e roi el ert »..., la *Passion du Christ*, v. 186-190.

¹⁶⁴⁵ Voir par exemple le *Livre de la Passion*, v. 835-839, la *Passion Notre Seigneur*, v. 1753-1755, la *Passion*, v. 517-521 et 683-685.

de Nicolas de Vérone où le protagoniste ne cesse de réaffirmer l'innocence du Christ. A ce titre, la récurrence de certaines formules est tout à fait révélatrice :

« Je l'ay examiné, ne nen truef ch'il feïst
Pecié ne ocheïson, ond paine li venist ».

*

« En cestu home je ne say atrovier
Nulle ocheïson por coy je ou doïe condanier,
Ne Herodes ne'ou veust de noïant tormentier,
Car auchune ocheïson ne vit de lu empirier.
Pour ce l'a il feït a nous retournier e mandier,
Ond che ocheïson de mort n'est en lu ».

*

Dist ancour tierce foy :
« Nulle ocheïson de mort en lu ne truef ne voi »

*

« Ne oucheïson de mort en lu ne trovons ».

*

« Che je ancor ne truef en lu nulle ocheïson ».

*

« En cist hon ne say trover rien deshoneste
Ne oucheïson en lu ne voy »¹⁶⁴⁶.

De la laisse XVIII, où le personnage apparaît, à la laisse XXV, Pilate répète à six reprises, soit une fois par laisse, que Jésus n'est coupable en rien. Le récit s'en trouve considérablement amplifié par rapport à celui proposé par les Evangiles synoptiques. Il rappelle cependant celui de Luc où la volonté de Pilate de sauver le Christ fait écho aux reniements de Pierre.

Dans cet Evangile, les deux attitudes opposées face à Jésus sont évoquées dans les deux passages extrêmes qui encadrent la narration du procès romain¹⁶⁴⁷. Là où le disciple renie par trois fois¹⁶⁴⁸, le juge déclare pour la troisième fois¹⁶⁴⁹ ne rien discerner qui légitime la mort et paraît, du fait de ce parallèle, plus louable que Pierre lui-même. Le trait est renforcé dans les *Actes de Pilate* où le Romain « nec unam culpam inveni[t] in

¹⁶⁴⁶ La *Passion*, v. 549-550, 577-582, 613-614, 656, 661 et 680-681.

¹⁶⁴⁷ Le procès se lit en Luc, 22, 54-23, 25. Les reniements de Pierre se trouvent aux versets 22, 54-62, les confessions de Pilate aux versets 23, 13-25.

¹⁶⁴⁸ Luc, 22, 61.

¹⁶⁴⁹ Luc, 23, 22.

eo » et affirme aux Juifs : « Nihil accusantibus vobis eum dignum mortis inveni » avant de conclure que Jésus « non est dignus crucifigi »¹⁶⁵⁰.

Le procédé de répétition, que l'on retrouve aussi bien dans le texte apocryphe que dans le poème franco-italien, assume une double fonction. Il met en relief l'acharnement et la cruauté du peuple juif¹⁶⁵¹ tout autant que la constance de Pilate à vouloir sauver le Nazaréen. Pour ce faire, Nicolas de Vérone n'hésite pas à combiner plusieurs sources. C'est le cas, par exemple, lors de la troisième tentative de négociation avec les Juifs qui est un amalgame de Jean, 18, 38 et de Matthieu, 27, 43¹⁶⁵².

Les autres *Passions* n'insistent pas autant sur cette volonté de Pilate de disculper Jésus¹⁶⁵³. Lorsqu'elles le font, elles nuancent le côté positif du personnage par sa responsabilité tout à fait singulière dans les châtements infligés au fils de Dieu. Les jeux des bourreaux, constitutifs de tous les textes dramatiques, sont initiés par Pilate lui-même. Ainsi dans la *Passion du Palatinus*, le procureur romain est-il à la fois celui qui clame l'innocence du Christ¹⁶⁵⁴ et celui qui met tout en œuvre « pour tourmenter / La prophete et pour lui tenter »¹⁶⁵⁵ afin d'éprouver les intentions de Jésus et de savoir s'il veut mettre à bas la loi des Juifs. C'est Pilate qui demande à Huitacelin de torturer le prisonnier¹⁶⁵⁶. C'est également lui qui, dans le *Livre de la Passion*, fait attacher Jésus à une colonne et le fait battre¹⁶⁵⁷, alors que dans la *Passion* franco-italienne de Nicolas de Vérone, le Christ a déjà été attaché à ce pilier¹⁶⁵⁸ et a été torturé toute la nuit durant avant même d'être mené à Pilate¹⁶⁵⁹. Après son passage auprès d'Hérode, Jésus est à nouveau présenté au tribun romain qui

Fist despoilier le fil de Dieu, le sovrein roi,
De celle veste blanche che Herode por foloi
Le fist vestir davant pour fer de lu gaboi,
E de pourprine veste, sens desduit ne sbanoi,

¹⁶⁵⁰ Evangile de Nicodème, 4, 1 ; 4, 2 et 4, 4, p. 350 et 351.

¹⁶⁵¹ Pour la *Passion* de Nicolas de Vérone, ces éléments ont été soulignés par R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 173, 174, 180 et 185.

¹⁶⁵² Voir, à ce sujet, R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 180.

¹⁶⁵³ Dans la *Passion du Christ*, Pilate ne mentionne son innocence qu'à deux reprises (v. 32-233 et 337-339), dans le *Livre de la Passion*, nous ne pouvons la lire (ou plutôt la deviner : il y a précisément une lacune du texte à cet endroit...) qu'aux vers 850-852.

¹⁶⁵⁴ La *Passion du Palatinus*, v. 348-356, 670-676 et 726-735.

¹⁶⁵⁵ La *Passion du Palatinus*, v. 575-576.

¹⁶⁵⁶ La *Passion du Palatinus*, v. 577-585. Le jeu des bourreaux s'étend ensuite du vers 586 au vers 669.

¹⁶⁵⁷ Le *Livre de la Passion*, v. 994-1002.

¹⁶⁵⁸ La *Passion*, v. 493.

¹⁶⁵⁹ La *Passion*, v. 503-504 : « Batu e flaiellé fu condut cil matin / Jesu Crist a Pillat ».

Fu vestu mantinant e pues, a grand esfroï,
Batu e flaielé, cum vous dirai -ce croi-¹⁶⁶⁰.

Le juge ôte au Christ son habit de dérision et son geste est tout à fait positif : il lève l'opprobre. En revanche, Pilate n'est plus désigné comme responsable lorsque la veste pourpre est passée à Jésus. Le verbe est à la voie passive, sans complément d'agent exprimé.

Dans la laisse suivante, ce sont les Juifs qui tourmentent Jésus, sans que Pilate n'en ait jamais formulé le souhait : « une corone en chief li mistrent d'espine », « la ficerent », « mistrent »¹⁶⁶¹. Le pluriel utilisé laisse entendre que la foule agit seule, sans implication aucune du procureur. Les Juifs, poussés par les grands prêtres et les hauts dignitaires, transforment le fils de Dieu en roi de carnaval, au sein d'une fête des fous. Quand ils l'ont battu et flagellé, Pilate intervient, aide le prisonnier, « le fist mener hors a la giant fraïne »¹⁶⁶², et proclame à nouveau l'innocence du Christ. A nouveau, il cherche à lui venir en aide :

Lour pour luy delivrer Pilat sens plus areste
S'en vint ors as Juïs e cum parole honeste¹⁶⁶³.

Lorsqu'il propose de châtier celui que les Juifs condamnent, c'est pour alléger sa peine et lui éviter la mort et à aucun moment il n'est question de torture ou de coups¹⁶⁶⁴.

Tout au long du procès, le gouverneur romain se définit comme une voix de la sagesse et les champs lexicaux de la justice et de l'équité sont très largement utilisés par Nicolas de Vérone. Pilate déclare au peuple avoir « examiné » son prisonnier et ne pas savoir de quoi le « condanier », propose de le faire « mandier ». Il s'émeut de voir Jésus « si encolpier », engage le dialogue avec lui, parle de « tesmognier », « jugier », propose à nouveau aux Juifs : « je le çastierai », « il mendera soi ». Devant l'insistance répétée de la foule, il revient au Christ, lui fait « autres demandeisons », lui rappelle qu'il a « la poësté de (s)a delivreison » et cherche tous les moyens de « luy delivrer »¹⁶⁶⁵. Toujours, la probité guide le juge. Pilate veut une sentence juste, en accord avec le forfait commis. Cette idée d'une justice équitable est largement représentée dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, non seulement dans la *Passion* mais également dans la *Prise de Pampelune* et

¹⁶⁶⁰ La *Passion*, v. 623-628.

¹⁶⁶¹ La *Passion*, v. 630, 631 et 633.

¹⁶⁶² La *Passion*, v. 649.

¹⁶⁶³ La *Passion*, v. 678-679.

¹⁶⁶⁴ La *Passion*, v. 602-603 et 615-616.

¹⁶⁶⁵ La *Passion*, respectivement v. 549, 576, 581, 586, 587, 588, 615, 616, 669, 671 et 678.

la *Pharsale*. Sur la croix, l'un des deux larrons reconnaît : « Nous somes ci par droit, de ce che avons meris »¹⁶⁶⁶ de la même façon que Désirier demande à Roland « Che selong le mesfeit me doiés fer merir »¹⁶⁶⁷. Auparavant, le neveu de l'empereur avait lui-même refusé à Charlemagne de livrer assaut aux Lombards sans autre forme de procès, préférant une alternative plus équitable : « Mes selong le mesfeit sera lour roi meri »¹⁶⁶⁸. Domic, quant à lui, annonce à César que son « faus traïmant » et son « mauvais labor » le « meriront »¹⁶⁶⁹. Cette insistance sur l'adéquation entre méfait et châtement se retrouve dans l'*Entrée d'Espagne* lorsque Naimés, expliquant les liens de vassalité, précise que « segunt l'euvre li doit etre salvage »¹⁶⁷⁰. Elle est le signe d'un souci permanent de justice. Pilate cherche à convaincre la foule de ne pas condamner Jésus à mort parce qu'il ne mérite pas une telle sentence.

Ses tentatives de négociation sont multiples et, en dernier recours, le procureur propose de libérer Jésus en lieu et place de Barrabas :

Alour la turbe grand alerent a prier
Pilat, che a lour deüst un prisonier donier
Selong ch'estoit usaçe. Alour sens demorier
Dist Pilat : « Je l'otroy. Voliés vous otroier
Che le roy des Juïs vous lais tout quit alier ? »¹⁶⁷¹

La très grande proximité des formules « Je l'otroy » et « Voliés vous otroier » témoigne de l'esprit dans lequel agit le gouverneur : il espère qu'en apportant satisfaction à la foule sur un point, le peuple s'en remettra à ses raisons sur un autre. C'est compter sans l'obstination des Juifs, qui demeurent intraitables. Cet ultime essai de tractation est révélateur de la préoccupation pacifique du personnage.

La *Passion* de Nicolas de Vérone est totalement originale et ne ressemble à aucune autre dans la présentation qu'elle fait de Pilate. Lors du procès, le juge romain cherche à faire éclater la vérité au sujet de Jésus et à faire entendre raison au peuple juif. A maintes reprises, il déclare son prisonnier innocent, et tente de le faire gracier bien que le Christ, par ses propos, se soit montré ouvertement hostile à l'hégémonie de l'empereur Tibère

¹⁶⁶⁶ La *Passion*, v. 811.

¹⁶⁶⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 194. Voir également le v. 3045 où Marsile propose à Maozeris de « merir » Guron de Bretagne.

¹⁶⁶⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 167.

¹⁶⁶⁹ La *Pharsale*, v. 1728-1729.

¹⁶⁷⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 7126.

¹⁶⁷¹ La *Passion*, v. 599-603.

César. Loin de la sévérité de Matthieu envers le tribun, le poème franco-italien propose une lecture de la Passion du Christ qui rappelle celle de Luc et où les confessions de Pilate font écho aux reniements de Pierre. De même que l'apôtre est pardonné, le Romain est excusé. Cette interprétation évoque l'apocryphe de Nicodème et son intention apologétique¹⁶⁷², Pilate devenant le témoin privilégié de l'innocence et de la divinité de Jésus. En outre, chez Nicolas de Vérone, il incarne un idéal proprement philanthropique de respect et de protection de l'homme.

Cette attention à autrui apparaît avec une force particulière au moment où les Juifs refusent que Pilate libère Jésus et condamne Barrabas :

Lour Pilat as Juïs dist, a loy d'ome human:
« Veeç ci vestre roy, Jesu le naçeran ».
E celour autremant, si cum giant hors dou san,
Distrent : « Prend le, e luy crucifie man a man ».
E Pilat autre foy repondi ombre e plan :
« Donc cruciferay je vetre roi de proçan ? »
Lour ceus pontifices distrent pour grand aan :
« Nous n'avons autre roy che Cesar le roman »¹⁶⁷³.

Cet échange est poétiquement représentatif de l'affrontement entre le gouverneur et la foule. Composé sous formes de distiques, l'extrait fait apparaître un dialogue où la voix singulière du tribun romain s'oppose à la multitude des Juifs. A la rime, les contrastes manifestent l'état d'esprit des deux camps en présence : d'un côté, les hommes sont « hors dou san » et éprouvent « grand aan »¹⁶⁷⁴, de l'autre, Pilate, « ombre e plan », cherche à agir « a loy d'ome human »¹⁶⁷⁵. Les deux partis en présence divergent au sujet de la crucifixion du roi des Juifs. Le thème est mis en valeur par la présentation en chiasme des termes « roy / crucifie / cruciferay / roy ». Il est tout à fait remarquable que le juge romain se définisse comme un « home human ». Ce qualificatif, absent des Évangiles et de toutes les autres *Passions*, n'apparaît qu'une fois dans l'œuvre de Nicolas de Vérone et en donne une clé d'interprétation : l'homme « human » est celui qui, cherchant à agir conformément à sa nature, tente d'éviter un homicide.

* * *

¹⁶⁷² Dans sa première partie du moins, la seconde, qui raconte la descente aux Enfers, étant de caractère apocalyptique.

¹⁶⁷³ La *Passion*, v. 696-703.

¹⁶⁷⁴ La *Passion*, v. 698 et 702.

¹⁶⁷⁵ La *Passion*, v. 696 et 700.

*

Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, le poète franco-italien propose une lecture du monde où l'attachement à la vie humaine est une valeur inaliénable : la « mort de toi »¹⁶⁷⁶ y paraît toujours regrettable. C'est là un fait totalement inédit de la part de qui souhaite narrer des grands combats, des défaites militaires et des exploits guerriers, dont certains trouvent leur source dans des conflits idéologiques. Cela n'est pas sans appeler de commentaire.

Dans son œuvre, Nicolas de Vérone évince le motif connu du regret d'avoir tué et le remplace par la thématique du regret de devoir tuer. Ce glissement est fondamental parce qu'il met le refus d'homicide au cœur de nombre de conflits internes vécus par les protagonistes, quelle que soit la manière dont il est interprété.

Pompée, Ganelon et Pilate représentent tous trois une facette de la prudence, héritée de la vertu romaine, qui veut que l'on effectue naturellement le départ entre le bien et le mal et que l'on préfère épargner son prochain plutôt que de se battre de façon inconsidérée. Ainsi, l'œuvre de Nicolas de Vérone est animée d'un premier principe relatif à une définition de la prudence, qui s'exprime par la volonté d'ajournement des combats, la tentative de négociation et le refus de la violence.

Par trois fois, le trouvère courtois se distingue des autres représentants des matières qu'il traite. Les figures qu'il célèbre incarnent un idéal qui s'éloigne des impératifs guerriers des héros épiques : Ganelon n'est en rien condamné pour son pacifisme, Pompée n'est pas directement responsable de la poursuite de César et Pilate tente obstinément de discuter avec les accusateurs du Christ.

De la sorte, Nicolas de Vérone trace les contours d'un comportement héroïque qui transcende les distinctions établies entre Païens et Chrétiens. En effet, l'attitude du gouverneur romain et celle de Pompée convergent sur de nombreux points. Par deux fois, dans deux contextes bien différents, le refus de tuer, expliqué par des motivations diverses, stratégiques ou judiciaires, s'interprète de la même façon et est le reflet d'une certaine idée de l'homme : sur le plan humain, Pilate et Pompée sont animés du même principe moral qui interdit de donner volontairement la mort à autrui.

Ce pacifisme, qui représente la forme traditionnelle attendue de la prudence, est défini dans l'œuvre même de Nicolas de Vérone comme un idéal strictement humain. Il est le

¹⁶⁷⁶ P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 1975, p. 51.

fait d'un homme « human »¹⁶⁷⁷ : en ce sens, Pilate est un humaniste. C'est-à-dire que le trouvère franco-italien donne une interprétation moderne à la vertu romaine et en fait un premier pilier fondateur de la morale.

II/ Le rapport au temps

Au XIV^e siècle, la prudence est équivalente au pacifisme, comme l'était la vertu romaine et comme elle l'est encore deux siècles plus tard, dans le *Plaidoyer pour la paix* d'Erasme¹⁶⁷⁸. Toujours synonyme d'un refus de la guerre, elle ne se cantonne cependant pas à un simple sentiment philanthropique parce que sa conception médiévale ne se borne pas à l'analyse des fondements éthiques d'une action mais envisage également les modalités de sa mise en œuvre.

En cela, les moralistes du Moyen Age tardif sont influencés par la philosophie aristotélicienne qui est largement répandue dans les milieux universitaires à partir du XIII^e siècle¹⁶⁷⁹. Un savoir profane fort différent de la vision chrétienne véhiculée par les œuvres des Pères de l'Eglise se diffuse alors et Aristote, dont l'étude fait partie intégrante du programme de l'université de Paris dès 1255, et malgré les multiples condamnations des autorités religieuses¹⁶⁸⁰, est considéré comme la référence unique en matière de pensée philosophique.

Depuis l'aristotélisme le plus radical, hérité des commentaires d'Averroès et représenté par Siger de Brabant¹⁶⁸¹, jusqu'aux protestations des théologiens conservateurs, tels Bonaventure et son disciple Jean Peckam¹⁶⁸², l'univers spirituel est profondément modifié par la connaissance des textes anciens. Thomas d'Aquin tente de concilier les doctrines antiques et les enseignements chrétiens¹⁶⁸³ et cet aristotélisme modéré reste

¹⁶⁷⁷ *La Passion*, v. 696.

¹⁶⁷⁸ Erasme, *Plaidoyer pour la paix*, 1516, éd. C. Labré, Paris, Arléa, coll. *Poche-Retour aux grands textes*, domaine latin, 2004.

¹⁶⁷⁹ En fait, la pénétration d'Aristote en Occident a connu deux phases, celle initiée par les traductions de Boèce au VI^e siècle et celle, plus tardive, due à l'introduction des commentateurs grecs et arabes au XII^e siècle.

¹⁶⁸⁰ Dès 1210-1215, elles interdisent l'enseignement des *Libri naturales* (c'est-à-dire principalement la *Physica*, le *De anima*, le *De caelo* et la *Metaphysica*). Le mouvement anti-aristotélicien culmine en 1270, puis 1277, avec la condamnation d'Etienne Tempier.

¹⁶⁸¹ Voir à ce sujet F. Van Steenberghen, *La Philosophie au XIII^e siècle*, Paris, Louvain, 1966, p. 372-373 et 426.

¹⁶⁸² Voir à ce sujet F. Van Steenberghen, *La Philosophie au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 426 et 483.

¹⁶⁸³ Voir à ce sujet F. Van Steenberghen, *La Philosophie au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 426-427.

très vivace jusqu'au XIV^e siècle, époque de l'apogée du genre littéraire des florilèges d'Aristote¹⁶⁸⁴.

Utilisés par les professeurs pour leur enseignement, puis par les prédicateurs et les lettrés, ces ouvrages se retrouvent ensuite dans les bibliothèques privées. Copiés, modifiés et annotés, ils sont le témoin d'une diffusion massive, quoique parcellaire et pour ce, condamnée par certains humanistes¹⁶⁸⁵, des thèses du Stagirite. Parmi ces recueils, les *Auctoritates Aristotelis*, ou *Parvi flores*, ont une influence considérable et correspondent précisément à l'univers culturel de Nicolas de Vérone et des intellectuels padouans du *Studium*¹⁶⁸⁶.

Brunet Latin l'utilise pour son *Tresor* lorsqu'il décrit les facultés de l'âme : « En ame sont V choses par qui ele dist verité en afermer ou en niier, ce sont art, science, prudence, sapience et intellec »¹⁶⁸⁷. Cette définition est une traduction littérale de la sentence 108 du florilège extraite du livre VI de l'*Ethique à Nicomaque* : « quinque sunt in anima quibus verum dicitur, scilicet ars, scientia, sapientia, intellectus et

¹⁶⁸⁴ Le genre littéraire des florilèges est bien antérieur au XIII^e siècle. On trouve dès l'Antiquité des recueils d'*Auctoritates* et la littérature doxographique compte de nombreux florilèges contenant des extraits d'auteurs latins classiques ainsi que des Pères de l'Eglise. Voir à ce sujet J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis, un florilège médiéval, étude historique et édition critique*, Louvain-Paris, 1974, p. 9-13 ; M. de Boüard, « Encyclopédies médiévales. Sur la connaissance de la nature et du monde au Moyen Age », *Revue des questions historiques*, Avril 1930, n° 112-113, p. 265 ; G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La Renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Publications de l'Institut d'études médiévales d'Ottawa, 3, Paris, 1933, p. 153 ; E.-K. Rand, « The Classics in the Thirteenth Century », *Speculum* IV, 1929, p. 264 ; M. Grabmann, *Methoden und Hilfsmittel des Aristotelesstudiums im Mittelalter*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, Munich, 1939, p. 156 ; H.-M. Rochais, « Contribution à l'histoire des florilèges ascétiques du haut Moyen Age latin : le *Liber Scintillarum* », *Revue bénédictine*, t. 63, 1953, p. 246-247 ; J. De Ghellinck, *L'Essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Bruges, Desclée, 1954, p. 212-213.

¹⁶⁸⁵ Dans une lettre adressée à Pietro Paolo Vergerio, Coluccio Saluti dénonce le recours aux florilèges comme source de citation. Voir *Epistolario di Coluccio Saluti*, XIV, 11, éd. F. Novati, *Fonti per la storia d'Italia*, 18, Rome, 1905, p. 83-84. On trouve d'autres attaques virulentes sous la plume de Pétrarque. Voir E. Cocchia, « Magistri Iohannis de Hysdinio Invectiva contra F. Petrarcam et F. Petrarcae contra cuiusdam Galli calumnias apologia », *Atti della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti*, 7, 1920, p. 91-202 ; P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1907, vol. 2, p. 303-312 ; B.-L. Ullman, « Some aspects of the origins of Italian humanism », *Studies in the Italian Renaissance*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1955, p. 34 ; R.-H. Rousse, « Cistercian aids to study in the Thirteenth century », *Studies in the medieval Cistercian history*, éd. J.-R. Sommerfeldt, *Cistercian studies series*, 24, II, 1976, p. 134.

¹⁶⁸⁶ Au sujet des florilèges d'Aristote et de leur importance, voir J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis, op. cit.*, p. 7-12 ; « Les florilèges philosophiques, instruments de travail des intellectuels à la fin du Moyen Age et à la Renaissance », *Filosofia e teologia nel Trecento, Studi in ricordo di E. Randi*, éd. L. Bianchi, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 479-491 ; « La diffusion des florilèges aristotéliens en Italie du XIV^e au XVI^e siècle », *Platonismo e Aristotelismo nel Mezzogiorno d'Italia, sec. XIV.-XVI*, Testi della VII settimana residenziale di studi medievali dell'officina di studi medievali, Carini, 19-25 Ottobre 1987, éd. G. Roccaro, Palermo, 1989, p. 39-54. Les *Auctoritates Aristotelis* sont le florilège le plus répandu au XIV^e siècle. En 1974, dans son édition du texte médiéval, l'auteur moderne a proposé de l'attribuer à Marsile de Padoue avant d'avancer avec certitude, vingt ans plus tard, le nom de Johannes de Fonte, *lector franciscain dans le Studium generale de son ordre à Montpellier*. La date de création de l'ouvrage reste inchangée : entre le 22 Novembre 1267 et l'année 1325, soit dans les dernières années du XIII^e-début XIV^e siècle. Voir à ce sujet, J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis, op. cit.*, p. 38-43 et « Les florilèges philosophiques », art. cit., p. 495.

¹⁶⁸⁷ B. Latin, *Li Livres dou Tresor*, livre 2, XXXI : « Les œuvres de l'ame », § 1, p. 201.

prudencia »¹⁶⁸⁸. Les citations suivantes définissent les termes et qualifient la prudence de « recta ratio agibilium »¹⁶⁸⁹ avant d'ajouter immédiatement : « juvenes non possunt esse prudentes, quia prudentia praerequirit experientiam quae indiget tempore »¹⁶⁹⁰.

C'est-à-dire que la bonne intention ne suffit pas et que les moyens utilisés doivent être en adéquation avec l'objectif recherché. Différents aspects de la prudence, envisagée comme morale de l'action, peuvent alors se combiner. Parmi eux, la relation au temps prend une importance capitale. Dans les épopées de Nicolas de Vérone, les héros ne vivent plus dans l'immédiateté, ils doivent prendre conscience de la temporalité et être capables de se souvenir du passé comme de se projeter dans l'avenir.

1/ Expérience, empirisme et *buona memoria*

Pour mener une action moralement droite, il ne suffit pas d'avoir conscience, de façon plus ou moins nette, de ce qui est bon et de ce qui ne l'est pas. Encore faut-il savoir comment choisir la voie adéquate et en cela, l'expérience peut être du plus grand secours. La distinction, opérée depuis Aristote, entre les jeunes, impétueux et irréfléchis, et leurs aînés, plus sages et mesurés, découle directement de ce que les moralistes et théoriciens médiévaux, parmi lesquels l'italien B. Giamboni, appellent la *buona memoria*¹⁶⁹¹.

Nicolas de Vérone, qui annonce dans les premiers vers de la *Passion* qu'il ne dira « nulle çouse d'enfançe »¹⁶⁹², se conforme à cette idée que la jeunesse est par essence immature et que la sagesse et le bon sens sont réservés à des hommes plus âgés, tels le traditionnel bon conseiller « Naines le flori », « ch'avoit la tete grise »¹⁶⁹³. Lorsque Charlemagne rit de la demande de Maozeris d'intégrer le corps des douze Pairs et qu'il prend cette requête pour une plaisanterie, le roi païen lui assure : « isu sui d'enfançe »¹⁶⁹⁴ comme pour bien lui signifier que sa prétention est tout ce qu'il y a de plus sérieux. De la même façon, le père d'Ysorié éconduit Gaudin qui lui enjoint de regagner le camp chrétien pour respecter sa parole et prendre le baptême :

¹⁶⁸⁸ J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, op. cit., p. 240.

¹⁶⁸⁹ J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, op. cit., sentence n° 112. La sentence précédente précise : « ars est recta ratio factibilium », p. 241.

¹⁶⁹⁰ J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, op. cit., sentence n° 115, p. 241.

¹⁶⁹¹ B. Giamboni, *Il Libro dei vizi e delle virtudi e il trattato di virtù e vizi*, VI, p. 127.

¹⁶⁹² La *Passion*, v. 9.

¹⁶⁹³ La *Prise de Pampelune*, v. 175 et 1419.

¹⁶⁹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 510.

« Donc cuidiés vous che je soie un enfes petis,
Che dites che je viegne ao vetre roi ceitis ? »¹⁶⁹⁵

La réponse du seigneur de Pampelune ainsi que des expressions comme « ou soit sen ou enfanze »¹⁶⁹⁶ et « en toi ne se devroit fier joune ne gris »¹⁶⁹⁷ témoignent de l'idée selon laquelle les années écoulées sont garantes d'une certaine sagesse. Elles illustrent parfaitement la sentence aristotélicienne : « multitudo temporis facit experientiam »¹⁶⁹⁸. L'expérience est valorisée et, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, la prudence morale s'accompagne d'une théorie de l'empirisme. De la sorte, Charlemagne est reconnu expert au combat parce qu'il a eu souvent l'occasion de se battre. Son habileté en matière guerrière n'est que le résultat de son habitude à porter les armes :

« Vous avés tant apris de gerre le convin
Ch'a vous ne s'en puet prendre ne veillard ne mesclin ».

*

Alour distrent entr'eus tuit ceus barons d'aut lin
Ch'il ne fesoit mestier d'apprendre ao fil Pepin¹⁶⁹⁹.

Il est tout à fait significatif que le verbe apprendre désigne ce que seule la pratique permet d'acquérir. Ainsi, l'entraînement aboutit à une maîtrise de la technique guerrière, elle-même considérée comme une science.

Cela s'explique par la grande importance que Nicolas de Vérone accorde à la connaissance effective et pragmatique, qui se distingue d'une culture et d'une érudition purement ornementales. Ainsi, Maozeris connaît l'Espagne mieux que Roland et c'est ce qui lui permet de lui échapper facilement à plusieurs reprises. Après s'être battu contre son fils, le roi païen s'éloigne dans la forêt, de la même façon qu'il s'enfuit à la fin de la chanson en privant Roland du bonheur de le soumettre :

« Seignour », dist Isoriés, « pues ch'il est embatu
Par de dans le boscaze, il n'est home nascu
Che le seüst trovier, s'il fust da lu partu :
Car il n'est voie en Spagne ne poi ne bois foilu
Ch'il ne saze aussi bien com home c'onque fu ».

*

¹⁶⁹⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 960-961.

¹⁶⁹⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 3162 ; la *Pharsale*, v. 2425.

¹⁶⁹⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 979. Voir également le v. 254.

¹⁶⁹⁸ J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, op. cit., sentence n° 116, p. 241.

¹⁶⁹⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 1457-1458 et 1462-1463.

Lour se fiça ens le bois che plus terme ne quis,
E Rolland broza après e Sanson le Persis.
Mes ce ne valut riens, car joune ne floris
Ne sevent ainsi alier iluec ou sont noris
Com cil savoit d'Espagne mons e bois e laris¹⁷⁰⁰.

Le Sarrasin jouit d'une supériorité évidente sur ses adversaires car il est en territoire connu et Nicolas de Vérone fait de cette connaissance un atout majeur. C'est elle que Maozeris estime lorsqu'il hésite à tuer son fils. Ysorié représente une menace pour les païens car l'Espagne est son pays et n'a aucun secret pour lui :

« Se je me part de ci e lais mien enfançon
A servir Çarlemagne, a grand destrucion
Il metra tote Spagne, Galice e Aragon,
Car il n'est pont de pas en ceste region
Ch'il ne sace trou bien »¹⁷⁰¹.

De fait, lorsque Roland cherche à sortir l'armée d'un mauvais pas, il demande conseil à Ysorié qui apparaît à ses yeux comme un meilleur guide que la Providence ou l'aide divine.

Rolland treit a une part le vailant Isoriés
E dist : « Vous qe les terres d'Espagne conoisés,
Savés ou [ci] soit terre ne castieus ne cités
Ou se poüst vitaille prendre tant qe aisiés
En fust l'ost quatre jors, tant qe fusent rivés
Celour qe de nous terres en maintent a plantiés ? »¹⁷⁰²

Si le champion s'en remet aussi facilement à l'homme et à son savoir, c'est parce que le temps des forces surnaturelles est désormais révolu et qu'est arrivé celui de l'être humain, animal raisonnable.

Estout illustre l'efficacité de l'apprentissage par l'expérience, à ses dépens. Alors qu'il doute de la loyauté d'Ysorié et fait part de sa réserve à Roland, le neveu de Charlemagne assure son compagnon de la valeur du converti en précisant :

¹⁷⁰⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 1247-1251 et 5019-5023.

¹⁷⁰¹ *La Prise de Pampelune*, v. 694-698.

¹⁷⁰² *La Prise de Pampelune*, v. 4145-4150.

« Je l'ay tant esprové, par dieu le glorious
Che je ne poroie estre de nul mal pensirous »¹⁷⁰³.

A en croire le fer de lance de l'armée française, cette première marque de confiance résulte de multiples mises à l'épreuve. Elle renvoie alors à celle de Pompée vis-à-vis de Dirotalius qu'il « avoit bien prové [...] a prous e a loiaus e roy mout droitural »¹⁷⁰⁴ et est révélatrice du processus empirique régissant la prudence de Roland. Dans la *Prise de Pampelune*, le héros estime ne rien avoir à craindre d'Ysorié puisqu'il a déjà eu l'occasion, par le passé, de confirmer ses intuitions. Cependant, cette assurance ne suffit pas à convaincre Estout qui n'a pas éprouvé personnellement les qualités de l'ancien païen.

Aussi, non content d'avoir mis en garde son cousin qui s'en remettait à Ysorié et à sa connaissance de l'Espagne pour trouver des vivres¹⁷⁰⁵, il soupçonne le fils de Maozeris de trahison et imagine qu'il a prétexté partir chercher du renfort pour s'en retourner auprès de son père et fuir¹⁷⁰⁶. A l'inverse, Roland a dépêché le converti auprès de Charlemagne afin de solliciter l'aide de l'armée chrétienne parce qu'il croyait en la valeur du jeune héros¹⁷⁰⁷. Or, la vilénie incriminée par Estout ne s'avère pas puisque le messager ne tarde pas à revenir avec les troupes de l'empereur¹⁷⁰⁸. Le chevalier médisant¹⁷⁰⁹ tire une leçon de cette démonstration :

« Sire cuisin, mout m'avés bien apris.
Plus ne vous desdirai, par le cors saint Moris,
Car je sui par complir vous buen e vous delis »¹⁷¹⁰.

Le Véronais, comme le Padouan, défend ainsi la qualité de l'individu par opposition à son lignage ou à sa généalogie, mais une sensible évolution s'est opérée entre les deux épopées franco-italiennes. Dans l'*Entrée d'Espagne*, c'était à son allure que Roland reconnaissait la valeur d'Ysorié et qu'il jugeait de son incapacité à trahir :

« Saracin frere, se une art ne mant,
Fisonomie, dun ja je apris auquant,

¹⁷⁰³ La *Prise de Pampelune*, v. 4233-4234.

¹⁷⁰⁴ La *Pharsale*, v. 2504-2505.

¹⁷⁰⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 4225-4236.

¹⁷⁰⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4491-4494.

¹⁷⁰⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4485-4488.

¹⁷⁰⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 4661-4671.

¹⁷⁰⁹ Ce trait de caractère est propre à Estout depuis l'*Entrée d'Espagne* où Olivier lui reproche : « Anch de maudir un jor ne fust taisant », v. 2331.

¹⁷¹⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 4673-4675.

Vestre visaire e le oil ensemant
Mostrent ch'en vos n'ert pont de traïmant »¹⁷¹¹.

Dans la *Prise de Pampelune* en revanche, l'apparence ne suffit plus à prouver l'honnêteté d'Ysorié et c'est son action qui atteste sa loyauté. De la sorte, l'art de la physionomie¹⁷¹² cède le pas devant l'empirisme dans le sens où les personnages acquièrent des connaissances et des certitudes grâce à l'expérience.

C'est que le souvenir d'événements antérieurs est indispensable à la mise en place de stratégies pour réduire l'ennemi. La démarche intellectuelle de Ganelon, qui prône l'envoi d'un messenger à Marsile, dépend des leçons tirées du passé. Pour lui, le siège de Pampelune a été trop long pour que l'armée française puisse se permettre d'assiéger toutes les villes d'Espagne :

« Sire », dist Ganelon, « nous somes aprestiés
De fier vetre voloir, mes je sui porpensiés
Che trou li ostroierons, ains q'il soit conquistiés
Roi Jonas ne sa terre ; car sovant m'est contiés
Che la terre est fortisme de murs e de fosiés,
Si i a giant ne vitaille de dens a grand plantiés :
Ond mout hostoierons avant che vous l'aiés.
Se la Stoille e le Groing de legier pris avés,
Ce fu che Altumajor fu en droit lieu senés :
Fors ne seroit Jonas en tiel guise troviés.
Pampelune asiçames cinc ans - com vous savés -
Avant qe Maoçeris en fust deseritiés :
Si ne vaut Pampelune de Cordes la moitiés.
Ond se a cescune ville devons fer host, saciés
Che avant che notre afer soit dou tout acevés,
Le plus jouné de nous iert de ceve[u]s mesliés »¹⁷¹³.

Charlemagne a réuni le conseil avant de poursuivre la reconquête espagnole. Il envisage de progresser par sièges successifs mais ses chevaliers ne sont pas tous d'accord avec lui. Roland lui-même défend la validité des arguments de son parâtre et les reprend quasiment mot pour mot :

¹⁷¹¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6286-6289.

¹⁷¹² Au sujet de la physionomie dans l'extrait cité de l'*Entrée d'Espagne* voir A. Limentani, « Astronomia, astrologia e arti magiche nell'*Entrée d'Espagne* », art. cit., p. 137 et 142-143 ; J.-C. Vallecalle, « Roland est sage », art. cit., p. 72-73.

¹⁷¹³ La *Prise de Pampelune*, v. 2485-2500.

« Che se a cescune ville hostoier nous devron
Tant com a Pampelune hostoié nous avon,
Aou plus jouné de nous florira le menton »¹⁷¹⁴.

Les guerriers font appel à leur *buona memoria* pour éviter une attaque périlleuse et rejeter l'idée d'une tactique d'encerclement de l'ennemi qui serait beaucoup trop audacieuse au regard de l'opulence de la cité convoitée et de la faiblesse du camp chrétien. Leur raisonnement semble tout droit inspiré du *Trattato di virtù e vizi* :

Per buona memoria, ch'è la prima virtù di Prudenzia, si conosce la buona cosa dalla rea in questo modo. Tu hai a fare una cosa : puoi prendere molte vie, e dubiti qual è buona e quale è rea o quale è migliore delle buone, o delle ree qual è la meno rea ; e per te bene conoscere no'llo sai. Ricorri a questa virtù ch'è detta Buona memoria, e ricorditi d'alcuno fatto passato che tu abbi veduto o udito ad altrui dire, che sia come questo fatto, ovvero a questo simigliante, ch'ai tra le mani a diliberare, e vedi che via s'è tenuto, se n'è capitato bene o male. Se n'è bene capitato, tieni quella via ; se n'è capitato male, guàrdati di tenere quella via¹⁷¹⁵.

Cette faculté morale et intellectuelle est employée à bon escient dans le cas de Ganelon et de Roland parce qu'elle se combine avec le pacifisme prudent qui caractérise désormais les héros carolingiens.

Cependant, elle peut tout aussi bien s'accompagner d'un opportunisme répréhensible. Dans la *Pharsale*, lorsque Futin conseille à Ptolémée de ne pas rester fidèle à Pompée parce que Fortune lui est contraire, il motive son argumentation par des leçons tirées du passé, c'est-à-dire par l'expérience :

« Mainte foys ais veü, si l'ay veü anch eu,
Qe quand l'en veut garder foy, loyauté e preu
Enver suen conoisant, ne anch ver damnideu,
Quand fortune li est contre, il ceit en celu leu
Ond il croit hoster l'autre, en cil miesme feu.
Ce lou qe tu te tegnes a cil, sens nul desreu,
A cui deu e fortune done'ou meilor dou jeu.
Qi veut fer suen meilor e guencir duel e heu
Ne doit garder plus droit, com fait le lous ao beu.
La force des riames periroit mout en breu,
Se l'en en toutes çonnes feist droit en son treu »¹⁷¹⁶.

¹⁷¹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 2509-2511.

¹⁷¹⁵ B. Giamboni, *Il Libro dei vizi e delle virtudi e il trattato di virtù e vizi*, VI, p. 127.

¹⁷¹⁶ La *Pharsale*, v. 2813-2823.

Ce discours reprend mot pour mot celui contenu dans les *Fet des Romains*¹⁷¹⁷, à une exception près. Dans le texte source, au début de son intervention, Futin dit qu'

« il est avenu que mals et damages avenoit a un home quant il voloit garder foi et loauté vers
Diu et vers son connoissant ou vers son ami, en cele hore que fortune li avoit sa roe tornee et il
estoit en perill d'aversité »¹⁷¹⁸.

Nicolas de Vérone remplace « il est avenu » par « maintes foys ais veü, si l'ay veü anch eu ». Ce qui peut n'être qu'anecdotique dans les *Fet des Romains* est présenté comme un fait établi, survenu à de nombreuses reprises dans la chanson de geste. En d'autres termes, le poète franco-italien rend l'argument de Futin d'autant plus convaincant qu'il s'est vérifié en de multiples occasions.

Futin se souvient du passé et s'en sert pour légitimer son attitude actuelle. Certes, le personnage est condamnable, parce que c'est un mauvais conseiller qui sait pertinemment que son avis, s'il est suivi, tuera Pompée et cherche tout de même à convaincre Ptolémée, mais il recourt, pour ce faire, à la raison et à un certain aspect de la prudence.

Charlemagne, empereur des Francs, Ysorié, nouveau converti loyal, Roland, héros incontestable, Estout, paladin fougueux, Maozeris, roi païen dangereux, Ganelon, vassal fidèle dans la *Prise de Pampelune* et Futin, traître avéré, sont autant de personnages différents qui accordent pourtant une semblable importance à la connaissance et au savoir acquis de l'expérience. Les protagonistes ont des caractères bien différents et leurs rôles narratifs ne sont en rien comparables, mais Nicolas de Vérone peint un monde entièrement organisé autour d'un souci de pragmatisme qui se caractérise par une recherche du résultat.

De la sorte, la prudence, première vertu cardinale se divise en différentes catégories qui peuvent, ou non, se compléter : la *buona memoria* dont savent faire preuve aussi bien Roland que Futin, aussi bien des héros irréprochables que des opportunistes condamnables, ne saurait à elle seule définir le concept tel qu'il est envisagé au XIV^e siècle. En effet, de même qu'elle ne peut être garante d'aucune moralité de l'action si elle ne se combine pas avec l'attrait du bien, elle ne suffit pas à permettre le choix du moyen le plus approprié pour mener ses actes dans le bon sens.

¹⁷¹⁷ Les *Fet des Romains*, p. 560, l. 9-28.

¹⁷¹⁸ Les *Fet des Romains*, p. 560, l. 10-13.

2/ La projection dans l'avenir et la nécessité de prendre la mesure de ses actes

Se souvenir du passé permet de prendre conscience de ce qui était bon et néfaste et donc de ce qu'il convient de reproduire ou d'éviter. Mais cette mémoire ne peut être pleinement utile que si elle se voit complétée de la faculté de projection dans l'avenir qui permet d'envisager les conséquences de ses actes. En contexte guerrier, il faut alors au chevalier prendre la mesure du début et de la fin de ses actions. D'une façon plus générale, il s'agit de chercher à voir les implications prochaines de toute prise de décision.

Cette aptitude à entrevoir le futur est propre aux héros positifs de Nicolas de Vérone et Maozeris, mis en difficulté, en est privé et ne vit que dans l'instant. Alors qu'il est capable de raisonner et d'argumenter au début de la *Prise de Pampelune*, il est totalement régi par ses impulsions lorsqu'il est en situation de faiblesse. Sa fuite incontrôlable traduit tout autant son effroi que son incapacité à se représenter l'avenir. La peur qu'il ressent en apercevant Roland, venu pourtant de façon pacifique, le désigne *a priori* comme un être vil et l'auteur insiste largement sur ce sentiment des basses âmes : Maozeris « mout se espoenti »¹⁷¹⁹, « pour peour de Rolland »¹⁷²⁰ il s'enfonce dans la forêt, et lorsque son fils tente de le rappeler et de le retenir,

Le roi a ces paroles un mout ne respondi ;
Ains se feri el bois che ja plus na atendi.
Mes plus outre suen gre da host ne departi
Roi Tarquin quand Porsene por peor le faili,
Comant roi Maozeris Pampelune gerpi¹⁷²¹.

Nicolas de Vérone rappelle un peu plus loin que son personnage « s'en fui / [...] par mi le bois » et le décrit « fuant par le boison »¹⁷²². Mais cette attitude de fuite contraste surtout avec la prudence dont témoigne Pompée confronté à une situation comparable.

En effet, le seigneur de Pampelune apparaît comme le parfait contrepoint du héros antique de la *Pharsale* qui ne décide de quitter le combat qu'après une longue réflexion. Pompée est conscient qu'il ne pourra l'emporter sur son adversaire et son retrait est

¹⁷¹⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 1168.

¹⁷²⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 1196 et 1200.

¹⁷²¹ La *Prise de Pampelune*, v. 1187-1191.

¹⁷²² La *Prise de Pampelune*, v. 1198-1199 et 1201.

justifié par trois raisons : le général cherche à éviter que ses hommes prolongent des efforts inutiles et risquent de se faire tuer, il ne veut pas que César puisse jouir du spectacle de sa défaite et il souhaite retourner auprès de sa femme comme il lui en a fait la promesse¹⁷²³. Mais alors que ces explications ne sont données qu'une fois dans les *Fet des Romains*, le poète franco-italien les répète quelques vers plus loin :

Mout regrete Pompiu la franchise romaine
Ch'estoit le jorn souzmise por la Cesariaine ;
Mes d'aler a sa fame ja point ne se refraine,
Por ce q'au departir l'avoit faite certaine
Q'ao fin de la bataille la zouse primeraine
Q'il aleroit veoir seroit Corneliaine¹⁷²⁴.

Les rimes « romaine / Cesariaine / Corneliaine » reprennent à l'identique les motivations qui ont poussé le héros à abandonner la lutte. Nicolas de Vérone ne minimise pas la défaite de Pompée mais il insiste sur l'idée que son départ est mûrement réfléchi. Il ne s'agit pas d'une « fuite » comme l'indique le titre moderne du chapitre XIII de la chronique en prose¹⁷²⁵.

Le choix de ce terme par L.-F. Flutre se comprend à la lecture des paragraphes précédant les retrouvailles des deux époux. En effet, dans la compilation historique, lorsque le vaincu arrive à Larisse, le peuple l'accueille avec bienveillance et « onques let senblant ne li firent por la fuite »¹⁷²⁶. De la même façon, César pille le camp de ses adversaires une fois que « Pompees et li senaz granz partie s'estoient mis a la fuie »¹⁷²⁷. Or, ces expressions disparaissent dans l'épopée franco-italienne au profit de termes neutres qui évoquent le seul voyage qui ramène le héros auprès de sa femme, tels les verbes « aler », « departir » et « aleroit »¹⁷²⁸. Le poète anticipe « Pois dirons de Pompiu comant il esployta, quand ensi dou tornoy e o il ariva »¹⁷²⁹ et précise que Pompée « se parti tantost, ne voust plus demorer »¹⁷³⁰. Les idées de mouvement et de déplacement d'un lieu à un autre sont prépondérantes et s'opposent catégoriquement à la réaction impulsive et irréfléchie que représente la fuite. Ainsi, dans la *Pharsale* de Nicolas de

¹⁷²³ La *Pharsale*, v. 1885-1893.

¹⁷²⁴ La *Pharsale*, v. 2216-2221.

¹⁷²⁵ Les *Fet des Romains*, p. 545.

¹⁷²⁶ Les *Fet des Romains*, p. 540, l. 6.

¹⁷²⁷ Les *Fet des Romains*, p. 540, l. 25-26.

¹⁷²⁸ La *Pharsale*, v. 2218, 2219 et 2221.

¹⁷²⁹ La *Pharsale*, v. 1924-1925.

¹⁷³⁰ La *Pharsale*, v. 1893.

Vérone, Pompée se caractérise comme un personnage qui décide, en conscience et de façon raisonnée, de se retirer du champ de bataille, sans céder pour autant au désarroi ou à la panique. Il se distingue par là de l'impulsif Maozeris qui ne sait, en de pareilles circonstances, se représenter l'avenir et ne peut donc prétendre à un quelconque héroïsme.

Ainsi, une intention bonne ne suffit pas à garantir le bon déroulement moral d'une action et la capacité de projection dans l'avenir est nécessaire à la mise en œuvre de tout projet, louable ou non. Cette indispensable complémentarité des deux qualités est illustrée avec adresse par le couple formé de Charlemagne et de Ganelon. Le premier, et c'est tout à son honneur, souhaite reconquérir les villes prises par les Sarrasins, alors que le dessein de trahison du second est vil et méprisable. Mais le parâtre de Roland sait être prévoyant alors que l'empereur en est incapable et que ses propos irréfléchis mènent à la catastrophe et à la lutte entre deux armées chrétiennes.

Après avoir dépêché un messager auprès de Marsile pour avertir le roi païen de la venue de Guron de Bretagne et lui recommander de le tuer, le traître se montre prudent et avisé et fait disparaître celui qui l'a servi afin qu'il ne puisse jamais révéler la noirceur de son plan :

Alour l'ala ao col prendre,
E d'un cotieus treçant, sens autre çouse atendre,
Le ferri si en le pis che mort le fist destendre.
E ensi le fist Geines deou suen mestier aprendre,
Pour ce che de cil fait ne i peüst cil mesprendre¹⁷³¹.

Cette précaution, qui coûte la vie au vassal de Ganelon, témoigne de la capacité à se projeter dans l'avenir, employée dans ce cas précis à fort mauvais escient. Le personnage est dépeint de façon nuancée parce que sa prévoyance est identique à celle de Roland préparant ses attaques.

En effet, le neveu de Charlemagne n'envisage pas de se rendre à Cordoue, dont la prise nécessite « sen e engin »¹⁷³², sans avoir préalablement prévenu Désirier de ses déplacements. Il attend du roi lombard une intervention secourable en cas de besoin :

¹⁷³¹ *La Prise de Pampelune*, v. 2873-2877.

¹⁷³² *La Prise de Pampelune*, v. 5187.

« E s'il oïst dous sons
De mien olifant, viegne brozant des esperons,
Se besogne nous fust »¹⁷³³.

Le cor, dont Roland a refusé (ou refusera) de sonner à Roncevaux, devient alors l'emblème d'une action plus pondérée. Signifiant que le champion envisage de ne pouvoir peut-être venir seul à bout de ses ennemis, le son de l'olifant est la preuve que le héros est devenu prudent. Une modification essentielle s'est donc opérée depuis les premiers textes dans lesquels le cor supportait un symbolisme totalement différent :

Dans l'épopée le recours au cor a lieu le plus souvent dans une situation désespérée au cours d'une bataille. Pour celui qui l'accepte, il représente un signe de renoncement et un espoir de vie, pour celui qui le refuse un sursaut d'énergie et l'orgueilleux mépris de la mort¹⁷³⁴.

Ce n'est plus le cas dans le texte de Nicolas de Vérone où l'olifant apparaît comme l'emblème d'une anticipation prudente et humaniste des événements.

Avant d'engager le combat, Charlemagne demande à ses pairs : « Chi meilour conseil seit le nous doint e plus fin »¹⁷³⁵. La délibération qui s'ensuit¹⁷³⁶ insiste sur la nécessité de l'effet de surprise qui permet de conquérir rapidement les cités sarrasines parce que la célérité des attaques garantit le succès des opérations militaires. Roland approuve alors le plan de Salemon : guidés sous l'enseigne de Carpent, qui vient de se convertir, les chevaliers se présenteront aux portes de la ville « sens cris e sens tenzons » et se feront « ovrir la porte, diant che [seront] / Le secors roi Marsille »¹⁷³⁷. Le stratagème réussit puisque les Païens ne se méfient pas de Carpent, et Roland, à peine entré dans la cité, « feri le roi Jonas » et « mort l'abati à tere »¹⁷³⁸. Nicolas de Vérone conclut alors : « La ville est conquise e l'amirant tué »¹⁷³⁹.

De la même façon, lors de l'épisode de la prise d'Astorgat, Roland s'illustre davantage comme un « capitaine d'armée » que comme un « chevalier de l'épopée primitive »¹⁷⁴⁰ : il mène ses hommes de main de maître et l'organisation de son attaque est parfaite. Le champion évalue le moment propice à l'invasion, divise ses forces et instaure un signal

¹⁷³³ *La Prise de Pampelune*, v. 5224-5226.

¹⁷³⁴ P. Jonin, édition critique de la *Chanson de Roland*, Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 1979, p. 402. L'auteur commente ici le refus obstiné de Roland de sonner du cor, v. 1049-1109.

¹⁷³⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 5188.

¹⁷³⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 5189-5242.

¹⁷³⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 5217 et 5219-5220.

¹⁷³⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 5415 et 5418.

¹⁷³⁹ *La Prise de Pampelune* v. 5420.

¹⁷⁴⁰ Nous empruntons ces deux notions à E. Gaucher, *La Biographie chevaleresque*, op. cit., p. 587.

de ralliement. Il recrute « tous siens conestables », « quatre mil serjans » qui s'occupent de récolter du bois pour le « [porter] à l'ost » et en « fer [des] schieles »¹⁷⁴¹. Au cas où le besoin s'en ferait sentir, il prévoit du renfort avec lequel il établit un code : s'il sonne de l'olifant, les hommes devront intervenir. Olivier sera à la tête de « cinc mil chivalers ». De l'autre côté de la ville seront postés encore « cinc mil chivalers » et « mil buens arciers »¹⁷⁴². Il s'agit donc de fragmenter les corps d'attaque pour pouvoir, au son du cor, fondre sur la cité sur tous les fronts à la fois :

« Quand oïront l'olifant, cescun d'eus asalise
Le mur da la sue[n] part, ond la ville soit prise,
Che da quatre pars la soit a un [seul] pont surprise »¹⁷⁴³.

Ces quatre assauts simultanés en quatre points stratégiques différents de la ville permettent de compenser la faiblesse de l'armée française¹⁷⁴⁴. A la suite de cette longue et minutieuse préparation du combat¹⁷⁴⁵, la lutte est très brève. L'action se précipite et la chute abrupte du texte symbolise la rapidité de la reddition de la ville : en trois lignes, et une seule journée de combat, « avant l'oscurour »¹⁷⁴⁶, la cité est détruite, la population exterminée et l'épopée achevée¹⁷⁴⁷.

Ainsi, l'univers épique de Nicolas de Vérone est riche de nuances et de contrastes. Roland et Ganelon utilisent la même sagesse, l'un pour mener à bien la lutte collective, l'autre pour assouvir son besoin de vengeance personnelle. Mise au service de sa vilénie, la prudence du traître n'en est pas moins efficace. Habité de mauvaises pensées, le personnage est en parfaite opposition avec Charlemagne qui, bien que désireux de servir la cause chrétienne, provoque sans l'avoir voulu une lutte fratricide.

Lorsque Désirier vient offrir son aide à l'empereur, ce dernier lui parle de façon totalement irréfléchie et lui désigne, par un *gab* lourd de conséquence, le palais de Maozeris comme lieu d'hébergement. Le roi lombard suit scrupuleusement ses indications et s'empare de Pampelune. C'est alors que les Allemands tentent de

¹⁷⁴¹ *La Prise de Pampelune*, v. 5996, 6000, 6004 et 6007.

¹⁷⁴² *La Prise de Pampelune*, v. 6025, 6040 et 6047.

¹⁷⁴³ *La Prise de Pampelune*, v. 6094-6096.

¹⁷⁴⁴ Nicolas de Vérone exprime cette fragmentation de l'armée française par le verbe « deviser », la *Prise de Pampelune*, v. 6090.

¹⁷⁴⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 5868-6113.

¹⁷⁴⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 6114.

¹⁷⁴⁷ De la même façon lors de la narration de la prise de Cordoue, le poète change hâtivement de laisse après la conquête de la ville et la mort du roi Jonas, la *Prise de Pampelune*, v. 5420-5421.

reprendre la cité aux mains des Italiens et qu'ils sont mis en déroute. Désirier s'en explique à Roland :

« Quand je fu pres vos host, je fis tantost venir
Un mesaçe a mien sir, q'il me deüst bailir
Un canp ou je pousse ou ma giant remanir :
Car sens le suen comand ne voloie tolir
Ne camp ne abitançe por non lui despleixir.
E il prist mantinant a gaber e a screnir
Mien mesaçe, e il dist ce q'il devoit teisir.
E pues par grand orguel m'envoia, sens mentir,
Che cist palés deüse por mien hostel seisir,
E si le moi dona, ou ceus de suen enpir
Oient ceste çouse »¹⁷⁴⁸.

Le neveu de Charlemagne peut alors justifier le « Lombard valourous »¹⁷⁴⁹ auprès de son oncle et ramener le fautif dans la voie droite : il accordera trois dons à Désirier.

Ainsi, le jugement porté par Nicolas de Vérone sur le personnage du roi français est moins sévère que celui du compilateur de V13 sur celui de son père. Dans l'épopée franco-italienne *Bovo d'Antona*, Pépin fait l'objet d'une condamnation systématique : il agit sans réfléchir, ne mesure pas les conséquences de ses actes¹⁷⁵⁰, n'écoute pas ses conseillers¹⁷⁵¹, fait preuve d'une absence totale de réflexion, prend des décisions impulsives¹⁷⁵² et laisse libre cours à sa colère¹⁷⁵³. Le narrateur évoque son « seno d'infant »¹⁷⁵⁴, son « sen cançé »¹⁷⁵⁵, sa « leçerie »¹⁷⁵⁶, sa « folie »¹⁷⁵⁷ et sa « « briconie »¹⁷⁵⁸ avant d'anticiper : « Non fe qe sajes, cun oldirés conter »¹⁷⁵⁹. Aquilon quant à lui reproche à l'empereur son manque de sagesse : « Li rois ovra ne no fe cun saç hon »¹⁷⁶⁰. Son action mène inmanquablement à la catastrophe et Pépin ne peut que

¹⁷⁴⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 198-208.

¹⁷⁴⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 4680.

¹⁷⁵⁰ *Bovo d'Antona*, v. 2092-2100.

¹⁷⁵¹ *Bovo d'Antona*, v. 1519-1533.

¹⁷⁵² *Bovo d'Antona*, v. 1252-1257, 1847-1850, 1933-1945.

¹⁷⁵³ *Bovo d'Antona*, v. 1210-1212.

¹⁷⁵⁴ *Bovo d'Antona*, v. 1269.

¹⁷⁵⁵ *Bovo d'Antona*, v. 1634.

¹⁷⁵⁶ *Bovo d'Antona*, v. 1926.

¹⁷⁵⁷ *Bovo d'Antona*, v. 1930, 2092, 2125, 2494.

¹⁷⁵⁸ *Bovo d'Antona*, v. 1936.

¹⁷⁵⁹ *Bovo d'Antona*, v. 1284.

¹⁷⁶⁰ *Bovo d'Antona*, v. 2112.

s'affliger de la rudesse de la bataille engagée et des pertes subies. L'auteur est alors sans complaisance aucune pour le fautif :

Li rois le vi, non pò star de plurer,
El maldist Dodo e sa muler ;
Mais ne li valt la monta d'un diner,
Qe Bovo non sparmia ni amigo ni frer.
Meio fust al roi à saç...primer,
Coment l'ovra deust afiner,
Qe metere à mort tant bon çivaler¹⁷⁶¹.

L'accumulation des éléments à charge contre Pépin ne fait que souligner davantage l'opposition du personnage avec le vertueux roi Guillaume d'Angleterre.

A l'inverse, dans la *Prise de Pampelune*, l'attitude de Charlemagne est comparable à celle de Pierre dans la *Passion* et ses erreurs ne sont pas condamnées. Chez Nicolas de Vérone, les deux protagonistes manifestent des intentions louables mais agissent de façon inconsidérée et Roland, qui réprimande vertement le seigneur imprudent¹⁷⁶², joue un rôle identique à celui de Jésus. Lorsque Judas, accompagné des Juifs, arrive au mont des Oliviers pour faire prendre le Christ, Pierre, dans un geste hâtif de défense, tranche l'oreille droite de Malchus¹⁷⁶³. Jésus soigne alors le blessé et blâme le disciple :

« Met tuen gladié en vaine, qe chi a gladié oufent
A gladié doit perir. Ce te di, or me entent :
Le chalice dou quiel m'a mien pier fei present,
Ne veis tu che je el boive ? Donc ne fais pensement
Che se secours vousisse daou mien piere puisent,
Ch'il me le moy donast ? Mes saces fermement
Che doçes legions d'angles e plus veraïement
Me envoieiroit, se je le empriase aou present.
Con seroit la Scriture aemplie, che aemplir convient,
De moy, chi ensi feïst ? »¹⁷⁶⁴

Nicolas de Vérone développe autant ce discours qu'il évoque lapidairement le miracle de la guérison¹⁷⁶⁵. Les propos du prophète sont une habile combinaison de Jean et de

¹⁷⁶¹ *Bovo d'Antona*, v. 1957-1963.

¹⁷⁶² *La Prise de Pampelune*, v. 156-159 et 270-300.

¹⁷⁶³ *La Passion*, v. 371-372.

¹⁷⁶⁴ *La Passion*, v. 376-385.

¹⁷⁶⁵ *La Passion*, v. 373-374.

Matthieu, les deux seuls Evangiles à relater le geste de Pierre et la réaction du Christ¹⁷⁶⁶ : du premier sont tirés l'ordre fait à Pierre de rengainer son épée dans son fourreau et la mention du calice auquel Jésus consent à boire¹⁷⁶⁷, du second, l'idée que celui qui offense par l'épée doit mourir par l'épée, l'évocation d'une légion d'anges qui pourraient venir secourir le fils de Dieu et la nécessité d'accomplir les Ecritures¹⁷⁶⁸. Le trouvère franco-italien, qui réduit la merveille à deux vers et en consacre dix au discours moralisateur, se distingue nettement des autres auteurs de *Passions*, qui insistent davantage sur le fait lui-même que sur les reproches que Jésus fait à Pierre : totalement absents dans la *Passion du Christ*, réduits à leur plus minime expression dans le *Livre de la Passion*¹⁷⁶⁹ ou un peu plus développés¹⁷⁷⁰, ils ne constituent jamais, comme c'est le cas dans le texte de Nicolas de Vérone, l'essentiel de l'épisode de l'oreille de Malchus¹⁷⁷¹.

Les visions prophétiques ont disparu de l'œuvre de Nicolas de Vérone et ont été remplacées par la mise au point d'une stratégie militaire et la préparation concrète des expéditions guerrières¹⁷⁷². Ainsi, la réflexion humaine prend la place des avertissements célestes. Ce n'est plus le ciel qui guide les engagements armés des héros, c'est leur seule raison. Cette planification des opérations et cette stratégie militaire sont l'expression martiale de la prudence.

Mais pour le poète franco-italien, l'épopée ne se résume pas à des récits guerriers et son œuvre met en évidence une éthique qui transcende le cadre strictement belliqueux. Ainsi, Jésus reproche à Pierre d'avoir agi de façon inconsidérée, contraire au bon déroulement du calvaire du héros. C'est-à-dire qu'il n'a pas su prévoir les conséquences de ses actes et a manqué de *buon provvedimento*¹⁷⁷³. Cette conscience du futur, cette projection dans l'avenir participe de la définition du concept médiéval de prudence.

¹⁷⁶⁶ En effet, Marc se contente d'évoquer l'oreille tranchée de Malchus (14, 47). Chez Luc, Jésus guérit l'oreille mais il ne dit rien à Pierre (22, 51).

¹⁷⁶⁷ Jean, 18, 11. Cet Evangile ne mentionne pas la guérison de Malchus.

¹⁷⁶⁸ Matthieu, 26, 52-54. Le calice est évoqué en 20, 22, c'est-à-dire avant l'entrée à Jérusalem.

¹⁷⁶⁹ *Le Livre de la Passion*, v. 641-644. Dans ce poème, seule se trouve l'idée que celui qui a frappé par le glaive doit périr par le glaive.

¹⁷⁷⁰ *La Passion Notre Seigneur*, v. 1276-1292.

¹⁷⁷¹ *La Passion du Palatinus* fait exception en alliant miracle et sens à donner au miracle, v. 254-272.

¹⁷⁷² C'est le cas, dans la *Prise de Pampelune*, lors de la préparation de l'expédition pour trouver du ravitaillement (v. 1472-1479) ou à la fin de l'œuvre quand Roland recommande à ses hommes d'être prêts à attaquer (v. 4203-4207).

¹⁷⁷³ Selon B. Giamboni, le *buon provvedimento* est la troisième des cinq vertus qui naissent de la prudence, après la *buona memoria* et le *buon conoscimento* qui renvoie à la connaissance intuitive du bien et du mal, *Il Libro dei vizi e delle virtudi e il trattato di virtù e vizi*, VIII, p. 129.

A travers la présentation de couples épiques nouveaux, César et Pompée, Charlemagne et Ganelon, Pierre et Jésus, qui se révèlent des doubles moraux, les trois chansons de geste de Nicolas de Vérone opposent témérité et réserve, *fortitudo* et retenue.

3/ Maîtrise du temps et recherche d'efficacité

Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, les héros ne vivent plus uniquement dans l'instant et sont désormais capables de prévoir et de penser à l'avenir. Cette vertu morale de qui sait être *pro-videns* est conforme à l'étymologie même du terme prudence et elle s'exprime aussi bien par la simple intuition que par la prise en compte des tenants et aboutissants de toute action. Cependant, Nicolas de Vérone introduit dans le concept même de rapport au temps une dimension proprement bourgeoise de pragmatisme et de recherche d'efficacité.

Dans l'idéal humain tel qu'il se réinvente dans l'épopée franco-italienne, la maîtrise du temps devient capitale. Le Padouan insiste sur l'impatience de Charlemagne lorsqu'il attend le retour de son neveu et ce sentiment est sans doute lié au désaveu du poète sur l'action de l'empereur qui a motivé le départ du héros : « Aler lui semble un an, anz que l'atagne »¹⁷⁷⁴. A l'inverse, dans la *Prise de Pampelune*, Ysorié modère les ardeurs de Roland. Partis en quête de ravitaillement, les douze Pairs se trouvent face à Toletele lorsque les portes de la cité s'ouvrent, laissant paraître force bétail. Le champion de l'armée française veut intervenir immédiatement, mais Ysorié lui conseille d'attendre pour faire une plus belle prise :

Voirent¹⁷⁷⁵ la bestiaille iscir sens nul demour,
Tiele qe jamés home n'en vit une gregnour
Tant com de bues e vaces e de berbis ancour.
Le lour mug(n)ir estoit si grand e le criour
Q'il tentissoit la terre de mie lieue longour.
Rolland siens compeignons apella pour amour
E dist : « Frans chivalers, se diés nous dont honour
Veïstes vous jamés tiel bestiaille en un jour ? »
« Nenil », distrent tretous, « par dieu le criatour ».
« Or l'alomes a prendre », dist Rolland le contour,
« Car se nous l'amenons aou magne empereour

¹⁷⁷⁴ L' *Entrée d'Espagne*, v. 15514.

¹⁷⁷⁵ Le sujet du verbe est « François », v. 4299.

L'ost en aura trois mois e plus çoie e baudour ».
« Ne vous aestés ensi », dist Isories, « seignour,
Che ancour nen est isue la moitié au verdour.
Mes quand il sera tens de envair cellour,
Je le vous diray bien, ne en soiés en erour »¹⁷⁷⁶.

Lors de cet épisode, Roland écoute et accepte l'impératif de pondération proposé par Ysorié : au jeune homme qui vient de lui suggérer « Ne vous aestés ainsi »¹⁷⁷⁷, le héros répond : « Tout tuen comand ferai »¹⁷⁷⁸. Ainsi, la prudence se caractérise par une certaine forme de patience et Roland apprend à retarder son action pour pouvoir tirer un plus grand bénéfice dans un temps un peu plus éloigné. A Toletele, l'attente lui est bénéfique car elle permet d'obtenir plus de vivres.

A Cordoue, Roland se souvient de cet enseignement et demande à ses hommes de ne pas lancer l'assaut trop vite. Se faisant passer pour Maozeris, il gagne la confiance de Jonas qui lui ouvre sans crainte les portes de sa ville. « Atendiés ci, tant che sui dens entrié »¹⁷⁷⁹ précise le neveu de Charlemagne, ce que ses compagnons acceptent sans difficulté : « A votre volontié »¹⁷⁸⁰. Ce n'est que parce qu'il prend le temps de gagner la confiance du Païen que Roland peut ensuite découvrir sa véritable identité et tuer immédiatement le tyran. La maîtrise du temps devient donc un élément essentiel de stratégie militaire, comme c'est le cas dans la *Pharsale* où Pompée veut attendre que son ennemi dépose les armes. Il retarde le combat car il se sent en position de force¹⁷⁸¹. Mais ses guerriers prennent cette attente pour une reculade et pensent que leur chef « la bataille fuit »¹⁷⁸². Ils insistent pour lancer les hostilités parce qu'ils ne savent faire preuve de la patience dont est capable Pompée :

« Por ce ay destorbé l'estor tant longemant,
Por vaincre la bataille sans peril de tormant »¹⁷⁸³.

Dans l'esprit du héros de la *Pharsale*, bientôt vaincu, l'attente était l'arme la meilleure et la plus efficace contre César.

¹⁷⁷⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4306-4321.

¹⁷⁷⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4318.

¹⁷⁷⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 4323.

¹⁷⁷⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 5390.

¹⁷⁸⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 5400.

¹⁷⁸¹ La *Pharsale*, v. 58.

¹⁷⁸² La *Pharsale*, v. 372.

¹⁷⁸³ La *Pharsale* v. 542-543.

Ce nouveau souci de pragmatisme s'accompagne aussi bien de détails concrets que d'une hiérarchisation des priorités. Les guerriers se couchent le soir sans se déshabiller pour être prêts plus rapidement :

E quand vint a la nuit, ceus chivalers proisiés
Si se alerent couziers. Mes bien veul che saciés
Che li plusors furent de sour lour lit couziés
Tuit vestus de lour drais e non mie despoilés¹⁷⁸⁴.

Dans le même temps, ils accordent une importance toute particulière à la mise en place de différentes stratégies pour venir à bout de la résistance espagnole. La Reconquête, interrompue pendant cinq longues années devant Pampelune, progresse grâce à de multiples assauts dont la variété permet au poète d'éviter l'écueil de la répétition : lutte entre deux armées, combat singulier, affrontement de champions, embuscade, attaque intempestive, mais également ruse et planification des opérations. Ces deux dernières tactiques relèvent d'une prudence toute médiévale.

Dans la *Prise de Pampelune*, c'est symboliquement Estout qui incarne une nouvelle forme de sagesse, faite de circonspection et de précaution. Roland vient de demander à Ysorié où l'armée française pourrait trouver de quoi se nourrir et le converti propose une expédition vers Toletele dont les richesses, dit-il, sont immenses. Avec l'accord de Charlemagne, Roland propose donc à ses compagnons de se préparer pour cette campagne¹⁷⁸⁵. C'est alors que son cousin lui demande :

« S'il vous pleit », dist Hestous, « faites nos aveüs
Dou lieu ou nous devons trovier li malestrus,
Car pues serons nous mieus aou besoiing proveüs ».

Dist Hestous : « Jentil duc, nous somes tous a vous,
S'il vous pleit : car nous dites o vos condurés no[u]s !
Car pues saurons mieus ce que nous est besogno[u]s »¹⁷⁸⁶.

Celui-là même qui se révèle volontiers un personnage déraisonnable, celui dont le nom exprime la légèreté et l'extravagance, celui qui apparaît comme une voix de la discorde, demande à être plus amplement informé pour pouvoir mieux se préparer et donc être plus efficace. Son intervention ne relève pas ici d'une « estoltie » mais bien d'une

¹⁷⁸⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1472-1475. Va dans ce sens également la précision selon laquelle Roland « geires ne dormi » avant l'attaque d'Astorgat, v. 5999.

¹⁷⁸⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 4203-4207.

¹⁷⁸⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4208-4212.

nouvelle vision du monde où le besoin d'efficacité l'emporte sur l'acceptation immédiate et sans condition de tout nouveau projet. Et si la réponse de Roland ne lui convient pas, ce n'est peut-être pas uniquement parce qu'elle accorde un total crédit à Ysorié (« nous alerons tretous / Là ou Dieu nos condura e Isoriés le prous »¹⁷⁸⁷) mais aussi parce qu'elle reste géographiquement vague et n'apporte aucune précision quant au lieu envisagé alors que selon la première maxime des *Auctoritates Aristotelis* dont Estout se fait le porte parole : « Omnes homines naturalitater scire desiderant »¹⁷⁸⁸.

Le neveu de Charlemagne est moins énigmatique lorsqu'il dévoile, au nom de la confiance qu'il accorde à ses pairs, ses projets de prendre la ville de Cordoue par la ruse, avec l'aide de Carpent, fraîchement converti. Lors de la préparation de cette attaque, c'est à nouveau Estout qui demande :

« Sire Rollans,
Nous te volons prier par dieu e par siens sans
Che tu nous dies chiel part nous serons civauçans »¹⁷⁸⁹.

Dans la *Prise de Pampelune*, une évolution déterminante du personnage se dessine par rapport à l'*Entrée d'Espagne* puisque celui qui fait rire chez le Padouan¹⁷⁹⁰, l'impétueux volontiers susceptible, fait désormais réfléchir et préconise une nouvelle façon de voir les choses : il ne s'agit pas seulement de faire une confiance aveugle à Roland mais aussi de chercher à en savoir le plus possible car la connaissance est garante d'efficacité. Ainsi préparés, les assauts n'en sont que plus efficaces.

Les personnages franco-italiens réfléchissent avant d'agir et leurs raisonnements sont fondés sur des observations concrètes parce que l'importance des faits avérés est primordiale. Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, le processus de l'intellection est représenté par l'utilisation en syllepse du verbe « voir ». C'est la vue de tel ou tel spectacle qui permet aux personnages de saisir le sens des événements. Ainsi, lorsque Pompée aperçoit ses hommes morts, il comprend que Fortune lui est contraire :

Esmaiés fu Pomp(e)ju - non fait a merveiler-,
Quand vit morir ses homes sens aut[r]e recobrer,
Mes il fu bien armé sor un mout grand detrer

¹⁷⁸⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4214-4215.

¹⁷⁸⁸ J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, op. cit., sentence n° 1, p. 115. Cette citation provient de la *Métaphysique*, A1, 980 a 21.

¹⁷⁸⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 5273-5275.

¹⁷⁹⁰ Voir par exemple l'*Entrée d'Espagne*, v. 6553 et 6596.

E monté sour un tertre, e prist a resgarder
E veit bien qe fortune le voloit trabucher¹⁷⁹¹.

Identiquement, César voit l'ennemi assemblé face à lui et sait que les Dieux ont favorisé ses attentes¹⁷⁹². Cornélie, voyant son époux revenir seul, interprète ce signe comme la marque même de sa défaite :

Quand sa feme le¹⁷⁹³ voit venir sens creature
Qe li feïst compagne, fors le stormant qe plure,
E avoit enpoudree e tainte l'armeüre,
Lour conuit bien q'il est mis a desconfiture
E che fortune s'est faite ver luy trou dure¹⁷⁹⁴.

Auparavant, le peuple de Larisse avait tiré les mêmes conclusions à partir du même constat :

Mes quand i l'ont veü venir a tel traïne,
A si petite giant, ceschun bien endevine
Qe Cesaron l'avoï(n)t sconfit celle matine¹⁷⁹⁵.

Cette démarche logique cohérente, qui part de données incontestables et fait de l'observation la première étape du raisonnement, n'est pas le propre des personnages antiques puisque dans la *Passion*, Judas prend conscience de sa trahison au moment où il voit que Jésus est condamné :

Quand vid Judas che'ou fil de Dieu le roy sopran
Estoit jujé a mort, mout devint paile e van.

Mout devint paile e van Judas le desloiaus
Quand vid condené a mort le piere spirituaus.
Lour s'en vint as Juïs, droit as plus principaus,
E dist : « Je ay traÿ, cum sedutour mortaus,
Le sang just, ce est le fil dou roy celestiaus »¹⁷⁹⁶.

¹⁷⁹¹ La *Pharsale*, v. 1866-1870.

¹⁷⁹² La *Pharsale*, v. 682-685 :
Quand vit la giant Pompiu dexandre jus ao bais,
Ne fust pas si zoiant por tot l'or de Baudrais.
« Ay diex souverains », dist il, « tot cil solais
Qe ay tant dexiré voy venir plus q'ao pais ».

¹⁷⁹³ Nous préférons, pour ce vers, l'édition de H. Whale à celle de F. di Ninni : « Quand sa femele voit ».

¹⁷⁹⁴ La *Pharsale*, v. 2242-2246.

¹⁷⁹⁵ La *Pharsale*, v. 2091-2093.

¹⁷⁹⁶ La *Passion*, v. 711-717.

L'insistance récurrente sur le verbe « voir », utilisé dans de nombreux contextes différents, témoigne de l'importance des éléments concrets dans le processus d'analyse et de compréhension des événements. Cet intérêt porté aux faits eux-mêmes apparaît comme le fondement d'une nécessaire rationalisation qui implique, de la part des personnages, des compétences nouvelles d'abstraction.

En effet, dans la *Prise de Pampelune*, Roland comprend qu'Altumajor n'est pas dans la cité assiégée par l'armée de Charlemagne parce qu'il n'est pas sorti défendre ses terres contre les agressions françaises¹⁷⁹⁷. L'observation remplace l'intuition et les formules « com je pens » ou « me dit li cuer »¹⁷⁹⁸ sont légitimées par la mise en évidence de faits concrets incontestables. Avant l'attaque d'Astorgat, Richard de Normandie annonce à Charlemagne : « tost la vencrons, com le cuer le m'afie »¹⁷⁹⁹. Mais son sentiment s'explique par l'analyse de la situation qu'il a faite : la ville est faible, il y reste peu de monde depuis le départ d'Estorgant et le fossé est peu profond¹⁸⁰⁰. Ganelon ne tire pas les mêmes conclusions des mêmes données, mais le processus de réflexion est identique :

« Car bien che le fosié ni ait d'ieve grand foison,
Le murs est fort e ample e mout aut le dojon.
E se plus giant ne fust de dens ceste maison
Fors ceus che nous cist jour as murs veüs avon,
S'il i a giant pour defandre se nous li asailon,
Se nous [n'] avons engin, periere ne monton
Par combatre la vile, selong che nous savon »¹⁸⁰¹.

Les trois chevaliers appliquent donc une semblable méthode de raisonnement qui accorde aux éléments tangibles et aux faits avérés une importance capitale. Seul Estout se contente désormais de son intuition au sujet d'Ysorié mais on a vu comment l'expérience lui prouve que ce que son « cuer [lui] endevine »¹⁸⁰² n'est pas conforme à la réalité.

* * *

*

¹⁷⁹⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1565-1578.

¹⁷⁹⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 1566 et 1572.

¹⁷⁹⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 5909.

¹⁸⁰⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 5902-5920.

¹⁸⁰¹ La *Prise de Pampelune*, v. 5927-5933.

¹⁸⁰² La *Prise de Pampelune*, v. 4327.

Dans les textes de Nicolas de Vérone, la raison et l'esprit sont deux éléments de définition des héros et ils ne sont plus réservés au seul Olivier dont le poète franco-italien, non sans humour, loue la seule vaillance¹⁸⁰³. De la sorte, les épithètes traditionnelles telles que « le preu » et « le loiaus », alternent avec des adjectifs qui insistent sur les qualités spirituelles des personnages. Lorsque Pompée regrette la mort de Domice, il évoque d'abord la sagesse du guerrier, comme si la prouesse n'était que secondaire :

« Ey buen chivaler », dist il, « e avenans !
Ay loial consiler e discret e sazans !
Ay fort e fer e ardi sor touz les conquirans !
Ay douz envers li buens e fer vers fele çans ! »¹⁸⁰⁴

De même, dans la *Prise de Pampelune*, Guron de Bretagne est « prous e saze e ardi »¹⁸⁰⁵ et Basin est « sage e enzignous »¹⁸⁰⁶. Le Jésus de la *Passion* franco-italienne s'illustre quant à lui par la « vertu e la sciançe e le sen q'il avoit » ainsi que sa « grand sapience »¹⁸⁰⁷. Moÿse est « saçe e prous » et le prophète Daniel, « scienciöus »¹⁸⁰⁸.

La vision du monde est la même dans l'*Entrée d'Espagne* où Roland apparaît comme un héros « bien endotriné »¹⁸⁰⁹ qui connaît plusieurs langues étrangères¹⁸¹⁰. Mais à la différence du Padouan, le Véronais prête de telles vertus à des Païens et Charlemagne estime le « sen » de Maozeris à deux reprises¹⁸¹¹ ; Altumajor possède « sen e valour »¹⁸¹² et Carpent est « prous e saçe », « saçe e ençeignous »¹⁸¹³. Assurément, pour le poète-courtisan, l'esprit est le propre de l'homme que ce dernier soit chrétien ou païen, vertueux ou traître en puissance. Au sein du réseau lexical ainsi constitué, la sagesse, entendue comme faculté intellectuelle, est un présupposé, un critère de

¹⁸⁰³ La *Prise de Pampelune*, v. 1167 : Olivier « che tant fu fort e ardi », mais Nicolas de Vérone ne parle pas de sa sagesse...

¹⁸⁰⁴ La *Pharsale*, v. 1758-1761.

¹⁸⁰⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 2725.

¹⁸⁰⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 918.

¹⁸⁰⁷ La *Passion*, v. 28 et 33.

¹⁸⁰⁸ La *Passion*, v. 896 et 899.

¹⁸⁰⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 1557. Voir également le v. 3402 où Roland est appelé « le bers plains de doctrine ».

¹⁸¹⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 11466-11467 et 11522-11523.

¹⁸¹¹ La *Prise de Pampelune*, v. 1269 et 1272.

¹⁸¹² La *Prise de Pampelune*, v. 2388.

¹⁸¹³ La *Prise de Pampelune*, v. 4021 et 4688.

définition objectif des personnages, héroïques ou non¹⁸¹⁴. Nicolas de Vérone semble faire sienne la devise aristotélicienne selon laquelle « verum bonum est intellectus »¹⁸¹⁵. En revanche, le poète n'insiste guère sur les marques extérieures de cette sagesse, sur la culture de ses protagonistes. Ce n'est pas le signe d'une érudition médiocre, ou inférieure à celle du Padouan¹⁸¹⁶, mais bien plutôt la marque d'une approche toute personnelle de la sagesse qui ne se quantifie pas et ne se résume pas à une somme de connaissances mais se définit au contraire comme une exigence qualitative de réflexion et d'attention exclusive portée aux faits concrets. Cela vient du fait que l'univers dans lequel évoluent les héros de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* est tout entier régi par un besoin d'efficacité et de pragmatisme. Cette nouvelle vision du monde qui s'impose dans les épopées franco-italiennes est qualifiée par H. Krauss de *protoborghese*¹⁸¹⁷.

Dans la *Prise de Pampelune*, la réflexion et la prudence l'emportent peu à peu sur le « combat de masse ». Depuis la sortie véhémement des Lombards sur les troupes allemandes jusqu'à la prise d'Astorgat, le combat forcené et acharné laisse place à une attaque plus organisée. Le texte s'achève sur une démonstration d'efficacité de la stratégie de Roland et ce n'est sans doute pas fortuit. En contexte guerrier, les assauts sont réglés et les combattants débattent avant de prendre une décision : les discours deviennent plus importants que les prouesses, la mise au point verbale de l'attaque, plus importante que l'attaque elle-même.

¹⁸¹⁴ C. Brucker explique que le terme *sage* relève du vocabulaire intellectuel de l'ancien français qui prend en charge des notions morales, religieuses et sociales. Au XII^e s., la *sagesse* renvoie soit à un idéal de sainteté et de vertu, soit à un idéal de savoir. En revanche, à la fin du XIII^e-début du XIV^e s., dans les traductions du *Moralium dogma philosophorum* de Guillaume de Conches (éd. J. Holmberg, Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1929) et du *Policraticus* de Jean de Salisbury par D. Foulechat en 1372, c'est le registre intellectuel qui l'emporte. Voir à ce sujet C. Brucker, *Sage et sagesse au Moyen Age (XII^e et XIII^e s.)*, *Etude historique, sémantique et stylistique*, Genève, Droz, 1987, p. 1-3 et 231-232.

¹⁸¹⁵ J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, *op. cit.*, sentence n° 107, p. 240.

¹⁸¹⁶ Cette thèse d'A. Limentani a été fortement discutée et remise en question. Voir à ce sujet A. Limentani, « L'epica in lengue de France », *art. cit.*, p. 367 ; V. Crescini, « Di Niccolò da Verona. », *art. cit.*, p. 360 ; « Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta », *art. cit.*, p. 349 ; A. Roncaglia, « La letteratura franco-veneta », *art. cit.*, p. 753.

¹⁸¹⁷ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, *op. cit.*, p. 217-227.

III/ Le temps de la réflexion

La pensée philosophique médiévale voit en l'homme une *imago Dei*¹⁸¹⁸, que cette dernière soit présence d'immensité, d'illumination ou de grâce. Saint Bonaventure, qui hiérarchise ces trois degrés de ressemblance, ou d'imitation, entre le Créateur et sa créature¹⁸¹⁹, rejoint la pensée de Bernard de Clairvaux sur l'inamissible libre arbitre et celle de Thomas d'Aquin selon laquelle « imitatur intellectualis natura maxime Deum quantum ad hoc, quod Deus seipsum intellegit et amat »¹⁸²⁰.

Ainsi, malgré d'incontestables divergences d'interprétation, la plupart des auteurs et théologiens fondent la ressemblance entre l'homme et Dieu sur la raison¹⁸²¹. Au XIV^e siècle, la découverte du concept univoque « d'animal raisonnable » permet de préciser et de simplifier la définition de l'être humain en ce que doctrine religieuse et philosophie aristotélicienne sont identiquement fondées sur la raison humaine.

Cette dernière recouvre deux aspects distincts et désigne tout autant les moyens ou formes de connaissance que les contenus ou objets de cette connaissance. Pour les pré-humanistes, l'homme digne de ce nom se caractérise par ce qu'il sait et par sa réflexion. Placé au centre de son univers, l'être humain est en possession de capacités intellectuelles potentiellement illimitées. La quête du savoir et la maîtrise des diverses disciplines sont nécessaires au bon usage de ces facultés.

A cette époque, la notion latine d'*humanitas* organise la vision de l'homme idéal, lequel se réalise et atteint l'accomplissement intérieur grâce à l'étude des *humanités*. Cette quête de perfection témoigne de la plus grande confiance dans les progrès de l'humanité et le modèle dominant est celui qui propose une synthèse des qualités intellectuelles, sociales et affectives caractéristiques de la nature humaine.

¹⁸¹⁸ Genèse, 1, 26-27 ; 5, 1 ; 9, 6 ; Colossiens, 3, 10 ; 1 Corinthiens, 11, 7 ; Ephésiens, 4, 24. Au sujet de l'image de Dieu au Moyen Age, voir R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle*, Université de Strasbourg, Faculté de théologie, 1967, p. 1-15.

¹⁸¹⁹ La *présence d'immensité* induit que tout être créé est une trace de Dieu ; la *présence d'illumination* concerne les êtres doués d'intelligence, lesquels sont des images de Dieu ; le degré le plus élevé d'assimilation est caractéristique de la *présence de grâce*.

¹⁸²⁰ *Somme théologique*, I, question 93, article 4.

¹⁸²¹ Ainsi, pour Bernard de Tours, l'homme renferme à la fois Dieu et la Nature. Son esprit vient du ciel et son corps issu d'éléments forme un tout unifié avec l'esprit. Voir à ce sujet J.-W. Legowicz, « L'homme, œuvre de la nature et de la raison chez Bernard de Tours », *L'Homme et son univers au Moyen Age*, éd. C. Wenin, Louvain-Paris, Editions de l'Institut supérieur de Philosophie, 1986, vol. 1, p. 114-118. Sur la conception de l'homme au Moyen Age, voir également E.-H. Weber, *La Personne humaine au XII^e siècle*, *op. cit.*, p. 74-198.

Conformément à cet esprit, les héros de Nicolas de Vérone accordent tous une large importance au savoir, à la culture et à la connaissance. Mais dans les poèmes franco-italiens, il ne s'agit pas d'érudition gratuite. Toujours, les personnages cherchent à être efficaces parce que la connaissance possède une fin en soi. Non seulement elle est le reflet de l'humanité, en ce que l'homme est pourvu d'intelligence, mais encore elle permet la mise en œuvre de plans et de stratégies dans le but d'obtenir un résultat concret.

C'est que la raison, entendue comme outil de savoir, est une faculté de l'âme qui distingue l'homme de l'animal. Elle est synonyme de rationalité, et son sens est proche de l'intellect. Malgré les nuances apportées par les théologiens¹⁸²² et la « densité philosophique incontestable du terme *ratio* »¹⁸²³, Thomas D'Aquin considère ainsi que raison et intellect ne sont pas deux parties de l'âme mais deux puissances de la même âme :

Ratio et intellectus in homine non possunt esse diversae potentiae. [...] Intelligere enim est simpliciter veritatem intelligibilem apprehendere. Ratiocinari autem est procedere de uno intellecto ad aliud, ad veritatem intelligibilem cognoscendam. [...] In homine eadem potential est ratio et intellectus¹⁸²⁴.

L'esprit humain n'a pas pour objet naturel et premier l'intelligible pur mais la forme donnée dans la matière et son procédé de connaissance est l'abstraction. Au Moyen Age, la « droite raison » évolue entre l'idée de norme éthique universelle et celle de prudence qui a pour vocation de juger des situations particulières.

Dans les poèmes de Nicolas de Vérone, les personnages sont confrontés au bon usage de leur raison et sont amenés à prendre le temps de la réflexion. Dans un souci de rationalisation maximale, la rhétorique tient une place de choix. Les héros analysent les situations et pratiquent le discours contradictoire.

¹⁸²² Ainsi, de la même façon que Platon distingue *dianoia* et *noésis*, saint Augustin réserve la notion d'*intellect* à la partie supérieure de l'esprit directement illuminée par la lumière divine et supérieure à la raison. C'est également le cas chez Boèce pour qui la raison surpasse l'imagination mais est inférieure à l'*intelligentia*, qui a pour objet le divin éternel. Voir saint Augustin, *Tractatus in Evangelium Iohannis*, XV, IV, 19 et Boèce, *De Consolatio philosophiae* (traduit de façon anonyme vers 1350 : *Le livre de Boèce de consolation*, éd. G.-M. Cropp, Genève, Droz, coll. *Textes littéraires français*, 2006) V, §e, 82-91. Pour une édition moderne du texte original voir Boèce, *Consolation de la philosophie*, éd. C. Lazam, Paris / Marseille, Rivages, coll. *Petite Bibliothèque Rivages*, 1989.

¹⁸²³ P. Michaud-Quantin, « La *ratio* dans le début du *Décret* et ses commentateurs », *Etudes sur le vocabulaire philosophique du Moyen Age*, Rome, Ateneo, 1970, p. 195.

¹⁸²⁴ Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, I, question 79, article 8. Au sujet de la distinction entre *intellectus* et *ratio* chez Thomas d'Aquin, voir E.-H. Weber, *L'Homme en discussion à l'Université de Paris en 1270*, Paris, Vrin, 1970, p. 250-253.

1/ Agir et parler

Dans la tradition épique, la sagesse s'oppose habituellement à l'impétuosité non maîtrisée et à l'usage instinctif et irréfléchi d'une force brute. La prouesse en est le pendant et la *fortitudo* qui caractérise le Roland primitif est largement condamnable. Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, une même critique de l'emportement hâtif se lit dans la *Passion* où la violence des bourreaux se distingue du discours mesuré et raisonné de Pilate. Ce n'est pas seulement le fondement idéologique que Nicolas de Vérone blâme dans l'action des Juifs qui crucifient le Christ, mais encore le choix de la méthode utilisée : la brutalité des coups est inefficace puisque Jésus ne répond pas aux questions qui lui sont posées alors que le prisonnier accepte de dialoguer avec Pilate dont la *sapientia* est couronnée de succès¹⁸²⁵. De la même façon, la démonstration de force de Charlemagne est inopérante face à la résistance de Désirier et seul le discours de Roland permet à l'empereur de se rendre maître de Pampelune¹⁸²⁶. Estout souligne cette efficacité de la parole de Roland lors de l'épisode de la prise de Toletele dans lequel le baron de Langles est sensible aux propos de son cousin et accepte finalement d'accueillir Charlemagne :

« Je ne vi onque meis preste ne cleregon
Che mieus seüst de vous dir a point suen sermon !
Or vous ferai ovrir sens plus demoreison »¹⁸²⁷.

Il n'est sans doute pas fortuit que Marsile refuse cet idéal de rationalisation et de prépondérance du discours par rapport à l'action. Quand Guron de Bretagne lui transmet le message de l'empereur, la Païen s'exclame :

« Bien me tient Çarlle a fol e a brichon,
Quand il me croit conquir pour vers ne pour sermon ! »¹⁸²⁸

Ainsi, par quatre fois et dans des contextes fondamentalement distincts, le trouvère illustre le bien-fondé de l'utilisation du verbe pour l'obtention d'un résultat précis que seul peut contester un éternel ennemi.

C'est que l'œuvre de Nicolas de Vérone dénigre la force au profit d'une exaltation de la prudence. Paradoxalement, si le poète choisit de transcrire sous forme de chanson de

¹⁸²⁵ La *Passion*, v. 463-556.

¹⁸²⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 227-333.

¹⁸²⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 5092-5094.

¹⁸²⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3031-3032.

geste une partie des *Fet des Romains*, le thème guerrier de la bataille de *Pharsale* ne sert que de prétexte à la présentation de héros nouveaux, réfléchis, attentifs aux conséquences de leurs actes comme sait l'être Pompée.

Le républicain aurait dû l'emporter sur son adversaire car ses troupes étaient numériquement supérieures et en pleine possession de leurs moyens, alors que les Césariens, privés de vivres, affaiblis, mangeaient du blé encore vert¹⁸²⁹. Pourtant, à l'encontre de toute logique guerrière, le combat tourne à la défaveur de celui qui souhaitait une résolution pacifique du conflit. C'est le signe que l'héroïsme des personnages ne se définit pas par rapport à leur ardeur combattive. Du reste, l'épopée voit s'affronter deux conceptions de la guerre civile et deux visions du monde : César se bat et Pompée réfléchit, parlemente et débat. Le seul long discours prononcé par le vainqueur est la harangue qu'il adresse à ses guerriers avant le début de la bataille¹⁸³⁰. En revanche, Pompée multiplie les prises de parole.

Or, l'homme d'action est désavoué et largement critiqué par le poète franco-italien alors que le héros défait est porté aux nues. La structure de l'œuvre met en évidence la prépondérance du verbe sur le geste. De part et d'autre du récit de la bataille proprement dite¹⁸³¹, les passages discursifs se multiplient et deviennent d'autant plus nombreux que l'action se ralentit, à la fin du poème. Avant que les deux armées ne s'affrontent, Cicéron et Pompée ont une controverse au sujet du bien-fondé de l'engagement militaire et, pendant 150 vers¹⁸³², chacun essaie de convaincre l'autre de son point de vue. La place de la parole s'accroît dans la dernière partie de l'œuvre où les discours sont légion : Pompée conseille l'opportunisme aux habitants de Larisse qui souhaitent lui rester fidèles¹⁸³³, il reproche à Cornélie l'exubérance de sa douleur¹⁸³⁴, il hésite à demander de l'aide au roi Ptolémée ou aux Turcs et en discute avec Lentulus¹⁸³⁵, il s'exhorte à mourir dignement¹⁸³⁶. De leur côté, Futin et Ancoreus débattent de l'attitude à adopter vis-à-vis de leur ancien seigneur¹⁸³⁷ et Cornélie déplore son sort à plusieurs

¹⁸²⁹ La *Pharsale*, v. 497-506.

¹⁸³⁰ La *Pharsale*, v. 695-796.

¹⁸³¹ La *Pharsale*, v. 891-1865.

¹⁸³² La *Pharsale*, v. 413-561.

¹⁸³³ La *Pharsale*, v. 2115-2132. La situation se répète avec le peuple de Mytilène, v. 2368-2402 et 2406-2441.

¹⁸³⁴ La *Pharsale*, v. 2265-2316.

¹⁸³⁵ La *Pharsale*, v. 2615-2682.

¹⁸³⁶ La *Pharsale*, v. 3014-3041.

¹⁸³⁷ La *Pharsale*, v. 2797-2887.

reprises¹⁸³⁸. Entre le moment où Pompée quitte le champ de bataille¹⁸³⁹ et l'*explicit* de l'œuvre¹⁸⁴⁰, plus de la moitié des vers sont consacrés à des discours directs¹⁸⁴¹. Ainsi, il est possible de définir la *Pharsale* comme une épopée délibérative.

2/ Rationalisation et rhétorique de l'abstraction

Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, les joutes oratoires et l'art de bien parler sont particulièrement bien illustrés. A l'image du texte antique dont elle s'inspire, la *Pharsale* présente de nombreux passages rhétoriques, tels que les argumentations de Lentulus et de Futin, les nombreuses déplorations de Pompée ou le plaidoyer de Cicéron en faveur d'un assaut immédiat.

Aux yeux de Cicéron, le désir du peuple de se battre contre César est raisonnable. Le discours qu'il adresse à Pompée en ce sens est un modèle de rhétorique¹⁸⁴². Si le contenu est strictement identique à celui que l'on trouve dans les *Fet des Romains*¹⁸⁴³, la répartition du propos sur deux laisses permet une structuration de l'argumentation caractérisée par un mouvement du concret vers l'abstrait propre à la version rimée.

Dans la laisse XVII, l'orateur se met en scène dans son propre discours. Le vers d'intonation « entend a moi » fait apparaître un pronom tonique qui motive la rime. Toute la laisse est organisée autour de ce « moi ». Ainsi, les verbes de parole et de connaissance sont conjugués à la première personne : « buen conseil qe te donray, ce croi », « sai bien, cum je conois et voi », « te diray tot ce qe dir te doy », « me mervoi »¹⁸⁴⁴.

Dans ce premier temps de son argumentation, le rhéteur accorde une large place à la *deixis*, à ce qui se passe « or » et « ceste foi »¹⁸⁴⁵ : le temps verbal utilisé est le présent, les verbes sont conjugués à la première personne du pluriel et César est directement

¹⁸³⁸ La *Pharsale*, v. 2322-2357, 3047-3052 et 3056-3077.

¹⁸³⁹ La *Pharsale*, v. 2085.

¹⁸⁴⁰ La *Pharsale*, v. 3166.

¹⁸⁴¹ Soit un total de 526 vers de discours pour 1081 vers. Au sujet de la prédilection de Nicolas de Vérone pour le discours direct, voir F. di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », art. cit., p. 117-122 et « Il discorso diretto nelle opere di Niccolò da Verona », art. cit., p. 263-294.

¹⁸⁴² La *Pharsale*, v. 413-483.

¹⁸⁴³ Les *Fet des Romains*, p. 506, l. 10-p. 507, l. 9. Cicéron explique à Pompée que ses guerriers sont impatients de se battre, qu'ils le méprisent, et qu'il doit se souvenir de sa gloire et de son honneur passés. Il est à la tête du peuple pour le guider et il lui faut souffrir ce que fortune requiert. S'il ne se bat pas, ses hommes prendront les armes malgré lui.

¹⁸⁴⁴ La *Pharsale*, respectivement v. 414, 417, 421 et 436.

¹⁸⁴⁵ La *Pharsale*, respectivement v. 427 et 426.

nommé à quatre reprises¹⁸⁴⁶. « Plus de cent somes là ou celor sont troi »¹⁸⁴⁷, insiste Cicéron et cette donnée numérique concrète précise le cadre de la bataille souhaitée. L'idée générale est simple et le champ lexical du combat est largement développé : « guere », « qe Cesar seit or mis en esfroi », « vitoire », « tornoi », « lance, dard turqoi »¹⁸⁴⁸.

Il en va tout autrement dans la laisse XVIII qui marque le passage à l'abstrait. L'orateur disparaît¹⁸⁴⁹ et la parole se fait plus lyrique. De la sorte, l'apostrophe « O tu Pompiu » s'oppose au simple « Pompiu » du premier vers de Cicéron¹⁸⁵⁰. Suivent deux interrogations rhétoriques composées chacune sous forme de distique :

« Ou est alee la force et le valor
E la proece qe ais eü tot çor ?
Est ce le gre qe ais as diex desor
De les victories qe eus t'ont fait avoir ? »¹⁸⁵¹

A ces questions s'ajoutent un peu plus loin la demande pressante : « Devons nous perdre ? »¹⁸⁵² et l'exclamation :

« Adonc tiens tu fable de jugleor
L'aute querelle de ceschun senator ! »¹⁸⁵³

Les modalités, qui traduisent implicitement la présence du locuteur dans son propos, donnent au texte une tonalité bien différente de ce qu'elle était au début.

A l'ouverture de la seconde laisse, les allusions à la situation précise dans laquelle se trouvent Pompée et ses hommes ont été remplacées par l'évocation du passé glorieux du héros : « ais eü tot çor », « t'ont fait », « ais conquis », « ne t'ont failli jamés », « t'avons esleü »¹⁸⁵⁴. Le rythme ternaire s'impose, Cicéron énumère par exemple « la force et le valor / E la proece »¹⁸⁵⁵. La tirade se conclut sur des formules généralisantes :

« Qi bien comance e por foble tenor
Veit empirant, cil ne vaut un tambor ;

¹⁸⁴⁶ La *Pharsale*, v. 419, 427, 431 et 439.

¹⁸⁴⁷ La *Pharsale*, v. 434.

¹⁸⁴⁸ La *Pharsale*, respectivement v. 420, 427, 430, 431 et 437.

¹⁸⁴⁹ A l'exception de la requête ultime : « te pri », v. 475.

¹⁸⁵⁰ La *Pharsale*, respectivement v. 441 et 413.

¹⁸⁵¹ La *Pharsale*, v. 442-445.

¹⁸⁵² La *Pharsale*, v. 461.

¹⁸⁵³ La *Pharsale*, v. 451-452.

¹⁸⁵⁴ La *Pharsale*, respectivement v. 443, 445, 446, 448 et 455.

¹⁸⁵⁵ La *Pharsale*, v. 442-443. Voir également les v. 447 et 470-472 : « Egipt, Espagne e des autres plusor », « Eis de touz nous condutor / E a toy sun li grand e li menor / E tu nous tient ci ».

Mais le vaillant doit estre proveor
Dou bien xamplir, quand est cemenceor :
Qar en la fin se conuit le meilor »¹⁸⁵⁶.

Ce déplacement rhétorique est le signe d'une modification de l'intérêt du combat. Il ne s'agit plus seulement de remporter la victoire, mais de répondre à un idéal, à une idée de soi. Les termes abstraits sont alors très nombreux dans cette deuxième partie : « force, valor », « proece », « tuen bien proprie, l'onor », « frans comun, desenor », « honir, folor », « francor », « li grand e li menor », « seçor », « vilté », « por le romein amor », « franchise, grand vigor », « le vaillant », « le meilor »¹⁸⁵⁷.

Chez Nicolas de Vérone, le discours de Cicéron développe une même idée sur deux plans différents, l'un concret et l'autre abstrait : dans un premier temps, il est question du combat que Pompée doit livrer à César, puis de son enjeu, du respect que Pompée doit au peuple qu'il mène. Cette dynamique rhétorique, extrêmement efficace et totalement absente du texte source, semble suivre les préceptes du *De Inventione*, comme si Nicolas de Vérone combinait écriture épique et modèle de rhétorique. Or, à l'époque du trouvère franco-italien, l'art de formuler de beaux discours se fonde essentiellement sur l'étude de ce texte canonique et de la *Rhétorique à Herennius*¹⁸⁵⁸, faussement attribuée à Cicéron jusqu'au XV^e siècle. Ces deux ouvrages sont les textes païens les plus copiés et les plus lus au Moyen Age.

En outre et à la différence de ce qui se passe en France, il circule en Italie, dès le XIV^e siècle, des traductions d'ouvrages de rhétorique¹⁸⁵⁹. Cette époque est également celle de la découverte de lettres de Cicéron, modèles pour de nombreux rhéteurs. Les pré-humanistes s'attachent à lire et à imiter les poètes et prosateurs classiques¹⁸⁶⁰. Dans ce contexte, il est permis de se demander si le discours du Cicéron de la *Pharsale*, qui apparaît comme un modèle du genre, n'avait pas été rédigé par le poète indépendamment de sa chanson de geste, comme un simple exercice de style, une

¹⁸⁵⁶ La *Pharsale*, v. 479-483.

¹⁸⁵⁷ La *Pharsale*, respectivement v. 442, 443, 456, 457, 459, 460, 471, 472, 474, 475, 477, 481 et 483.

¹⁸⁵⁸ *De ratione dicendi ad C. Herennium (Rhétorique à Herennius)*, éd. G. Achard, Paris, Belles Lettres, 1989.

¹⁸⁵⁹ Voir à ce sujet J. Monfrin, « Humanisme et traduction au Moyen Age », art. cit., p. 242.

¹⁸⁶⁰ Voir à ce sujet G. Billanovich, « L'humanisme médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au XIV^e siècle », art. cit., p. 196 et « La bibliothèque de Pétrarque », art. cit., p. 210.

référence de rhétorique. Ainsi s'expliquerait peut-être la versification du passage en décasyllabe, cas unique dans l'œuvre de Nicolas de Vérone rédigée en alexandrins¹⁸⁶¹.

En revanche, la dynamique rhétorique du concret vers l'abstrait est très souvent représentée dans le poème antique franco-italien. Ainsi dans les laisses qui précèdent immédiatement le discours de Cicéron et qui décrivent l'impatience des guerriers de Pompée à se battre, il existe une opposition très nette entre les strophes XV et XVI, entre le discours direct et le discours indirect, entre le passé et le futur :

« Pompiu nous a seduit,
Quand cist nous tient et la bataille fuit.
Pieza fusent nous enemis destruit,
Se cist vousist, qe nous tient e recluit »¹⁸⁶².

A cette lamentation répond le projet : « Quand serons combatans », « serons Rome luitans », « pora fer », « Jamés a Rome ne verons nous enfans », « Si li serons de l'estor remembrans »¹⁸⁶³. De la même façon, le souhait de mener « la bataille » est remplacé par une préoccupation plus directement républicaine¹⁸⁶⁴ et en même temps que le désir des guerriers s'intensifie, la demande de combat est de plus en plus soutenue par un idéal. Ce n'est plus seulement pour se battre que les guerriers souhaitent engager la lutte, mais au nom de Rome. Une fois encore, l'intérêt s'est déplacé de la mêlée à son enjeu.

Nicolas de Vérone utilise un procédé d'abstraction similaire pour la rédaction du *lamento* de Pompée. Dans un premier temps, le Romain se reproche de n'être pas maître de ses hommes : il croyait les guider et se rend compte que ce sont eux qui le mènent¹⁸⁶⁵. Mais dans la laisse suivante, et en particulier à partir du vers 546, le propos dénonce l'absurdité de toute guerre civile et déplore le mal engendré par un tel conflit. Le locuteur « je » devient « nous »¹⁸⁶⁶ et le poète utilise des formules généralisantes, des indéfinis ou des impersonnels : « nul home », « quand il vera le pere », « l'un frer enver

¹⁸⁶¹ De la même façon, dans la *Prise de Pampelune*, la lettre de Charlemagne à Marsile que porte Guron de Bretagne est rédigée en octosyllabes (v. 2970-3028) comme si Nicolas de Vérone voulait marquer précisément le changement de situation d'énonciation. De la sorte, le discours de Cicéron peut être considéré comme un morceau indépendant de la narration des événements de la *Pharsale*.

¹⁸⁶² La *Pharsale*, v. 371-374.

¹⁸⁶³ La *Pharsale*, respectivement v. 380, 384, 385, 389 et 391.

¹⁸⁶⁴ La *Pharsale*, v. 384, 386, 389 et 401.

¹⁸⁶⁵ La *Pharsale*, v. 486-518.

¹⁸⁶⁶ La *Pharsale*, v. 546, 547, 548, 550, 551, 552 et 553 : « aurons / vencons, remarons / aurons / serons / nos / nos somes / seromes ».

l'autre »¹⁸⁶⁷. Le vocabulaire abstrait devient majoritaire : « çoie », « dolant », « blasmant », « honor », « fobles, ceitis », « pur ce que nous a tornastes tretuit a saovemant », « cum honor, cum victoire, liés e gais e çoiant »¹⁸⁶⁸. Entre les deux laisses, un déplacement s'est donc opéré vers une problématique d'ordre ontologique. Pompée ne déplore plus de ne pas affirmer son autorité, il regrette le problème moral que pose toute lutte fratricide. Il ne s'apitoie plus sur son propre sort mais sait en tirer un exemple plus général.

Les discours militaires n'échappent pas à ce mouvement vers une rationalisation abstraite. La harangue de César à ses guerriers évoque ainsi successivement des données concrètes et une vision beaucoup plus lyrique du combat. Le premier temps du discours est celui de la *deixis* et des certitudes : « cist mons », « cist zorn », « ci sont assemblé », « ja », « de verté le savons », « qar bien le conoisons »¹⁸⁶⁹. Les tournures de phrases sont positives et les futurs et présents de l'indicatif y sont nombreux : « demotrera », « recobrerons », « sera », « quand aurons vencu », « sont asemblé », « entand », « cont », « font », « vont »¹⁸⁷⁰. En outre, César évoque souvent directement Rome¹⁸⁷¹. Dans la laisse XXVII en revanche, César donne son avis personnel et apparaissent alors verbes de perception, subjonctifs et conditionnels : « Ne soiés pas dotans », « il m'est avis que je voie », « pensé se perdomes », « ze voudroie [...] qe fust »¹⁸⁷². Les généralités et termes indéterminés se multiplient : « batailles de France e des autres asé », « nul de vous », « des homes esparagné / Por le temps trepassé », « tretous »¹⁸⁷³. Enfin, le doute transparaît aussi bien par l'intermédiaire du lexique lui-même (« dotans », « dotance »¹⁸⁷⁴) que par le recours fréquent à la tournure négative¹⁸⁷⁵. Dans la *Pharsale* de Nicolas de Vérone, César, bien que critiqué, maîtrise parfaitement la rhétorique, cette discipline reine des arts du langage, couronnement d'une éducation libérale. C'est le propre d'un homme cultivé et le personnage n'est en que plus condamnable parce qu'il ne pêche pas par ignorance.

¹⁸⁶⁷ La *Pharsale*, v. 554, 555 et 556.

¹⁸⁶⁸ La *Pharsale*, v. 546 et 554, 547, 549, 550, 551, 560 et 561.

¹⁸⁶⁹ La *Pharsale*, v. 695, 708, 724, 727, 728 et 751.

¹⁸⁷⁰ La *Pharsale*, v. 708, 722, 738, 748, 724, 725, 726, 727, 728 et 736.

¹⁸⁷¹ La *Pharsale*, v. 695, 699, 700, 701 et 720.

¹⁸⁷² La *Pharsale*, v. 752, 760, 771 et 783.

¹⁸⁷³ La *Pharsale*, v. 754, 755, 784-785 et 794.

¹⁸⁷⁴ La *Pharsale*, v. 752 et 759.

¹⁸⁷⁵ La *Pharsale*, v. 752, 755, 756, 759, 765, 767, 781 et 794 : « ne ... pas », « n'i a nul », « ne saüse », « n'ay mie », « ne vi onques mes », « n'est un camps », « non fués », « n'i auroit, ni soit nulle ».

En effet, du point de vue de la forme, le discours de Pompée à ses hommes ressemble à celui de son adversaire. Comme lui, le chef insiste d'abord sur la situation précise du combat : « Veés », « a le derean stor somes », « ce est », « cist zorn »¹⁸⁷⁶. L'impératif, le présent de l'indicatif et le démonstratif inscrivent la parole dans le contexte de l'action alors que le contenu de la laisse suivante est différent, beaucoup plus imagé, comme dans le cas des encouragements de César. Pour Pompée, il ne s'agit plus de convaincre que le temps est venu de combattre mais de rappeler le rôle des Dieux, aussi bien dans le passé¹⁸⁷⁷ que dans le combat à venir¹⁸⁷⁸. Les vers 847-861 sont une vision *in absentia* de Rome, de ses matrones et de ses vieillards, toute teintée de lyrisme, et la fin de la laisse répète les enjeux du combat : honneur et *franchise*¹⁸⁷⁹. A partir d'un thème identique, celui du combat, César et Pompée construisent donc leur exhortation à prendre les armes d'une façon comparable puisque l'évocation de l'engagement armé est suivie d'une abstraction qui vient rationaliser le propos.

De la sorte, le passage du concret à l'abstrait, signe d'une capacité de réflexion et de mise en perspective, est très souvent manifeste dans la *Pharsale*, aussi bien dans des morceaux discursifs que narratifs¹⁸⁸⁰.

3/ Examen des contraires

C'est que les héros franco-italiens, à l'image du Roland de l'*Entrée d'Espagne*, savent s'accorder le temps de la réflexion¹⁸⁸¹. Avant de prendre une décision, ils considèrent les différents tenants et aboutissants des possibilités qui s'offrent à eux et examinent longuement les contraires, aussi bien dans la *Pharsale* que dans la *Prise de Pampelune*.

A ce titre, la préparation de la prise d'Astorgat est exemplaire. Ganelon propose de retarder le moment de lancer l'assaut car l'armée française n'est pas en pleine possession de ses moyens¹⁸⁸². La position que Roland expose par la suite est en parfait contraste avec celle de son parâtre puisque le neveu de Charlemagne conseille d'attaquer au plus vite.

¹⁸⁷⁶ La *Pharsale*, v. 825, 827, 828 et 831.

¹⁸⁷⁷ La *Pharsale*, v. 840-843.

¹⁸⁷⁸ La *Pharsale*, v. 834-839.

¹⁸⁷⁹ La *Pharsale*, v. 865-874.

¹⁸⁸⁰ Voir par exemple, en plus des exemples étudiés, les laisses XXXVII-XXXVIII, XXXIX-XL qui relatent respectivement le combat de Lentulus et le mécanisme des vengeances individuelles lors de la mêlée générale.

¹⁸⁸¹ Voir à ce sujet J.-C. Vallecalle, « Roland est sage », art. cit., p. 73-74.

¹⁸⁸² La *Prise de Pampelune*, v. 5923-5949.

Le discours qu'il adresse alors à son oncle a un double objectif. Le héros cherche à prouver que l'idée de Ganelon est fausse et à pousser l'empereur à ordonner, ou permettre, l'engagement des hostilités :

« Droit emperier », dist il, « par Dieu de maistié,
Ganelon vous a ci mout buen conseil donié,
Se ensi adevenist com il a devisié ;
Car il dit che combatre ceste metre citié
Demain seroit folie, com il a demotrié ;
Car nous n'avons ancour belfroi ne engin drezé
Par combatre la ville, e ce est veritié ;
Ond vous porisiés perdre des mieus de vous berné ;
Mais il ne vous a mie de Estorgant remembré
Ch'est aliés à Marsille, si com nous est contié.
Ne cuidons nous che tost li soit cist fait noncié,
E che le roy Marsille, che pour lu a envoié
Ne li don de sa giant à cival e à pié
Par secorre sa terre ? Mes je sui pourpensié
De combatre la vile avant qu'il soit tournié ;
Car avant doze jors - selong che ai esmié -
Il poroit amenier de giant si grand plentié
Che quand deusons combatre le mur e le fosié,
Il nous stovroit leisier l'asaut ou tout nous gré ;
Ond je ne vieul atendre, tant qu'il soit arivié,
A fer ce che je doy ; mes demain à nom Dié
Combatray je la ville. E bien vieul que sacié
Che vous ne li perdriés ne prinçe ne amirié ;
Car je ne vieul des vous home de mere né
Fors chatre mil arciers des Flamens Ysorié.
Moi e miens compeignons, que ne m'ont oblié,
Ou vint mil soudoiers que sont souz ma poestié,
Vieul esprovier la ville en l'onour damnidié,
E ma promesse atendre ao pople desfaé,
Che je dis de esprovier avant tiers jors pasé :
Ond je vous pri, bieus sire, pour sainte caritié
Che cist fait ne me soit desdit ne deveé »¹⁸⁸³.

¹⁸⁸³ *La Prise de Pampelune*, v. 5954-5985.

L'étude de cette tirade révèle la détermination et la capacité de réflexion de Roland. Pour lui, il s'agit de convaincre Charlemagne que l'attente serait une erreur. En bon stratège, il commence par adhérer, du moins en apparence, au conseil de Ganelon. A cette concession des vers 5954-5961 succède une réfutation de l'argumentation adverse (« mais... », v. 5962-5967) et enfin la présentation d'une nouvelle thèse personnelle, appuyée par des arguments et des exemples (v. 5967-5985). La stratégie militaire proprement dite est donc étayée par une très solide stratégie argumentative et Roland, aussi bon rhétoricien que guerrier, manie avec autant d'aisance le verbe et l'épée.

Fort habilement, il donne d'abord raison à Ganelon qui a « mout buen consil donié », a « demotrié » ce qu'il avançait et avait raison : « e ce est veritié »¹⁸⁸⁴. Ces trois expressions, qui se font écho à la rime, insistent sur le bien-fondé de l'argumentation adverse, de même que le « car » du vers 5957 ou le « ond » à l'attaque du vers 5961 montrent sa logique. Ce dernier connecteur amène une conclusion qu'on ne peut contester. L'enjeu du débat est bien le jour de l'attaque à mener contre la ville d'Astorgat comme le prouve l'enjambement des vers 5957-5958 : « combatre cestre metre citié / Demain ». L'adverbe temporel est sur-accentué en rejet au début du vers comme pour bien signifier que c'est sur ce point-là que les deux thèses vont diverger. Le point de vue de Ganelon est étayé de faits concrets, objectifs et incontestables¹⁸⁸⁵, que Roland reconnaît d'ailleurs comme tels, mais la présence à deux reprises d'un mode de l'irréel dans cette concession tient l'auditeur en alerte. Le neveu de Charlemagne ne semble pas vraiment adhérer à l'idée opposée : « Se ainsi a devenist com il a devisié »¹⁸⁸⁶. Ce subjonctif imparfait montre que Ganelon a raison, mais dans le cadre d'une hypothèse seulement (« se »). De même, le conditionnel du vers 5961 « vous porisiés perdre de mieus de vous berné » insiste sur l'incertitude du fait : il ne s'agit que d'une possibilité. Ainsi, dès la concession, Roland prépare la réfutation.

De fait, le « mais » à l'attaque du vers 5962 ne surprend guère. Le tort de Ganelon est d'avoir oublié un élément qu'il n'a « mie [...] remembré », et ces deux termes sont accentués, l'un à la césure, l'autre à la rime. C'est ce fait objectif (en témoigne le passé composé accompli, incontestable) qui permet à l'argumentation de se développer, par l'intermédiaire de deux coordinations : « Ne cuidons [...] » et « e che »¹⁸⁸⁷. Ces vers

¹⁸⁸⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 5955, 5958 et 5960.

¹⁸⁸⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 5959 : « nous n'avons ancour belfroi ne engin drezé ».

¹⁸⁸⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 5956.

¹⁸⁸⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 5964 et 5965.

5964-5967, sous forme d'interro-négative, présentent les conséquences de l'envoi d'Estorgant à Marsile : non seulement le roi païen sera mis au courant de la difficulté où se trouve la ville assiégée¹⁸⁸⁸, mais encore il enverra immédiatement des renforts, des « giant à cival e à pié »¹⁸⁸⁹ pour venir en aide à la cité éprouvée. Ce soutien est doublement mis en valeur par le premier hémistiche du vers 5967, qui vient, par une hyperbate stylistique, conclure la question rhétorique et, par un enjambement à la rime, compléter le vers précédent : « Ne li don de sa giant [...] / Par secorre sa terre ? ». Autrement dit, Roland présente ici les bénéfices que pourrait tirer le camp païen d'une attaque différée.

Cependant, il rejette cette éventualité en donnant immédiatement son avis personnel, et ce, sans ménager la moindre pause rythmique puisque la proposition du héros est formulée dans le même vers : « Mes je sui pourpensié / De combatre la vile avant qu'il soit tournié »¹⁸⁹⁰. Ce qui est au cœur du débat ici, ce n'est plus le jour de l'attaque comme au vers 5958 (« demain »), mais bien l'attaque elle-même ; le premier hémistiche du vers, en enjambement par rapport au participe « pourpensié », en est révélateur.

Telle est donc la thèse de Roland : « combatre la vile avant qu'il soit tournié », c'est le centre de l'argumentation, et centre rythmique également puisque ce vers 5968 est au milieu exact de la tirade du champion. Les éléments qui suivent cette déclaration d'intention sont raisonnés, chiffrés. Roland fournit à Charlemagne des indications précises quant à la durée (« doze jors ») mais globales, superlatives quant à la quantité de renforts que Marsile pourrait envoyer, comme pour bien montrer que dénombrer la « giant » adverse serait impossible et donc que l'attente est une erreur. En fait, il retourne l'argument de Ganelon, « nous sommes trop faibles » en « ils seront trop forts », il y aura « de giant [...] grand plentié »¹⁸⁹¹. Le parallélisme est parfait entre les deux points de vue, la coordination « belfroi ne engin drezé » du vers 5959 qui insistait sur la faiblesse de l'armée chrétienne par l'intermédiaire également de la forme négative, devient ici positive : « le mur e le fosié »¹⁸⁹². Ces derniers apparaissent comme autant d'éléments de la cité renforcée, fortifiée : une fois les hommes de Marsile arrivés, la « ville » serait imprenable, même le « mur » ou le « fossé » demeureraient

¹⁸⁸⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 5964 : « cist fait » lui sera « noncié ».

¹⁸⁸⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 5966.

¹⁸⁹⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 5967-5968.

¹⁸⁹¹ *La Prise de Pampelune*, v. 5970.

¹⁸⁹² *La Prise de Pampelune*, v. 5971.

inaccessibles, « ond ne vieul atendre » conclut tout naturellement le stratège au vers 5973, avant de réaffirmer : « demain [...] / Combatray je la ville »¹⁸⁹³.

A la différence de ce qui se passait dans l'argumentation de Ganelon, ce n'est plus le jour de l'attaque qui est mis en relief par l'enjambement, mais bien le combat lui-même, selon le même procédé qu'au vers 5968. L'argument suivant de Roland s'adresse au chef de l'armée : Charlemagne n'a aucune perte à redouter dans cette entreprise, « ne prince ne amirié »¹⁸⁹⁴, puisque son neveu prend l'entière responsabilité de l'opération. A ce titre, la construction de la coordination est révélatrice car elle utilise par deux fois la conjonction « ne » alors que la construction « prince ne amirié » eût été possible¹⁸⁹⁵. Mais Roland souligne l'absence totale de risque qu'il y a pour Charlemagne à le laisser mener l'assaut. Il ne reste plus au champion qu'à évaluer les besoins (« chatre mil arciers », « vint mil soudoiers »¹⁸⁹⁶), souligner de nouveau qu'il s'agit de son bataillon personnel¹⁸⁹⁷ et garantir un succès « avant tiers jors pasé »¹⁸⁹⁸.

La stratégie argumentative de Roland est donc très efficace puisque sans jamais quitter le champ lexical de la guerre (« belfroi », « engin », « giant a cival », « a pié », « asaut », « arciers », « soudoiers », « esprovier la ville ») elle permet de passer de l'anaphore de « combatre ceste metre citié », « combatre la vile », « combatre la vile », « combatre le mur et le fosié »¹⁸⁹⁹ à l'affirmation « Combatray je la ville » à l'ouverture du vers 5975. De la sorte, l'infinitif, mode virtuel, cède la place au futur simple qui actualise le procès de façon incontestable. Peu à peu, le combat s'affirme comme une évidence. Mais il était important que l'attaque guerrière fût précédée d'une délibération. Dans l'*Entrée d'Espagne* déjà, lors de la controverse l'opposant à Feragu, Roland était capable de présenter des arguments religieux d'une certaine force. Cependant, ils n'étaient pas assez convaincants pour soumettre le païen et le héros français regrettait de ne parvenir à ses fins par la parole et d'avoir à tuer le géant¹⁹⁰⁰. A l'inverse, dans la *Prise de Pampelune*, la démonstration du héros ne souffre plus la contradiction.

¹⁸⁹³ La *Prise de Pampelune*, v. 5974-5975.

¹⁸⁹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 5976.

¹⁸⁹⁵ En témoigne la forme « belfroi ne engin » du v. 5959.

¹⁸⁹⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 5978 et 5980.

¹⁸⁹⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 5980 : « que sont souz ma poesté ».

¹⁸⁹⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 5983.

¹⁸⁹⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 5956, 5960, 5968 et 5975.

¹⁹⁰⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 4039 : « Je toi disfi, ni ai plus soing de pleider ». Cet échec de la parole est d'autant plus retentissant que le géant avait reconnu en Roland un très bon prédicateur malgré sa « jovente » : « tant sais bien predichier », v. 3880.

L'avis de Roland diverge de celui de Ganelon et c'est la preuve qu'à ce point de l'œuvre, il y a deux « possibles narratifs » envisageables : le combat immédiat ou l'attente. Pour Nicolas de Vérone, les présenter tous deux, et insister sur les motivations de chacun des deux chevaliers, c'est inscrire les personnages dans une logique de la raison et de la réflexion. C'est également se plier aux exigences de la prudence qui veut que l'on examine les contraires avant de prendre une décision et le cas n'est pas isolé dans l'œuvre du poète franco-italien. Maozeris fait appel à la même vertu morale avant de décider s'il doit ou non tuer son fils¹⁹⁰¹ et le discernement dont il fait preuve l'inscrit dans le cadre nouveau d'un genre épique raisonné.

La systématisation de la réflexion avant toute prise de décision importante est un trait caractéristique de la *Pharsale* où nombre de personnages sont amenés à délibérer avant de s'engager dans une voie particulière. Les avis de Futin et Ancoreus sont aux antipodes l'un de l'autre au sujet de l'attitude à adopter envers Pompée vaincu, puisqu'à l'opportunisme calculateur du premier s'oppose la loyauté du second¹⁹⁰². De la même façon, Pompée hésite longuement avant d'élire l'Égypte comme terre d'exil. Le long débat qui le confronte à Lentulus est révélateur d'une certaine stratégie de la réfutation.

Celui qui vient d'être défait en Thessalie s'interroge pour savoir à qui demander de l'aide : à Ptolémée ou aux Turcs ? Son discours vise alors essentiellement à rejeter la première hypothèse et ses propos sont majoritairement exprimés à la forme négative :

« En le roy Tolomeu, ch'est d'Egipte saisi,
Ne m'en fi mie bien, q'il est fous e ardi,
Ne mais de suen aaçe plus faus home nen vi
Ne bien ne loyauté de luy mais n'entendi ;
Ne anc a cil de Libie nen veul crier merci,
Q'il fu niés Anibal, qe jamés ne servi
A le comun de Rome, ne jamais li obeï,
E est or un poy fer e un poy orgoili
Por Curius q'il oncist, quand en camps le venqui ;
Und qe por nulle rien en ces dous ne me fi »¹⁹⁰³.

En réponse à l'idée de Pompée de s'en remettre aux Turcs, Lentulus n'agit pas autrement et son raisonnement est plus un plaidoyer contre l'avis du chef armé qu'une véritable

¹⁹⁰¹ La *Prise de Pampelune*, v. 694-733.

¹⁹⁰² La *Pharsale*, v. 2797-2823.

¹⁹⁰³ La *Pharsale*, v. 2650-2659.

proposition motivée. Le dénigrement du peuple étranger occupe une cinquantaine de vers¹⁹⁰⁴ et envisage successivement son opposition viscérale à Rome, la faiblesse de son armée et sa polygamie, qui apparaissent comme autant d'arguments pour ne pas lui accorder confiance. A l'inverse, la proposition de se rendre en Egypte se résume en quatre vers, plus injonctifs que véritablement délibératifs¹⁹⁰⁵. Son conseil sera fatal au chef romain mais le personnage n'en a pas conscience. Lentulus fait alors figure de mauvais conseiller par ignorance. Selon la classification établie par Dante, il s'oppose ainsi aux mauvais conseillers par malice, tel Futin, qui savent que leur avis est néfaste¹⁹⁰⁶. Persuadé du bien-fondé des arguments qu'il développe, Lentulus s'illustre comme une voix de la prudence.

Les personnages sont fort habiles à apprécier les contraires et savent procéder à des examens rigoureux des différentes possibilités qui s'offrent à eux. En contexte guerrier, le combat ne s'impose pas de lui-même et n'est plus, comme dans la chanson de geste traditionnelle, le prétexte, l'occasion qui permet aux guerriers de faire montre de leur prouesse. « Rollant est proz e Oliver est sage » dit le *Roland* d'Oxford¹⁹⁰⁷, et cet adage précède le moment où le neveu de Charlemagne se lance à corps perdu dans la lutte en refusant de sonner du cor. Nicolas de Vérone conserve cette volonté de Roland de combattre immédiatement, sans attendre un quelconque renfort, mais il justifie cet empressement, qui s'apparente alors à une stratégie. Le héros y gagne une sagesse supplémentaire, et le combat, ainsi approuvé, devient organisé.

* * *

*

Le *Trecento* italien pendant lequel Nicolas de Vérone écrit ses textes favorise une certaine tendance au discours rhétorique : c'est l'époque où l'on découvre et traduit des lettres de Cicéron et l'Italie est habituée, depuis les affrontements entre l'Empire et la papauté, à des controverses et débats divers¹⁹⁰⁸. Les héros de Nicolas de Vérone sont

¹⁹⁰⁴ La *Pharsale*, v. 2707-2758.

¹⁹⁰⁵ La *Pharsale*, v. 2759-2762 : « Mais alons en Egipt, ch'est des terres la graine
E porte fruit sans pluie, qar le Nile o resaine.
Le roy li est por toy e por toy se demaine,
Qar tu l'encoronas de sa terre anciaine. »

¹⁹⁰⁶ Dante opère cette distinction dans la huitième bolge du huitième cercle de l'Enfer : les mauvais conseillers par ignorance sont condamnés moins durement que les mauvais conseillers par malice. Voir l'*Inferno*, XXVI et XXVII consacrés respectivement à Ulysse et à Guido da Montefeltro.

¹⁹⁰⁷ La *Chanson de Roland*, v. 1093

¹⁹⁰⁸ En effet, les premiers traités de rhétorique médiévaux sont des traités d'épistolographie, ou *artes dictaminis* tel le *Rethorimachia* d'Anselme de Besate. A l'origine, ces textes sont issus de milieux

capables de s'en remettre à leur raison parce qu'ils ont acquis des compétences certaines d'abstraction et savent s'extraire de la réalité concrète pour mettre en forme des idées et des réflexions.

Le processus intellectuel dominant est celui qui part du concret pour aller vers une abstraction maximale. De même que la parole remplace le geste, le discours s'émancipe de la *deixis* et se caractérise par une rationalisation poussée à l'extrême.

D'une façon plus globale, le débat et la réflexion avant toute prise de décision deviennent primordiaux et une certaine idée de la morale s'impose dans l'œuvre de Nicolas de Vérone. La reconquête en elle-même - et le fait est singulier - intéresse somme toute assez peu l'auteur d'une chanson pourtant carolingienne, de même que le récit de la bataille de Pharsale proprement dite est loin d'être le plus important dans l'épopée antique du Véronais. Dans ces textes du XIV^e siècle, l'analyse des points de vue antagonistes l'emporte sur l'intuition et le sentiment premier des personnages.

Conclusion

Une certaine vision de la prudence, héritée des vertus romaines, s'impose dans l'œuvre de Nicolas de Vérone. Ainsi, l'impétuosité belliqueuse des personnages est modérée par une recherche d'économie des vies humaines qui n'a que peu de points communs avec la prise de conscience tardive du péché d'avoir tué que l'on trouve dans les textes de croisade. De la sorte, la *fortitudo* s'accompagne systématiquement, que les personnages soient chrétiens ou païens, d'une *sapientia* qui pousse à préférer le bien au mal et la négociation au bain de sang. Par leur « sens de l'humain » et leur souci de « bien faire l'homme », leur désir d'éviter tout ce qui pourrait détruire l'intensité et l'originalité de la vie, les héros se définissent comme des humanistes¹⁹⁰⁹.

Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, ils sont amenés à faire usage de leur raison, entendue dans le sens d'une faculté de l'âme qui distingue l'homme de l'animal, pour mettre en œuvre ce fondement moral pacifique. Les différentes qualités intellectuelles qui tracent les contours de l'homme idéal tel qu'il se définit au XIV^e siècle, dans la littérature franco-italienne en général et dans l'œuvre de Nicolas de

proches de la papauté réformatrice. Ainsi, dans l'abbaye de mont Cassin, vers 1087, le moine Albéric intègre à sa rhétorique générale un livre entier sur le *dictamen*. Parallèlement, l'Université de Bologne produit dix *artes dictandi* entre 1110 et 1150. Voir à ce sujet M. Camargo, *Ars dictaminis. Ars dictandi*, Turnhout, Brepols, coll. *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, n° 60, 1991, p. 30-39.

¹⁹⁰⁹ Voir à ce sujet A. Forest, « La tradition humaniste et la pensée médiévale », art. cit., p. 40.

Vérone en particulier, permettent d'approcher une certaine idée de la sagesse sensiblement distincte de ce qu'elle était dans les légendes françaises. Entièrement tournée vers l'action, elle s'applique à permettre une attitude louable. Aux yeux du trouvère franco-italien, les discours sont plus importants que les combats parce que l'épopée selon Nicolas de Vérone est bien autre chose que le simple récit de hauts faits. En ce sens, elle semble antithétique de la *fortitudo* épique et cela n'est pas sans incidence sur l'idéal héroïque mis en scène par le trouvère courtois.

La geste s'inscrit dans une nouvelle vision du monde, propre à l'époque tardive de rédaction des textes et à l'influence des écrits didactiques et moraux. A plusieurs reprises, les poèmes franco-italiens deviennent prétextes à la mise en évidence du besoin de prudence. Caractérisée par une prise en considération du passé et du futur, une rationalisation maximale et un examen minutieux des contraires, la prudence apparaît comme toute manifestation de l'esprit et de la réflexion qui évite une réaction trop spontanée ou dépourvue d'analyse préalable.

Ainsi, quatre catégories principales permettent de définir et d'illustrer le concept tel qu'il est envisagé dans l'œuvre de Nicolas de Vérone. Il ne saurait être question de limiter la prudence à sa définition romaine ou à un synonyme d'une certaine philanthropie, pourtant incontestable. En effet, le refus de la guerre, motivé par un sentiment inné de moralité, s'accompagne d'un avènement de l'empirisme, et d'une forme nouvelle de projection dans l'avenir. Or, ces différentes catégories correspondent précisément à celles qui se dégagent du *Trattato di virtù e vizi* de B. Giamboni. Pour le moraliste italien, la prudence est la première vertu, de laquelle naissent *buona memoria*, *buon conoscimento*, *buon provvedimento*, *buon esaminamento* et *buona elezione*¹⁹¹⁰. Ces termes traduisent ceux du *Tresor* de Brunet Latin :

Donques est prudence celui abit par qui on puet consillier a veraie raison entor les bonnes et les mauvaises choses de l'home [...]. Prudence amesure les commencemens et la fin et l'issue des choses [...]. Prudence conferme les choses et les fet bones et les amaine a justice [...].

Ensi la prudence nous enseigne fere ce ke convenable est en cele maniere k'il covient¹⁹¹¹.

Tirer des enseignements du passé, imiter ce qui était bien, délaisser ce qui était mal, adapter le passé au présent, connaître intuitivement le bien, imaginer les choses et faire ce qu'il y a de mieux, se projeter dans l'avenir, voir les tenants et aboutissants de ses

¹⁹¹⁰ B. Giamboni, *Il Libro dei vizi e delle virtudi e il trattato di virtù e vizi*, V, p. 126. L'analyse de ces cinq facultés est développée dans les chapitres V à X, p. 126-131.

¹⁹¹¹ B. Latin, *Li Livres dou Tresor*, livre 2, XXXI : « Les œuvres de l'ame », § 2, 5, 6 et 7, p. 201-202.

actions dans le futur, examiner les contraires pour trouver la bonne voie et enfin choisir le bien, sans se contenter de le connaître, sont autant d'impératifs moraux que l'œuvre de Nicolas de Vérone illustre à travers la présentation de personnages multiples et contrastés.

Aucun héros ne peut se prévaloir de posséder toutes les vertus morales et d'apparaître ainsi comme un exemple irréprochable. En revanche, chacun illustre tel ou tel aspect de la prudence, qui la réserve, qui la retenue, qui le discernement. « Habens unam virtutem habet omnes »¹⁹¹²... C'est précisément dans le partage de ces qualités que l'héroïsme épique devient accessible à des personnages à qui il était jusqu'alors interdit : Ganelon et Pilate en sont de bons exemples.

Conclusion de la deuxième partie

Dire de l'œuvre de Nicolas de Vérone que c'est un humanisme revient à attribuer au poète franco-italien nombre de caractéristiques propres à l'univers culturel dans lequel il évolue. C'est reconnaître tout d'abord que l'utilisation qu'il fait des *Fet des Romains* a une double motivation : convenir du prestige de la langue française et en même temps revenir à la source latine en ce que la *Pharsale* franco-italienne est plus proche de l'esprit du texte de Lucain que de celui de la compilation mise en vers. Cette attitude intellectuelle est nouvelle dans l'histoire de la pensée et l'humanisme se définit alors comme la conquête progressive de la connaissance de l'Antiquité classique¹⁹¹³.

Mais la notion même d'humanisme ne se borne pas à cette utilisation de sources anciennes. Comme le dit avec raison E. Gilson :

L'humanisme, c'est à la fois le culte de l'Antiquité grecque et romaine, le sentiment de la valeur et de la beauté de la forme prise en elle-même, c'est enfin le sentiment correspondant de la valeur, de la dignité de la nature de l'homme comme tels¹⁹¹⁴.

Les personnages de Nicolas de Vérone évoluent au cœur d'un univers exclusivement terrestre. L'idéal que prône le trouvère dans son œuvre est celui d'une connaissance de soi. De la sorte, les héros semblent plus romanesques qu'épiques et leur épaisseur psychologique vient en grande partie de l'importance qu'ils accordent à l'introspection.

¹⁹¹² J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, op. cit., sentence n° 120, p. 241.

¹⁹¹³ J. Frappier, « Remarques sur la peinture de la vie des héros antiques dans la littérature française du XII^e et XIII^e siècle », art. cit., p. 53.

¹⁹¹⁴ E. Gilson, « L'humanisme médiéval et la Renaissance », art. cit., p. 175.

Ce n'est pas que l'auteur fasse preuve d'une réelle volonté de rupture par rapport aux modèles qu'il utilise et admire, mais l'épanouissement idéal qu'il peint implique désormais le respect de sa nature humaine parce que la vision du monde épique a changé. Il ne s'agit plus d'un univers organisé verticalement au sein duquel l'homme occupe une place médiane, intermédiaire entre l'infra-humain, représenté par la destruction des corps, et le sur-humain réservé à la sainteté et à la divinité. Dans les textes de Nicolas de Vérone, le monde est horizontal et l'homme en est le centre, sans doute par souci de rattacher les figures exemplaires au juste milieu que constitue le *Popolo* auquel l'auteur s'adresse. L'intérêt tout entier est porté sur l'homme et le regard se focalise vers le plus intime et le plus personnel.

De la sorte, dans la *Prise de Pampelune*, l'attention se déplace de l'exploit collectif de la Reconquête espagnole vers la déploration personnelle de Maozeris obligé de choisir entre son fils et sa patrie. L'on oublie assez aisément les détails de la reprise des différentes villes par l'armée française mais l'on se souvient de la figure tout à fait singulière du roi païen qui pleure la perte de sa cité et de son enfant.

Le héros se conçoit toujours comme un guerrier valeureux et un chevalier preux mais il a désormais conscience de lui-même¹⁹¹⁵ et l'exercice qu'il fait de sa force est influencé par des impératifs jusqu'alors inconnus. L'idéal humain tel que le conçoit le poète franco-italien est fait de rapports cordiaux entre les individus. En ce sens, les aspirations des protagonistes diffèrent de celles des textes plus anciens : ils espèrent désormais mieux vivre ensemble.

Dans chacun des trois poèmes du *corpus*, un personnage tente de sauver un ou plusieurs autres hommes de la mort : Maozeris, dans la *Prise de Pampelune*, hésite à sacrifier son fils, Pompée refuse une guerre sanguinaire entre parents et Pilate essaie, dans la *Passion*, de ne pas condamner Jésus. Or, Pompée, Maozeris et Pilate sont tous trois païens et destinés à le rester. Pourtant, chez eux, le respect de la vie terrestre d'autrui est devenu prépondérant. Chacun affronte un dilemme qui oppose intérêt individuel et intérêt collectif : si Maozeris privilégie sa personne, Pompée et Pilate s'en remettent aux avis de la majorité.

Ainsi, se dessine une hiérarchie des héroïsmes dont Maozeris, largement condamné dans la *Prise de Pampelune*, représente le premier niveau. Son idéal humain est moins développé que celui de Pilate, parce qu'il fait le mauvais choix. Le gouverneur romain,

¹⁹¹⁵ H.R. Jauss, *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s.*, op. cit., p. 52.

quant à lui, par opposition à Hérode qui essaie de faire mourir Jésus et n'y parvient pas, tente de sauver le Christ et le condamne. Seul Pompée demeure admirable en ce qu'il se sacrifie d'abord pour plaire à ses hommes puis pour leur épargner le trépas, tout en cherchant à réduire ses adversaires sans les mettre à mort.

C'est que la pensée humaniste, caractérisée par l'amour du peuple, le pacifisme, l'esprit œcuménique et la volonté d'équilibre entre les pouvoirs, est également amenée à tenter d'influer sur les décisions politiques. S'inspirant des idées de Marsile de Padoue, selon lesquelles tout pouvoir provient des hommes et non de Dieu, les textes de Nicolas de Vérone décrivent un monde d'une profonde modernité où le modèle romain de la république et des libertés est adapté à l'esprit épique. Tout comme dans l'humanisme civique, la tradition républicaine perpétuée par Nicolas de Vérone fait l'apologie de Pompée et la louange des libres communes italiennes. La dédicace à un seigneur indépendant est le signe d'un fort désir d'autonomie. L'insistance du poète sur la nécessité d'une élection est caractéristique de la foi en la force de la *vox populi*.

L'œuvre de Nicolas de Vérone véhicule donc un projet politique fort où les hommes, définis comme autant d'individus différents, établissent un pacte social pour vivre en commun. L'idéal moral qui sous-tend ces théories gouvernementales place la prudence au premier plan.

Incarnée par Pompée, la vertu romaine telle que le poète franco-italien la présente est proche de celle des ouvrages didactiques médiévaux. Elle ne se limite pas à un sentiment philanthropique mais inclut la réflexion et la délibération pour mener à bien ses actions. Manifestation de la raison, elle est ainsi le propre d'un homme nouveau, aux qualités potentiellement illimitées.

Ainsi, les chansons de Nicolas de Vérone reflètent des conceptions pré-humanistes en vogue à son époque, définies comme toute pensée qui met au premier plan de ses préoccupations le développement des qualités essentielles de l'homme et qui dénonce ce qui l'asservit ou le dégrade. L'inspiration aristotélicienne du poète franco-italien se combine avec une certaine approche de la philosophie antique, proche du stoïcisme de Lucain.

Troisième partie :

Un idéal stoïcien

Introduction

L'univers épique tel que Nicolas de Vérone le présente est profondément modifié par rapport aux canons de la *Chanson de Roland* ou des légendes françaises. C'est tout autant le fait de l'environnement géographique et culturel de l'auteur que de la date de rédaction tardive des œuvres. En effet, le public bourgeois du Nord de l'Italie, et *a fortiori* les hommes de la cour de Nicolas I^{er} d'Este, sont majoritairement hostiles à toute prétention impériale et le poète courtisan se plaît à exalter les valeurs propres à ce *Popolo* à qui il destine ses œuvres. La célébration de l'indépendance des *Signorie* et des *Comuni*, ainsi que la remise en cause des principes héréditaires et monarchiques vont en ce sens.

Dans le même temps, les conceptions théologiques, philosophiques et anthropologiques sont bien différentes de celles qui prévalaient aux XI^e et XII^e siècles : la découverte des œuvres d'Aristote, l'engouement et la méfiance qu'elles ont suscités et la condamnation qui s'en est suivie ont irrémédiablement modifié les façons de penser des intellectuels de la fin du Moyen Age. La compréhension arabe du monde bouleverse les anciens systèmes occidentaux et les écrits d'Avicenne comme d'Averroès transforment durablement les théories chrétiennes admises jusqu'alors.

De la sorte, les héros de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* s'émancipent du carcan épique, exception faite de Judas et de César, personnages totalement condamnables réduits à des types. Pour les autres, la complexification du monde est telle qu'ils n'ont rien à envier aux figures romanesques de Chrétien de Troyes. La célébration de la prouesse se combine désormais avec une peinture des mœurs et la *fortitudo* est quelque peu délaissée au profit de la sagesse.

Cette dernière notion est elle-même significative de la vision du monde de Nicolas de Vérone en ce qu'elle recouvre deux acceptions principales fort distinctes : conformément à l'esprit des chansons de geste, la *sapientia* se définit comme toute utilisation des facultés intellectuelles pour freiner une action spontanée et irréfléchie. Mais chez le poète franco-italien, elle renvoie plus précisément à un univers moral et participe de la définition du sage vertueux. Ainsi, les manifestations de la culture, de l'intelligence, de l'esprit et du raisonnement sont relayées par un fondement idéologique qui s'analyse en termes non plus de qualités spirituelles mais de vertus morales.

Or, cette approche philosophique de la sagesse, et en particulier la notion d'*homme sage*, est parfaitement illustrée dans la *Pharsale*, texte d'inspiration antique. En effet, nous avons souligné que malgré l'utilisation de la lettre des *Fet des Romains*, l'esprit du poème de Lucain imprégnait fortement l'épopée franco-italienne. La dénonciation de César au profit d'une apologie de Pompée et la présentation d'un Cicéron prompt à édicter des sentences proches de celles du *De Officiis*¹⁹¹⁶ laissent supposer une influence stoïcienne dans le poème du Véronais.

Sans doute, cette hypothèse de lecture n'est pas sans surprendre le médiéviste pour qui le « Moyen Age est essentiellement d'inspiration augustinienne et néo-platonicienne »¹⁹¹⁷. Mais ces deux théories philosophiques majeures ne doivent pas occulter les autres modes de pensée véhiculés en Europe au XIV^e siècle. Ainsi, le stoïcisme de Pétrarque a été souvent mis en valeur au point d'apparaître désormais comme une donnée incontestable¹⁹¹⁸. Dès lors, si le *canzoniere* d'Arezzo et le *poeta d'arte* de Vérone ont pu être qualifiés tous deux de précurseurs de l'humanisme, rien ne s'oppose à ce que l'on envisage à leur sujet une pareille connaissance de la philosophie du Portique.

Selon L. Zanta, le renouveau des doctrines de la Stoa commence précisément en Italie, à l'époque de Nicolas de Vérone :

L'écroulement de l'empire en 1250, la papauté transférée en France à partir de 1306, avaient laissé l'Italie, dès le commencement du XIV^e siècle, livrée à l'anarchie. C'est alors que

¹⁹¹⁶ Cicéron, *De Officiis*, éd. M. Testard, Paris, Belles Lettres, 1965.

¹⁹¹⁷ M. Spanneut, « Quelques aspects du stoïcisme au Moyen Age », *Actes du VII^e Congrès Guillaume Budé, Aix-en-Provence, 1-6 Avril 1963*, Paris, Belles Lettres, 1964, p. 118. Voir également J. Lagrée, *Juste Lipse. La Restauration du stoïcisme*, Paris, Vrin, coll. *Philologie et Mercure*, 1994, p. 14 : « Le Moyen Age semble marquer un recul du stoïcisme au profit de Platon et d'Augustin ».

¹⁹¹⁸ L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Champion, 1914, p. 12 ; J. Lagrée, *Juste Lipse, op. cit.*, p. 14-15 ; G. Voigt, A. Le Monnier (trad), *Pétrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en Italie, op. cit.*, p. 93-124 ; A. Bobbio, « Seneca e la formazione spirituale e culturale del Petrarca », *La Bibliofilia*, XLIII, 1941, p. 224-229.

commencent les guerres civiles, les tyrannies locales ; le pouvoir devient l'apanage de la force qui s'exerce, plus soucieuse de la fin que de la moralité des moyens et c'est là, certes, une condition favorable au développement des énergies, à la glorification de l'effort ; c'est la meilleure traduction pratique du *tonos* stoïcien. Les humanistes se trouvent alors comme enveloppés d'une atmosphère de stoïcisme : partout la lutte, l'effort, et l'effort suivi de succès ; partout cet épanouissement de l'individualisme, qui permet à chacun de donner pleinement sa mesure¹⁹¹⁹.

C'est que le stoïcisme, quoique latent, est bien présent à la fin du Moyen Age : il se manifeste tant par la diffusion plus ou moins consciente et volontaire de doctrines isolées que par l'attrait suscité par certains auteurs parmi lesquels Cicéron, Epictète et Sénèque¹⁹²⁰. Ainsi, les *Lettres à Lucilius* apparaissent comme un véritable modèle et sont à l'origine du développement des écrits de consolation dont le succès est grandissant¹⁹²¹. Dans les années 1340-1345, Barlaam de Séminara, le futur professeur de grec de Pétrarque, rédige même un traité systématique de morale qui se revendique clairement stoïcien : l'*Ethica secundum stoicos*. Cet ouvrage se divise en deux parties dont la première, composée de trente-quatre chants, est consacrée à la *beatitudo* et la seconde, de seize chants, à la force d'âme¹⁹²². Incontestablement, la pensée antique imprègne la pensée médiévale tardive.

¹⁹¹⁹ L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 3. Selon P. Renucci, les conditions que décrit L. Zanta sont précisément celles qui favorisent l'émergence de l'humanisme : « L'éloignement de la papauté, le déclin de l'Empire, l'impuissance des oligarchies communales à résoudre les nouveaux problèmes qui se faisaient jour et leur remplacement par des tyrannies – au sens grec du mot –, l'éveil du sentiment national, autant de circonstances qui s'avèrent favorables au développement de l'humanisme ». P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁹²⁰ Au sujet de la permanence du stoïcisme au Moyen Age, voir J. Follon, J. Mac Evoy, *Sagesses de l'amitié*, Paris, Editions du Cerf, coll. *Vestigia*, 29, vol. 2, 2003, p. 46-48 ; M. Spanneut, « Quelques aspects du stoïcisme au Moyen Age », *art. cit.*, p. 118-120 et *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, Gembloux, Duculot, 1973, p. 179-209 ; M.-D. Chenu, « Un vestige du stoïcisme », *Revue scientifique, philosophique et théologique*, XXVII, 1938, p. 63-68. Pour l'influence d'Epictète, voir L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 6 ; J.-J. Duhot, *Epictète et la sagesse stoïcienne*, Paris, Albin Michel, coll. *Spiritualités vivantes*, 2003, p. 211-236 ; M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, *op. cit.*, p. 202-208. Pour celle de Cicéron, voir M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, *op. cit.*, p. 190 ; N.-E. Nelson, « Cicero's *De officiis* in Christian thought : 300-1300 », *Essays and Studies in English and comparative literature*, II, University of Michigan, 1933, p. 59-160.

¹⁹²¹ La pensée de Sénèque sur les biens de fortune est largement diffusée aux XIV^e et XV^e siècles, non seulement dans les écrits de consolation de Pétrarque mais aussi dans les *Historiae de varietate fortunae* de Pogge, éd. M. Guéret-Laferté, Turnhout, Brepols, 2004. Par ailleurs, le *Philosophia moralis* de R. Bacon (éd. E. Massa, Vérone-Zürich, Thesaurus Mundi, 1953) contient nombre de pages directement inspirées de Sénèque. Voir à ce sujet M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, *op. cit.*, p. 194-200 et « Quelques aspects du stoïcisme au Moyen Age », *art. cit.*, p. 119.

¹⁹²² Barlaam de Séminara est mort en 1348. Son œuvre grecque nous est restée en latin. Voir Barlaam de Séminara, *Ethica secundum stoicos*, éd. A. Migne, *Patrologiae graeca*, 1865, vol. 151, p. 1341 C.-1364 D. Pour une édition récente du texte, voir C.-R. Hogg Jr, « *Ethica secundum stoicos* : an Edition, Translation, and Critical Essay », Michael L. Morgan, Indiana University, Bloomington, department of philosophy, 1997. Nous citerons d'après l'édition de A. Migne. A ce sujet, voir également M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, *op. cit.*, p. 187 ; G. Verbeke, *The presence of stoicism in medieval thought*, Washington, D.-C. : The Catholic University of America Press, 1983, p. 12-14.

En fait, l'influence de l'école de Zénon de Cittium a été continue depuis sa création au IV^e siècle avant notre ère et ne s'arrête pas avec le stoïcisme impérial de Marc Aurèle¹⁹²³. La doctrine philosophique, qui s'est développée parallèlement à l'avènement du christianisme et présente de nombreuses similitudes avec l'enseignement du nouveau prophète, a été adaptée, remaniée, discutée par les exégètes dès l'époque patristique¹⁹²⁴. Que l'on pense à la *Consolation* de Boèce¹⁹²⁵, à la version christianisée du *Manuel* d'Épictète par Nil d'Ancyre¹⁹²⁶ ou au *De officiis* de saint Ambroise qui reprend le titre et la conception du traité cicéronien¹⁹²⁷.

Le moine Hildebert l'imite de façon encore plus stricte dans sa *Moralis philosophia* dont le plan est identique à celui de l'ouvrage antique¹⁹²⁸. La philosophie scolastique du XI^e siècle doit beaucoup au stoïcisme, de même que la pensée du siècle suivant. En effet, le *Policraticus* de Jean de Salisbury retourne à la sagesse du Portique lorsqu'il traite de la morale pratique et de la Providence¹⁹²⁹ et le philosophe du célèbre dialogue d'Abélard est précisément un stoïcien¹⁹³⁰. La conception médiévale des vertus elle-même n'échappe pas à cette influence, comme le précise M. Spanneut :

¹⁹²³ Pour un historique de la diffusion de la pensée stoïcienne, voir J. Lagrée, *Juste Lipse, op. cit.*, p. 13-17. Le stoïcisme connaît trois époques successives : le stoïcisme ancien, de - 330 à - 210, dont les principaux représentants sont Zénon de Cittium, Cléanthe et Chrysippe ; le moyen stoïcisme, de - 180 à - 43, époque de Cicéron, Panétius et Posidonius et le stoïcisme impérial de Marc Aurèle, Épictète et Sénèque (de l'an 4 à 180).

¹⁹²⁴ Sur l'influence du stoïcisme sur les Pères de l'Église, voir L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 99-123 ; M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux, op. cit.*, p. 138-176 ; P. Courcelle, « Points de vue patristiques sur le stoïcisme romain », *Actes du VII^e Congrès Guillaume Budé, Aix-en-Provence, 1-6 Avril 1963, op. cit.*, p. 256-258 ainsi que les articles du recueil *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993 ; G. Dorival, « Cyniques et chrétiens au temps des Pères grecs », p. 57-89 ; P. Monat, « Une forme de *virtus* accessible aux femmes ? La *patientia* dans la *Consolation à Gregoria* d'Arnobe le Jeune », p. 105-113 ; M. Perrin, « L'image du stoïcien et du stoïcisme chez Lactance », p. 113-131 ; J.-M. André, « Lactance et l'idée stoïcienne de justice », p. 131-149 ; A. Michel, « Saint Augustin et Cicéron : le courage, la souffrance et la joie », p. 193-203 ; P. Cazier, « Etincelles stoïciennes dans les *Sentences* d'Isidore de Séville », p. 245-265.

¹⁹²⁵ L'inspiration de Boèce est plutôt platonicienne mais certains thèmes sont proprement stoïciens, telle la définition de la Providence comme « raison divine qui réside dans le principe suprême de toutes choses et qui ordonne l'univers », dont dépend le destin, « disposition inhérente à tout ce qui peut se mouvoir, par laquelle la Providence réunit toutes choses, chacune à la place qui lui est assignée », Boèce, *Consolation de la philosophie*, éd. C. Lazam, *op. cit.*, IV, 11, p. 174. Cette conception se trouve déjà dans les *Lois* de Platon (éd. A. Diès, Paris, Belles Lettres, 1976) mais la Renaissance y a précisément vu une doctrine stoïcienne.

¹⁹²⁶ Ce texte date du V^e siècle. Voir à ce sujet J.-J. Duhot, *Épictète et la sagesse stoïcienne, op. cit.*, p. 233.

¹⁹²⁷ Voir à ce sujet H. Savon, « Les intentions de saint Ambroise dans la préface du *De Officiis* », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, op. cit.*, p. 155-171.

¹⁹²⁸ Les deux textes progressent par *Questiones* : I. « De honesto », II. « De comparatione honestorum », III. « De utili », IV. « De comparatione utilium », V. « De pugna utilitatis et honestatis ». Voir à ce sujet L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 127.

¹⁹²⁹ L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 127.

¹⁹³⁰ Abélard, *Dialogue entre un philosophe, un Juif et un Chrétien*, éd. M. de Gandillac, Paris, Editions du Cerf, 1993. Le texte date de 1141. Voir à ce sujet M. de Gandillac, « Survivance médiévale du stoïcisme : Abélard, Eckhart », *Actes du VII^e Congrès Guillaume Budé, Aix-en-Provence, 1-6 Avril 1963, op. cit.*,

En morale, le stoïcisme est dominant jusqu'en 1250, peut-être au-delà. En témoignent le rôle de la raison et de la nature, la place du droit naturel, le portrait du sage, l'étendue des vertus morales¹⁹³¹.

Les florilèges philosophiques, parmi lesquels celui de Guillaume de Conches¹⁹³², participent à la très large diffusion de cette pensée qui ne se dément pas à la Renaissance.

Au siècle de Montaigne, Lipse apparaît « à juste titre comme l'inventeur du néo-stoïcisme »¹⁹³³ parce qu'il a été le premier à rétablir le système philosophique dans son ensemble sans exclure la physique et la logique alors que les penseurs médiévaux se sont plutôt attachés à une « restauration superficielle »¹⁹³⁴ du stoïcisme, en ce que les différents éléments de la doctrine ont été dissociés¹⁹³⁵ et que les intellectuels du XIV^e siècle se sont exclusivement attachés à la morale pratique tout en tentant de la concilier avec le christianisme.

Cette volonté de syncrétisme doctrinal atteint son paroxysme avec l'œuvre de Nicolas de Vérone qui présente une chanson pompéienne et une *Passion* du Christ. L'oscillation entre religion monothéiste et pensée panthéiste explique la discrétion des manifestations surnaturelles dans les chansons du poète. Mais, assurément, elle ne se limite pas à la présentation d'un monde privé de révélations divines et il importe de définir l'originalité de la position morale du trouvère franco-italien dont les œuvres ont été

p. 120-122 ; M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, *op. cit.*, p. 192-193 ; M.-B. Ingham, *La vie de la sagesse. Le stoïcisme au Moyen Age*, Paris, Editions du Cerf, coll. *Vestigia*, 35, 2007, p. 24-28.

¹⁹³¹ M. Spanneut, « Quelques aspects du stoïcisme au Moyen Age », art. cit., p. 118. Cet avis rejoint celui de J. Follon et J. Mac Evoy, *Sagesses de l'amitié*, *op. cit.*, p. 48 : « Jusque vers 1250, les auteurs latins qui traitèrent de l'amitié le firent sur la base d'idées, d'images, et même dans une langue élaborées au I^{er} siècle avant Jésus-Christ et adaptées par les Pères de l'Eglise vers l'an 400 de notre ère ». Voir également G. Verbeke, « Saint Thomas et le stoïcisme », *Miscellanea mediaevalia*, t. I, éd. P. Wilpert, Berlin, 1962, p. 48-68.

¹⁹³² Guillaume de Conches, *Moralium dogma philosophorum*, *op. cit.* Voir à ce sujet M.-B. Ingham, *La vie de la sagesse*, *op. cit.*, p. 28-29.

Le florilège des *Auctoritates Aristotelis* ne contient pas des sentences du seul Aristote : Sénèque, Boèce, Platon, Appulée, Porphyre et Gilbert Porretani sont également représentés. Pour ce qui est de Sénèque et des consolations, voir les articles 21 à 25, p. 273-295 de l'édition de J. Hamesse. Les florilèges de textes stoïciens sont nombreux jusqu'au XVI^e siècle comme en atteste celui d'Erasmus : *Flores lucii Arnaei Senecae Cordubensis, summo labore selecti in omnibus illius operibus*, Paris, Apud F. Gryphium, 1534. Voir à ce sujet M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, *op. cit.*, p. 190-191 ; J. Lagrée, *Juste Lipse*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹³³ J. Lagrée, *Juste Lipse*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹³⁴ L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹³⁵ L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 29-94.

retrouvées dans une bibliothèque qui contenait aussi bien une version romanisée du texte d'Avicenne qu'une traduction de la *Consolation* de Boèce¹⁹³⁶.

Les multiples influences éthiques subies par le poète, tant canoniques qu'aristotéliennes, averroïstes ou stoïciennes, induisent la peinture d'un idéal moral complexe et nuancé qui relève à la fois d'une tradition chrétienne et d'un renouveau dogmatique. C'est pourquoi les premiers éléments de l'analyse des vertus seront envisagés de façon binaire. Après avoir distingué l'humilité de l'ascèse, nous nous attacherons plus particulièrement à la figure héroïque pour voir si le modèle édifiant est celui du martyr ou du sage. Enfin, il sera possible de vérifier l'hypothèse d'un Nicolas de Vérone stoïcien en interrogeant des concepts spécifiquement antiques : l'impassibilité, l'adhésion à l'ordre du monde et la morale domestique.

Chapitre 1 :

De l'humilité chrétienne à l'ascèse stoïcienne

L'idéal héroïque présenté par Nicolas de Vérone, hérité des figures épiques et remanié au goût de l'époque pré-humaniste, exalte une certaine grandeur humaine qui se réalise sur terre et permet l'accomplissement harmonieux de chacun selon le respect propre de sa nature. La prise en considération de chaque être humain dans sa spécificité et sa singularité, ainsi que l'avènement de théories politiques républicaines ou démocratiques, favorisent la célébration d'une morale individualiste qui place au premier plan de ses préoccupations l'usage de la raison et des facultés intellectuelles.

Le poète courtisan s'inspire de la littérature de croisade et chante des héros carolingiens se battant pour la gloire de Dieu. Etant peut-être clerc et rédigeant une *Passion*

¹⁹³⁶ Il s'agit des manuscrits n° 10 et 27 de l'inventaire publié par P. Meyer. Le n° 10, référencé par l'auteur du catalogue de 1407 sous le titre « Liber arborum et fructum », est vraisemblablement le manuscrit n° X des *Suppléments des manuscrits français* de la Marciana intitulé : « Avicenne en roumans ». Le n° 27 est une traduction faite par un Italien du livre de Boèce. On notera également que le manuscrit n° 19 de ce même inventaire, qui n'est pas identifié par les critiques modernes, pourrait bien être un traité de morale et que le manuscrit n° 59 est une traduction des grandes compilations juridiques de Justinien (contemporain de Boèce). La culture des Gonzague était donc éclectique, qui s'intéressait aussi bien à la geste française qu'aux écrits bibliques et aux ouvrages philosophiques et moraux. Voir à ce sujet W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 506-509.

directement traduite du Nouveau Testament, il semble porté à illustrer une morale chrétienne. Mais le recours, même secondaire, au *De Bello civili* participe de la redécouverte et de l'engouement pour les œuvres antiques caractéristiques du XIV^e siècle. Bien que les héros de la *Pharsale* adoptent des comportements similaires à ceux de la *Prise de Pampelune*, ils n'en apparaissent pas moins comme des représentants des vertus romaines et de la philosophie stoïcienne à laquelle demeurent attachés les noms de Lucain, Cicéron et Pompée.

Les rapports entre philosophie du Portique et religion du Christ sont étroits et depuis les paraphrases, adaptations et plagiats des Pères de l'Église¹⁹³⁷, « le christianisme assume ouvertement un héritage stoïcien dont il ne soupçonne cependant pas toute l'importance »¹⁹³⁸. Au Moyen Âge, par une sorte de mouvement symétrique, « Pétrarque est l'initiateur de ce mouvement qui aboutira à une sorte de stoïcisme christianisé et que nous pourrions appeler le néo-stoïcisme »¹⁹³⁹. Les deux doctrines divergent principalement dans la vision de la place de l'homme dans l'univers : pour les théologiens, il est forcément créature déchue, à cause du péché originel, et ne peut prétendre seul au salut de son âme. Soumis à Dieu, il vit dans l'attente d'un autre monde. Or, cette notion est étrangère à la philosophie panthéiste pour laquelle nature, homme et Dieu sont une seule et même chose. Le bonheur de l'homme ne dépend donc que de lui¹⁹⁴⁰. Ainsi, l'orgueil du sage s'oppose radicalement à l'humilité du saint.

Cependant, christianisme et stoïcisme se rejoignent et font l'apologie d'une même morale ascétique, que l'on peut définir comme une recherche de simplicité et d'abnégation. De même que la découverte de l'*Ethique à Nicomaque* a grandement influencé les modes de la pensée médiévale et que les différents préceptes ont été adaptés, commentés et intégrés à une réflexion morale, les survivances stoïciennes dont Nicolas de Vérone a pu avoir connaissance, à travers l'œuvre de Barlaam de Séminara ou certains florilèges, ont sans doute été parcellaires et fragmentées. Extraites du système philosophique global et cohérent, elles n'en sont que plus sujettes à modification.

L'évolution de la théorie des vertus et de leur classification fournit un cadre d'étude aux fondements moraux des chansons franco-italiennes et permet le nécessaire mouvement

¹⁹³⁷ M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, op. cit., p. 139-140.

¹⁹³⁸ J.-J. Duhot, *Epictète et la sagesse stoïcienne*, op. cit., p. 232.

¹⁹³⁹ L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, op. cit., p. 12.

¹⁹⁴⁰ A. Bridoux, *Le Stoïcisme et son influence*, Paris, Vrin, coll. *A la recherche de la vérité*, 1966, p. 191-197.

de va-et-vient entre inspiration chrétienne et philosophie stoïcienne. Il est tout à fait remarquable que l'œuvre de Nicolas de Vérone, bien qu'incontestablement épique, présente une certaine morale de l'humilité. Cette dernière réinterprète la largesse chevaleresque en la liant intrinsèquement à la pratique de l'altruisme. De la sorte, *Pharsale*, *Prise de Pampelune* et *Passion* font l'apologie d'une ascèse plus radicale dont l'expression ultime est la quête d'un total oubli de soi et d'un idéal de dépouillement.

I/ Une morale de l'humilité

L'idéal humain prôné par Nicolas de Vérone dans son œuvre est particulièrement novateur par rapport aux figures épiques dont il s'inspire. Ses personnages, qui n'ont rien à envier aux héros de roman, sont complexes et nuancés et évoluent au sein d'un univers qui semble plus moderne que médiéval. Les tendances individualistes des protagonistes, le projet politique du poète et la place centrale accordée à la vertu de prudence dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* amènent à une lecture inédite de la morale héroïque qui fait de l'humilité un de ses fondements.

Cette affirmation ne manque pas d'étonner un amateur de chansons de geste qui envisage comme un paradoxe, voire un oxymore, un héros épique humble. En effet, depuis la colère d'Achille, les légendes exaltent les passions et il n'y a point de héros qui ne soit marqué du sceau de la démesure.

En revanche, une telle morale, plus précisément chrétienne, est logiquement attendue dans la *Passion* où, conformément aux textes testamentaires, Jésus lave les pieds des apôtres¹⁹⁴¹, invite ses disciples à agir « par humilité » et guérit l'oreille de Malchus « omblement »¹⁹⁴². C'est que le christianisme se définit lui-même comme la religion de l'humilité, ce qui lui vaut les critiques de l'Islam et du judaïsme. Mais c'est alors le choix formel de la chanson de geste pour narrer le récit de la dernière semaine de vie du Christ qui est précisément original.

Ainsi, l'antagonisme fondamental entre humilité et héroïsme épique est comparable à celui qui préside aux principes de création de la *Passion* franco-italienne. C'est le fait d'un procédé caractéristique de l'œuvre de Nicolas de Vérone qui mêle plusieurs inspirations et relit les textes anciens à travers le prisme d'une idéologie nouvelle.

¹⁹⁴¹ La *Passion*, v. 251-252.

¹⁹⁴² La *Passion*, v. 226 et 373.

Alors, la problématique d'un héroïsme humble est directement liée à celle de l'intertextualité.

Dans les poèmes du Véronais, l'idéal moral se décline à travers trois attitudes principales et inhabituelles pour des héros épiques qui dépendent chacune d'un univers de référence différent, humaniste ou plus spécifiquement chrétien : pour le héros, il s'agit de prendre conscience de son impuissance, de reconnaître ses fautes et de faire amende honorable.

1/ Prendre conscience de son impuissance

On a vu de quelle façon l'œuvre de Nicolas de Vérone reflète des conceptions idéologiques et morales propres à l'Italie seigneuriale en accordant, par exemple, une place majeure à la prudence envisagée non seulement dans ses aspects romains les plus conventionnels mais aussi dans une acception proprement humaniste. C'est que les valeurs du *Trecento* imprègnent notablement l'univers héroïque. Forts d'une capacité nouvelle à maîtriser leur ardeur, les protagonistes savent désormais reconnaître leur impuissance.

Pompée incarne la prudence romaine et fait preuve d'une grande humilité lorsqu'il admet qu'il ne pourra l'emporter face à son adversaire et décide de quitter le combat. Cette vertu se retrouve, et c'est plus surprenant, chez Roland. Au début de la *Prise de Pampelune*, le neveu de Charlemagne tente de rattraper Maozeris qui s'est enfui pendant la nuit, mais Ysorié lui explique qu'il sera impossible de retrouver son père, tant il connaît bien l'Espagne¹⁹⁴³. La première réaction du chevalier français est émotionnellement intense, mais la colère est immédiatement suivie d'un aveu d'impuissance et d'une acceptation de cette impuissance :

« Ami », ce dist Rolland, « je en suis mout irascu
Or retorniéns arier, car je nen pois fer plu »¹⁹⁴⁴.

Roland est désormais suffisamment modéré pour reconnaître les limites de ses capacités et pour rebrousser chemin. La situation est strictement comparable lors du dernier combat où apparaît Maozeris. Une nouvelle fois, le roi païen s'enfonce dans les bois et sa familiarité avec le territoire espagnol lui donne une évidente supériorité sur Roland :

¹⁹⁴³ La *Prise de Pampelune*, v. 1247-1251.

¹⁹⁴⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1252-1253.

Quand Rolland vit q'il fu da lu si esvanoïs,
Arier s'en retourna : da dieu l'oït maleïs¹⁹⁴⁵.

L'ardeur guerrière du héros apparaît à présent tempérée par un idéal de modestie dont le fer de lance de l'armée française était incapable dans la tradition. Pour Nicolas de Vérone, montrer Roland « retorni[er] arier » c'est faire le choix d'un héroïsme de l'humilité.

A ce titre, le champion sollicite l'aide et les conseils d'Ysorié. Reconnaisant en lui une âme noble, il lui fait totalement confiance et souhaite que le converti, en homme avisé, guide l'armée en quête de ravitaillement¹⁹⁴⁶. Cette demande spontanée d'assistance se lit comme un aveu d'humilité puisque le héros ne sait pas comment, seul, sortir ses hommes de l'embarras où ils sont. C'est ce qui explique qu'il s'en remette de son plein gré et sans hésitation aucune au fils de Maozeris, y compris pour ce qui concerne la direction des opérations purement militaires :

« Tout tuen comand ferai, - qi veut en ait dolour ! –
Ond de cist fait serais e cief e condutour. [...]
Nous farons ce qe nous comandera
Isorié le vailant, qe ci conduit nous ha »¹⁹⁴⁷.

Le héros admet son impuissance et prend conscience de ses limites. Capable d'une profonde humilité, il se distingue nettement du personnage du manuscrit d'Oxford et des légendes héroïques.

Cette aptitude inattendue à reconnaître les bornes de ses capacités est largement illustrée dans la *Prise de Pampelune*. Ainsi, il est significatif que Charlemagne ordonne à ses troupes, en arrivant à Cordoue : « ja meixon ne bour / Ne brusliés »¹⁹⁴⁸, parce qu'il constate l'inefficacité de telles manœuvres. Un peu plus tard, l'empereur n'hésite pas à mettre un terme à un assaut qu'il juge impossible à remporter :

Ond il fist cil asaut remainir e laisier,
Car perdre li pooit e non pas gaagnier¹⁹⁴⁹.

A chaque fois, le roi des Francs accepte son impuissance, tout comme Roland, à la Stoille, interrompt les exactions qu'il a lui-même ordonnées¹⁹⁵⁰ parce qu'elles se

¹⁹⁴⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 5024-5025.

¹⁹⁴⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4146-4150.

¹⁹⁴⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4323-4324 et 4352-4353.

¹⁹⁴⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3897-3898.

¹⁹⁴⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 3999-4000.

révèlent inaptes à l'obtention du but recherché. Tous les efforts ont été faits pour faire sortir Altumajor de sa cité, et le seigneur est toujours invisible. Il faut donc en déduire son absence et se résoudre à l'attente patiente plutôt qu'à des ravages inutiles¹⁹⁵¹. L'héroïsme impétueux du héros s'est assagi et les démonstrations de force et d'humilité alternent.

Ce bon sens et cette mesure ne sont pas le propre des personnages chrétiens. Alors que Désirier est venu prêter main forte à Charlemagne au mont Garcin, Maozeris sait lui aussi arrêter un combat dans lequel il ne peut avoir le dessus. Il propose alors à Altumajor, non encore converti, de se rendre auprès de Marsile :

« Nous ne poons plus Çarlle combatre en la valure,
Car plus a giant de nous e plus fort e plus dure.
E d'autre part je ay ancour gregnor rancure,
Car s'il venist Rolland, qe tant est plain d'ardure,
Jamés de Saragoçe nen veirons la mure.
Or en allons tantost par celle lande ouscure,
Pues poierons dou mont en la gregnor aouture ;
E quand nous serons tous là sus a la seüre,
Nous en porons alier le pas e l'ambleüre
De jousque ao roi Marsile a la noble stature ».
« Roi », dist Altumajor, « parlé avés par mesure,
Mes je m'en alerai par ceste autre planure
Tout droit envers la Stoille, tant com la voie dure,
Avant q'il li soit Çarlle a la fiere figure :
Car ja mie ne voudroie par aucune fature
Etre enclus dehors -ce est veritié pure ! [...]
Or t'en va, car de ce ais raixon e droiture »¹⁹⁵².

La « mesure », la « raixon » et la « droiture »¹⁹⁵³ dont font preuve les deux Paiens paraissent comme autant de qualificatifs nouveaux qui permettent de définir les contours de l'idéal humain. Il est particulièrement intéressant qu'ils s'appliquent à des personnages dangereux et destinés à le rester¹⁹⁵⁴ : c'est le signe que l'univers dépeint

¹⁹⁵⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 1510-1564.

¹⁹⁵¹ *La Prise de Pampelune*, v. 1565-1578.

¹⁹⁵² *La Prise de Pampelune*, v. 2004-2022.

¹⁹⁵³ *La Prise de Pampelune*, respectivement v. 2014 et 2022.

¹⁹⁵⁴ Nicolas de Vérone annonce en effet que la conversion d'Altumajor sera réversible et que son baptême n'est pas sincère. Après la mort de Charlemagne, le personnage représente, une véritable menace pour les chrétiens. Voir la *Prise de Pampelune*, v. 5651-5653 et 5668-5669.

par le poète franco-italien est complexe et que les protagonistes, désormais moins monolithiques, peuvent incarner telle ou telle facette de l'idéal tout en étant condamnables par ailleurs.

A n'en pas douter, Nicolas de Vérone renverse totalement la tradition française dont il s'inspire pourtant. A cet effet, il propose dans la *Prise de Pampelune* un épisode inédit, qui n'a aucun correspondant dans les autres représentants de la matière espagnole, et qui reprend, *a contrario*, la célèbre scène du cor du texte de Turol. Attaqués par Maozeris qui, par « fortune e mesceance »¹⁹⁵⁵, arrive de la mer à point nommé pour porter assistance à Jonas, les douze Pairs sont en infériorité numérique trop flagrante pour prétendre soutenir la mêlée. Cependant, il ne saurait être question de fuir¹⁹⁵⁶ et Olivier suggère alors à Roland d'appeler l'empereur au secours :

Quand oit ce dit Rolland, Olivier dist : « Biau sir,
Pues qe vous ne voliés la proie relinquir,
Envoiés a Çarllon qe sens terme querir
Il nous viegne secorre ou part de suen enpir :
Car mestier nous aura avant le departir ».
« Volentier », dist Rolland, « quand vous est a plaisir :
Donc le veul envoier home par non mentir,
Che soit creü da Zarlle »¹⁹⁵⁷.

La scène est tout à fait comparable à celle de la *Chanson de Roland*, quand Olivier cherche à convaincre son compagnon de sonner du cor. Mais à la différence de ce qui se passe sur le champ de bataille de Roncevaux, celui qui ici n'a été trahi par personne s'en remet immédiatement à l'avis de son ami. Acceptant de reconnaître son impuissance face à l'ennemi et tolérant l'idée d'avoir besoin d'aide, le héros oublie l'orgueil démesuré qui le mène à la catastrophe dans le texte primitif. Dans l'épopée franco-italienne, il perd son fanatisme et son total abandon à Dieu pour entendre des conseils de modération et d'humilité.

L'obstination du personnage est déjà quelque peu condamnée dans la *Chanson d'Aspremont* où, par un effet d'écho, le roi païen Eaumont agit de la même façon que le héros d'Oxford, avec les mêmes conséquences tragiques¹⁹⁵⁸. « Continuation à

¹⁹⁵⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 4430.

¹⁹⁵⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4459-4464.

¹⁹⁵⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4465-4472.

¹⁹⁵⁸ La *Chanson d'Aspremont*, v. 5387-5427.

rebours »¹⁹⁵⁹ de la *Chanson de Roland*, le texte raconte la jeunesse du héros et ses premiers exploits, en particulier ceux qui lui ont permis de conquérir l'olifant et l'épée Durendal en tuant le chef sarrasin. Ainsi, la scène du cor, majeure chez Turol et constitutive du sens même de l'œuvre, est reprise et inversée sans que cette imitation n'ait rien d'exceptionnel.

En effet, on en trouve un autre exemple dans l'*Entrée d'Espagne*. Dans l'œuvre du Padouan, Roland en difficulté accepte d'envoyer un messager à Charlemagne pour lui demander du renfort¹⁹⁶⁰. Mais cet appel à l'aide n'est pas immédiat et est précédé d'un catégorique refus de solliciter l'appui de l'empereur :

« Sir », dit Berart, « il ne ferait folie
Mander a Çarles a la barbe florie
Ch'il nos envoi Richart de Normandie
E Salemons, chi ne nos heite mie ».
Respont Roland : « Dehait chil vos otrie !
Honte n'avroie de ceste coardie,
Si feit l'avoie, en tretote ma vie ;
Vos voleç bien che dan Hestous s'en rie »¹⁹⁶¹.

L'évolution du personnage est donc commencée mais ne paraît pleinement réalisée que dans la *Prise de Pampelune*, qui renvoie plus directement à la scène du cor de la *Chanson de Roland*, puisque c'est Olivier lui-même qui suggère au héros de demander de l'aide, et que le héros s'en remet instantanément à la proposition de son compagnon.

De la sorte, un renversement complet des valeurs épiques s'est opéré depuis le texte d'Oxford. Nicolas de Vérone fait clairement allusion à la scène centrale de la tradition rolandienne mais il en modifie fondamentalement la portée. Le regard humaniste qu'il pose sur la légende française fait de Roland le plus accompli des héros : sans rien perdre de sa prouesse, il gagne en valeur morale. Désormais, Roland est humble et c'est tout à fait nouveau.

¹⁹⁵⁹ A. de Mandach, éd., p. 5.

¹⁹⁶⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 7679-7695.

¹⁹⁶¹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 7643-7650. Voir à ce sujet N.-B. Cromey, « Roland as baron révolté », art. cit., p. 289.

2/ Reconnaître ses fautes et faire amende honorable

L'univers héroïque de Nicolas de Vérone accepte les nuances et les demi-mesures ainsi que les revirements de situation. Ces fluctuations permettent une variété narrative certaine : la conversion d'Altumajor n'est pas définitive et les hésitations de Maozeris à prendre le baptême sont constitutives de l'originalité même de la *Prise de Pampelune* par rapport aux autres récits de la matière espagnole. Mais ces oscillations sont également le signe de l'avènement d'un monde nouveau où le caractère des protagonistes ne dépend plus de leur lignée ou de leurs attributs fondamentaux. Moins entiers et plus modérés, les héros sont désormais habiles à adapter leur comportement. Or, cette capacité à évoluer et à modifier sa façon d'agir inclut la pratique chrétienne du repentir : les héros reconnaissent leurs erreurs et cherchent à s'en amender.

Charlemagne fait preuve de la dernière opiniâtreté envers Désirier au début de la chanson et refuse d'écouter le roi lombard qui cherche le dialogue. Pour toute réponse, l'empereur l'attaque sans autre forme de préambule¹⁹⁶². Sa témérité est condamnée par Roland qui sermonne longuement son oncle¹⁹⁶³. Ce dernier accepte la critique, reconnaît ses torts et propose de les racheter :

Pues li dist l'emperer : « Dexirier, oiés ça.
Se je mesfeit vous ai, mien cors l'amendera
Avant le departir, selonq que vous pleira.
Or demandiés qiel don vous pleit, car il sera
Mantinant otroiés, se Çarllemain pora »¹⁹⁶⁴.

Les conseils de générosité de Roland, approuvés par Naimés, Salemon et Ogier¹⁹⁶⁵, ont donc été entendus et c'est le signe que le roi des Français, bien qu'animé par une *fortitudo* blâmable, est capable d'humilité et sait faire amende honorable.

C'est également le cas d'Estout. Comme dans l'*Entrée d'Espagne*, « son delit est rampogner et maudir »¹⁹⁶⁶ et il n'hésite pas à manifester une profonde méfiance vis-à-vis d'Ysorié. Cela lui vaut les remontrances de Roland : « Mes vous de maudir onque ne

¹⁹⁶² La *Prise de Pampelune*, v. 77-78, 247-248 et 289-290.

¹⁹⁶³ La *Prise de Pampelune*, v. 270-300.

¹⁹⁶⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 325-329.

¹⁹⁶⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 301-306.

¹⁹⁶⁶ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6204. Voir également le v. 11475 : avant l'épisode de l'ermitage, Roland pense aux siens qui lui manquent. C'est alors que les Pairs lui apparaissent en vision : « Si rampognoit Hestos, cum il estoit usé ».

vous poüistes souffrir ! »¹⁹⁶⁷. Mais la loyauté du converti est sans faille et le cousin de Roland en convient :

« Sire cuisin, mout m'avés bien apris.
Plus ne vous desdirai, par le cors saint Moris,
Car je sui par complir vous buen e vous delis »¹⁹⁶⁸.

De la même façon, il s'amende chez le Padouan :

« Biaus sir Ogier, se j'ai dit par gabois
Riens que vos tort a duel ni a sorpois,
Je me repant : le pardonner est drois »¹⁹⁶⁹.

Admettant qu'il s'est trompé et en demandant pardon, Estout est digne de la valeur des champions chrétiens. De la sorte, ses excès sont plus risibles que répréhensibles et les autres personnages s'amuse souvent de ses interventions¹⁹⁷⁰. Sa légèreté contraste avec la tonalité grave de la violence épique et le baron de Langles apparaît ainsi comme une figure comique¹⁹⁷¹ dont la médisance est bien différente de celle du sénéchal Keu des textes arthuriens¹⁹⁷². En effet, le sens moral du cousin de Roland n'est en rien affecté par l'outrance de ses propos.

C'est que les nouvelles valeurs des chansons de geste sont proches du message éthique véhiculé par la *Passion*. Dans son dernier poème et conformément aux sources bibliques, le trouvère franco-italien introduit le thème du pécheur repent. Ce n'est pas nouveau dans le fait mais dans la façon de le présenter. En effet, l'épisode des reniements de Pierre est narré de façon originale par rapport aux Évangiles qui le relatent en une seule péricope. À l'inverse, dans la *Passion*, la triple négation de Pierre est poétiquement mise en valeur par la structure alternée qui concentre l'attention tantôt sur son personnage et tantôt sur celui du Christ malmené par Anne. Ainsi, les reniements se répartissent sur deux laisses¹⁹⁷³ et l'insertion de l'interrogatoire de Jésus au sein des reniements de l'apôtre permet d'insister sur le clivage entre les deux

¹⁹⁶⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 4498.

¹⁹⁶⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 4673-4675.

¹⁹⁶⁹ *L'Entrée d'Espagne*, v. 3373-3375.

¹⁹⁷⁰ Voir par exemple : *La Prise de Pampelune*, v. 407, 4340, 5085, 5104, 5105 ; *L'Entrée d'Espagne*, v. 11476.

¹⁹⁷¹ Sur la figure comique d'Estout et l'humour dans les textes franco-italiens, voir J.-C. Vallecalle, « *Fortitudo et Stultitia* », art. cit., p. 1426-1428 ; « Le Barbare dans le miroir », art. cit., p. 17-18 ; L.-Z. Morgan, « A Preliminary Examination of Humor in the Northern Italian Tradition : The Franco-Italian Epic », *Humor*, 15 (2), 2002, p. 129-153.

¹⁹⁷² Voir par exemple Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal*, éd. J.-P. Ponceau, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1997, v. 52-57, 84-86, 112-115.

¹⁹⁷³ *La Passion*, v. 411-454.

protagonistes : l'un dit la vérité, confesse son identité et est frappé alors que l'autre ment et n'est pas même menacé. Par ailleurs, Pierre, qui incarne traditionnellement la figure du repentant est le strict pendant de Judas dans la chanson de geste. La présence de ce couple proprement épique amène une nouvelle lecture des pleurs du disciple.

Lorsque Pierre entend le coq chanter, il se souvient des propos du Christ et « ameirement plura / Dou peié ch'avoit fait »¹⁹⁷⁴. La tristesse et le repentir de Pierre sont des éléments constitutifs de la tradition littéraire des *Passions*, qu'ils soient plus ou moins développés et les pleurs, qui s'affirment comme élément récurrent de la mise en scène, deviennent l'emblème dramaturgique du personnage. Laconiquement évoquée dans le poème de Nicolas de Vérone comme dans la *Passion des Jongleurs*¹⁹⁷⁵, la détresse du renégat occupe également peu de place dans la *Passion du Palatinus*¹⁹⁷⁶ ou l'*Ystoire de la Passion* franco-italienne :

Et lors en fu mout penseros
Hors de la maison et mout doleros,
Plurant en soi et lamentant,
Por ce q'il negeit le omnipotent¹⁹⁷⁷.

En revanche, dans le texte de la *Passion Notre Seigneur*, les reniements sont suivis d'une tirade de 25 vers où Pierre exprime longuement ses remords. Les champs lexicaux de la douleur, de l'erreur et du repentir y sont très développés comme en témoignent les termes : « meschant », « dolant », « povre de sen », « douleur », « faussetez », « faulz », « trahistez », « cuer desvoié », « j'é mespris », « douleur », « repens », « repentance », « penitance », « meffait », « vices », « fol », « nices »¹⁹⁷⁸. Les larmes paraissent indissociables de la figure de Pierre dans le poème du *Livre de la Passion* où l'apôtre pleure sans cesse :

Amarement prinst a plourer,
Ne onques puis jour de sa vie
Ne fu journee ne nuittee
Qu'i ne plourast devotement
Dez lermes si abondamment
Que lez joes avoit useez

¹⁹⁷⁴ La *Passion*, v. 461-462. Ces vers sont la traduction de Matthieu, 26, 75 et Luc 22, 62.

¹⁹⁷⁵ La *Passion des Jongleurs*, v. 811-813.

¹⁹⁷⁶ La *Passion du Palatinus*, v. 541-544.

¹⁹⁷⁷ L'*Ystoire de la Passion*, v. 781-784.

¹⁹⁷⁸ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1446-1469.

Dez lermes qu'il avoit ploureez,
Epicilement toutes fois
Que il ouait des coc la vois¹⁹⁷⁹.

Dans tous les cas, qu'il devienne ou non scène dramatique indépendante, le repentir est nécessaire au pardon et donc au salut. De la sorte, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, Pierre se distingue de Judas, qui ne se repent pas et le fait est singulier.

En effet, dans les Evangiles et dans les textes qui en sont inspirés, les deux apôtres suivent des chemins parallèles puisque tous deux manquent de fidélité envers Jésus et le trahissent avant de se repentir. Bien que d'importance différente, leurs forfaits sont de même nature. Si la trahison amène de fait à la capture du Christ et semble plus condamnable que les reniements, elle n'en répond pas moins à la nécessité d'accomplissement des Ecritures. Les auteurs médiévaux ont souligné cette ressemblance entre Pierre et Judas et l'ont parfois mise en scène avec une grande subtilité. Ainsi, l'auteur de la *Passion Notre Seigneur* intercale, entre le premier et le deuxième reniement de Pierre, une scène inédite où Judas manifeste son contentement d'avoir vendu le Christ :

Judas : - Sire Annez, je ne vien pas tritez,
Car j'ay bien faicte la besongne.
Veez vous cy Jhesu que j'amaine.
Le corps de luy vous ay vendu ;
Vivant m'en a l'argent rendu.
Je le vous baille, ce le prenez.
A vostre plaisir l'amenez ;
Ce c'est bien fait, dictes le moy.
Anne : - Foy que je doy l'ame de moy,
Ton argent as bien deservy.
Judas, tu m'as a gré servy.
Va t'en ; mout bien m'en cheviray.
Judas : - Et de vous me departiray.
A Dieu, qui vous ait en sa garde !¹⁹⁸⁰

¹⁹⁷⁹ *Le Livre de la Passion*, v. 738-746.

¹⁹⁸⁰ *La Passion Notre Seigneur*, v. 1358-1371.

Cet intermède commercial, au moment même de l'abandon du prophète par ses fidèles, insiste sur l'équivalence des péchés de Pierre et de Judas. La similitude ne se dément pas jusqu'au repentir des deux pécheurs.

En effet, Matthieu précise après l'arrestation de Jésus au mont des Oliviers : « Tunc videns Iudas qui eum tradidit quod damnatus esset paenitentia ductus rettulit »¹⁹⁸¹. Cet acte de retour sur soi et de demande de pardon se retrouve invariablement dans les textes dramatiques et narratifs. Dans la *Passion du Palatinus*, Judas regrette :

« Las moy chetis, com sui dampnés !
Quant mon seigneur ai la mort livree !
L'ame de moy en est dampnee.
Je l'ai vendu par traïson.
Certes j'avrai mal guerredon »¹⁹⁸².

De la même façon, le *Livre de la Passion* rappelle à ses auditeurs :

Vous avés souvent ouï dire
Que Judas out au cuer grant ire
Du marché qu'il avoit basti.
En son cuer moult se repenti.
Riens ne vallut sa repentence,
Qu'il entra en desesperance.
Lez deniers prinst sans arester,
Uu temple alla geter.
Aux Juïs dist : « Alez lez prendre ! »
Et puis s'ala au seür pendre¹⁹⁸³.

Dans les deux cas, le repentir de Judas est inutile et n'empêche pas le personnage de sombrer dans le désespoir¹⁹⁸⁴. Dans le texte d'Arnoul Gréban, le célèbre dialogue entre Judas et Désespérance témoigne de la popularité du thème et de son développement : l'auteur du *Mystère de la Passion* y consacre pas moins de 419 vers¹⁹⁸⁵. Mais le traître cherche à s'amender. Or, dans la *Passion* de Nicolas de Vérone, Judas « perdon ne

¹⁹⁸¹ Matthieu, 27,3. Ce verset reprend ceux présents dans l'Ancien Testament : Actes des Apôtres, 1, 16-20 et Zacharie, 11, 12-13.

¹⁹⁸² La *Passion du Palatinus*, v. 456-460.

¹⁹⁸³ Le *Livre de la Passion*, v. 961-970. Voir également la *Passion des Jongleurs*, v. 984-1043, la *Passion Notre Seigneur*, v. 1720-1725, l'*Ystoire de la Passion* franco-italienne, v. 794-804.

¹⁹⁸⁴ Voir le v. 544 de la *Passion du Palatinus* : « Par desperance se pendi ».

¹⁹⁸⁵ Arnoul Gréban, le *Mystère de la Passion*, v. 21790-22009. Le désespoir de Judas s'exprime tout d'abord dans un monologue, v. 21120-21181, puis dans un second, v. 21608-21659 ; le disciple cherche ensuite à négocier avec Anne et Cayphe, v. 21666-21789. Après sa mort, Désespérance et Bérich envisagent de lui ouvrir les entrailles et de prendre son âme, v. 22009-22029.

queri de cil pecié mortiaus »¹⁹⁸⁶. Incapable de reconnaître ses torts, il s'endurcit et s'enfonce dans le péché.

De la sorte, les figures de Pierre et de Judas sont diamétralement opposées dans le poème franco-italien, ce qui n'était pas le cas dans les Évangiles. Cette lecture, proprement manichéenne, est didactiquement efficace puisque, sans prescrire ni condamner, l'auteur propose des portraits, plus ou moins édifiants, auxquels s'identifier¹⁹⁸⁷. Nicolas de Vérone n'hésite donc pas à modifier la lettre et la pensée des sources dont il s'inspire au service de la présentation d'un idéal moral propre.

C'est dans cet esprit que le poète étoffe le motif de la repentance et adjoint à la figure de l'apôtre celles de Longin et du larron crucifié, toutes deux plus originales. Hérité des apocryphes et non des textes canoniques, l'épisode de Longin enrichit la *Passion* de détails supplémentaires et parfait le type louable de qui demande pardon :

Quand cil vit la mervoille che Dieu avoit motree
Por lu, e la grand grace ch'il li avoit donee,
Tantost se repenti de sa male pensee
E queri perdonance e sa coupe oit clamee¹⁹⁸⁸.

De même, Nicolas de Vérone développe l'épisode des deux larrons en suivant la leçon originale de Luc¹⁹⁸⁹. Martyrisé avec le Christ, l'un des deux reconnaît : « Nous sommes ci par droit, de ce che avons meris »¹⁹⁹⁰. À l'inverse, dans Matthieu et Marc, les deux voleurs insultent le Christ¹⁹⁹¹ et Jean se contente d'évoquer deux brigands suppliciés en même temps que Jésus sans décrire leur état d'esprit¹⁹⁹². Le poète franco-italien s'en remet à la lecture de Luc qui oppose frontalement deux types d'individus : celui qui s'enfonce dans son péché et celui qui analyse ses torts.

De prime abord, la rédaction de la *Passion* semble extrêmement contrainte par le respect des sources suivies. Mais Nicolas de Vérone fait preuve d'une grande habileté à combiner les différentes versions des événements décrits au service de l'illustration

¹⁹⁸⁶ La *Passion*, v. 722.

¹⁹⁸⁷ Au sujet du sens moral des *Passions* médiévales (exception faite des textes franco-italiens malheureusement inconnus de l'auteur) et, plus précisément, du rôle des couples antithétiques, voir J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, *op. cit.*, 2^{ème} partie, « Se repentir ou s'endurcir, quatre couples de pécheurs », I : « Les deux larrons », p. 259-286, III : « Saint Pierre et Judas », p. 325-348, IV : « Malchus et Longin », p. 349-364. (La section III est consacrée à Marie Madeleine, qui n'apparaît que très peu dans l'épopée franco-italienne de Nicolas de Vérone).

¹⁹⁸⁸ La *Passion*, v. 938-941.

¹⁹⁸⁹ Luc, 23, 39-43.

¹⁹⁹⁰ La *Passion*, v. 811.

¹⁹⁹¹ Matthieu, 27,44 ; Marc, 15,32.

¹⁹⁹² Jean, 19, 18.

d'une morale constante. Dans l'univers qu'il dépeint, les pleurs de Pierre s'opposent à l'entêtement de Judas de la même façon que les deux larrons se distinguent par leur attitude vis-à-vis de leurs crimes. Adaptation épique, Evangile de Luc privilégié et recours aux apocryphes pour la figure de Longin sont trois procédés qui permettent au poète de créer un monde cohérent au sein duquel le repentir et l'humilité occupent une place centrale.

De fait, la notion de pardon devient prépondérante et Nicolas de Vérone n'hésite pas à l'adapter au texte antique de la *Pharsale* par des ajouts à la chronique en prose, pourtant déjà christianisée. Au début du poème, Pompée se lamente de ne pouvoir faire entendre raison à ses hommes qui réclament le combat. La stratégie du général est autre et ses ambitions semblent réalistes, l'ennemi manquant de nourriture :

« Il ne seroit grand temps ch'eus seroient venus
A gerir nous perdon dou mal q'ont comoüs »¹⁹⁹³.

Or, l'idée de pardon est totalement absente des *Fet des Romains* qui se contentent d'évoquer un forfait militaire, certes condamnable mais de fait non explicitement condamné :

« Cui me lessast covenir, je veinquisse Cesar sanz damage des miens et le rendisse pris des
ore enn avant sanz grant espendement de sanc, et le feïsse venir a merci et requerre la pes
que il a violee »¹⁹⁹⁴.

Les termes guerriers « pes violee » ont été remplacés par l'évocation abstraite du « mal comoüs » et cette substitution est le signe d'un déplacement ontologique majeur : la faute de César est proprement morale dans la chanson de geste et le terme « perdon » renvoie à l'idée de péché. C'est encore le cas un peu plus tard lorsque les Césariens, sur ordre de leur meneur, s'emploient à tuer leurs proches :

Le per enver le filz – selong qe poison[s] lir –
Se tuerent iluech sens nul perdon querir¹⁹⁹⁵.

Là non plus, la chronique en prose ne fait pas la moindre allusion à une quelconque idée de repentir ou de sens moral à donner à la guerre civile¹⁹⁹⁶.

¹⁹⁹³ La *Pharsale*, v. 503-504.

¹⁹⁹⁴ Les *Fet des Romains*, p. 507, l. 25-28.

¹⁹⁹⁵ La *Pharsale*, v. 1268-1269.

¹⁹⁹⁶ Les *Fet des Romains*, p. 526, l. 3-5 : « S'entrencontroient souvent li fiuz et li pere, si que li uns feroit l'autre et ocioit a grant meschief, et li cosins son cosin ».

C'est que, dans l'épopée de Nicolas de Vérone, César se caractérise par un comportement comparable à celui de Judas lui-même. Ce n'est pas sans incidence sur le sens global à donner à l'œuvre du poète franco-italien. Avant de mourir, Domicc exprime ses reproches à César :

« Bien seroient maovés li diex superior,
Se de tes males ovres te rendissent honor.
Mes tuen faus traimant e tuen mauvais labor
Te meriront anchui cum a faus sedutor,
Qe per e fil e frere fais tuer entre lor,
Qe por ce cuides etre de li Romans segnor. [...]
E si say qe Pompeiu non fera long sejour
Q'il de tes males ovres te fera pentior »¹⁹⁹⁷.

Les expressions « faus traimant » et « faus sedutor », couramment utilisées pour désigner le diable lui-même, renvoient au traître qui livra Jésus et reconnaît dans la *Passion* : « Je ay traÿ, cum sedutor mortaus »¹⁹⁹⁸. Elles insistent en outre sur la problématique proprement éthique du conflit fratricide, de même que l'évocation du « mauvais labor » et, à deux reprises, des « males ovres ». Mais les critiques du héros dans le texte français sont tout autres, qui évoquent « li loiers et li guerredons des desloiautez » et le « guerredon por si cruel deserte »¹⁹⁹⁹. Dès lors, le rôle de Pompée est fondamentalement différent dans les deux versions : faire « comparer la desloiauté »²⁰⁰⁰ de César dans les *Fet des Romains*, le faire « pentior » dans la *Pharsale*. Le vocabulaire moral a remplacé celui de l'honneur et de la justice.

L'accusation portée contre César participe de la christianisation du poème de Lucain et de la moralisation du conflit romain. La chronique française ne juge pas le vainqueur de la guerre civile. En revanche, Nicolas de Vérone construit dans sa *Pharsale* un type condamnable de personnage incapable de faire pénitence. N'éprouvant ni remords, ni regret, pas même après une vision nocturne effrayante²⁰⁰¹, prenant le temps de « mançé a tretot suen plaisir »²⁰⁰² avant de quitter le champ de bataille, ne témoignant aucune « tendror ne piété ni sospir »²⁰⁰³ et refusant de laisser ensevelir les morts²⁰⁰⁴, César

¹⁹⁹⁷ La *Pharsale*, v. 1726-1731 et 1737-1738.

¹⁹⁹⁸ La *Passion*, v. 716.

¹⁹⁹⁹ Les *Fet des Romains*, p. 534, l. 33-p. 535, l. 1 et p. 535, l. 4-5.

²⁰⁰⁰ Les *Fet des Romains*, p. 535, l. 10-11.

²⁰⁰¹ La *Pharsale*, v. 2009-2015.

²⁰⁰² La *Pharsale*, v. 2019.

²⁰⁰³ La *Pharsale*, v. 2020.

s'enfonce irrémédiablement dans le péché. Comme Judas, il demeure figé dans une attitude prédéfinie et invariante : il ne sait faire preuve de la moindre humilité. Par là, il se distingue de Charlemagne et d'Estout qui, bien que parfois condamnables, sont capables de reconnaître leurs fautes.

* * *
*

Ainsi, Nicolas de Vérone fait l'apologie d'une qualité que l'on n'a pas l'habitude d'associer à l'univers héroïque : l'humilité. Cela s'explique par l'importance de cette vertu capitale qui, au Moyen Age, devient la racine de toutes les autres, leur fin, la vertu des vertus. Les théologiens lui accordent une place majeure²⁰⁰⁵ : pour saint Thomas, elle est une espèce de la modestie, elle même partie de la tempérance²⁰⁰⁶ et saint Bernard théorise la notion dans le premier traité de morale indépendant, le *De gradibus humilitatis et superbiae* qui date de 1125-1126²⁰⁰⁷.

En outre, l'humilité entre par étapes dans le schéma aristotélicien des vertus²⁰⁰⁸. Mais la divergence de point de vue entre l'*humilitas* chrétienne et la magnanimité de l'*Ethique à Nicomaque* est fondamentale²⁰⁰⁹. En effet, dans la pensée grecque d'Aristote, la vertu une fois obtenue fait de l'homme le propriétaire libre de ses puissances. Dans la perspective platonicienne, les vertus sont mises en relation avec les parties de l'âme humaine dont elles incarnent le bon fonctionnement : la tempérance est la vertu de la partie désirante, le courage celle de la partie irascible, la sagesse (ou science) celle de la partie rationnelle. Pour Aristote, la vertu est un juste milieu entre vices opposés. Elle désigne alors un *habitus*, c'est-à-dire une disposition stable à bien agir. Elle n'est pas un simple moyen de parvenir au bonheur, mais plutôt une partie intégrante de celui-ci et est normalement obtenue par l'exercice, à force d'actes répétés. Plus précisément, les Stoïciens lient l'acquisition des vertus à la perfection humaine et en soulignent l'aspect volontaire.

²⁰⁰⁴ La *Pharsale*, v. 2024-2042.

²⁰⁰⁵ Voir par exemple saint Jérôme, *Epître*, 148, 20.

²⁰⁰⁶ Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, IIaIIae, question 161, article 4.

²⁰⁰⁷ Bernard de Clairvaux (1090-1153), *Sur les degrés de l'humilité et de l'orgueil (=De gradibus humilitatis et superbiae)*, *Sancti Bernardi Opera*, éd. J. Leclercq, H.-M. Rochais, C.-H. Talbot, Rome, Editions cisterciennes, 1957-1977. Du même auteur, voir également *Lettre*, 469, 2. A l'époque suivante, la pensée moderne commence par une critique de l'humilité, voir par exemple Machiavel, *Discorsi*, II, 2.

²⁰⁰⁸ Voir à ce sujet Philon, *De Migratione Abrahami*, éd. J. Cazeaux, Paris, Editions du Cerf, coll. *Œuvres de Philon d'Alexandrie*, 1965, § 147.

²⁰⁰⁹ Voir à ce sujet P. Adnes, « Humilité », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, t. VII.-1, 1969, p. 1164-1174 ; R. Brague, « L'anthropologie de l'humilité », *Saint Bernard et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 129-152.

Cette conception diffère donc de la vision canonique selon laquelle l'homme est vertueux en fonction d'une élection divine²⁰¹⁰. L'opposition majeure entre les morales antique et chrétienne, l'une dépendante des forces de l'homme, l'autre de la grâce de Dieu, explique en partie la condamnation des philosophies aristotéliennes et associées par Etienne Tempier en 1277²⁰¹¹.

Or, Nicolas de Vérone, à l'instar de saint François ou de maître Eckhart²⁰¹², parvient à concilier l'idéal chrétien de l'humilité, du repentir et du pardon avec l'idée d'une vertu spécifiquement humaine car l'acte de reconnaître ses torts dépend de la volonté des personnages. Il résout également l'apparente contradiction entre esprit épique et humilité en assignant à cette dernière trois formes distinctes. Les héros, qui sont désormais capables d'admettre leurs limites, reconnaissent leurs fautes et font amende honorable.

II/ Altruisme et largesse

Les œuvres de Nicolas de Vérone, dont les manuscrits ont été retrouvés dans la riche bibliothèque des Gonzague, appartiennent, on le sait, au courant de pensée pré-humaniste développé en Italie du Nord au XIV^e siècle. Ce mouvement intellectuel, caractérisé par la redécouverte des textes antiques et une utilisation fréquente des formes d'écriture et de pensée grecques, s'accompagne d'un intérêt nouveau pour les philosophies anciennes.

²⁰¹⁰ Voir à ce sujet O. Lottin, « Les premières définitions et classifications des vertus au Moyen Age », *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, t. 3 (2), Louvain, Gembloux, 1949, p. 99-150 ; A. de Libera, « Epicurisme, stoïcisme, péripatétisme. L'histoire de la philosophie vue par les Latins, XII^e, XIII^e siècle », *Perspectives arabes et médiévales sur la tradition scientifique et philosophique grecque, Actes du colloque de la Société Internationale d'Histoire des Sciences et de la Philosophie Arabes et Islamiques, Paris, 31 Mars-3 Avril 1993*, éd. A. Hasnawi, A. Elamrani-Jamal, M. Aouad, *Orientalia Lovaniensia Analecta*, 79, Leuven-Paris, Peeter-Paris, Institut du Monde arabe, 1997, p. 343-364.

²⁰¹¹ E. Tempier, *La Condamnation parisienne de 1277*, éd. D. Piché, C. Lafleur, Paris, Vrin, coll. *Sic et non*, 1999. Voir à ce sujet M. de Wulf, *Histoire de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1936, p. 251-261 ; E. Gilson, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, New-York-Toronto, Random-House, 1955, p. 402-410 ; P. Mandonnet, *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIII^e siècle*, Louvain, Institut supérieur de philosophie, 1911, t. I, p. 208-261 ; F. Van Steenberghen, *La Philosophie au XIII^e siècle, op. cit.*, p. 483-48 ; É.-H. Weber, *L'Homme en discussion à l'université de Paris en 1270, op. cit.*, p. 15-25.

²⁰¹² Pour maître Eckhart, l'humilité chrétienne coïncide avec la magnanimité péripatéticienne en ce sens qu'elle consiste à se tenir soumis à Dieu, dans la vacuité du détachement, mais que le fait d'être « sous Dieu » implique paradoxalement d'être élevé au dessus de toutes les créatures. Voir Eckhart, *Sur l'humilité*, éd. A. de Libera, Paris, Arfuyen, 1988. On notera par ailleurs que la *Divine consolation* d'Eckhart reprend la tradition antique des écrits de consolation, cite souvent les *Lettres à Lucilius* et multiplie les références explicites au stoïcisme. Voir à ce sujet M. de Gandillac, « Survivance médiévale du stoïcisme : Abélard, Eckhart », art. cit., p. 121.

La multiplicité des inspirations du trouvère courtois et le recours permanent à l'intertextualité font de la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* des poèmes où les idéaux chevaleresques sont réinterprétés à l'aune de conceptions, non plus seulement chrétiennes mais aussi antiques. A ce titre, l'idéal moral défendu est particulièrement novateur et les valeurs connues, sans être niées, sont présentées sous de nouveaux atours.

Il en va ainsi de la largesse épique, apanage traditionnel des héros carolingiens. Définie, à l'instar de la courtoisie, comme l'une des deux ailes de la prouesse²⁰¹³, elle est le propre des hommes dignes d'éloge et est une qualité du bon roi, du chevalier louable et du chrétien vertueux. Dans la geste française, elle est incarnée par la figure de l'empereur et est normalement attendue dans tout récit héroïque. Nicolas de Vérone ne déroge pas à cette règle.

Mais il est particulièrement intéressant que ses poèmes, malgré un certain respect des contraintes génériques, deviennent le cadre d'une démonstration morale inspirée aussi bien de la théorie thomassienne des vertus remèdes que de la condamnation systématique de la convoitise et de l'égoïsme par les pré-humanistes. Dans ce cadre, la largesse n'est plus seulement le contraire de l'avarice : elle se mue en un idéal de partage et en une recherche de l'altruisme. Dans le même temps, ce qui n'était que générosité matérielle devient le signe d'une quête de l'être au détriment du paraître.

1/ Largesse et avarice selon saint Thomas

Conformément à son habitude de création littéraire, le poète franco-italien propose des couples épiques fortement contrastés au sein desquels la largesse de l'un répond à l'avidité de l'autre : Charlemagne et Roland se distinguent de Maozeris, les Pompéiens, de César et Jésus de Judas. Parfois, ces mécanismes de symétrie transcendent le cadre du poème et un héros de la *Prise de Pampelune* s'oppose radicalement à un personnage de la *Pharsale*.

Dans la chanson carolingienne, l'armée française s'est rendue maître de nombre de villes espagnoles, grâce à l'aide d'Altumajor, et Charlemagne donne au Païen une récompense à la hauteur de ses services en lui offrant « la grand tere de Cordes » et

²⁰¹³ Raoul de Houdenc, *Le Roman des Eles*, éd. K. Busby, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1983. Ce poème allégorique des années 1220-1230 énumère les devoirs de la chevalerie courtoise. Largesse et courtoisie y sont désignées comme les 2 ailes de prouesse.

« l'onour de la contree »²⁰¹⁴. Parallèlement, l'empereur souhaite offrir la couronne d'Espagne à son neveu. Il lui donne la ville de Carrión, expliquant « je ne vieul par moi de cist regne un boton »²⁰¹⁵, et lui fait don de Cordoue parce que « De cist avoir nen vieul che vaile un blavian »²⁰¹⁶. Lors de la prise de cette ville, les Païens s'en remettent à l'autorité de l'empereur, mais la cité revient à Roland :

Illuec estoit Rolland enver suen oncle aliés
En main un batoncieus, e dist : « Sire, teniés
L'onour de la citié e vous buen en ovriés ».
« Par ma foi », dist le roi, « ains vous la retindriés
Car d'Espagne vous ay tretout l'onour doniés.
E par vous coronier de cist regne, bieus niés,
E par le seint apostre franchir –com vous savés-
Ai je ma giant en Spagne e mes homes guiés »²⁰¹⁷.

La générosité du roi se manifeste par le partage concret des richesses. Incarnée par des héros chrétiens vertueux, la largesse caractérise également Roland.

En effet, dès le texte du Padouan, le neveu de Charlemagne manifeste une grande libéralité pour les habitants de Najera à qui il propose :

« De la part Diex e do roi de Paris,
E de moi soiez tut asouz e beneïs,
Salves vos vies, vos fames e vos fis.
Se volez croer batisme el Crocefis,
Vos ne perdreis, par voir le vos plovis,
Dou vostre avoir valant un flor de lis,
Mais visitez del mien serois tot dis »²⁰¹⁸.

Il interdit le pillage de la ville de Nobles et sait, en toutes circonstances, se montrer généreux avec les vaincus :

Par ceschune des host fist da sa part crier
Se nus plus i robast e le poroit bailer
Maintenant le feroit apendre e desmembrer.

*

²⁰¹⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 5633 et 5635.

²⁰¹⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 5754.

²⁰¹⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 5562.

²⁰¹⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 5533-5540.

²⁰¹⁸ *L'Entrée d'Espagne*, v. 4337-4343.

« Tot primerans serois de vie asegurés
E ne perdrois dou vestre valisans dos diners,
Ainz vos sera l'avoit et l'onor redoblés »²⁰¹⁹.

Nicolas de Vérone ne contredit pas ces qualités dans la *Prise de Pampelune* et il les amplifie même jusqu'à présenter le héros comme un modèle de morale.

De la sorte, joignant éthique guerrière et générosité matérielle, Roland remet à Altumajor le trône usurpé par Jonas :

« Toute la primer ville che par nous sera prise
Sera Cordes, pour metre tuen cors en ta franchise ;
Ne ne m'en partirai ne pour vent ne pour bise,
Si sera la citié par notre giant conquise
E complie ta venjançe sour le vieus Barbegrise :
Ce est Jonas che doit etre a tuen servise,
E il t'a esilié con fause maistrise »²⁰²⁰.

De la même façon, il fait preuve de largesse lorsque Charlemagne lui remet tout l'avoit de Cordoue et qu'aussitôt il

Le departi a sa giant com vailant cevetan,
Che ja par soi n'en tint tant che vausist un pan :
Ond tretous disoient che bien seroit vilan
Cil che a Rolland falist pour due[l] ne pour afan.
Ancour disoient bien che en cist siegle teran
Il de bontiés estoit sour tous le soveran²⁰²¹.

Cette vertu de celui « c'onque n'ama avarise »²⁰²² se retrouve dans le portrait idéal brossé par le narrateur à la fin de l'épopée : le héros allie « noble franchise », « grand larçeçe » et « gentilise »²⁰²³. Roland est aussi apprécié parce qu'il se désintéresse des biens matériels, à l'image du Christ lui-même qui prône le partage des richesses. Jésus rappelle à ses apôtres avant sa Passion :

²⁰¹⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 9940-9942 et 10303-10305.

²⁰²⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 2360-2366.

²⁰²¹ La *Prise de Pampelune*, v. 5565-5570.

²⁰²² La *Prise de Pampelune*, v. 6107.

²⁰²³ La *Prise de Pampelune*, v. 6100-6101.

« Quand je vous envoiai pour le païs erans
Sens sach e sens besace e sens nul çauçemans,
Fali vous nulle rien ? » Ceus distrent : « Non, noians »²⁰²⁴.

Nicolas de Vérone suit ici littéralement la version de Luc²⁰²⁵ et ce n'est sans doute pas fortuit puisque cela lui permet de construire une image à deux reflets d'un même idéal chrétien : l'homme qui sait se dépouiller au profit des autres est exemplaire.

Cette apparence christique de Roland explique le discours du chevalier à son oncle où, tel le prophète éduquant ses disciples, il lui présente des principes moraux inaliénables :

« Sire, cil sir che vieut examplir autement
Doit prometre e donier a cescun larçement,
Selong le etre de lu e de cil che atent
Le don e motrier li buen vis e buen talent »²⁰²⁶.

Cette forme nouvelle de partage revendiquée par le héros contraste avec la recherche d'un profit individuel et s'oppose alors logiquement à l'avidité de personnages condamnés, vils et méprisables. Désormais, les chevaliers sont louables parce qu'ils savent, comme Guron de Bretagne, payer « d'or un besant »²⁰²⁷ un sergent qui lui rend service. Plus généralement, ils sont honorables dès lors qu'ils se désintéressent des biens matériels. Cela vient du fait que la largesse épique, parallèlement à l'avènement de l'individu, se comprend désormais comme une exigence de morale pour soi-même.

Strict contrepoint des héros généreux, Maozeris est opportuniste et assoiffé de richesses. Roi sans scrupule, il cherche pragmatiquement ce qu'il peut y avoir de mieux pour lui et agit toujours de façon à favoriser son intérêt personnel. Cette ambition explique logiquement son hésitation entre deux seigneurs. De Charlemagne et de Marsile, l'ancien maître de Pampelune choisira celui qui lui concède le plus d'avantages. Il réfléchit, au début de l'épopée, et regrette d'avoir promis au roi des Français de se faire baptiser :

« Si ay gerpi mien sire, qe tant pris me feixoit
Ce est le roi Marsilie, qe sour tuit me honorait

²⁰²⁴ La *Passion*, v. 239-241.

²⁰²⁵ Luc, 22, 35.

²⁰²⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 5601-5604.

²⁰²⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 2947.

Pour servir a un roi, que meis ne me feroit
Nul pris ne nul honour »²⁰²⁸.

Dans cet extrait, la figure qui domine est celle de l'antithèse, accentuée par les constructions binaires et les reprises à l'identique, syntaxiques et lexicales : aux deux intensifs « tant / tuit » qui servent à définir Marsile correspondent les privatifs « nul / nul » qui désignent l'univers de Charlemagne comme totalement négatif. Maozeris regrette que l'empereur des Français soit incapable de lui offrir le « pris »²⁰²⁹ et « l'honneur »²⁰³⁰ que le roi païen lui consentait. La différence entre les deux suzerains potentiels du père d'Ysorié se lit à travers l'opposition de l'article indéfini « un roi » et du possessif « mien sire ». Le personnage dépeint par Nicolas de Vérone accepte d'être le vassal de Marsile parce que l'oncle de Roland n'est, à ses yeux, qu'un roi fantoche, sans envergure et sans pouvoir, donc sans intérêt pour lui.

Cette présentation contradictoire des deux grands rois par Maozeris est récurrente tout au long de l'œuvre. Ainsi, dans la même laisse XIX, il considère successivement le « buen roi Marsille, qe toi paramoit tant »²⁰³¹ et Charlemagne, « un roi qe ni est puisant / De toi metre en un ordre »²⁰³². La construction est strictement similaire puisqu'à deux reprises le seigneur est qualifié par une proposition subordonnée relative qui détaille ses qualités. Et une fois encore, Charlemagne ne semble être qu'un roi parmi d'autres, comme le laisse supposer l'utilisation de l'article indéfini, alors que le nom de Marsile est précédé du groupe nominal « le buen roi » au sein duquel l'adjectif qualificatif antéposé prend toute sa valeur : le chef des Païens est un bon roi parce qu'il jouit d'une forte autorité. Or, celui qui hésite à se convertir envisage son éventuel lien avec Charlemagne comme un rapport de vassalité où la seule qualité attendue du seigneur est le pouvoir. Et Maozeris déplore précisément que le roi des Français ne soit pas « puisant »²⁰³³. La conclusion à laquelle il arrive alors est évidente et immédiate :

« De ci me partirai, par tiel convenant
Che je ne serai mes de Zarlle bien voiant.
A mien seignour Marsille alerai droitemant [...]

²⁰²⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 632-635.

²⁰²⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 632 et 635.

²⁰³⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 633 et 635.

²⁰³¹ *La Prise de Pampelune*, v. 641.

²⁰³² *La Prise de Pampelune*, v. 646-647.

²⁰³³ *La Prise de Pampelune*, v. 646.

Che je ne soie jameis a un ceitis roi servant
Mes je sent bien mien sire si saçe e si vailant »²⁰³⁴.

Pour Maozeris, il est inconcevable de se mettre au service d'un roi « ceitis », c'est-à-dire faible. N'ayant rien à gagner avec le baptême, il préfère quitter le camp français et rejoindre Marsile.

Lorsque, un peu plus tard, Ysorié poursuit son père et tente vainement de le faire revenir dans l'armée chrétienne, le personnage affirme une nouvelle fois son refus de sacrifier le roi païen au profit de Charlemagne :

« Ond jamés n'amerai lu ne sa compegnie,
Ains irai-je a Marsille ch'est pla[i]n de courtoisie,
Car cil me metra ancour en mout grand segnorie »²⁰³⁵.

La motivation première est l'avantage qu'il pourra tirer de son roi. Maozeris ne vit donc pas la relation de vassalité comme un service mutuel et une estime réciproque. Il ne conçoit de se mettre au service de quelqu'un que si son futur suzerain peut lui garantir gloire et pouvoir. C'est la raison pour laquelle il demande à Charlemagne, comme condition de sa conversion, de lui faire intégrer l'élite de la chevalerie française. :

« Or saciés que jamés je ni amai grand repos
Ne trou desdut de dames, mes en stor e en tornois
Me sui je delitié de portier mes ernois :
Ond le don que je quier est que vous me feçois
Etre des doçes pieres e de lour droit corois.
Pues prendrai le batisme e servirai vous lois »²⁰³⁶.

Le baptême devient moyen de promotion sociale et Maozeris ne se fera chrétien que si ce changement de religion lui assure un statut reconnu de chevalier d'exception. Son avidité est sans limite et Charlemagne prend d'ailleurs cette ambition démesurée pour un *gab*²⁰³⁷.

Mais l'avidité de Maozeris, qui n'a d'égal que son orgueil, est sans limite et devant le refus que lui impose Charlemagne, le père d'Ysorié n'hésite pas à réclamer une situation encore plus avantageuse :

²⁰³⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 650-652 et 655-656.

²⁰³⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 1091-1093.

²⁰³⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 498-503.

²⁰³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 504-507.

« Pues qe je ne pois etre de la compagne ciere,
Avec vous remandrai, car mien cors bien s'espere
Che ancor vous me metrés en plus aute zaere »²⁰³⁸.

Cette nouvelle tentative de négociation de sa conversion se caractérise par une thématique de la surenchère et du superlatif. Ambitieux jusqu'à demander l'impossible, car il n'existe pas de « zaere » plus estimée que l'ordre des douze Pairs, le roi païen fait preuve d'un orgueil dont la démesure dépasse celle de Roland à Roncevaux. Le personnage est blâmable parce qu'il est animé par une très haute opinion de lui-même et une très forte cupidité propre à sa nature de Païen endurci.

2/ La moralisation des pratiques guerrières

Selon la théorie des vertus remèdes, la largesse est strictement opposée à l'avidité et Nicolas de Vérone propose des portraits contrastés pour illustrer ces antagonismes. De même que Roland, Charlemagne et Jésus apparaissent comme des images de la générosité et de la magnanimité, Maozeris est condamnable à cause de l'appât du gain qui explique en grande partie sa conduite, comme c'est le cas pour César ou Judas.

Or, la convoitise est très vivement dénoncée par les moralistes pré-humanistes ainsi que par les auteurs franco-italiens qui n'hésitent pas à motiver la trahison de Ganelon par la cupidité. Ainsi, de la même façon que Judas dénonce le Christ pour trente deniers, le parâtre de Roland désire profiter du trésor des païens dans *l'Entrée d'Espagne*. Aux explications du premier répond alors le jugement du Padouan sur le second :

« Je le lour trairay e ne saura pas con
E pues n'auray grand sogne s'il sera mort ou non,
Pur che je aie l'avoir ch'estoit ma garison »²⁰³⁹.

Car bien conta Trepin la traïson
Que Guenes fist, li encresmé felon,
Com il vendi o roi Marsilion
En Roncival Rollant e se baron²⁰⁴⁰.

Cette interprétation de la trahison de Ganelon est propre à l'épopée franco-italienne.

²⁰³⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 586-588.

²⁰³⁹ *La Passion*, v. 112-114.

²⁰⁴⁰ *L'Entrée d'Espagne*, v. 2787-2790.

Dans le texte d'Oxford, Ganelon, en livrant Roland à Marsile, cherche avant tout à régler ses querelles personnelles à l'occasion d'une campagne de son seigneur. C'est en ce sens qu'il faillit à ses obligations de vassal qui proscrivent cette attitude. La victoire de Tierrri sur Pinabel apparaît comme la réponse judiciaire à l'action du parâtre de Roland mais le problème évoqué lors du procès est uniquement celui de savoir si le comportement de Ganelon à Saragosse constitue une trahison au sens du droit féodal²⁰⁴¹. L'accusé s'en défend :

« Jo desfiai Rollant le poigneor
E Oliver e tuiz lur cumpaignun ;
Carles l'oid e si nobilie baron.
Venget m'en sui, mais n'i ad traisun ».

*

« Seignors, jo fui en l'ost avoec l'empereür,
Serveie le per feid e par amur »²⁰⁴².

Tierrri est plus catégorique et assimile l'attitude de Ganelon à une trahison pure et simple :

« Que que Rollant a Guenelun forsfesist,
Vostre servise l'en doüst bien garir !
Guenes est fels d'ïço qu'il le traist ;
Vers vos s'en est parjurez e malmis »²⁰⁴³.

Il en va tout autrement dans les adaptations italiennes de la légende et les auteurs du XIV^e siècle ont profondément modifié l'esprit de la chanson initiale dont n'était pourtant pas exclu le thème de la cupidité de Ganelon²⁰⁴⁴. Dans le texte de Turolde, la convoitise n'apparaît pas déterminante de l'action du traître comme c'est le cas dans les manuscrits V4 ou V7.

Dans les remaniements franco-italiens, le procès tente de déterminer si l'appât du gain est à l'origine de la trahison. Le parâtre a certes déclaré la guerre à Roland²⁰⁴⁵, mais il refuse de reconnaître ses actes, malgré les accusations portées contre lui :

²⁰⁴¹ Voir à ce sujet, K.-H. Bender, « Les métamorphoses de la royauté de Charlemagne », art. cit., p. 44-46.

²⁰⁴² *La Chanson de Roland*, v. 3775-3778 et 3769-3770.

²⁰⁴³ *La Chanson de Roland*, v. 3827-3830.

²⁰⁴⁴ *La Chanson de Roland*, v. 515-519 et 617-660.

²⁰⁴⁵ V4, v. 326 et V7, XXIX, v. 9-11.

« Car je mon cors de trahison deffant
que je nen oi ne argent ne bessant ».

*

« De l'ost Marsire preimes un Persant
qui nos conta le fait le scemblant
come cist Guenes nos vendi l'amirant »²⁰⁴⁶.

Le problème strictement juridique de la *Chanson de Roland* est remplacé par une analyse de morale générale qui tend à préciser les liens entre la vengeance personnelle et le gain financier obtenu en contrepartie²⁰⁴⁷. Le rapprochement est très net entre Judas et Ganelon, entre trahison et avidité : dans les textes franco-italiens, Ganelon vend Roland, comme le Judas biblique ; parallèlement, dans la *Passion* de Nicolas de Vérone, Judas trahit Jésus, comme le Ganelon d'Oxford. L'amalgame des deux vices et des deux péchés les plus répréhensibles est le témoin de l'importance accordée à la largesse, non seulement définie comme la vertu remède de l'avidité, mais encore considérée dans ses rapports à la casuistique. Le motif épique traditionnel de la trahison s'en trouve profondément moralisé.

Parallèlement, dans la *Pharsale*, Nicolas de Vérone, dénonce l'attitude de César qui pille le camp de l'armée ennemie une fois sa victoire assurée. Le poète insiste sur la cupidité du protagoniste alors que les *Fet des Romains* évoquent très brièvement la récompense des guerriers qui « mout troverent es tentes grant tresor »²⁰⁴⁸. Dans la chanson de geste, le poète décline les différentes richesses acquises, sans pour autant les lier à une quelconque idée de rétribution de ses soldats :

« Or alons a lor tendes, ne prendons plus termin
E prendons le tesor e l'arçant e l'or fin
Qe ont conduit ces rois dou lignaçe Chaïn ».

*

As tendes entrerent demenant fer destin,
L'or e l'arçant prenent, n'i laissent var ni ermin.
Au triés Pompiu s'en vont de paille alexandrin,
Ne li laissent tresor ne piere ne robin,
Ans en carça ceschun palafren ou roncin.

²⁰⁴⁶ V7, CCC, v. 10-11 et CCCCI, v. 4-6.

²⁰⁴⁷ Voir à ce sujet K.-H. Bender, « Les métamorphoses de la royauté de Charlemagne », art. cit., p. 166-167.

²⁰⁴⁸ Les *Fet des Romains*, p. 541, l. 19-20.

*

Non ferent de tresor nul si rice saixin
Cum i firent iluech, e tiel fu lor destin²⁰⁴⁹.

La chronique en prose respecte les réalités de la guerre médiévale et envisage les « soldees »²⁰⁵⁰ des guerriers. Elle fait de César un véritable chef d'armée qui se préoccupe de récompenser ses hommes. Tel est d'ailleurs le sens de l'occupation du camp adverse :

« Chevaliers ne se doit pas fere semondre trop de sa proie prendre et de sa deserte et de ses soldees recevoir. Nos avonmes plene victoire de noz anemis ; il n'i a que de prendre vostre loier, et jel vos doi mostrer »²⁰⁵¹.

César félicite ses guerriers de leur victoire et les rétribue dignement, de même qu'il envisageait avant le combat de les payer grâce au butin conquis :

« Cist jors vos remanra en voz terres et fera vivre en repos quant vos avrez receües voz granz sodees que cist jors vos doit. [...] Ge sui cil qui vos porra doner or et argent et autres dons et quanque cil roi ont, qui ci sont assamblé, se nos veinqons »²⁰⁵².

Le héros des *Fet des Romains* se conforme au besoin de payer les soldats pour le travail, le service qu'ils fournissent. L'auteur du texte en prose a adapté l'épisode antique à certains aspects des conflits de son temps où pillages, vols de bétail et de récoltes, incendies, destructions et déprédations de toutes sortes sont fréquents²⁰⁵³. Au Moyen Age, ces ravages sont rapportés à la fois « avec une grande régularité et un grand laconisme par les annales qui se contentent de signaler, sans commentaire, qu'en telle année, tel prince voisin ravagea la terre et la dépeupla »²⁰⁵⁴. De fait, pour certains

²⁰⁴⁹ La *Pharsale*, v. 1964-1966, 1972-1976 et 1981-1982.

²⁰⁵⁰ Les *Fet des Romains*, p. 541, l. 28.

²⁰⁵¹ Les *Fet des Romains*, p. 541, l. 3-6.

²⁰⁵² Les *Fet des Romains*, p. 513, l. 1-3 et p. 514, l. 31-33.

²⁰⁵³ C'est une certitude pour le premier exemple : au moment où César félicite ses troupes, il leur promet une rétribution, p. 541, l. 1-4 de l'édition des *Fet des Romains*. Or, les derniers mots de cette phrase (« et de sa deserte et de ses soldees recevoir ») qui concernent justement le salaire des soldats, sont une adjonction par rapport au texte de Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 737-746. Voir à ce sujet L.-F. Flutre, *Li Fet des Romains*, t. II (introduction et commentaires), p. 189.

Le cas est visiblement plus délicat pour l'exemple qui concerne la harangue de César à ses hommes avant le combat, les *Fet des Romains*, p. 513, l. 2-3 : « quant vos avrez receües vos granz sodees que cist jors vos doit », dans le sens où ce qui pourrait servir de source à cette citation là, à savoir Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 257-258, manque dans tous les manuscrits du texte latin, sauf dans le manuscrit Gs m vz (voir L.-F. Flutre, t. II, p. 186 et p. 28) que le rédacteur de la chronique médiévale devait donc avoir à disposition...

²⁰⁵⁴ J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, op. cit., p. 154 : « les réalités de la guerre ».

chevaliers, la guerre et le tournoi constituent la seule source de revenus. La chronique transforme ici César en « capitaine d'armée »²⁰⁵⁵.

En revanche, la chanson de geste de Nicolas de Vérone évoque le sac des richesses des Pompéiens sans le justifier pour autant par des nécessités militaires. Dans la version rimée, César ne pense qu'à son propre profit²⁰⁵⁶, que Nicolas de Vérone qualifie de « maovés »²⁰⁵⁷ parce qu'il est le signe de son avidité : le personnage pille mais ne partage pas le butin et vise son seul enrichissement personnel sans en faire profiter ses hommes. Cette appropriation du trésor de Pompée, signe d'un profond égoïsme, est amplement décriée.

Ainsi, le peuple de Larisse accueille Pompée comme un grand seigneur malgré sa défaite et lui témoigne son amitié. A cette occasion, les habitants de la ville manifestent un très profond mépris pour César et les siens qu'ils n'hésitent pas à assimiler à de vils mercenaires. Ils proposent à Pompée de reprendre le combat et veulent lui céder leurs biens :

« E sempre ais servi a ceschun sans volpine.
Prend tot notre tesor, qe vaut plus qe Mesine,
E asemble tes homes, ne i veut autre mecine.
Motre qe ta zant n'est de segnor orfanine !
Ancor porais de Cesar fer cruel desertine
E de ses sedutors qe vivent de rapine »²⁰⁵⁸.

Pompée refuse leur offre et conseille l'opportunisme à ceux qui sont prêts à le suivre encore²⁰⁵⁹. Dans les *Fet des Romains*, les habitants « abandone[nt] li mesons, temples, tresors et richeses »²⁰⁶⁰ et confortent le vaincu dans l'idée qu'il peut encore l'emporter, mais ils ne condamnent pas l'avidité de César. La critique du vainqueur que le Véronais introduit dans son poème au moment du dialogue entre Pompée et les siens est le signe que « le dépouillement de l'ennemi abattu sur le champ de bataille, réalité historique, est

²⁰⁵⁵ E. Gaucher, *La Biographie chevaleresque, op. cit.*, p. 587.

²⁰⁵⁶ La fin de la citation trouve une correspondance chez Nicolas de Vérone dans les v. 768-770 mais « l'or et l'argent » dont parlent les *Fet des Romains* sont remplacés par les « çastieus, bors e cité » parce que le meneur d'hommes de l'épopée n'envisage la victoire qu'en termes de conquêtes territoriales, et non pas d'acquisition d'un quelconque butin qui permettrait de payer les soldats.

²⁰⁵⁷ *La Pharsale*, v. 1987.

²⁰⁵⁸ *La Pharsale*, v. 2109-2114.

²⁰⁵⁹ *La Pharsale*, v. 2116-2124.

²⁰⁶⁰ *Les Fet des Romains*, p. 540, l. 8-9.

devenu motif littéraire et matière à réflexion spirituelle »²⁰⁶¹. Dépouiller le vaincu prend alors trois significations principales, militaire, économique et morale : il s'agit non seulement de rendre l'autre définitivement inoffensif, mais aussi de s'appropriier ses richesses et, surtout, de lui ôter son identité. Cette dernière motivation explique sans doute le sursaut d'énergie belliqueuse du Roland de la *Chanson* fracassant la tête du Sarrasin qui, le croyant mort, tente de lui prendre son épée²⁰⁶². Elle est également liée au désir des grands de ce monde de se faire enterrer avec leurs armes et richesses. En dépouillant l'ennemi de ses biens, César ne fait pas seulement preuve d'avidité, il se caractérise comme un être immoral qui inflige une véritable « *damnatio memoriae* »²⁰⁶³ aux Pompéiens vaincus.

Nicolas de Vérone n'hésite pas à forcer le trait et l'orgueil du guerrier s'en trouve accentué dans la *Pharsale* par rapport à la chronique en prose car il est évoqué à plusieurs reprises en des endroits où le texte français n'en dit rien²⁰⁶⁴. Pour Cicéron, César est condamnable et le poète franco-italien rend son jugement plus tranché et plus incisif encore que dans les *Fet des Romains*. César, « par cui toz li mondes a esté en long triboul et en longue descorde »²⁰⁶⁵ devient un modèle de démesure et d'orgueil dans la version rimée. L'orateur conseille à Pompée de

« guieredoner Cesar de suen foloi
Qe nous mantient la guere por desroi [...]
Soufre qe Cesar seit or mis en effroi
Qe tient le mond en duel por suen orgoi²⁰⁶⁶.

Dans le poème franco-italien, l'agitation et le désordre des temps de guerre évoqués par la chronique française se transforment en « duel » dû à une folie personnelle. Le conflit ne semble plus légitime dès lors que le « desroi » dont parle Cicéron renvoie à une action coupable, un manquement grave. Par ailleurs, il ne s'agit plus de lutter contre « Cesar et les soens »²⁰⁶⁷ mais contre « Cesar e ceus qi font de nous gaboi », « ch'enci

²⁰⁶¹ A. Crépin, « Les dépouilles des tués sur le champ de bataille dans l'histoire, les arts et la pensée du haut Moyen Age », *La Guerre, la violence et les gens au Moyen Age*, éd. P. Contamine, O. Guyotjeannin, Paris, CTHS, 1996, vol. 1, p. 22.

²⁰⁶² *La Chanson de Roland*, v. 2280-2282.

²⁰⁶³ A. Crépin, « Les dépouilles des tués sur le champ de bataille », art. cit., p. 24.

²⁰⁶⁴ Voir par exemple les v. 2510, 2868 et 2879 : « por le orgoïl Cesar », « Cesar, qe tant est afarous », « orgoïlous ». A chaque fois, il s'agit d'un ajout par rapport au texte source.

²⁰⁶⁵ *Les Fet des Romains*, p. 506, l. 19.

²⁰⁶⁶ *La Pharsale*, v. 419-420 et 427-428.

²⁰⁶⁷ *Les Fet des Romains*, p. 507, l. 2.

nous cuident honir por lor folor »²⁰⁶⁸. « Folor / foloi / desroi / gaboi » : de nombreux éléments à la rime affinent le portrait du guerrier. César impose au monde ses ambitions personnelles sans se soucier des conséquences de ses actes : il fait preuve d'un profond égoïsme. Le personnage est alors comparable à celui de Maozeris et le discrédit porté sur les deux païens est similaire.

L'œuvre du Véronais présente trois personnages animés des mêmes défauts, sans que cela ne soit strictement dû au respect des sources utilisées. Dans chaque poème, un protagoniste fait preuve d'une grande avidité, comme si le poète avait voulu proposer une galerie de portraits comparables sur le plan moral bien que dépendant d'inspirations différentes. Dans la *Passion*, conformément à la tradition littéraire, Judas cherche à obtenir les trente deniers de l'onguent répandu par Marie Madeleine. Malgré son originalité, la figure de Maozeris se conforme quant à elle à des stéréotypes épiques particulièrement sévères envers les païens et il n'est pas surprenant de voir le père d'Ysorié comme un exemple même d'avidité. Le fait est plus remarquable pour la peinture de César quoique cohérent avec le portrait global du vainqueur par Nicolas de Vérone. Non seulement la *Pharsale* franco-italienne s'oppose à la légende du héros mais encore elle adapte la chronique en prose et en modifie l'esprit.

Ainsi, l'écriture de Nicolas de Vérone, plus ou moins tributaire des sources dont elle s'inspire, vise à la présentation d'un univers moral uniforme où la recherche égoïste d'une richesse personnelle est en parfaite opposition avec l'idéal de largesse. Comme dans la geste épique, l'avidité des uns s'oppose au partage que pratiquent les autres. Mais la condamnation de la cupidité prend un sens nouveau en ce qu'elle devient systématique.

3/ Être et paraître

Les personnages blâmables sont en quête de richesse parce qu'ils accordent une grande importance aux signes extérieurs de leur puissance. Dans les légendes épiques, ce souci de l'image donnée s'accompagne de la crainte de l'opinion d'autrui. Les héros réalisent leurs exploits dans un but de reconnaissance et visent à se préserver de toute « male chanson » en agissant selon les règles propres à leur statut de chevaliers. Cet intérêt

²⁰⁶⁸ La *Pharsale*, v. 439 et 459.

porté aux marques visibles est amplifié chez Nicolas de Vérone qui manifeste un engouement certain pour l'héraldique²⁰⁶⁹.

Dans la *Prise de Pampelune*, Roland se reconnaît à ses armes, à son « ensagnes » et à son « escus »²⁰⁷⁰, tant il est connu et redouté. Les Sarrasins font « leide ciere » et s'effraient devant le neveu de l'empereur « car mout bien conoistrent le duc e sa baniere »²⁰⁷¹. Le valeureux Altumajor lui-même est apeuré à la vue du gonfanon du chevalier français :

Ancour se tint il plus malemant escreni,
Quand il vit le quartier d'açur e d'or brusti,
Car maintes fois li estoit contiés e regeï
Con feite ensagne avoit Rolland le segnori
Ond quand il l'oit veüe, du tout se esfraï.

Dollant fu Altumajor, quand vit le confenon
Dou niés ao roi de France²⁰⁷².

Dans cet extrait, le verbe « voir » est utilisé trois fois (« il vit », « oit veüe » et « vit »²⁰⁷³) et cette insistance sur la perception visuelle est d'autant plus révélatrice qu'il s'agit précisément de la première rencontre entre Altumajor et Roland. Avant la conversion du Païen, le poète souligne à nouveau que l'identité du champion français se devine à son armure :

Quand cil oit remiré la sourveste e l'escus,
Ou estoit le quartier d'açur e d'or batus,
E vit che par lu seul furent tous treit ensus,
Si pensa mantinant com home proveüs
Che cil estoit Rolland che l'avoit requerus²⁰⁷⁴.

Roland est identifié grâce à sa cuirasse. L'idée n'est pas nouvelle en soi et le blason est, depuis le XIII^e siècle, tout à fait habituel.

Mais Nicolas de Vérone généralise le procédé et décrit les armes des différents protagonistes avec une minutie digne d'un chroniqueur. Dans l'épopée antique, il

²⁰⁶⁹ Voir à ce sujet F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 21.

²⁰⁷⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 1609.

²⁰⁷¹ *La Prise de Pampelune*, v. 5724 et 5725.

²⁰⁷² *La Prise de Pampelune*, v. 2049-2055.

²⁰⁷³ *La Prise de Pampelune*, v. 2050, 2053 et 2054.

²⁰⁷⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 2250-2254.

évoque le sigle SPQR²⁰⁷⁵ et dans la chanson carolingienne, la variété des animaux et motifs représentés participe de l'art de l'hypotopose : les scènes de combats s'apparentent à des tableaux où chaque élément visuel est symbolique. Ainsi, le dragon est l'emblème de Marsile²⁰⁷⁶, le loup noir, celui de Jonas²⁰⁷⁷ et le sanglier, celui d'Altumajor²⁰⁷⁸. Par trois fois, le poète évoque le gonfanon de ce Païen qui aide les hommes de Cordoue à reconnaître leur seigneur légitime²⁰⁷⁹, tout comme l'enseigne pourpre désigne Maozeris à ses ennemis²⁰⁸⁰. Par opposition à ces bêtes sauvages, les armoiries de Charlemagne se distinguent par l'aigle impériale²⁰⁸¹, qui caractérise également César dans la *Pharsale*²⁰⁸², et par la fleur monarchique²⁰⁸³.

Au-delà de l'équipement du guerrier, la renommée du héros est telle que son apparence physique est connue de tous. C'est le cas depuis le texte de Turolde où Grandoinne identifie Roland à son allure :

Enceis nel vit, sil recunut veirement
Al fier visage e al cors qu'il out gent
E al reguart e al contenment :
Ne poet muer qu'il ne s'en espaent²⁰⁸⁴.

De la même façon, dans la *Prise de Pampelune*, Maozeris se trouve face à face avec Sanson et s'interroge :

Quand il vit le quartier d'azur e d'or luisir,
Si dist : « Chi puet cist etre ? » car bien voi se[n]s falir
Che cist n'est mie Rolland, le niés aou frans empir²⁰⁸⁵.

Le seigneur de Pampelune est étonné de retrouver les armes de Roland, le « quartier d'azur e d'or », sur un autre chevalier, qu'il identifie du premier coup d'œil, et sans hésitation. Sanson chevauche sous les mêmes couleurs que le champion mais le roi païen ne s'y trompe pas : Roland est unique.

²⁰⁷⁵ La *Pharsale*, v. 632-636.

²⁰⁷⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4876.

²⁰⁷⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3955.

²⁰⁷⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 2123, 2391, 3925 et 3928.

²⁰⁷⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 3928.

²⁰⁸⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 5198.

²⁰⁸¹ La *Prise de Pampelune*, v. 4737-4739 et 5501.

²⁰⁸² La *Pharsale*, v. 806-807.

²⁰⁸³ La *Prise de Pampelune*, v. 2454 et 4735.

²⁰⁸⁴ La *Chanson de Roland*, v. 1639-1642.

²⁰⁸⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 4969-4971.

Cependant, en même temps qu'il souligne la notoriété de Roland, cet épisode introduit dans la geste épique un fort élément de dissonance puisque les signes extérieurs de reconnaissance ne correspondent plus à l'identité réelle du protagoniste. Une séparation s'opère alors entre aspect et vérité. L'être ne correspond plus au paraître. Lorsque les Français s'interrogent au sujet de l'identité de Guron de Bretagne, ils se fient à ce qu'ils voient : « Roy scemble, car corone a sus l'eome bruni »²⁰⁸⁶. Mais la couronne, marque extérieure de reconnaissance, n'est ici que faux-semblant. Selon un schéma similaire, Basin s'enfuit lorsqu'il voit Ysorié chevaucher vers lui. Il redoute que le converti « fust tourné a sa loi »²⁰⁸⁷ car il l'imagine se comporter comme son père. Or, le « mout grand train »²⁰⁸⁸ qu'Ysorié a acquis en embrassant la religion chrétienne, qui devrait rassurer le chevalier, le convainc au contraire de la félonie du fils de Maozeris. Ce que l'on voit est donc trompeur et Basin, en interprétant mal l'allure du guerrier, s'inscrit dans cette nouvelle logique de disjonction de l'apparence et de l'essence.

Un personnage comme Estout est désormais capable d'opérer un tel *distinguo* entre ce qui se voit et ce qui est. Dans l'*Entrée d'Espagne*, le cousin de Roland réagit avec le plus vif orgueil quand on lui propose de taire son identité pour échapper à la garde de ses geôliers. Le messager Gautier, envoyé par Charlemagne, tente de faire croire aux Sarrasins qu'il n'a jamais vu le captif à la cour et qu'il ne s'agit pas d'Estout²⁰⁸⁹. C'est alors que le baron de Langles s'emporte :

« Vos i mentés, ribal.
Se Diex ce done, li roi celestial,
Que de ci ise, la o vos tenrés plus sal,
Je vos trerai le oil de vos frontal,
Que m'apellés mentior desloial.
Anch por dotance de nul home carnal
Ne çelai non que j'ai sor cist seial :
Esgardés, sire, la letre et le signal.
Feites ce glot entrainer a cheval :
Honor vos iert, por Diex l'esperital »²⁰⁹⁰.

²⁰⁸⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3763.

²⁰⁸⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 1021.

²⁰⁸⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 1008.

²⁰⁸⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6165-6168.

²⁰⁹⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6170-6179.

Orgueilleux et impulsif, le protagoniste du Padouan s'illustre par sa déraison²⁰⁹¹. Cet épisode, révélateur du caractère d'Estout et de la haute estime qu'il a de lui-même, trouve un parfait contrepoint dans la *Prise de Pampelune* où le « fil Odon » s'approprie « l'ensagne et le penon »²⁰⁹² de Burabel qu'il vient de tuer et, se faisant passer pour lui, se fait ouvrir sans difficulté aucune les portes de Toletele. Il ne reprend possession de ses propres couleurs que lorsqu'il règne sur la ville²⁰⁹³. C'est-à-dire qu'Estout n'hésite pas à se déguiser en Païen pour confondre l'ennemi. Cette technique d'attaque par la ruse n'est pas nouvelle mais il est particulièrement intéressant que Nicolas de Vérone l'applique à un personnage qu'il reprend à son prédécesseur en en modifiant totalement l'esprit. Rigoureusement attaché à son identité dans l'*Entrée d'Espagne*, il avance sous la bannière d'un ancien rival dans la *Prise de Pampelune*. L'étendard n'est pas un signe fiable et on ne peut plus reconnaître, comme c'était le cas pour Roland, un homme à ses armes. Les apparences sont devenues trompeuses.

* * *

*

Dans les textes de Nicolas de Vérone, la dichotomie est flagrante entre ce qui se manifeste et ce qui est, comme si le trouvère appliquait à ses héros épiques la symbolique de l'allégorie de la caverne²⁰⁹⁴. Les phénomènes visibles ne correspondent pas forcément à l'essence des choses et la théorie platonicienne de l'illusion se trouve illustrée de façon inattendue par des récits épiques de la même façon qu'elle avait été réinterprétée par les stoïciens²⁰⁹⁵. Elle pousse les héros à se défaire des apparences. Potentiellement trompés par ce qu'ils voient, ils sont désormais méfiants vis-à-vis des signes extérieurs fallacieux, et sont en quête de vérité. Ainsi, Roland ne s'en remet plus à la physionomie d'Ysorié pour juger de sa noblesse d'âme.

²⁰⁹¹ Voir au sujet de cet épisode J.-C. Vallecalle, « *Fortitudo et Stultitia* », art. cit., p. 1432-1434 et « L'écart et la norme. Remarques sur le comique dans les chansons de geste franco-italiennes », *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval, actes du colloque de Strasbourg, 1993*, Paris, Belles Lettres, 1995, p. 232-235.

²⁰⁹² La *Prise de Pampelune*, v. 4850.

²⁰⁹³ La *Prise de Pampelune*, v. 5063-5065.

²⁰⁹⁴ Cette allégorie est développée par Platon dans la *République*, éd. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, livre VII, 513, b-521, b, p. 273-279. Voir également l'introduction de R. Baccou, p. 38-40.

²⁰⁹⁵ Epictète s'en inspire pour sa parabole de l'esclave. Voir à ce sujet P. et I. Hadot, « La parabole de l'esclave dans le *Manuel* d'Epictète et son commentaire par Simplicius », *Les Stoïciens*, éd. G. Romeyer-Dherbey, J.B. Gourinat, Paris, Vrin, coll. *Bibliothèque d'histoire de la philosophie*, 2005, p. 448-451 et A. Bridoux, *Le Stoïcisme et son influence, op. cit.*, p. 189.

C'est que l'idéal moral subit des modifications profondes dans un environnement pré-humaniste et que la largesse épique est réinterprétée à l'aune de conceptions idéologiques nouvelles. Dans les textes de Nicolas de Vérone, la notion se complexifie et ne se borne plus à un simple synonyme de générosité. Ce qui n'était qu'altruisme ou prodigalité devient mépris des biens matériels et recherche d'ascèse. Les héros, qui opèrent une distinction entre les signes extérieurs et la réalité, accordent une importance moindre au paraître et tendent au dépouillement de soi parce qu'ils recherchent la sincérité et l'authenticité.

III/ Ascèse et oubli de soi

Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, l'humilité chrétienne et la largesse épique, que César et Judas ignorent pareillement, se combinent à une certaine magnanimité caractérisée par la pratique de l'altruisme, traditionnellement défini comme une attention pour son prochain. Cet intérêt porté à autrui est un des critères de qualification des chevaliers épiques. Ainsi, sensible au bien-être de ses captifs, Roland « fist tous li prisons servir a grand honour »²⁰⁹⁶.

Cependant, l'œuvre de Nicolas de Vérone révèle une sensible évolution de l'idée de magnanimité qui tend à s'apparenter à une attitude christique de sacrifice. Cette dernière n'est pas réservée à Jésus et il est particulièrement significatif qu'elle s'applique à deux Romains : Pilate et Pompée.

On a vu que l'obstination du gouverneur de la *Passion* est louable car le personnage n'hésite pas à mettre de côté son intérêt personnel pour considérer uniquement le point de vue moral de ses actes. La pureté de ses intentions et le dévouement à la charge qui est la sienne font de lui un héros vertueux irréprochable, ce qui le rapproche de la figure héroïque de Pompée.

Contraint de suivre les avis du peuple juif, Pilate se lave les mains mais refuse d'assumer la responsabilité du martyre de Jésus :

Quand Pilat vit che'ou suen dir ne montoit un pan,
Il se fist portier yeve e dist lavant ses man :
« Innocent sui dou sang de cist just, pour certain »²⁰⁹⁷.

²⁰⁹⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 5124.

²⁰⁹⁷ La *Passion*, v. 704-706.

Dans le poème franco-italien, il n'y a pas de condamnation de ce geste comme c'était le cas dans la tradition testamentaire et le procureur, sans être voué à la damnation, apparaît comme un personnage positif parce que sa résignation est comparable à celle du héros antique de la *Pharsale* qui, à contrecœur, laisse ses hommes prendre les armes :

« Und ne me blasmes mie, s'eus seront deceüs,
Qe mal ou bien qe viegne, nen veul lous d'un festus »²⁰⁹⁸.

Dans les deux cas, celui qui autorise le désastre est convaincu que cette décision, non conforme au bien recherché, est une erreur. Il s'en remet cependant aux avis et souhaits de la majorité parce qu'il considère la foule comme souveraine au détriment de sa propre intuition et de son intérêt individuel.

Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, cette qualité politique est subordonnée à un idéal moral proche de l'adage stoïcien de l'oubli de soi comme si la simple magnanimité épique impliquait désormais le mépris de sa propre personne.

1/ Magnanimité épique et compassion chrétienne

« Depuis que ung homme est en prison misericorde lui est deue. Comment dont puisse droit le veult le pourroit occir celui qui l'a prins sans lui faire tort ? »²⁰⁹⁹. Cette sentence tirée de l'*Arbre de bataille* synthétise l'esprit chevaleresque. Les guerriers, féroce­ment attachés à l'envie de l'emporter, se doivent d'observer le droit du vaincu à demander grâce et d'accorder la *merci* qui leur est requise²¹⁰⁰. Seuls deux exemples de cette pratique sont présents dans la *Prise de Pampelune* et il faut l'intervention de Roland pour que soit appliqué le code éthique des chevaliers.

Lors de la prise de Cordoue, les soldats français ont le dessus et les Sarrasins sont obligés d'admettre leur défaite :

Alour cescun de ceus Paiens s'engenoila
Davant le nievu Zarlle e merci li cria,

²⁰⁹⁸ La *Pharsale*, v. 517-518. Ces vers reprennent le « Ge n'en quier avoir blasme se il sont veincu, ne loenge se il veinquent » du texte source, les *Fet des Romains*, p. 508, l. 28-29.

²⁰⁹⁹ Honoré Bonet, *L'Arbre de batailles*, éd. E. Nys, Bruxelles, Muquardt, 1883, IV, XIV, p. 102.

²¹⁰⁰ Au sujet de la merci chevaleresque, voir M. Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*, « Le code chevaleresque », p. 441-444 ; J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, *op. cit.*, p. 168-171 ; M.-L. Chênerie, « Le motif de la merci dans les romans arthuriens des XII^e et XIII^e siècles », *Le Moyen Age*, LXXXIII, 1977, p. 5-52.

E de buen cuer cescun merci li demanda ;
Adonc le nievu Zarlle a tretous perdona²¹⁰¹.

Auparavant, Roland avait modéré les ardeurs de ses compagnons qui assaillaient Altumajor de toutes parts, malgré le désir de reddition affiché de celui-ci :

Sovant se voloit randre, mes jounes ne çanus
Ne voloient q'il fust sens mort a lour rendus,
Car tant il li avoit de lour homes tollus
Che merci ne pieté nen voloit oïr nus.
Ond mort seroit dou tout quand Rolland notre dus
Sperona celle part suen buen detrier crenus,
E dist : « Très vous arier ». E quand il fu entendus,
Arier se retirent tretuit grans e menus²¹⁰².

A l'acharnement meurtrier et impulsif des combattants s'oppose la magnanimité du champion français qui permet à celui qui a perdu le combat de rester en vie.

Cet épisode évoque celui que décrit le Padouan lorsque Ysorié, assiégé, rend les armes. Malgré sa demande de grâce, le Païen est obligé de se défendre encore avec la plus farouche opiniâtreté car les assauts chrétiens continuent, ce que l'auteur commente :

Je j'ai veü combatre un castel,
Quant cels dedenz ont perdu tot revel
Il randent spees, ensaigne e penoncel,
Merci clament por garenter lor pel,
E neporquant s'uns lor monte al chirmel,
Por lor dotance le vont ferir isnel :
Tot ensemant le Païen damoisel
Clamoit merci al doloros çambel
E de defense avoit l'autre mantel²¹⁰³.

De la même façon, dans la *Prise de Pampelune*, c'est Roland qui permet au vaincu d'être traité dignement. Il reconnaît la valeur de son ennemi et lui propose de se rendre :

« Se tu te rends a moi, soies afis
Que n'avrais chouse dont je soie repris,
Mais bien gardez serais cum home pris »²¹⁰⁴.

²¹⁰¹ La *Prise de Pampelune*, v. 5492-5495.

²¹⁰² La *Prise de Pampelune*, v. 2239-2246.

²¹⁰³ L'*Entrée d'Espagne*, v. 5446-5454.

²¹⁰⁴ L'*Entrée d'Espagne*, v. 5481-5483.

Ysorié accepte ces conditions et se met alors au service de Roland. A deux reprises, dans l'*Entrée d'Espagne* et dans sa *Continuation*, le neveu de Charlemagne est donc celui qui applique la merci chevaleresque. Dès lors, il devient le garant d'une certaine valeur morale des combats au cours desquels il est nécessaire de préserver des vies humaines.

C'est que l'héroïsme se réinvente dans l'épopée franco-italienne et l'idéal que le poète véronais dépeint inclut dans ses critères de définition la *débonnairété* vis-à-vis de l'ennemi. Dans la *Pharsale*, César n'incarne pas ces aspirations et est critiqué par le poète parce qu'il massacre ses ennemis jusqu'au dernier²¹⁰⁵ malgré ses souhaits initiaux de voir l'emporter « celui q'a mains de cruelté » et le rappel des « homes esparagné [...] par le temps trepasé »²¹⁰⁶. Enfreignant lui-même la consigne qu'il avait donnée à ses guerriers de traiter différemment les adversaires en posture belliqueuse et ceux demandant grâce²¹⁰⁷, il se révèle incapable de grandeur d'âme. Le départ qu'il effectue entre les deux catégories d'ennemis est conforme à l'image de magnanimité qu'il a voulu diffuser et que le Moyen Age a largement reprise. Mais il demeure purement théorique dans le texte de Nicolas de Vérone qui condamne les agissements du général victorieux. Aux yeux du trouvère franco-italien, le futur empereur romain n'a pas la qualité première du mythique roi des francs, qui incarne et représente les valeurs et vertus de l'Occident, « magne empereour » depuis le texte d'Oxford jusqu'à celui de Nicolas de Vérone²¹⁰⁸,

Dans la *Prise de Pampelune*, la magnanimité de Charlemagne s'exprime par son dévouement. Après la conquête de La Staille et de Logroño, il ordonne que ses guerriers dressent leurs tentes et leurs pavillons en dehors des murs de la ville parce que l'enceinte de la cité se révèle trop petite pour pouvoir accueillir autant d'hommes. Seuls y logeront ceux qui en ont la garde :

Quand Çarlle oit la Staille e'ou Groing gaagniés
E celour dou païs batiziés e laviés,
Jesu Crist e seint Jaques de zoie oit merciés.
Lour fist comandement che tous eüsent dreciés
Lour paveillons e triés de hors la ville, es pres ;

²¹⁰⁵ La *Pharsale*, v. 1909-1922.

²¹⁰⁶ La *Pharsale*, v. 784 et 785-786.

²¹⁰⁷ La *Pharsale*, v. 791-792.

²¹⁰⁸ La *Chanson de Roland*, v. 1 ; la *Prise de Pampelune*, v. 828

Car la ville n'avoit tant de long ne de lés
Che si grand host pouïst etre dens aoberzés,
Che li borzois fortment ne fuserent daomaziés²¹⁰⁹.

La considération pour les nouveaux convertis et la bienveillance envers le peuple sont connues depuis les textes les plus anciens. Mais Nicolas de Vérone adjoint à cette mansuétude une qualité plus originale, celle du sacrifice :

L'empereour mieme de hors se fu atendiés,
A ce che siens barons fuserent mieus contentiés²¹¹⁰.

De la sorte, l'image idéale de Charlemagne se voit complétée de la qualité nouvelle d'abnégation.

Dans les épopées franco-italiennes, le portrait idéal de la *prodomie* de Pépin comprend aussi bien sa renommée que sa miséricorde ou son indulgence, à quoi l'auteur de *Karleto* ajoute la commisération :

Ver pover jent avoit gran pietançe,
Di pover çivaler avoit gran pesançe²¹¹¹.

Cette « pietançe » est la même que celle qui caractérise le personnage de Pilate dans la chanson de Nicolas de Vérone.

En effet, dans la *Passion*, l'attitude du gouverneur romain s'explique par la pitié qu'il éprouve pour Jésus dès qu'il le voit. Apparue dans la narration au vers 502,

Quand Pilat vid Jesu conduit a tiel traïn
Grand pietié li en prist, por ch'il savoit en fin
Che seulement por envie, non por autre couvin
Li Juïs l'avoient traï e pour aïn.
Lour isci dou paleis a cil pople fraïn :
« De quoy enclusiés cist ? » dist en suen latin²¹¹².

Cette compassion première pour le Christ est héritée du texte de Nicodème dans lequel Pilate appelle un courrier et lui demande : « Cum moderatione adducatur Jesu »²¹¹³. Cette mansuétude est loin d'être générale dans la production littéraire des *Passions* où le

²¹⁰⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 2458-2465.

²¹¹⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 2469-2470.

²¹¹¹ *Karleto*, v. 156-157.

²¹¹² *La Passion*, v. 509-514.

²¹¹³ *Evangile de Nicodème*, I, 1, 2, p. 338.

procurateur apparaît parfois ouvertement favorable à Jésus dès le début mais est tout aussi souvent présenté d'une façon neutre.

Dans de nombreux textes, il n'est consenti au personnage aucune réaction affective. Le poème franco-italien publié par A. Boucherie évoque la « cere palle e incline » du tribun²¹¹⁴ sans parler cependant de pitié ou de compassion, de la même façon que dans le *Livre de la Passion*, Pilate, défini comme « prevost »²¹¹⁵, assume un rôle purement judiciaire. Il écoute les accusations des Juifs et

Lors l'ala Pillate saisi
En son plaideuoir l'amena²¹¹⁶.

L'absence de sentiment du personnage est alors d'autant plus étonnante que l'Évangile de Nicodème est revendiqué comme source d'inspiration quelques vers plus loin²¹¹⁷. C'est donc que l'auteur de cette *Passion* n'a pas voulu faire de Pilate un personnage positif au moment de sa première apparition. Dès lors, la neutralité du protagoniste n'est pas sans évoquer celle qui est dépeinte dans la *Passion Notre Seigneur* : dans ce mystère, Pilate se contente de chercher à connaître la vérité, sans condamner ni innocenter le Christ *a priori*²¹¹⁸.

En revanche, Nicolas de Vérone insiste sur la *débonnairété* du procurateur dès que ce dernier apparaît dans le poème, nous renvoyant, par là, à la présentation du juge dans la *Passion du Palatinus*. Dans ce mystère, Cayphe amène Jésus auprès de Pilate et l'accuse de tous les maux. Le gouverneur répond alors :

« Biau douz seigneur, que demandez
Cest preudome que ci veëz,
Et ne vous a il rien meffait ?
Vous me dites que fil Dieu se fait
Et qu'il vostre devant loy desvoie.
Or gart chacun qu'il ne le croie.
Vien ça a moi, amis Jhesu,
E me di, frere, qui es tu ?
Nel me celer pas pour mourir »²¹¹⁹.

²¹¹⁴ *La Passion du Christ*, v. 180.

²¹¹⁵ *Le Livre de la Passion*, v. 821.

²¹¹⁶ *Le Livre de la Passion*, v. 841-842.

²¹¹⁷ *Le Livre de la Passion*, v. 855-856 : « S'orés l'istoire / De Nicodème, qui est voire ».

²¹¹⁸ *La Passion Notre Seigneur*, v. 1756 et suivants.

²¹¹⁹ *La Passion du Palatinus*, v. 328-336.

Les appellations « preudome » et « amis » contrastent bien évidemment avec le portrait d'ennemi public que Cayphe avait dressé de Jésus, « ypocrite », « tricheur », « desloyal », « traïteur »²¹²⁰, le présentant ainsi à Pilate comme un agitateur. De la même façon, le poète franco-italien ajoute dans son récit un certain nombre d'éléments pour peindre le personnage sous un jour positif. Défini par sa volonté inébranlable de sauver le Christ et d'éviter sa crucifixion, Pilate essaie de juger Jésus équitablement parce qu'il est animé d'une vertu proprement chrétienne : la compassion. Il semble alors que Nicolas de Vérone, à l'instar de Tertullien, premier écrivain de langue latine converti au christianisme, considère que Ponce Pilate est un chrétien de cœur²¹²¹.

Les chevaliers dont le poète franco-italien narre les exploits sont soumis aux codes et aux règles que leur ordre leur impose. Parmi ces engagements se trouve la nécessité d'accorder *merci* à qui l'a requise et il est possible de distinguer les héros des êtres vils en utilisant comme critère le respect de la grâce due à celui que l'on domine. Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, et cela ne doit pas surprendre, Roland incarne cette bravoure généreuse qui permet à l'ennemi défait de rester en vie. Compte tenu du portrait très noir que l'auteur de la *Pharsale* dresse de César, il n'est pas non plus étonnant que le personnage soit incapable, malgré ses discours, de compassion vis-à-vis des vaincus. Charlemagne quant à lui témoigne d'une sollicitude pour les populations vaincues qui ne se comprend pas sans un certain dévouement. Ce dernier est proche de l'abnégation de Pilate et de Pompée, parce qu'univers chrétien et antique se superposent.

2/ L'oubli de soi stoïcien

Dans la *Pharsale*, à la fin de la lutte contre César, Pompée tente une dernière fois d'épargner son prochain et quitte le champ de bataille avant l'extermination complète de ses unités. Cette attitude, loin de lui être imputée à lâcheté, est louée par le poète :

Alor non fist il pas cum font maint chivaler
Que lassent en peril li suens per soy saover,
Anz voldroit il perir por les suens defender²¹²².

²¹²⁰ La *Passion du Palatinus*, v. 321-322.

²¹²¹ Tertullien, *Apologétique* ou *Défense des Chrétiens contre les Gentils*, éd. J.-P. Waltzing, A. Severyns, Paris, Belles Lettres, 1971, XXI, 24 : « Pilatus, et ipse jam pro sua conscientia christianus, Caesari tunc Tiberio nuntiavit ».

²¹²² La *Pharsale*, v. 1871-1873.

L'idée, déjà présente dans les *Fet des Romains*²¹²³, prend un relief particulier dans l'épopée franco-italienne. Nicolas de Vérone explique en effet :

Por troy çonses se prist dou camps a desevrer :
L'une q'il ne voloit laser sa gient (a) tuer,
Qar s'il le veïsent en l'estor perioler,
Nul ne voudroit jamés d'iluech vis repaïer ;
L'autre q'il ne voloit qe Cesar, suen gerer,
Le veïst en l'estor oncir ne vergogner ;
L'autre fu q'a sa fame avoit promis d'aler,
Tantost cum il poroit de l'estor retourner.
Lor se parti tantost, ne vous[t] plus demorer²¹²⁴.

Le chef de guerre préfère la retraite à l'anéantissement de ses troupes et l'abandon du champ de bataille, qui eût pu être considéré comme une indignité au regard de l'idéal épique tel qu'il était prôné par exemple dans le texte de Turolde, est ici justifié par l'attention toujours renouvelée au sort d'autrui et devient donc louable. Si Pompée se retire d'abord parce « q'il ne voloit laser sa gient (a) tuer »²¹²⁵, c'est que l'idée de l'héroïsme a changé, que la prouesse, la *fortitudo* et finalement l'orgueil personnel du guerrier ont cédé le pas devant une morale humaine où la valeur à sauvegarder par excellence est la vie. L'idéal est loin de celui qui poussait les héros à ne jamais déclarer forfait quelles que pussent être les conséquences. L'altruisme de Pompée est motivé, non par la pitié, mais par l'oubli de soi.

L'inquiétude de Pompée pour ses hommes, que l'on retrouve dans les *Fet des Romains* et les *Fatti di Cesare*²¹²⁶, permet aux auteurs qui retracent ses exploits de légitimer sa fuite alors que cette dernière est jugée assez sévèrement par les historiens grecs. Ainsi pour Appien :

Pompée, voyant la déroute des siens perdit complètement la tête : il se retira dans son camp et une fois entré dans sa tente, il se tint immobile et silencieux : on eût dit Ajax, fils de Telamon, de qui la fable raconte le même fait, quand un dieu frappa son esprit²¹²⁷.

²¹²³ Les *Fet des Romains*, p. 538, l. 12-16.

²¹²⁴ La *Pharsale*, v. 1885-1893.

²¹²⁵ La *Pharsale*, v. 1886.

²¹²⁶ Les *Fet des Romains*, p. 539, l. 2-7 ; les *Fatti di Cesare*, XVIII, p. 222.

²¹²⁷ Appien, *Les Guerres civiles à Rome*, LXXXI.

Lucain se donne déjà beaucoup de mal pour justifier son héros et son abandon du combat, précisant que le chef ne manque pas de bravoure ou de courage pour affronter les assauts ennemis :

Nec derat robur in enses
Ire duci iuguloque pati vel pectore letum²¹²⁸.

Mais la première raison que le poète expose pour expliquer le retrait du guerrier reste obscure²¹²⁹ et les auteurs médiévaux l'ont reformulée de façon à mettre en lumière une préoccupation altruiste. La fuite de Pompée devient juste et louable en ce qu'elle vise à économiser le sang versé. Cette stratégie est elle-même sous-tendue par un présupposé selon lequel les guerriers n'abandonnent pas leur seigneur au combat : les soldats préféreraient mourir auprès de Pompée plutôt que de garder la vie sauve en ayant quitté la lutte.

De fait, cet idéal épique et féodal est bien présent dans l'œuvre de Nicolas de Vérone. Dans la *Prise de Pampelune*, aucun des douze Pairs ne veut laisser Roland pour porter un message à Charlemagne, alors qu'attaqués par surprise au moment où ils étaient partis en quête de ravitaillement, ils se trouvent dans une fort mauvaise posture. Personne n'envisage de quitter le combat :

Quand Rolland s'en perçuit, n'en oit nul despleixir,
Pensant qe cescun d'eus voloit avant morir
Avec lu qe alier pour mesaçe e garir.
« Sire » dist Ysoriés, « mout devés cier tenir
Ceus barons, quand nul d'eus ne vous veut pont gerpir
Pour doutance de mort ne pour soy garentir ;
Ançois vous veut cescun aou brand d'acier servir »²¹³⁰.

Les oppositions terme à terme à la rime soulignent l'état d'esprit des guerriers français : plutôt « morir » que « garir, gerpir » ou « soy garentir » s'il s'agit de « servir » son seigneur car, dans le code féodal, expirer pour lui est un honneur qui ouvre les portes du martyre et de la sainteté²¹³¹.

Nicolas de Vérone n'adhère plus à cette vision du monde où les guerriers aspirent à une gloire *post-mortem* mais les chevaliers conservent cependant une éthique qui les

²¹²⁸ Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 669-670.

²¹²⁹ Comment comprendre en effet les vers 671-672 : « Sed timuit, strato miles ne corpore Magni / Non fugeret supraque duces procumberet orbis » ?

²¹³⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 4476-4482.

²¹³¹ Voir à ce sujet, M. Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*, p. 326.

empêche d'abandonner leurs pairs en situation périlleuse, qu'il s'agisse de leur seigneur - comme dans le cas de Roland - ou de leurs compagnons - comme lors du tragique retour de Guron, Taindres et Andriais auprès de Charlemagne ⁻²¹³². Dès lors, si Pompée se retire de l'engagement, c'est pour que ses hommes l'imitent. L'objectif du chef romain est donc de sauver des vies humaines, quitte à se sacrifier pour épargner autrui. Il prend conscience que son rôle de meneur d'hommes n'implique plus que les autres meurent pour lui mais consiste au contraire à mourir pour les autres. Ainsi, l'esthétique de l'épopée primitive est remplacée par une éthique stoïcienne d'abnégation.

De la sorte, l'attitude de Pompée évoque celle du Christ. De la même façon que Jésus, lors de son arrestation, demande à être pris sans que ses disciples ne soient inquiétés, Pompée adresse à Fortune, au moment de quitter le champ de bataille, une prière qui va en ce sens. Il demande que son peuple ne soit pas abattu si lui-même doit l'être :

E dist : « Some virtus, un don veil demander :
Qe tu por mes pecés non doies afoier
Tot le mond qe ci voy oncir e detrencer.
Ces ne sunt pas coupables de mien maovais ovrer.
Se pur me vois dou tot a cist pont abaser,
Trabuche me meisme, mes fis e ma muiler,
E non te caille plus de le mond reverser ! »²¹³³

Là où le fils de Dieu demandait aux Juifs :

« Se moy volés avoir, leisiés a saovement
Alier tretous cestour sens nul engombrement »²¹³⁴.

Ce qui rend Pompée sublime, comme Jésus, c'est la tension entre l'intérêt privé et l'intérêt collectif et la capacité à privilégier le bien commun au détriment de sa personne. Pompée est prêt à sacrifier ce qui lui tient le plus à cœur pourvu que les dieux ne se préoccupent plus de « le mond reverser »²¹³⁵. Or cette expression, qui clôt la prière du combattant, est tragique parce que vouée à être déçue malgré ses intentions louables.

Mais la requête est noble en ce que le héros ne demande pas trivialement, comme dans les *Fet des Romains* : « lesse les autres ester »²¹³⁶. Cette expression est vulgaire, et réductrice (« les autres », ce n'est pas le « monde ») et elle envisage la défaite, ou la

²¹³² *La Prise de Pampelune*, v. 3693-3704.

²¹³³ *La Pharsale*, v. 1876-1882.

²¹³⁴ *La Passion*, v. 363-364.

²¹³⁵ *La Pharsale*, v. 1882.

²¹³⁶ *Les Fet des Romains*, p. 538, l. 27.

victoire, sur un plan vertical statique : « ester », c'est ne pas bouger, s'immobiliser, ne pas chuter. Dans la chronique en prose, tout le discours de Pompée est articulé sur une antithèse entre le haut et le bas, comme en témoignent l'apostrophe « O souveraines vertuz, quant einsi est que vos me volez metre de haut em bas » et l'acceptation « Ge voil bien chaoir, mes que li autre remaingent en estant »²¹³⁷. A l'inverse, dans le terme « reverser » choisi par Nicolas de Vérone est contenue toute l'idée de mouvement perpétuel et circulaire. Le monde décrit par le poète franco-italien n'est plus organisé de façon verticale, l'univers est bien plus complexe, et l'image de la roue en donne une bonne illustration. La prière de Pompée sera forcément déçue, parce que tôt ou tard la roue de Fortune doit tourner, chacun voit son heure de gloire et son heure de déchéance se succéder. Tel est l'enseignement de la *Pharsale*, et à ce moment du récit, Pompée sait ce qu'il en est²¹³⁸. Qu'importe, il implore tout de même les dieux, et c'est dans cette persistance de l'altruisme que le héros devient sublime.

A proprement parler, Pompée ne meurt pas, comme le Christ, pour le salut de ses hommes, mais il est prêt à renoncer à l'idéal héroïque et à assumer l'image qu'on se fera de lui. Il abandonne ainsi la lutte et accepte de sacrifier sa famille pour ménager ses guerriers. Le personnage manifeste un grand intérêt pour la vie d'autrui qu'il cherche à épargner et son dévouement de chef païen est aussi digne que celui du Christ salvateur ou de Pilate qui recherche la justice au détriment des intérêts liés à sa charge de tribun.

Le comportement de Pompée a des résonances christiques en ce que le héros refuse de tuer ses adversaires et de laisser mourir ses hommes. Christianisme et stoïcisme se rejoignent ici, Pilate applique le « Non occides »²¹³⁹ et le commandement divin selon lequel il faut aimer son prochain trouve un écho dans la maxime de Marc Aurèle : « Le propre de l'homme est d'aimer même ceux qui l'offensent. Le moyen d'y parvenir est de te représenter qu'ils sont tes parents »²¹⁴⁰. Le parallèle n'a rien d'artificiel et les deux doctrines, bien qu'elles se soient développées de façon autonome, présentent nombre de similitudes²¹⁴¹. Les deux modes de pensée ont développé des concepts analogues au sein

²¹³⁷ *Les Fet des Romains*, p. 538, l. 18-20 et 22-23.

²¹³⁸ Voir à ce titre les commentaires du narrateur au sujet du combat entre César et Brutus et le discours de Pompée sur la nécessité de sa chute, v. 1831-1832, 1851-1856 et 1862-1865.

²¹³⁹ Exode, 20, 13 ; Deutéronome, 5, 17 ; Matthieu, 5, 21 ; Luc, 18, 20 ; Epître de Paul aux Romains, 13, 9.

²¹⁴⁰ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, éd. M. Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, VII, 22, p. 117.

²¹⁴¹ Voir à ce sujet : A. Bridoux, *Le Stoïcisme et son influence*, op. cit., p. 190 ; V. Delbos, *Figures et doctrines des philosophes*, Paris, Plon, 1929, p. 92-93 ; M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon*

desquels l'oubli de soi revêt une importance capitale²¹⁴², même s'il est motivé tantôt par la compassion, tantôt par un sentiment plus largement philanthropique. Le souci du bien d'autrui au détriment de sa propre personne devient un idéal héroïque.

3/ Un nécessaire dépouillement

Dans chacun de ses poèmes, Nicolas de Vérone insiste sur les rapports inextricables qui unissent la richesse extérieure au statut d'homme important. Dans la *Prise de Pampelune*, Guron de Bretagne se dirige directement et sans la moindre hésitation, vers Marsile alors qu'il ne l'a jamais vu,

Car bien l'oit coneü a la sieze plus grant
E a la corone aussi q'estoit d'or fin luisant²¹⁴³.

De la même façon, dans la *Passion*, la puissance de Pilate est liée à une aisance matérielle certaine. Lorsque Jésus est conduit auprès du tribun romain, le poète précise que le gouverneur réside « aou paleis marbrin »²¹⁴⁴ avant d'ajouter :

Là dens plus ni entra Juïs vielz ne mesclin
Car Pilat o luy avoit celour de plus aut lin²¹⁴⁵.

La richesse de la demeure et la noblesse de l'entourage servent donc à définir Pilate comme un personnage haut placé. Aucun Evangile ne fait mention du « palais »²¹⁴⁶ et seul Jean rapporte que les Juifs ne suivent pas le Christ jusque devant son juge. Cependant, il donne une tout autre raison que celle avancée par le trouvère franco-italien : « Non introierunt in praetorium ut non contaminarentur sed manducarent Pascha »²¹⁴⁷. Nicolas de Vérone transforme ce désir de pureté en inconvenance sociale et dans sa *Passion* versifiée, la résidence de Pilate est réservée aux personnes de haut lignage.

Les héros antiques n'échappent pas à cette concordance du faste et de la renommée. Lorsque César apparaît dans la *Pharsale*, il est « ricemant adobé de sor un detrer

à Malraux, *op. cit.*, p. 130-178. Une différence essentielle entre les deux courants de pensée concerne la vision de ce qui se passe après la mort.

²¹⁴² Voir à ce sujet M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux, op. cit.*, p. 130-138 : « Le stoïcisme et le dogme chrétien » ; J.-J. Duhot, *Epictète et la sagesse stoïcienne, op. cit.*, p. 211-237 : « Stoïcisme et christianisme ».

²¹⁴³ La *Prise de Pampelune*, v. 2952-2953.

²¹⁴⁴ La *Passion*, v. 504.

²¹⁴⁵ La *Passion*, v. 505-506.

²¹⁴⁶ Jean, 18, 28 ; Luc, 23,1 ; Marc, 15, 1 ; Matthieu, 27,11.

²¹⁴⁷ Jean, 18,28.

grais »²¹⁴⁸ et cette précision est la première qui serve à définir le chef d'armée dans la chanson de geste. Ce vers correspond au début du paragraphe 21 des *Fet des Romains*, mais la mention de l'équipement luxueux de César est absente de la chronique médiévale qui se contente de rapporter que « Cesar fu par aventure oissuz de ses tentes ce jor »²¹⁴⁹. Nicolas de Vérone choisit d'accentuer l'apparat qui entoure son personnage pour en signifier le rôle de *princeps*. Avant toute chose, et au moment même où César entre dans le récit, il est désigné par les marques extérieures de sa puissance.

De la même façon, Pompée bénéficie d'attentions particulières de la part des Romains. Quand il se lève, il lui faut « mant barons de grand bruit / Q'a luy vestir si penerent tretuit »²¹⁵⁰. Là encore, le détail est absent des *Fet des Romains* et le poète de cour se montre désireux de peindre la puissance telle que son public, et en particulier son seigneur, Nicolas I^{er} d'Este, peut la reconnaître. A l'époque, le *Signore* de Ferrare avait certainement nombre de serviteurs prêts à l'habiller et à veiller sur ses moindres désirs. La mention des « barons de grand bruit » au service de Pompée, alors même que l'armée est en opération militaire en camp, dans un pays étranger, et que tous se contentent de tentes pour logement, vient rappeler la puissance du général. En effet, l'aura d'un homme dépend des aspects matériels les plus concrets et Pompée, bien qu'il soit en fuite et qu'il refuse de rester auprès du peuple de Mytilène, bénéficie, dans l'épopée franco-italienne, d'un traitement de faveur de la part des habitants qui

Ferent eslir la meillor nef q'estoit
A le port Metelaine e che'o mer mains dotoit.
De toutes celles couses qe mester li avoit
La ferent bien fornir cum a signor droit²¹⁵¹.

Dans la chronique en prose l'auteur juxtapose directement le discours de Pompée et son embarquement sans mentionner quoi que ce soit à propos du choix du bateau²¹⁵². Nicolas de Vérone ajoute cette précision car l'importance d'un personnage se devine à son faste et à sa morgue :

Q'il est raysnable zonse - ce savent li pluxor -
Qe l'avoir e l'auteçe soient frer e seror²¹⁵³.

²¹⁴⁸ *Pharsale*, v. 678.

²¹⁴⁹ *Les Fet des Romains*, p. 512, l. 3.

²¹⁵⁰ *La Pharsale*, v. 362-363.

²¹⁵¹ *La Pharsale*, v. 2444-2447.

²¹⁵² *Les Fet des Romains*, p. 550, l. 11-p. 551, l. 14.

²¹⁵³ *La Pharsale*, v. 2304-2305.

Cet adage prononcé par le héros de la *Pharsale* prend tout son sens dans l'épopée antique qui raconte son infortune.

Dans ces conditions, il est normal que la défaite et la déchéance du héros se perçoivent à l'évocation de détails concrets. Pompée vaincu n'a pas d'écuyer pour lui porter son bouclier et il est obligé d'entrer dans Sélice qu'il gouverna jadis aussi anonymement qu'un vulgaire marchand :

« Or ne ay un scuer qi me port mien escu ».

*

Or se stuit aconter as estrançes bidas,
Cum s'il fust merceant e vendeor de dras²¹⁵⁴.

Or, l'absence d'écuyer ne fait pas partie des préoccupations de Pompée dans les *Fet des Romains* et seul est mentionné le sentiment de sûreté et de sécurité à l'arrivée à Sélice²¹⁵⁵. Le poète franco-italien n'hésite donc pas à modifier la source qu'il utilise, comme il le fait lorsqu'il décrit le retour du héros auprès de Cornélie. Dans la *Pharsale*, il est seul lorsqu'il rejoint sa femme et cette solitude, qui renvoie à celle de Guillaume revenant auprès de Guibourc²¹⁵⁶, signe incontestablement sa défaite puisque l'héroïne romaine voit Pompée

venir sens creature
Que li feïst compagne, fors le stormant que plure,
E avoit empoudree e tainte l'armeüre,
Lour conuit bien q'il est mis a desconfiture
E che fortune s'est faite ver luy trou dure²¹⁵⁷.

Dans le texte des *Fet des Romains*, il n'est fait aucune allusion à l'entourage immédiat de Pompée au moment où il arrive et c'est la « chiere pale et mate et encline et sa robe empoudree »²¹⁵⁸ qui permettent à Cornélie de comprendre que César a gagné le combat. Sur les dix-neuf manuscrits susceptibles d'avoir été consultés par le poète franco-italien, trois contiennent une iconographie en rapport avec cet épisode, ceux que L.-F. Flutre désigne par les initiales B2, M et P19²¹⁵⁹. Deux miniatures représentent plusieurs

²¹⁵⁴ La *Pharsale*, v. 2180 et 2581-2582.

²¹⁵⁵ Les *Fet des Romains*, respectivement p. 546, l. 14-24 et p. 554, l. 2-16.

²¹⁵⁶ La *Chanson de Guillaume*, (G2), CXL, v. 2244-2248.

²¹⁵⁷ La *Pharsale*, v. 2242-2246.

²¹⁵⁸ Les *Fet des Romains*, p. 547, l. 5.

²¹⁵⁹ L.-F. Flutre, *Les Manuscrits des Fet des Romains*, *op. cit.*, p. 26-87. Les miniatures se trouvent aux folios 350, v^o pour le manuscrit B2 de Bruxelles, 177, r^o pour le manuscrit M de Venise et 304, b pour le manuscrit P19 de Paris.

personnes dans le bateau, cinq dans le manuscrit de Bruxelles, trois dans celui de Paris. Mais l'enluminure du manuscrit de Venise ne laisse voir que deux personnages, Pompée et le conducteur du navire. Il est alors probable que Nicolas de Vérone se soit inspiré du manuscrit présent dans la bibliothèque des Gonzague²¹⁶⁰ et ait infléchi la lettre des *Fet des Romains* en fonction de son illustration. La solitude du guerrier, affirmée aussi bien par le coloriste du manuscrit M que par l'auteur de la *Pharsale*, est le signe infaillible de son échec.

C'est également le cas lors de l'arrivée du héros à Larisse lorsque les « borçois »²¹⁶¹ l'accueillent avec les honneurs qui lui sont dus,

Mes quand i l'ont veü venir a tel traïne,
A si petite giant, ceschun bien endevine
Qe Cesaron l'avoit sconfit celle matine²¹⁶².

Une fois encore, la précision est absente de la chronique en prose²¹⁶³. Ainsi, à plusieurs reprises, le poète franco-italien adapte le texte initial et cette récurrence n'est pas le fruit du hasard parce que tous les détails ajoutés permettent de construire une image homogène de l'héroïque Pompée : grand seigneur au début de l'œuvre, il perd peu à peu toutes ses prérogatives d'homme puissant pour être vilement décapité par Settimus et Achillas.

Cependant, si Nicolas de Vérone souligne en de nombreuses occasions l'indignité de ce sort qui accompagne la défaite et la déchéance du héros²¹⁶⁴, il est tout à fait remarquable que Pompée ne s'en plaigne jamais. Le vaincu énonce des préceptes dignes de ceux du *Manuel* d'Epictète et rappelle par exemple :

« Nul ne devrait amer honor ne grand treü
S'il n'est cert de morir, qand l'onor a perdu »²¹⁶⁵.

A sa femme qui se lamente, il explique l'amour vrai et le sentiment pur :

²¹⁶⁰ Cette miniature servirait alors d'argument à la conviction d'A. de Mandach selon laquelle Nicolas de Vérone travaillait en se servant du manuscrit M des *Fet des Romains*. Voir A. de Mandach, « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* », art. cit, p. 241-243.

Cependant, il est difficile d'imaginer que Nicolas de Vérone s'en soit exclusivement remis à ce manuscrit. En effet, on lit au folio 181 r° : « ce fu droit au mois de septembre, la veille au jor qe nos cretiens faisons la feste saint Luc li evangelistes ». Or, Nicolas de Vérone évoque la saint Matthieu (v. 2788), leçon qui correspond à celle du manuscrit utilisé par L.-F. Flutre pour l'édition des *Fet des Romains* (p. 559, l. 24).

²¹⁶¹ *La Pharsale*, v. 2090.

²¹⁶² *La Pharsale*, v. 2091-2093.

²¹⁶³ *Les Fet des Romains*, p. 540, l. 3-22.

²¹⁶⁴ *La Pharsale*, v. 2795-2796, 2825, 2861, 2890-2894, 2919, 2980-2988, 2999, 3029, 3038, 3086, 3104-3108, 3141, 3166.

²¹⁶⁵ *La Pharsale*, v. 2181-2182.

« Mes se le aut gerpi suen ais e suen seçor
Por le pobre servir, ce est d'amor la flor [...]
Il ne part qe per moi soiés en tiel freor,
Mes seulmant por l'avoir qe ay perdu cist jor
Und qe ce ne ressemble amor ne grand douzor »²¹⁶⁶.

Pompée dénonce la vanité des richesses et de la gloire en opposant radicalement l'être et l'avoir. Il refuse les apparences et est en quête de sincérité. Pour lui, il faut se défaire du superflu pour aimer l'homme. Il n'est que cet amour franc et droit qui soit digne de louange. Cette leçon s'apparente à celle que Sénèque donne à Lucilius : « Ista negotatio est, non amicitia, quae ad commodum accedit, quae quid consecutura sit spectat [...] Detrahit amicitiae majestatem suam qui illam parat ad bonos casus »²¹⁶⁷. C'est précisément dans les circonstances infâmantées que se révèle la grandeur humaine de Pompée qui semble s'en remettre au précepte stoïcien : « Tout ce qui a trait à l'ostentation et au luxe, efface-le »²¹⁶⁸.

L'importante discordance entre la valeur du personnage et la façon humiliante dont il est traité rapproche le héros antique du martyr chrétien. Depuis le texte biblique, le scandale de la mort du Christ, outre la problématique opposition entre la divinité du personnage et sa finitude terrestre, est celui de la dichotomie fondamentale entre l'innocence de Jésus et la sentence de mort que Pilate prononce²¹⁶⁹, entre les qualités du prophète, sa bienveillance et sa pureté, et la crucifixion indigne qu'on lui inflige. Nicolas de Vérone respecte la lettre des Evangiles lorsqu'il décrit la mise en croix : il ne multiplie pas les évocations triviales ou grossières que l'on trouve dans nombre de textes théâtraux²¹⁷⁰. Il n'omet cependant pas la scène centrale de dérision qui consiste à habiller Jésus comme un roi, à lui donner ce titre, à s'agenouiller devant lui et à le traiter comme un esclave²¹⁷¹ :

²¹⁶⁶ La *Pharsale*, v. 2307-2308 et 2314-2315.

²¹⁶⁷ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, éd. F. Préhac, H. Noblot, Paris, Belles Lettres, t. I, 1964, lettre 9, § 10 et 12. Voir également t. I, lettres 4 et 6. Au sujet de l'importance de l'amitié dans le stoïcisme, voir C. Morana, « L'éthique stoïcienne des sentiments : *Amor, Amicitia* », *Revue de philosophie ancienne*, Bruxelles, 1997, vol. 15, n° 2, p. 189-222 ; J. Follon, J. Mac Evoy, *Sagesses de l'amitié, op. cit.*, vol. 1 pour des textes de l'époque antique et vol. 2 pour une analyse historique et littéraire.

²¹⁶⁸ Epictète, *Manuel*, éd. M. Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, XXXIII, 7, p. 224.

²¹⁶⁹ Le tribun réaffirme l'innocence du Christ par cinq reprises : la *Passion*, v. 549-550, 577, 582, 316-614, 656, 661 et 680-681. Pourtant, il le livre au peuple juif, v. 697.

²¹⁷⁰ Voir par exemple la *Passion d'Auvergne*, v. 2915 et 2921. Dans cette pièce, la scène de crucifixion s'apparente à une scène de comédie : v. 2571-2776. C'est le cas aussi dans la *Passion du Palatinus*, v. 902.

²¹⁷¹ Au sujet de cette scène voir P.-M. Beaudé, « Jésus le roi des Juifs : citations, énoncés et énonciations », *Procès de Jésus, procès des Juifs : éclairage biblique et historique*, éd. A. Marchadour, *Lectio Divina*, hors série, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 42.

Quand Jesu fu vestu de la veste pourprine
Une corone en chief li mistrent d'espine
E tant la ficerent desour sa blonde crine
Che daou cief jusque aou pié le sang de lu decline.
Une rosele en mein mistrent li outremarine
Pour fer de notre sire plus gab e plus traïne.
Grand partie a chief nu par devant lu s'encline,
Diant : « Roy des Juïs, Dieu te sauf che domine ! »
Grand colees li donent par face e par petrine,
Scicant a lu en la face, e par plus discipline
Fierent lu de'ou rosel sour le cief sens volpine²¹⁷².

Le poète se refuse à tout développement légendaire ou amplification comique, tels que le jeu des bourreaux²¹⁷³ par exemple, et il suit le texte de Marc :

Milites autem duxerunt eum intro in atrium praetorii et convocant totam cohortem. Et induunt eum purpuram et inponunt ei plecentes spineam coronam. Et coeperunt salutare eum : « Have, rex Iudaeorum ». Et percutiebant caput eius harundine et conspuebant eum et ponentes genua adorabant eum. Et postquam inluserunt ei exuerunt illum purpuram et induerunt eum vestimentis suis et educunt illum ut crucifigerent eum²¹⁷⁴.

L'héroïsme de Jésus consiste ici à supporter les outrages qu'on lui fait subir sans amertume ni révolte. Il consent à sa Passion et le Christ, Sauveur de l'humanité est crucifié comme un vulgaire larron.

* * *

*

Nicolas de Vérone propose donc une vision du monde commune dans des contextes d'inspiration différente, guidée ou non par une source contraignante. Pompée apparaît comme un héros stoïcien qui atteint l'ascèse en se défaisant de tout appareil superflu alors que le Christ est révélé comme Dieu par l'ignominie même des traitements qu'il subit. La christologie de Marc et la sagesse stoïcienne convergent donc vers un même idéal moral ascétique²¹⁷⁵.

²¹⁷² *La Passion*, v. 629-639.

²¹⁷³ On retrouve ces jeux dans la *Passion Notre Seigneur*, v. 1590-1679 puis v. 2106-2119 ; la *Passion du Palatinus*, v. 392-401 ; la *Passion des Jongleurs*, v. 814-895 ; le *Livre de la Passion*, laisses XXII, XXXIII.

²¹⁷⁴ Marc, 15, 16-20.

²¹⁷⁵ Au sujet de cette convergence, voir L. Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, op. cit., p. 339-340. Sur la solitude du sage voir R. Müller, *Les Stoïciens*, Paris, Vrin, coll. *Bibliothèques des philosophies*, 2006, p. 245-246.

Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, la recherche de la sagesse se comprend comme un nécessaire détachement de tout ce qui n'est pas indispensable à l'être. L'ascèse, qui peut évoquer celle des ermites retirés, s'oppose à la vision de César qui se cantonne dans un luxe ostentatoire et voudrait être tel il paraît. Son désir de mourir vaillamment participe d'une logique épique belliqueuse où l'image que l'on donne de soi est capitale, alors que dans le cas de Pompée et de Jésus, les signes extérieurs de la puissance disparaissent au profit d'une richesse intérieure. Leur déchéance matérielle est nécessaire à la découverte de l'homme et à son avènement parce que l'apparence et l'essence ne correspondent plus. En cela, leur parcours illustre la pensée de Marc Aurèle selon laquelle « plus on se dépouille de ces choses et d'autres semblables, plus on supporte d'en être dépouillé, et plus on est homme de bien »²¹⁷⁶.

Conclusion

Les personnages de la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* apparaissent comme autant de doubles moraux qui illustrent la théorie thomasienne des vertus remèdes : humilité contre orgueil, largesse contre avarice, amitié contre envie, abstinence contre gourmandise. L'univers moral de la *Passion* trouve des échos inattendus dans le genre épique et les chansons les plus belliqueuses : Charlemagne et Estout, parfois condamnables, se rapprochent des figures évangéliques de Pierre ou de Longin ; en revanche, César et Judas s'endurcissent et ne reconnaissent pas leurs erreurs.

Les vertus proprement chevaleresques subissent des mutations profondes dans l'épopée franco-italienne. La largesse est poussée à son comble et se comprend désormais comme un désintéret des biens matériels. Dans le même temps, la générosité, la clémence et la magnanimité se muent en une forme constante d'altruisme et une recherche ascétique du dépouillement. L'avidité est toujours condamnable en ce qu'elle apparaît comme une entrave à l'épanouissement personnel mais la grandeur humaine ne se révèle que dans l'épreuve et la déchéance parce que toute gloire est vanité : « Alexandre de Macédoine et son muletier, une fois morts, en sont réduits au même point »²¹⁷⁷. L'apparence ne correspond plus à l'essence et le sage est celui qui, en quête

²¹⁷⁶ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, livre V, 15, p. 88. Le démonstratif « ces choses » renvoie aux « choses qui n'appartiennent pas à l'homme en tant qu'homme ».

²¹⁷⁷ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, VI, 24, p. 102.

de vérité et de sincérité, se défait de tout ce qui est accessoire parce que l'humilité est vertu première. Le poète franco-italien illustre ici l'adage stoïcien médiéval diffusé par Barlaam de Séminara dans son *Ethica secundum stoicos* des années 1340 selon lequel « virtus seipsa est contenta, ad bene beateque vivendum »²¹⁷⁸.

Les personnages dépeints par Nicolas de Vérone sont capables de changement et d'évolution et c'est ce qui les rend pleinement humains et louables. Bien plus, ils parviennent à un total oubli d'eux-mêmes qui semble directement inspiré de conceptions néostoïciennes. Le recours aux stéréotypes littéraires pour les seuls personnages négatifs s'explique alors par la volonté du poète de condamner les caractères immuables et de saluer, à l'inverse, la capacité d'adapter son attitude au contexte. La perfectibilité devient un critère de définition de l'idéal humain en ce qu'elle témoigne de l'action et de la volonté individuelles dans l'acquisition des vertus.

Chapitre 2 :

La mort héroïque, le martyr et le sage

Lorsque Nicolas de Vérone rédige ses œuvres au milieu du XIV^e siècle et qu'il fait le choix formel de la chanson de geste, il s'écarte du mouvement général de remaniement en prose des légendes épiques. La tradition héroïque est toujours bien vivante à la fin du Moyen Age et elle s'exprime en vers ou en prose. Les deux formes concourent au même but : la mise en lumière, aux fins d'imitation, des preux d'autrefois ou de ceux qui, par leur valeur, peuvent leur ressembler. Mais, dans la littérature française tardive, comme l'explique F. Suard,

l'accent est différent : à la chanson de geste revient, grâce au discours lyrique et à la fiction de la transmission vivante d'un récit oral, la fonction de célébration dans le cadre d'une œuvre

²¹⁷⁸ Barlaam de Séminara, *Ethica secundum stoicos*, p. 1345D.

unique ; à la prose se trouve attachée, sur le mode du récit, la mission de dire le vrai et de peindre, dans une fresque aux couleurs de la réalité, une histoire exemplaire²¹⁷⁹.

Le choix de la forme est donc lié à un projet littéraire précis, celui de louer les exploits de héros devenus mythiques dans un but édificateur.

Cependant, la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* ne se donnent pas comme des fictions étrangères à tout référent extérieur ou historique mais cherchent à préciser un contexte sinon parfaitement authentique du moins vraisemblable d'où sont exclues les principales manifestations du surnaturel et de la transcendance divine. Ainsi, le poète franco-italien vise à célébrer tout en disant le vrai. De la sorte, la vérité du sens de la chanson de geste, qui peut d'ordinaire fort bien s'accommoder de la fiction, est liée, chez Nicolas de Vérone, à un besoin de présenter des héros ayant existé dont l'épopée raconte la mort glorieuse.

Événement le plus naturel pour l'homme et en même temps éminemment culturel, la mort est une « charnière bio-anthropologique »²¹⁸⁰ selon l'expression d'E. Morin, un moment tout à fait particulier où l'humain, soumis à la loi des espèces, s'affirme comme individu. En effet, à la différence de l'animal, l'homme a conscience de sa finitude et le rapport qu'il entretient avec la mort, la sienne et celle de ses proches, est révélateur de ce qui, précisément, le définit comme une personne. Omniprésente, la mort occupe une place considérable dans les préoccupations et la vie de l'homme médiéval. Au dire de P. Ariès, dont les essais « discutés mais pionniers et stimulants »²¹⁸¹ ont initié la recherche sociologique, elle est « apprivoisée »²¹⁸² et fait partie du quotidien. M. Lauwers s'accorde avec cette idée d'une mort vécue sereinement et envisagée comme une période de repos dans l'attente d'un Jugement Dernier collectif²¹⁸³.

Le XIII^e siècle marque une rupture dans ces conceptions de la vie humaine et l'affirmation de l'individu va de pair avec une émergence des angoisses de la mort dont la présence traumatique était comme dissoute par la prépondérance du groupe social.

²¹⁷⁹ F. Suard, « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des Sciences humaines*, 183, 1981-1983 (*Moyen Age flamboyant : XIV^e-XV^e siècles*), t. III, p. 103. Cette distinction entre vers et prose se retrouve au XIII^e siècle dans l'historiographie, lorsque l'octosyllabe à rimes plates utilisé jusqu'alors est délaissé par les premiers prosateurs qui le jugent inapte à dire le vrai. Voir à ce sujet C. Croizy-Naquet, « L'Histoire ancienne jusqu'à César, les *Fet des Romains* : entre sermon et chronique, entre histoire et roman », art. cit., p. 103.

²¹⁸⁰ E. Morin, *L'Homme et la mort devant l'histoire*, Paris, Corrèa, 1951 (réédition Paris, Seuil, 1970), p. 12.

²¹⁸¹ M. Lauwers, *La Mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et sociétés au Moyen Age*, Diocèse de Liège, XI^e-XIII^e siècles, Paris, 1977, p. 9.

²¹⁸² P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, op. cit., p. 21.

²¹⁸³ M. Lauwers, *La Mémoire des ancêtres, le souci des morts*, op. cit., p. 385.

Lors de cette nouvelle « mort de soi », le trépas est directement suivi du jugement particulier de chaque défunt et la « naissance du Purgatoire »²¹⁸⁴ est ainsi directement liée à celle de la conscience individuelle²¹⁸⁵.

Plus précisément, dans le domaine littéraire, la mort constitue une thématique très prisée, entre autres dans les chansons de geste où elle apparaît comme un moment symbolique et est décrite selon des impératifs stylistiques, poétiques et formulaires codifiés. Dans l'univers épique, c'est la mort qui fait le héros, puisque « c'est dans le futur que se réalise [s]a gloire »²¹⁸⁶. Si l'héroïsme se définit comme l'accomplissement d'un exploit, seul le souvenir du haut fait du guerrier subsiste. C'est donc que la relation au temps est essentielle dans la mémoire d'un passé légendaire²¹⁸⁷. Voué à mourir, le héros est alors confronté à son propre trépas et son attitude face à cette épreuve le révèle comme personnage exemplaire.

Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, les protagonistes vivent leurs aventures dans un cadre fondamentalement différent de celui auquel était habitué un public plus ancien : ils évoluent dans un monde strictement terrestre parce que la vision de l'idéal humain n'est plus la même que celle qui inspirait les textes originaux. Il convient donc de s'interroger sur les caractéristiques de l'esprit épique tel que Nicolas de Vérone le conçoit et de chercher à définir les nouvelles orientations idéologiques qui en découlent.

Fait de violence et de passions exacerbées, le monde héroïque tend à la présentation de scènes de mort brutale, expression ultime de la démesure épique. C'est là un moment privilégié de la narration où l'auteur met en scène sa conception de la vie et les aspirations des héros. Conformément à ce qui se passe dans la littérature hagiographique, la mort est exemplaire et certains critiques parlent même de « Passion épique »²¹⁸⁸. Le thème de l'*Imitatio Christi*²¹⁸⁹ est largement répandu et la chanson de

²¹⁸⁴ J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, op. cit., p. 224-226 et 284-288.

²¹⁸⁵ Voir à ce sujet E. Morin, *L'Homme et la mort devant l'histoire*, op. cit., p. 50-52 ; P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, op. cit., p. 37-50 : « La mort de soi » ; M. Lauwers, *La Mémoire des ancêtres, le souci des morts*, op. cit., p. 381-387.

²¹⁸⁶ A.-J. Gourevitch, *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 34.

²¹⁸⁷ Voir à ce sujet l'analyse de A.-J. Gourevitch sur la littérature héroïque dans *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 33-114.

²¹⁸⁸ Voir à ce sujet J. Garel, « La chanson de geste », art. cit., p. 102. La mort de Roland est la plus représentative mais M. de Combarieu du Grès rapproche également la mort de Vivien de la Passion du Christ, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 610.

²¹⁸⁹ D. Boutet, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 218. Il s'agit ici de la mort de Roland.

geste apparaît comme « une sorte de liturgie de l'héroïsme sacré »²¹⁹⁰. Mais la classique oscillation entre héroïsme et sainteté semble dépassée dans les œuvres de Nicolas de Vérone au profit de l'apologie d'un nouveau comportement exemplaire qui s'apparente à la sagesse antique.

Bien que l'auteur présente des scènes de martyres héroïques, les chevaliers ne paraissent pas pouvoir prétendre à une quelconque sanctification.

I/ La représentation de martyres héroïques

Dans les chansons de geste, l'exacerbation des sentiments et l'outrance des coups portés sont omniprésentes parce qu'elles s'inscrivent dans la logique d'une écriture du grandiose au sein de laquelle la mort des héros est un des sommets de l'œuvre. Tout le système poétique vise à préparer l'apothéose des personnages qui, tels des martyrs, périssent au nom de leurs idéaux²¹⁹¹. C'est au moment de mourir que le héros découvre le sens de son destin²¹⁹². Ainsi, la thématique de la mort édifiante, héritée des *Vies de Saints*, est largement représentée dans la tradition épique.

Dans chacun des trois poèmes de Nicolas de Vérone, un héros meurt, qu'il s'agisse du Christ, de Pompée, de Domice ou de Guron de Bretagne et à deux reprises, ce héros est le personnage principal du texte. Il en va différemment dans la *Prise de Pampelune* puisque ce texte, qui n'est pas le récit des aventures d'un héros unique, présente plusieurs figures susceptibles d'incarner l'idéal héroïque. La mort de Guron de Bretagne y paraît plus anecdotique en ce qu'elle ne détermine pas l'action générale de la chanson et n'en marque pas le terme. Deux types de morts coexistent donc dans l'œuvre du poète franco-italien : les morts nécessaires et les morts secondaires. Les premières sont celles dont l'auteur ne peut faire l'économie parce qu'elles appartiennent aux sources qu'il retranscrit et à la légende des personnages telle qu'elle est connue : celle de Jésus dans les Évangiles et celle de Pompée dans les *Fet des Romains*. Les secondes ne sont pas indispensables au déroulement général de l'action et s'apparentent à des motifs narratifs et rhétoriques.

²¹⁹⁰ J. Subrenat, *Etude sur Gaydon*, *op. cit.*, p. 107. Cette analyse prévaut pour les textes rédigés au moment de l'âge d'or du genre.

²¹⁹¹ Voir à ce sujet E. Hoyer-Poulain, « Avatars de la mort épique : Ogier le Danois du XIII^e au XIX^e siècle », *L'Épique : fins et confins*, éd. P. Frantz, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, Belles Lettres, 2000, p. 93 ; P. Le Gentil, « Réflexions sur le thème de la mort dans les chansons de geste », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, éd. F. Dethier, Gembloux, 1969, t. II, p. 801-809.

²¹⁹² Pour une analyse de la mort héroïque, voir par exemple M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, *op. cit.*, p. 581-664 : « La mort des héros ».

Cependant, elles n'en sont pas moins significatives de l'esprit dans lequel Nicolas de Vérone conçoit l'idéal humain parce que les personnages secondaires dont il est question, Domicé dans la *Pharsale* et Guron de Bretagne dans la *Prise de Pampelune*, meurent de façon tout aussi exemplaire que Pompée et Jésus. Le rapprochement est d'autant moins audacieux que les personnages principaux de la *Pharsale* et de la *Passion* ne bénéficient pas de morts dignes d'eux. La similitude de traitement entre les deux types de mort permet alors de préciser les termes de « Passion épique » : cette expression désigne la fin glorieuse des personnages. Il est ensuite possible de repérer et d'analyser les différents motifs du martyr héroïque pour voir en quoi la présentation de la mort des guerriers s'apparente à celles décrites dans les textes épiques connus.

1/ Des scènes de « Passion épique »

Le Christ et Pompée doivent mourir ; il ne peut en être autrement. Ecrivant une *Passion*, Nicolas de Vérone ne peut se soustraire à cet impératif narratif, non plus qu'il ne peut omettre la fin tragique de Pompée dans la *Pharsale*. Dans les textes du poète franco-italien, l'ignominie de ces assassinats est contrecarrée par la présentation de morts édifiantes et exemplaires de personnages secondaires. Ainsi, les différents protagonistes de la *Pharsale* et de la *Prise de Pampelune* se trouvent confrontés à des agonies douloureuses proches de celle du Christ dans la *Passion*. Les points communs entre la mort des héros épiques et celle de qui « souffri a morir a aspre penetançe »²¹⁹³ sont nombreux et les liens étroits entre les récits testamentaires et les légendes épiques. Les grandes batailles qui amènent à la défaite de Pompée ou à la mort du neveu de Charlemagne sont propices à la mise en place de scènes de mort glorieuse.

Dans tous les cas, l'importance de l'événement est marquée par la manifestation de présages ou de signes annonciateurs tout à fait particuliers. Souvent, la mise à mort des personnages est décidée à la suite d'une délibération lors d'un conseil et la plupart du temps, la trahison est à l'origine de la destinée tragique des personnages.

a/ Les prodiges

La tradition littéraire, aussi bien païenne que chrétienne, est bien établie des prodiges qui accompagnent la mort de ceux qui furent exemplaires et Nicolas de Vérone, malgré une très grande réserve à l'égard des manifestations surnaturelles, ne se soustrait pas à

²¹⁹³ La *Passion*, v. 11.

ces mises en scène de présages funestes, tant elles participent de la définition même de la mort édifiante.

Ténèbres diurnes, tremblement de terre et orage violent sont autant d'éléments qui ébranlent le monde avant la bataille de Pharsale ou à la mort du Christ. Lorsque Jésus expire, le poète franco-italien, qui suit la version de Matthieu²¹⁹⁴, écrit :

Lour perdi sa lumiere
Le soulel aou midi e ne moutra lux cliere
Jusque a ore de none [...]
Lour la voute dou temple, desour jusque desous,
Se brisa mantinant e departi en dous,
Si se fendrent les pieres e vindrent terremous ;
Ancour li monimens se ovrirent da lour sous
E resusitarent pluxors mors blans e rous²¹⁹⁵.

Ces prodiges terrestres et célestes ne sont pas sans évoquer ceux qui, depuis le texte de Lucain, précèdent l'engagement armé en Thessalie et que Nicolas de Vérone décrit dans sa *Pharsale* :

Volés oïr s'il fist fortune des signaus
Le çorn qe devoit etre le crueus batistaus ?
Il devint tenebrous e ne lusoit solaus,
Foudres avaloient qe zetoient feu chaus
Pour de sour l'ost Pompeiu, le prince principaus ;
Lour armes fumoient cum boce de fornaus,
Maintes nues de mouches descendoient sor aus
Pongant plus qe maoffés, e ferent tiés asaus
Qe elles abatoient maint homes e civaus ;
E sembloit qe li mons combatissent entr'aus :
Heumus, Pindis e Ouse e Parnasus li biaux
- Ces quatre mons circudent tot environ cil vaus -,
E qe un flum de sang corist por un canaus²¹⁹⁶.

Le poète franco-italien n'affectionne que très modérément cette littérature de l'horreur et réduit considérablement les descriptions présentes chez Lucain²¹⁹⁷, scrupuleusement

²¹⁹⁴ Matthieu, 27, 45 et 27, 51. Voir aussi 24, 24.

²¹⁹⁵ La *Passion*, v. 875-877 et 891-895.

²¹⁹⁶ La *Pharsale*, v. 594-606.

²¹⁹⁷ Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 154 et suivants.

respectées par l'auteur de la chronique française qui multiplie les détails effroyables pendant plus d'une page²¹⁹⁸. Mais les nuées de mouches et l'obscurité angoissante sont bien présentes dans la chanson de geste, comme elles le sont dans les autres textes qui relatent l'affrontement de César et de Pompée. Les *Fatti di Cesare* y consacrent par exemple le chapitre V : « Come, appena gli eserciti scesero al campo de la battaglia, apparirono per l'aria molti segni spaventevoli »²¹⁹⁹. Ces signes annoncent la violence de l'affrontement ainsi que ses tragiques conséquences, tout en faisant des personnages qui vont mourir des héros à l'image du Christ lui-même.

En effet, ces prodiges sont comparables à ceux qui accompagnent le passage de l'Apocalypse de saint Jean, à l'ouverture du septième Sceau, quand les Sept Trompettes des Sept Sages annoncent la consommation des Siècles²²⁰⁰. D'autre part, saint Augustin fait figurer dans le *De civitate Dei* les prophéties de la sibylle Erythrée concernant les signes précurseurs de la fin du monde²²⁰¹. Au XII^e siècle, ce texte est publié isolément sous le titre les *Quinze Signes du Jugement Dernier*²²⁰² et le motif, que l'on trouve également dans les *Géorgiques* de Virgile au moment de la description de la mort de César²²⁰³, est très prisé au Moyen Age. De fait, il apparaît aussi bien dans le *Roland* d'Oxford que dans les différentes versions du *Pseudo-Turpin*. Dans le premier cas, il annonce le massacre de Roncevaux et la mort de Roland²²⁰⁴, dans le second, la disparition de Charlemagne. A chaque fois, le jour s'obscurcit :

En France en ad mult merveillus turment :
Orez i ad de tuneire e de vent,
Pluies e gresilz desmesurement ;
Chiedent i fuildres e menut e suvent,
E terremoete ço i ad veirement.
De seint Michel del Peril josqu'as Seinz,
Des Besençon tresqu'as port de Guitsand,

²¹⁹⁸ Les *Fet des Romains*, p. 509, l. 29-p. 510, l. 6. Voir à ce sujet R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 130-131.

²¹⁹⁹ Les *Fatti di Cesare*, V, p. 201-202.

²²⁰⁰ Apocalypse, 16, 18.

²²⁰¹ Saint Augustin, *De civitate Dei*, XVIII, 23. Cette prophétie comporte 27 vers qui forment un acrostiche dont le sens est « Iesus Christus Dei filius saluator ».

²²⁰² Les *Quinze signes du Jugement Dernier, poème du XII^e siècle*, éd. R. Mantou, Mons, L. Loseau, 1966.

²²⁰³ Virgile, *Géorgiques*, éd. J. Pingeaud, E. de Saint-Denis, Paris, Belles Lettres, 1998, I, v. 465 et suivants.

²²⁰⁴ Voir à ce sujet R. Louis, « La grande douleur pour la mort de Roland », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 62-67.

N'en ad recet dunt del mur ne cravent.
Cuntre midi tenebres i ad granz;
N'i ad clartet, se li ciels nen i fent.
Hume nel veuit ki mult ne s'esspoant.
Dient plusor : « Ço est li definement,
La fin del secle ki nus est en present ».
Il nel sevent, ne dient veir nient :
Ço est li granz dulors por la mort de Rollant²²⁰⁵.

Les merveilles ne sont pas moins nombreuses dans le texte latin du *Karolellus* qui leur consacre la rubrique « De signis, que apparuerunt ante mortem Karoli » :

Sol et luna modo miro quasi compacientes
Abscondere suos radios, septemque dierum
Continuo spacio nigrum tenuere colorem [...]
Dumque die quadam Karolus procederet, atra
Est effecta dies subito, lumenque diurnum
Vertitur in tenebras, et mox globus igneus ingens
Ante suos oculos a dextra parte recurrens²²⁰⁶.

Cette leçon est similaire à celle que l'on retrouve dans l'*Historia Karoli Magni* en prose et dans sa traduction anglo-normande²²⁰⁷.

Il existe donc un lien très fort entre l'épopée latine, la Passion du Christ et l'épopée traditionnelle qui font toutes trois une peinture similaire des manifestations extraordinaires accompagnant la mort exemplaire de leurs protagonistes²²⁰⁸. Le moment tragique du trépas est toujours annoncé par des signes exceptionnels qui permettent de désigner celui qui va mourir comme un héros. Les présages et autres interventions du surnaturel que Nicolas de Vérone conserve dans ses œuvres, malgré sa réticence à décrire des faits hors norme, sont le signe même d'une mort édifiante. Ce sont eux qui légitiment l'expression « Passion épique ».

b/ Les scènes de conseil

²²⁰⁵ *La Chanson de Roland*, v. 1423-1437.

²²⁰⁶ *Karolellus*, p. 191 et 193, v. 58-60 et 68-71.

²²⁰⁷ *Historia Karoli Magni*, XXXIII, p. 190, l. 45-67 ; *Chronique de Turpin*, XXXII, p. 84-85, l. 1329-1340.

²²⁰⁸ Au sujet de cette concordance voir M. Wilmotte, *L'Épopée française, op. cit.*, p. 98 ; *Le Français a la tête épique*, Paris, La Renaissance du livre, coll. *Bibliothèque internationale de critique, Lettres et Arts*, 1917, p. 128.

Les héros des textes de Nicolas de Vérone sont confrontés à des morts d'autant plus exemplaires qu'ils ne semblent pas responsables des épreuves qu'ils ont à affronter. Dès lors, leur innocence les rapproche du Christ qui subit, non seulement la volonté divine, mais encore les outrages du peuple juif. C'est lors de la réunion du Sanhédrin qu'il est décidé de faire mourir Jésus, tout comme la décapitation de Pompée est envisagée, puis approuvée, par Ptolémée à la suite de la confrontation des avis divergents d'Ancoreus et de Futin²²⁰⁹.

Le parallèle entre ces deux destins est intéressant car Nicolas de Vérone, adaptant deux sources totalement divergentes, le récit historique d'une chronique tiré d'un poème antique d'une part et les Evangiles d'autre part, traite les deux moments décisifs selon le même schéma narratif. Or, ce motif est un *topos* de la littérature épique : il s'agit d'une scène de conseil sur laquelle s'ouvrent nombre d'épopées. La *Passion* franco-italienne, écrite sous forme de chanson de geste débute ainsi comme la *Chanson de Roland* avec la représentation de l'assemblée des Païens²²¹⁰ :

Ond ceus pontifices e princes - lor en droit -
Sacerdous, escrivens, ceschun grand ire en oit.
Adonc firent entr'eus un consil, e parloit
L'un d'eus encontre l'autre, comant se destrueroit
Yesu le fil de Dieu [...]
Ensi s'afermerent e ensi fu ordené
De metre a mort celu che meis n'avoit pecé²²¹¹.

La décision de tuer Jésus est prise par les Juifs avant même qu'il ne soit question de la trahison de Judas. Dans le texte de Nicolas de Vérone, cette dernière favorise les desseins des grands prêtres mais la responsabilité des hauts dignitaires est première par rapport au désir de vengeance personnelle de Judas²²¹².

Dans la *Pharsale*, Pompée se réfugie en Egypte pour venir y chercher de l'aide. Mais le conseil qui se réunit autour de Ptolémée n'est pas unanime : Ancoreus veut rester fidèle

²²⁰⁹ La *Pharsale*, v. 2786-2893.

²²¹⁰ Sarrasins dans le texte d'Oxford (la *Chanson de Roland*, v. 1-95), Juifs dans la *Passion*.

²²¹¹ La *Passion*, v. 45-49 et 65-66.

²²¹² Cette version est similaire à celle que présente Matthieu dont le fort caractère antisémite, ou « anti-judaïque », a été souligné à nombreuses reprises (voir par exemple : U. Luz, « L'antigiudaïsme nel vangelo di Matteo come problema storico e teologico : uno schizzo », *Gregorianum*, n° 74, 1993, p. 425-445 ; D. Marguerat, « Quand Jésus fait le procès des Juifs : Matthieu 23 et l'antijudaïsme », *Procès de Jésus, procès des Juifs*, op. cit., p. 101-126). Cependant nombre d'exégètes soulignent à juste titre que le « jugement de Jésus dévoile la culpabilité de tous les hommes, des Juifs comme des autres, sans oublier les chrétiens, bien au contraire ». Voir *Procès de Jésus, procès des Juifs*, op. cit., en particulier V et VII : R. Meynet, « Procès de Jésus, procès de tous les hommes », p. 75-100 (c'est de cet article qu'est extraite la citation ci-dessus, p. 75) ; C. L'Eplattenier, « Les Juifs dans le quatrième évangile », p. 127-132.

à Pompée en souvenir des bienfaits passés du général romain alors que Futin, « q'a mal conseil doner mais ne li sembla greu »²²¹³, envisage plutôt, par opportunisme, de se ranger du côté de César puisque Fortune le favorise²²¹⁴. C'est lui qui propose de trancher la tête de Pompée et de l'offrir au vainqueur du combat pour s'en attirer les bonnes grâces. Nicolas de Vérone précise au sujet de Ptolémée :

Le roy fu mout felon e sa gient deshoneste,
Da cruauté e da malice ne fesoient moveste²²¹⁵.

Sans nul doute, il le juge traître envers son hôte, comme semble d'ailleurs le faire Dante lorsqu'il donne à la troisième subdivision du neuvième cercle de l'Enfer le nom de *Tolomea*²²¹⁶. Les hommes de main choisis pour cette inavouable mission sont des êtres vils et méprisables :

Exlirent Achillas, un tyran du put lin,
E Setimus aussi, un faus crueus mastin,
Que jadis fu Romein, si gerpi suen terrin
Por servir Tolomeu -deu li don mal destin !²²¹⁷

Ces hommes, « Achillas le felon, Setimus le traît »²²¹⁸, sont définis avec les mêmes termes que ceux utilisés pour désigner Judas et cela ne doit pas surprendre : renégat, Settimus est un traître qui n'hésite pas, au moment fatidique, à saluer Pompée « en la lengue de Rome », « por covrir suen traimant »²²¹⁹. Comme le disciple de Jésus, il l'approche en ami avant de le tuer ou de le faire prendre.

C'est que les héros des textes épiques sont victimes de félonie et de trahison²²²⁰, à l'instar du Christ. Ce parallèle entre littérature épique et hagiographique permet de parler d'*Imitatio Christi* puisque les personnages, qui souffrent une Passion comparable à celle du fils de Dieu, sont, comme lui, livrés par leurs proches. A ce titre, la peinture de l'épisode de Guron de Bretagne par Nicolas de Vérone est révélatrice.

²²¹³ La *Pharsale*, v. 2809.

²²¹⁴ La *Pharsale*, v. 2808-2887.

²²¹⁵ La *Pharsale*, v. 2795-2796.

²²¹⁶ L'on sait que les avis des dantologues divergent à ce sujet. Pour les uns, le nom de *Tolomea*, avant-dernière subdivision de l'Enfer, celle des traîtres envers leur hôte, est emprunté à Ptolémée roi d'Égypte, meurtrier de Pompée (Lucain, *De Bello civili*, VIII, v. 692-700. Pour les autres, il faut le relier à Ptolémée, fils d'Abobus, qui « commit une grande trahison » en faisant tuer dans un festin Simon Macchabée et ses fils (Premier livre des Macchabées, XVI, 11-17).

²²¹⁷ La *Pharsale*, v. 2891-2894.

²²¹⁸ La *Pharsale*, v. 3086.

²²¹⁹ La *Pharsale*, v. 2979 et 2980.

²²²⁰ Au sujet de ce motif dans l'épopée voir A. Dessau, « L'idée de la trahison au Moyen Age », art. cit.

c/ La trahison

En effet, le héros de la *Prise de Pampelune* est trahi par Ganelon qui souhaite se venger de la mort de son neveu Anseïs que Guron « fist pendre »²²²¹. Le schéma de la trahison est traditionnel : le traître donne son opinion lors d'une réunion du conseil, il fait en sorte que Charlemagne se range à son avis et fait choisir Guron pour une ambassade auprès de Marsile. Parallèlement, il œuvre à sa perte en prévenant l'ennemi de sa venue et en recommandant à Maozeris de tuer celui à qui il attribue perfidement la prise de Pampelune. Ensuite, Ganelon n'hésite pas à éliminer le messenger qui l'a servi. « Sourcist traïmant ne pensoit Çarlleman »²²²². Quant à Guron, son innocence est si grande que le poète ne lui concède pas le moindre moment d'hésitation ou de trouble. S'il accepte sa dangereuse mission par respect et loyauté envers l'empereur, il est bien loin de se douter qu'il aura également à affronter une embuscade tendue par Maozeris. Cette trahison amène Guron, qui parvient à faire admettre au roi païen le principe d'un combat par champion et gagne ainsi la couronne convoitée, à un combat déséquilibré où il affronte seul, loin de sa patrie, un nombre considérable d'ennemis qui le surprennent « aou trapasier d'un val »²²²³. Grièvement blessé, il rejoint l'armée française et meurt, non sans avoir reçu les derniers sacrements²²²⁴.

La présentation de l'épisode n'est pas sans évoquer celui de la mort de Roland et diffère sensiblement des autres versions des récits italiens inspirés de la *materia di Spagna*²²²⁵ où Guron, exemplaire et héroïque, n'est pas trahi par Ganelon. Comme ce traître renvoie toujours à Judas, Nicolas de Vérone construit une image originale de Guron dans laquelle se reflètent aussi bien Roland que le Christ lui-même.

Dans les *Fatti de Spagna*, deux scènes parallèles se font écho : la mort de Guron et celle de son frère, Balduino. Guron, qui s'appelle ici Algirone, veut rivaliser avec Roland²²²⁶ et arme onze compagnons. A l'insu du reste de l'armée chrétienne, il pénètre dans Luiserne. Les combattants traversent le camp ennemi et massacrent force Païens, mais paient de leur vie cette action téméraire. Seul Algirone, mortellement blessé, parvient à

²²²¹ La *Prise de Pampelune*, v. 2861.

²²²² La *Prise de Pampelune*, v. 2843.

²²²³ La *Prise de Pampelune*, v. 3572.

²²²⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3858-3867.

²²²⁵ R.-M. Ruggieri, « Dall'Entrée d'Espagne e dai Fatti di Spagna alla Materia di Spagna », art. cit., p. 182.

²²²⁶ « Algirone dixè in suo corre : Io farò tanto da mya persona, che may Rolando, de chi se dixè tante prodeze, farà in sova vita : ché a unta delli sarazini io andarò fora per mezo al suo campo a passarò fin alla città de Lucerna, a poy ritornerò arera se a Christo plaxerà », les *Fatti de Spagna*, XLV, p. 98-99.

revenir auprès de Charlemagne et à lui révéler la dangereuse présence des ennemis ainsi que leurs intentions²²²⁷. La mort du héros est édifiante mais n'est le résultat que de la démesure du personnage, tout comme dans la *Chevalerie Ogier de Dannemarche*²²²⁸. En revanche, Balduino meurt comme le protagoniste de la *Prise de Pampelune* après avoir tenté de négocier avec Marsile²²²⁹. Cependant, aucune trahison n'a été fomentée contre lui.

Dans la *Spagna*, alors que l'empereur hésite entre la négociation et la guerre, c'est Ganelon, « falso e disleale »²²³⁰, qui propose à Charlemagne de tenter une ambassade auprès de l'ennemi. Ghione accepte cette mission, malgré le mauvais pressentiment de tous les barons²²³¹. La suite de son aventure est similaire à celle décrite dans les autres textes et le héros meurt. L'auteur précise alors :

Gan da Pontier, che morir l'avie fatto

Era contento a così fatto tratto²²³².

Mais bien qu'il ait lui-même suggéré de choisir Ghione pour la périlleuse mission²²³³ et qu'il se réjouisse de sa mort, Ganelon n'a pas trahi le héros.

Dans les récits italiens, la légende de Guron de Bretagne renvoie donc à l'épisode de la mort de Roland de deux manières distinctes : dans certains cas, c'est l'orgueil du héros qui le pousse à sa perte, dans d'autres, c'est la trahison ourdie par Ganelon. Nicolas de Vérone est le seul à privilégier cette interprétation et il donne ainsi de son héros une image proche de celle du Roland d'Oxford, de Pompée trahi par Ptolémée et de Jésus livré par Judas. De la sorte, le parallèle est renforcé entre Passion épique et Passion christique.

Les personnages de Nicolas de Vérone meurent comme des martyrs. Dans le cadre épique délimité par le poète franco-italien, le Christ, qui souffre la Passion, est strictement comparable à Pompée et à Guron de Bretagne. Ici, des signes merveilleux

²²²⁷ Les *Fatti de Spagna*, XLV, p. 99.

²²²⁸ La *Chevalerie Ogier de Dannemarche*, v. 7650-7790. Dans ce texte, Gui, héros d'un récit interne (« Enfances Guielin »), meurt à la suite d'un combat inégal qu'il a lui-même provoqué. Tous les motifs de la mort édifiante sont alors développés : Gui tombe dans une embuscade (v. 7650), il est « navrés ens le pis » (v. 7730), formule une prière (v. 7734), le combat se poursuit malgré une douleur insupportable (entrailles pendantes) ; suivent alors la confession (v. 7775), la mort (v. 7780) et le *planctus* (v. 7790).

²²²⁹ Marsile juge les conditions de paix proposées par Charlemagne outrageuses et donne l'ordre de saisir le messager. Balduino se défend, tue une vingtaine de Païens, s'empare de la couronne de Marsile et s'enfuit. Mais il est mortellement blessé et il meurt après être arrivé auprès de Charlemagne et lui avoir raconté son aventure. Les *Fatti de Spagna*, XLVI, p. 105-106.

²²³⁰ La *Spagna*, XXVI, 10, vol. 2, p. 376.

²²³¹ La *Spagna*, XXVI, 17, vol. 2, p. 377.

²²³² La *Spagna*, XXVI, 17, vol. 2, p. 378.

²²³³ La *Spagna*, XXVI, 16, vol. 2, p. 377.

précèdent leur trépas, là, leur mort fait l'objet d'une délibération lors d'un conseil, ailleurs, ils sont trahis par leurs proches. Les schémas narratifs se répondent et l'auteur institue une structure de la mort édifiante qui se retrouve d'une œuvre à l'autre. Tous les éléments ne sont pas forcément présents au sein de la description d'un seul et même trépas, mais tous apparaissent dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*. Le moment de la mort elle-même est lui aussi organisé selon un canevas bien précis et les différentes étapes de l'agonie des héros apparaissent comme autant de motifs rhétoriques bien que Nicolas de Vérone en propose une interprétation inédite.

2/ La réinterprétation des différents motifs du martyr héroïque

Par bien des aspects, la mort des personnages ressemble à un martyr héroïque. Les légendes épiques véhiculent l'image de héros exemplaires, insensibles à la douleur, fidèles à leurs engagements, grands jusque dans la défaite et la mort. La célébration de ces modèles s'apparente au genre des *Vies de Saints* et le désir d'édification semble toujours présent, en filigrane, derrière l'agonie de tel ou tel protagoniste. Fidèle à une inspiration proprement épique, Nicolas de Vérone détaille avec minutie les différents motifs de l'accession du personnage au statut de martyr. Cet idéal de martyr héroïque est le même que celui qui anime nombre de guerriers épiques, depuis Vivien qui a fait le vœu de ne pas reculer d'un pied face à l'ennemi et meurt en supplicié²²³⁴ jusqu'à Roland qui refuse d'appeler le renfort qui pourrait sauver sa vie et celle des hommes de l'arrière garde²²³⁵. La mort de ces deux héros est proche de celle du Christ et est décrite selon un enchaînement de motifs traditionnels que Nicolas de Vérone n'hésite pas à utiliser.

a/ Les motifs épiques

Dans la *Pharsale* et la *Prise de Pampelune*, les exploits de Domic et de Guron de Bretagne sont d'autant plus vains que leurs adversaires sont nombreux. La mission dévolue à Guron paraissait déjà particulièrement périlleuse après l'échec de l'ambassade de Basin et Basile auprès de Marsile. Les « dous chivalers de Langles »²²³⁶ devaient se

²²³⁴ La *Chanson de Guillaume*, v. 838-896.

²²³⁵ La *Chanson de Roland*, v. 1049-1092.

²²³⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 2547.

contenter de demander au roi sarrasin s'il voulait « croire en Yesu e etre home Zarllon »²²³⁷. A ce titre,

cescun s'apareila

A loi de mesazier ; mes nul d'eus ne porta

Arme, fors che la spee, quand da l'ost desevara²²³⁸.

L'enjambement du terme « arme » au vers 2570, conclusif de la laisse, insiste sur la portée uniquement diplomatique de la mission, en soulignant l'absence de toute préparation à un éventuel combat. Mais Marsile a pendu Basin et Basile avant même de les entendre. Fort de cette expérience malheureuse, Guron se prépare autant comme chevalier que comme messager. Le héros apprête alors son armure et son âme avec le même intérêt. L'auteur dit des trois envoyés²²³⁹ :

Si feirent de leurs armes vestir e coroyer ;

Pues alerent la messe oïr e escoutier²²⁴⁰.

Les « armes » et la « messe » sont en parfait écho, à la césure : la préparation physique et la préparation spirituelle et religieuse ne s'entendent pas l'une sans l'autre. A cet effet, l'empereur a pour Guron qui le quitte un geste qu'il n'avait pas eu pour les deux ambassadeurs précédents : « si le prist à segnier »²²⁴¹. Le nouveau messager est donc armé et béni : champion de la foi, il a une vocation de martyr. Mais son supplice est d'autant plus inéluctable que Ganelon l'a trahi. Le héros se retrouve loin de sa patrie et il lui est impossible de recevoir une aide quelconque parce que ses deux compagnons sont morts. Totalement seul face aux nombreux ennemis, il se retrouve dans une situation comparable à celle de Domicé dans la *Pharsale* :

Ay deu ! Por qoi non seit Pompiu la destinee

De li frans senators de la cité loee.

Qar bien auroit secors la persone prisee.

Me ce non poit pas etre, qar la dure meslee

En bien XXX tropiaus e plus ert asemblee,

Und q'il non poit avoir secors d'une deree²²⁴².

²²³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 2533.

²²³⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 2568-2570.

²²³⁹ Guron est accompagné de Taindres et Andriais.

²²⁴⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 2907-2908.

²²⁴¹ La *Prise de Pampelune*, v. 2925.

²²⁴² La *Pharsale*, v. 1695-1700.

Ce motif du « secours impossible » est présent aussi bien dans le texte de Nicolas de Vérone que dans la chronique en prose²²⁴³. Les combattants font alors preuve d'une vaillance exceptionnelle lors d'un combat déséquilibré.

Les trois chevaliers de la *Prise de Pampelune*, qui « ne pensoient mie à la grand mescreüe »²²⁴⁴, se battent « sens fer cere esperdue »²²⁴⁵. Mais la lutte est trop inégale et le poète franco-italien insiste lourdement sur la disproportion des forces en présence : les hommes de Charlemagne ne sont que trois, alors que Maozeris a réuni une armée entière. Tout au long de cet épisode, le chiffre trois revient comme un leitmotiv²²⁴⁶. Cependant, la minorité numérique des chrétiens ne les empêche pas de faire montre de leur vaillance puisqu'ils viennent à bout de « sexante e plus de ceus faus criminaus »²²⁴⁷. Dans les deux épopées, bien que la cause soit perdue d'avance, Guron et Domic se battent autant que leurs forces le leur permettent.

Par la suite, la perte du destrier, motif type de la chanson de geste, accentue l'aspect dérisoire des efforts fournis par les héros. À terre et défaits de leurs attributs guerriers, ils ne peuvent prétendre l'emporter sur leurs adversaires. Mais l'impossibilité de mener à bien le combat engagé au nom de la lutte collective est indispensable à l'exigence d'héroïsme individuel. C'est pourquoi les auteurs ont souvent recours à cette situation désespérée pour désigner leurs personnages comme des héros. Le cheval de Guron « souz lu mort ceï »²²⁴⁸ de la même façon que Domic est privé de sa monture : « mort i ont le cival »²²⁴⁹.

Dans la *Prise de Pampelune*, Ysorié est une nouvelle figure exemplaire. Converti fidèle, loyal et valeureux, il fait honneur à sa nouvelle religion et devient l'un des meilleurs chevaliers de l'armée française. Lors de l'épisode du mont Garcin, le héros voit son destrier tué par les « dars turquois »²²⁵⁰. Fort mal en point, le porte-drapeau de Charlemagne ne faillit pas pour autant à la mission que l'empereur lui a confiée quoi qu'il lui en coûte :

²²⁴³ Les *Fet des Romains*, p. 534, l. 8-11.

²²⁴⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3569.

²²⁴⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3584.

²²⁴⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3626, 3629, 3638, 3639, 3643...

²²⁴⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3661.

²²⁴⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3757.

²²⁴⁹ La *Pharsale*, v. 1645.

²²⁵⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 1694.

Mes a dous mains tenoit, com frans barons e drois,
Le confenon Zarllon, ond mout soufri grand pois²²⁵¹.

L'insistance sur la difficulté de sa tâche inscrit Ysorié dans une logique héroïque de l'ultime effort face à l'adversité. Dans ce cas précis, le personnage n'échappe à sa destinée tragique et à l'issue fatale promise que grâce à l'intervention providentielle de l'armée française²²⁵².

Dans le cas où le guerrier doit périr, vient le moment d'être averti de sa mort car on ne meurt pas sans avoir eu le temps d'en avoir conscience. « Je sai veraiement que je ne verrai ja le quart jour », dit Gauvain dans la *Mort le roi Artu*²²⁵³. A Roncevaux, « Ço sent Rollant de sun tens n'i ad plus »²²⁵⁴. De la même façon, Guron a la conviction intime que son trépas est proche : « je suy de la mort entrepris e seisi »²²⁵⁵. A Charlemagne, qui lui demande s'il pense guérir de ses blessures, il répond :

« Nanil », dist le vassal, « plus nen i est reançon,
Car trou je ay perdu dou sang a grand foison »²²⁵⁶.

Dans la *Pharsale*, Domicé pressent sa fin prochaine : « Lor conuit pour certain que sa mort s'aprosmeit »²²⁵⁷. A cet instant, les héros évoquent Pompée, « qe savoit sa grand destrucion »²²⁵⁸ et Jésus qui « senti consumé en soi ceschun afere »²²⁵⁹.

Ne cherchant plus à lutter, le martyr se couche donc sur le sol, « Guron versa en le pré flori »²²⁶⁰. Dans le texte d'Oxford, c'est dans cette position qu'Olivier attend la mort : « Descent a piet, a la tere se culchet »²²⁶¹. Nicolas de Vérone utilise ce motif pour décrire l'agonie de Domicé :

²²⁵¹ La *Prise de Pampelune*, v. 1695-1696.

²²⁵² La *Prise de Pampelune*, v. 1709-1750.

²²⁵³ La *Mort le roi Artu*, § 166, p. 213, l. 20-21.

²²⁵⁴ La *Chanson de Roland*, v. 2366. Voir aussi les vers 2355-2356 :

Ço sent Rollant que la mort le tresprent
Devers la teste sur le quer li descent.

²²⁵⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3770.

²²⁵⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3793-3794.

²²⁵⁷ La *Pharsale*, v. 1646.

²²⁵⁸ La *Pharsale*, v. 2934.

²²⁵⁹ La *Passion*, v. 866. Ce vers est une traduction de Jean, 19, 28. Cette omniscience se manifeste à plusieurs reprises, entre autres lors des annonces prophétiques et dès le début de la *Passion*. Voir les v. 67-69, 105-106, 134-139, 179-180, 190-191, 204-205, 334, 751, 818-819. Voir en particulier le v. 270 : « Qar le pont de ma vie vient dou tot aproçant ».

²²⁶⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 3758.

²²⁶¹ La *Chanson de Roland*, v. 2013.

Non se poit plus defandre le noble senator
Ains se voute d'angosce en le sang sor l'erbor²²⁶².

L'« angosce » est la même que celle du Christ « angustious » au moment de mourir²²⁶³. Elle désigne une douleur physique extrême et insiste sur l'état de déréliction du héros alors que sa mort ne fait plus de doute. Vont dans ce sens la mention du « sang » à l'intérieur duquel il baigne, et celle de son incapacité à se battre davantage. Le terme se retrouve dans la *Chanson de Roland* pour décrire la mort d'Olivier : « Oliver sent que la mort mult l'angoisset »²²⁶⁴. Allongé à terre, il lui faut désormais abandonner le combat. Tous ces éléments, présents dans la chronique en prose, sont repris par le poète franco-italien pour donner à la mort de Domice des allures de martyr héroïque.

Ainsi disposé, le mourant peut accomplir les derniers actes du cérémonial traditionnel et demander le pardon de ses compagnons. Pour lui, le temps est venu d'oublier le monde et de penser à Dieu. Au moment d'expirer Guron le prie d'absoudre les péchés de Roland :

« Ond je pri damnideu pour sa redencion
Che de tous vous peciés vous faïçe huy pardon »²²⁶⁵.

Il purifie son âme, après avoir combattu au nom de la foi :

Lour Guron mantinant, sens plus demoreixon,
Fist demandier un abés e prist confesion²²⁶⁶.

Enfin, il recommande les survivants à Dieu : « A Dieu vous comand ; car je cist mond refu »²²⁶⁷. Après la dernière prière, il ne reste plus qu'à attendre la mort et celle-ci n'a aucune raison de tarder :

Alour bati sa coupe, e sens autre salu
En brais a l'emperer ceÿ mort estendu²²⁶⁸.

Dès lors, Guron de Bretagne est l'incarnation même du martyr héroïque chrétien qui s'est battu et expire au service de Dieu. Faisant confiance au « credo de la croisade »²²⁶⁹

²²⁶² La *Pharsale*, v. 1713-1714 ; les *Fet des Romains*, p. 534, l. 20-24.

²²⁶³ La *Passion*, v. 886.

²²⁶⁴ La *Chanson de Roland*, v. 2010. C'est également le cas dans la *Chanson de Guillaume* pour décrire la Passion de Vivien dont « grant fu l'anguisse », v. 867.

²²⁶⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3814-3815.

²²⁶⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3819-3820.

²²⁶⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3823.

²²⁶⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3824-3825.

²²⁶⁹ Voir à ce sujet J.-C. Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale*, op. cit., p. 99-100.

selon lequel « la penitance sera del bien ferir »²²⁷⁰, le héros ne doute pas un instant d'obtenir l'absolution que Turpin promet aux chevaliers de *Gui de Bourgogne*, pourvu qu'ils se battent avec ardeur :

« Dès le premerain jor que fustes oncques nez
De ci à igestui où vos estes antrez
Des pechiés dont vos estes mesfès ne meserrez,
Certes, j'en remain pleges ici et devant Dé
Que au jor dou joïse vos randrai tous aubez.
Chevauchiez par vertu, mar vos esmaierez.
Penitance vos doins tele com vos orrez :
De ruistes cous ferir sor païen desfaez »²²⁷¹.

La figure exemplaire du vassal de Charlemagne répond à une certaine habitude rhétorique des textes épiques, en particulier des œuvres du cycle du roi où la thématique de la croisade et de la reconquête est primordiale.

Mais le respect des motifs traditionnels de la description d'une mort édifiante amène le poète franco-italien à donner une version tout personnelle de l'expiration de Domic. Les *Fet des Romains* rapportent qu'une fois la conversation avec César terminée, Domic « ne dist plus. L'ame s'en ala ; li oill li ocurcurent et troblerent. En ceste maniere morut Domices »²²⁷². Or, la sobriété de l'expression, qui rappelle celle de Lucain²²⁷³, ne se retrouve pas chez Nicolas de Vérone. Face à la sereine assurance de César d'être maître de la ville avant la tombée de la nuit²²⁷⁴, Domic réagit de façon plus originale dans la *Pharsale* :

Quand Domic l'entand, ensamble jont alor
Ses mans ch'erent ferues cum duel e cum langor,
Et dit : « Je rent merci as diés de mout buen cor
Qe çe ce ne (tey) veray, q'en moroie a dolor »²²⁷⁵.

Cette attitude de prière est celle d'un martyr chrétien ou d'un chevalier qui, tel l'archevêque Turpin, meurt les mains croisées sur la poitrine²²⁷⁶ et ce n'est sans doute

²²⁷⁰ La *Chanson d'Aspremont*, v. 4311.

²²⁷¹ *Gui de Bourgogne*, v. 516-523. Cette promesse se trouve déjà dans la *Chanson de Roland*, v. 1127-1135.

²²⁷² Les *Fet des Romains*, p. 534, l. 11-12.

²²⁷³ Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 615-616 : « Non plura locutum / Vita fugit, densaeque oculos verter tenebrae ».

²²⁷⁴ La *Pharsale*, v. 1739-1742.

²²⁷⁵ La *Pharsale*, v. 1743-1746.

²²⁷⁶ La *Chanson de Roland*, v. 2240.

pas fortuit : dans l'épopée franco-italienne, Domicie incarne les vertus héroïques les plus élevées et donc également, implicitement pour un public médiéval, celles d'un champion de la foi²²⁷⁷. Ainsi, la peinture de sa mort participe du processus de christianisation du texte antique, processus déjà amorcé dans les *Fet des Romains*, mais poussé à son terme par Nicolas de Vérone. En outre, la mort du héros et l'attitude qu'il adopte face à elle font de lui un martyr.

b/ La sagesse antique

L'inspiration épique du poète franco-italien le pousse à utiliser des motifs connus et récurrents des chansons de geste tels que la trahison du héros, le combat déséquilibré contre de trop nombreux ennemis, le secours impossible, la perte du destrier, la prise de conscience de sa mort prochaine et la dernière prière prononcée allongé au sol.

Cependant, la description de la mort des personnages présente quelque originalité et l'esprit des chansons de geste se trouve sensiblement modifié par l'adjonction de nouvelles figures héroïques païennes. Certaines formules usuelles prennent un sens inhabituel et semblent à la croisée de deux idéaux bien distincts, l'un proprement chrétien et attendu, l'autre, plus directement inspiré de la philosophie antique et, par là même, totalement inédit.

En effet, il n'est pas d'épopée qui n'insiste lourdement sur les multiples violences infligées aux héros avant qu'ils ne rendent l'âme. Nicolas de Vérone se plie à ces exigences narratives, mais l'attitude des personnages face aux outrages qu'ils subissent se distingue de l'indifférence à la douleur qu'ils pouvaient manifester dans les œuvres plus anciennes.

Les chevaliers promis au martyre sont d'autant plus héroïques que leurs blessures sont nombreuses et profondes. Ainsi, l'auteur de la *Prise de Pampelune* insiste sur l'état de Guron de Bretagne dont les plaies témoignent de la violence du combat :

Trencié avoit ses entrailles, e grand part en isci
De hors ; ond le cemin de suen sang mout rogi²²⁷⁸.

L'enjambement entre les deux vers, qui disjoint le syntagme « iscir dehors », souligne l'effet de désolidarisation de Guron et de ses viscères ; il est littéralement en train de se

²²⁷⁷ C'est ce qui explique également que Nicolas de Vérone remplace la déploration sous forme d'interrogation rhétorique des *Fet des Romains* (« Mes que valut sa proece? », p. 534, l. 8-9) par des appels à Dieu : « Ay deu ! », « Ai dé ! » (v. 1695 et 1704) qui évoquent les formules épiques les plus convenues.

²²⁷⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3747-3748.

séparer de son corps. Cette vision du héros qui perd ses entrailles, que l'on retrouve dans la *Spagna* où les intestins du héros lui sortent du ventre²²⁷⁹, rappelle celle de Vivien qui tient ses boyaux de son bras gauche tout en continuant à frapper de la main droite²²⁸⁰. Dans la chanson de Nicolas de Vérone, les lésions du héros le rendent parfaitement méconnaissable. Lorsqu'il arrive au campement français, les premiers hommes qui le voient ne parviennent pas à préciser son identité et s'interrogent :

« Chi puet cist etre ? Chi l'a ensi laidi ?

Mal l'amoient celour che ensi l'ont envai ! »²²⁸¹

L'extrême brutalité des coups portés et reçus participe du processus d'héroïsation du personnage parce que l'atteinte à l'intégrité du corps est nécessaire à l'élévation de l'âme.

Mais, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, la résistance physique qui distingue les êtres d'exception du commun des mortels s'allie à une force de caractère inouïe qui permet aux héros de mépriser leur douleur et d'agir comme s'ils ne la ressentaient pas. Dans la *Prise de Pampelune*, Guron est capable, malgré ses viscères pendants, des efforts les plus grands pour poursuivre sa route et il ne ménage pas sa peine :

Tout jour e toute nuit – se l'autour ne menti-

Civauçà le baron che repois ne queri²²⁸².

Guron « fort s'an aasti »²²⁸³ pour revenir auprès de l'empereur de la même façon qu'Ysorié refuse de rentrer au camp pour panser ses blessures comme le lui conseille Roland²²⁸⁴. Désarçonné par Maozeris, il accepte une nouvelle monture et s'empresse de donner la chasse à son père :

« De moi », dist Ysoriés, « n'aiés mie doteison

Car je n'ai nulle plaie, che je pris un boton.

Ains vindrai ou tous vous pour fer ma venjeson »²²⁸⁵.

Ce désir de poursuivre malgré son état est le propre de qui maîtrise sa douleur et Ysorié renvoie ici à l'image de Domicie qui, dans les circonstances les plus critiques, au moment du trépas imminent, refuse encore de s'avouer vaincu, de s'épargner de la peine

²²⁷⁹ *La Spagna*, XXVI, 18, vol. 2, p. 378.

²²⁸⁰ *La Chanson de Guillaume*, v. 881 et 886-887.

²²⁸¹ *La Prise de Pampelune*, v. 3761-3762.

²²⁸² *La Prise de Pampelune*, v. 3749-3750.

²²⁸³ *La Prise de Pampelune*, v. 3753.

²²⁸⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 1224-1228.

²²⁸⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 1229-1231.

ou de demander grâce. Le vers conclusif de la laisse LXIII de la *Pharsale*, « Mes por peor de mort merci non demandeit »²²⁸⁶, synthétise l'héroïsme du guerrier qui n'envisage pas même de cesser la lutte ou de s'en remettre à l'ennemi. Admirable jusqu'à son dernier soupir, il réagit aux propos de son assaillant de la façon la plus virulente :

« Cesar, Cesar » dist il, « je te don a savor
Qe tu non eis pas mie ou tu te tiens ancor »²²⁸⁷.

Ce total mépris de la douleur physique affiché par les héros s'apparente à l'idéal stoïcien d'ataraxie : les personnages tendent à n'éprouver aucune passion et à dominer leur propre corps. La tranquillité de l'âme à laquelle ils aspirent résulte de la modération et l'absence de trouble est alors un état acquis grâce à la méditation et au travail sur soi. C'est ainsi que le soldat romain parvient à s'empêcher de mourir pour répondre à César qui se croit déjà victorieux :

Il retint le spirit qe s'en aloit tutor,
E reprend tant de laine q'il respond sans demor²²⁸⁸.

Il maîtrise son corps et domine sa propre mort tout comme Guron se maintient en vie, malgré ses blessures :

Tiel vint plaies avoit che un autre bien ardi
Seroit mort seul de l'une, ou fortment spoenti.
Le sang che de lu isoit durement l'afebli.
Grand pièce seroit mort - pour voir je le vous di ! -
Mes le suen aut coraçe le mantenoit ensi²²⁸⁹.

L'endurance de ces héros se distingue de la force surhumaine des figures épiques convenues parce qu'elle est le fait, comme le précise le dernier vers, du *coraçe* du personnage, c'est-à-dire de sa volonté et sa force morale. Celui qui ne s'épouvante pas de sa situation et qui ne redoute pas la mort chevauche comme s'il n'était pas atteint :

Lour dreça suen cemin plus tost che s'il issist
Hors d'un arc, non montrant che nul mal ne sentist²²⁹⁰.

²²⁸⁶ La *Pharsale*, v. 1647.

²²⁸⁷ La *Pharsale*, v. 1724-1725.

²²⁸⁸ La *Pharsale*, v. 1722-1723.

²²⁸⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 3740-3744.

²²⁹⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 3727-3728.

La peine ne se manifeste pas parce qu'elle ne se ressent pas. A l'instar d'Epictète qui se laisse briser la jambe sans réaction²²⁹¹, Guron semble ne pas éprouver de douleur. Il a atteint l'idéal de pouvoir sur soi qui caractérise les stoïciens. Pour le Portique, la souffrance n'est qu'un *indifférent*²²⁹² que domine l'impassibilité du sage. A l'époque du moyen stoïcisme, Cicéron modère ces ambitions et ne croit pas à la possibilité d'une telle attitude : pour lui, la douleur est un mal, mais elle est supportable²²⁹³.

La conception est bien différente de celle du christianisme où la douleur est considérée comme une épreuve envoyée par Dieu²²⁹⁴. Ainsi, dans la *Passion*, le Christ endure ses mortifications sans mot dire et affronte les tourments en silence. Il prononce le *Consummatum est* « con mout omble ciere »²²⁹⁵ parce que la crucifixion s'apparente à un exercice d'humilité et à une profession de foi. Jésus reste maître de ses émotions jusqu'à son dernier soupir mais son martyre est fondamentalement différent de la sérénité de Pompée face à ses assassins.

Immobile alors qu'Achillas lève le glaive qui lui sera fatal, le général romain demeure silencieux quand son ennemi le frappe :

Mes onques ne se muet le bier por nul error,
Ançois se tint si qoy sens fer aucun crior,
Cum s'il ne fust tocé da nulle part d'entor²²⁹⁶.

Bien plus, il s'exhorte à mourir dignement et les propos qu'il se tient révèlent son héroïsme. Son attitude face à la mort le désigne comme un sage stoïcien parce que le personnage recherche avant tout la dignité. A l'inverse des héros épiques qui meurent au sol dans une complète déshumanisation et du Christ qui est « mout afeblis »²²⁹⁷, le sage revendique le droit à mourir debout. L'ultime monologue de Pompée ressemble aux dernières paroles de Vespasien : « Decet imperatorem stantem mori ». La résistance physique exceptionnelle est devenue une qualité réservée aux plus vertueux qui ont su l'acquérir :

²²⁹¹ L'anecdote est rapportée par Origène, *Contre Celse*, éd. M. Borret, Paris, Editions du Cerf, 1965, VII, 53.

²²⁹² Les stoïciens qualifient d'*indifférent* ce qui ne contribue ni au bonheur ni au malheur. Sur la théorie stoïcienne des *indifférents* voir T. Bénatouïl, *Faire usage. La pratique du stoïcisme*, Paris, Vrin, coll. *Histoire des doctrines de l'Antiquité classique*, 2006, p. 219-225.

²²⁹³ Cicéron, *Tusculanes*, éd. G. Fohlen, J. Humbert, Paris, Belles Lettres, 1968, II, 35, 53.

²²⁹⁴ Au sujet de cette divergence, voir A. Michel, « Saint Augustin et Cicéron : le courage, la souffrance et la joie », art. cit., p. 194-198.

²²⁹⁵ La *Passion*, v. 874.

²²⁹⁶ La *Pharsale*, v. 3011-3013.

²²⁹⁷ La *Passion*, v. 814.

Garda Pompeiu son cor et sa pensié ausy.
E cist pooir oit il – selonq qe ze vos dy –
D’etre sir de son cor, qar mes ne fu esfrey²²⁹⁸.

Le dernier vers résume l’idéal humain tel que le conçoit Nicolas de Vérone : il ne s’agit plus de s’affranchir des limites de son humanité comme dans les épopées françaises mais de maîtriser son corps et son esprit à force d’entraînement.

Dans la *Pharsale* franco-italienne, Pompée évoque Latéranus condamné par Néron dont parle Epictète. Mené au supplice à cause de sa participation à une conspiration, il est mis aux fers. « Le premier coup de l’exécuteur ayant été trop faible pour lui enlever la tête, il la retira un instant, puis la tendit de nouveau avec beaucoup de fermeté et de constance »²²⁹⁹. L’idéal de dépassement de soi est remplacé par un idéal de pouvoir sur soi.

* * *

*

Les poèmes de Nicolas de Vérone sont marqués par une forte présence de la thématique de la mort exemplaire. Cette dernière, loin d’apparaître comme effrayante, est affrontée avec sérénité, d’autant plus aisément que les guerriers, sûrs de la cause qu’ils défendent, vouent leur corps à une lutte qu’ils pensent juste. De la sorte, personnages principaux et personnages secondaires réagissent de la même façon face à la mort : ils ne cherchent pas à l’éviter et s’y résignent avec toute la grandeur de leur âme.

Jésus, Pompée, Guron et Domicie vivent une Passion comparable en ce sens que le poète institue un cadre de la mort édifiante qu’il respecte avec minutie. Les événements tragiques sont annoncés par des signes surnaturels, d’autant plus significatifs que Nicolas de Vérone les utilise avec parcimonie. La mort des héros est froidement débattue lors de conseils et il n’y a pas, dans les œuvres du poète franco-italien, de héros orgueilleux qui court à sa perte : tous sont victimes de calculs politiques, de machinations viles ou de vengeances personnelles²³⁰⁰. La trahison est au cœur du schéma narratif de la mort de Jésus et de Guron de Bretagne et les deux images qui se répondent ainsi ouvrent la porte du martyr.

²²⁹⁸ La *Pharsale*, v. 3043-3045.

²²⁹⁹ Epictète, *Entretiens*, éd. D. Souilhé, A. Jaqu, Paris, Belles Lettres, 1943, I, 4.

²³⁰⁰ A l’exception de Domicie, figure du guerrier modèle entièrement dévoué à la cause qu’il sert.

Ce dernier est héroïque comme peut l'être celui de Roland et Olivier à Roncevaux, celui de Vivien aux Aliscans. Il se décline avec une série de motifs habituels et attendus qui font des scènes de mort des moments rhétoriques propres à plaire à un public amateur de chansons de geste. Le trépas des héros est exemplaire. Dès lors, Guron le Chrétien et Domic le Romain ont des gestes comparables et se recueillent, au moment de quitter le monde, dans une attitude de prière. L'esprit épique souffle dans l'œuvre de Nicolas de Vérone avec une intensité toute particulière lors de l'agonie des personnages.

Cependant, alors que les héros épiques endurent vaillamment leurs souffrances parce qu'ils sont illuminés par la grâce divine, les personnages de Nicolas de Vérone s'apparentent plutôt à des sages stoïciens qui ont appris à maîtriser leur corps. Capables de mépriser la douleur, de retenir l'esprit qui leur échappe, de se maintenir en vie ou d'affronter leur homicide dignement, ils visent un idéal de sagesse et d'ataraxie et non pas de sanctification. Dès lors, ils évoquent davantage Latéranus que le Christ.

II/ L'absence de sanctification des martyrs

En effet, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, les scènes de mort épique sont amputées d'un motif important et cela n'est pas sans surprendre : alors qu'un diable apparaît à la mort de Judas²³⁰¹, aucun ange n'arrive auprès des héros qui rendent l'âme. Le poète connaît les détails des légendes épiques qui lui servent de modèle et il ne peut en aucun cas s'agir d'une omission. D'une façon tout aussi étonnante, la *Passion* est dépourvue de résurrection du Christ. En outre, la fin de la *Pharsale* paraît des plus expéditives après la mort de Pompée que le poète fait hâtivement mettre en terre par Codrus.

Dans les chansons du cycle du roi, les héros épiques, champions de la foi, accomplissent sur terre la volonté divine. Telle est l'interprétation traditionnelle de toute croisade. Les chevaliers se battent fièrement, au nom de Dieu, et œuvrent ainsi à la fois pour un idéal commun de christianisation et pour le salut personnel de leur âme. Morts l'épée à la main, lors d'une tentative d'évangélisation, ils peuvent conquérir la sainteté. Si Dieu, dont le pouvoir est infini, n'apporte aux combattants qu'un secours limité, c'est parce qu'il entend les éprouver, et c'est cette institution de l'épreuve qui permet de révéler les héros, lesquels gagneront le paradis si leurs mérites sont suffisants.

²³⁰¹ La *Passion*, v. 724.

C'est ce qui se passe par exemple dans la *Chanson d'Aspremont*, « chanson de croisade par excellence »²³⁰², où Turpin, exhortant les guerriers français à se battre avec courage, rappelle que la lutte contre les Païens ouvre les portes du paradis :

« Je ne sui uns om qui ne vos doi mentir :

Ki or ira sor Sarrasins ferir

Et le martire volra por Deu sofrir,

Dex li fera paradis aovrir ;

La nos fera coroner et florir

Et a sa destre nos fera aseïr.

Tos vos pechiés, sans boce regehir,

Vuel hui sor moi de par Deu recueilli »²³⁰³.

C'est également le cas dans *Gui de Bourgogne* avant l'engagement du combat où il revient logiquement à l'archevêque de rappeler le « credo de la croisade » qui sous-tend toute l'action héroïque des champions chrétiens²³⁰⁴.

Nicolas de Vérone reprend et adapte la matière épique française et semble se conformer à cette vision de l'héroïsme qu'il étend même au sujet antique de la *Pharsale*. Rédigeant également une *Passion*, il renoue avec la tradition hagiographique et présente ainsi nombre de scènes de morts édifiantes. Mais à quatre reprises la mort du héros marque le terme d'un épisode, ou de l'œuvre elle-même, sans que ne soient développées les conséquences possibles de la disparition des champions que le poète a célébrés. La mort des héros ne se définit pas comme un point de passage possible vers un autre monde et c'est particulièrement surprenant de la part d'un trouvère qui s'inspire des légendes épiques.

L'étude proprement littéraire et rhétorique des scènes de mort permettra de préciser l'image que se fait le poète de la vie de ses personnages et de l'idéal qu'ils incarnent. Si le trépas des héros n'aboutit à aucun devenir narratif, c'est le signe que l'auteur franco-italien refuse de sanctifier les protagonistes de ses textes. Dès lors, le chevalier, qui se confond avec le martyr, ne peut plus prétendre à la sainteté. Sans doute cette vision du monde est-elle à relier à celle qui fait de Jésus un homme mourant sans revenir à la vie. Dans sa *Passion*, Nicolas de Vérone omet la résurrection du Christ ainsi que les récits

²³⁰² A. de Mandach, éd., p. 2.

²³⁰³ *La Chanson d'Aspremont*, v. 4303-4310.

²³⁰⁴ *Gui de Bourgogne*, v. 516-523.

d'apparitions et ce n'est assurément pas uniquement par respect de la lettre des Évangiles primitifs.

1/ Le chevalier, le martyr et le saint

Dans la *Chanson de Roland*, le martyr du héros lui ouvre les portes de la sainteté, tout comme la Passion de Vivien fait du chevalier une nouvelle figure christique. Nicolas de Vérone, qui retranscrit les textes français des siècles passés, n'ignore pas cette destinée héroïque des personnages dont il raconte les aventures, d'autant plus que l'image exemplaire de Roland s'apparente à celle de Jésus dans les légendes italiennes. Dans *l'Entrée d'Espagne*, le héros vit une aventure tout à fait singulière dans l'ermitage où son avenir lui est révélé par un ange²³⁰⁵. Il sait alors qu'il sera trahi.

Cette donnée se retrouve dans les *Fatti de Spagna*²³⁰⁶ où elle se combine avec une scène proprement eucharistique où Roland divise le pain donné par l'ermite. Cette nourriture suffit à nourrir tous les compagnons²³⁰⁷ de la même façon que les disciples du Christ ne manquent de rien lors de leur traversée du désert²³⁰⁸. Dans *Berta e Milon*, la naissance du héros évoque celle du fils de Dieu : tels Marie et Joseph, ses parents s'enfuient et trouvent refuge dans une étable où l'enfant vient au monde²³⁰⁹. Le vocabulaire biblique et la terminologie chrétienne donnent à cet épisode des allures de parabole.

Mais malgré cette très forte compénétration des univers épique et évangélique dans la littérature franco-italienne, Nicolas de Vérone semble tout ignorer de la destinée merveilleuse du héros le plus prestigieux de la tradition épique française. Ainsi, il est particulièrement surprenant que les scènes de martyres exemplaires ne débouchent sur aucune intervention céleste dans la *Pharsale* et dans la *Prise de Pampelune*. Les trépas de Domicé, de Guron et de Pompée ne suscitent pas la moindre manifestation du surnaturel et le fait est on ne peut plus singulier. Bien plus, le poète se désintéresse totalement de ses personnages après qu'ils ont rendu leur dernier souffle.

a/ Des trépas sans suite narrative

²³⁰⁵ *L'Entrée d'Espagne*, v. 14945 et 15044-15047.

²³⁰⁶ *Les Fatti de Spagna*, XLVII, p. 112-114.

²³⁰⁷ *Les Fatti de Spagna*, XXXIX, p. 85.

²³⁰⁸ Luc, 22, 35.

²³⁰⁹ *Berta e Milon*, v. 9140-9157 et 9385-9394.

Dans la *Pharsale*, Nicolas de Vérone ne retranscrit pas en vers la totalité des *Fet des Romains* et l'épopée s'ouvre à la veille même de l'engagement armé : le début de la chanson de geste correspond ainsi au début du chapitre XII de la chronique en prose et la guerre en Thessalie apparaît comme une unité narrative cohérente, propre à être transposée en vers épiques. Récit d'une victoire, ou d'une défaite, selon le point de vue adopté, la *Pharsale* relate un « moment humainement tragique »²³¹⁰.

En revanche, les critiques ont parfois émis l'hypothèse que le texte qui nous est parvenu puisse être lacunaire ou tronqué parce que le trouvère ne poursuit pas le récit au delà de la mort de Pompée et que la fin de l'épopée est dépourvue d'épilogue²³¹¹. Nicolas de Vérone n'insiste ni sur les efforts de Codrus pour offrir une sépulture à Pompée, ni sur le devenir des autres combattants de Thessalie, ni sur le sort futur de César. L'analyse codicologique du manuscrit de la *Pharsale* exclut d'emblée l'hypothèse d'une perte mécanique puisque la dernière phrase du dernier feuillet, qui n'est rempli qu'aux deux tiers, est complète et que l'*explicit* du texte est celui qu'indique l'inventaire de 1407²³¹².

Par ailleurs, ce brusque arrêt de la narration après l'enterrement du héros rappelle celui de la *Prise de Pampelune* qui se termine, après la mise en place d'une longue et

²³¹⁰ J. Garel, « La chanson de geste », art. cit., p. 117.

²³¹¹ Ainsi F. di Ninni écrit dans son édition critique (*Note*): « le ultime lasse rispecchiano la lezione dei *Fet des Romains*, par. [20]-[23], fino a p. 567, l. 30. Il capitolo XIII continua – e si conchiude – con il racconto della sepoltura del corpo di Pompeo ad opera di Codro. E' probabile che fosse intenzione di Niccolò protrarre il proprio racconto fino alla fine di cap. III, se prestiamo fede a quanto dichiarato in apertura di componimento, v. 45 : « Ze rimeray l'istoire jusque la definance ». R. Specht, dans ses *Recherches sur Nicolas de Vérone, op cit.*, note par ailleurs, p. 161 : « D'après plusieurs anticipations, on s'attend à ce que le récit aille au-delà de la mort de Pompée. Selon le prologue, l'auteur veut « fer rementance / Jusgement qe Pompiu fu mort a delivrance (v. 40-41). Mais que faut-il entendre par les vers 44-45 : « Ze rimeray l'istoire jusque la definance » ? Le versificateur répète-t-il en d'autres termes ce qu'il vient de dire aux vers 40-41, ou bien envisage-t-il de conduire le récit au delà de la mort de Pompée ? Quelques vers avant la fin, il semble manifester son intention de raconter les funérailles de Pompée :

« Or l'aloient les ondes urtant por grand ferté :
Por roces, por gravelle l'ont mout sovant jeté,
La sause li pasoit tre por mi le costé ;
En luy n'oit conoissanze qar mout fu desformé,
Mes a une seulle zouse il seroit avisé,
Por ce qe le bu [e]stoit da le chief desevré.
Ceu fist conostre a cil qe dapues l'o[ut] trové
Qe puis l'ensevella –cum nos aurons conté-
Ce fu un chivaler qe Codrus fu nomé... » (v. 3150-3158)

Ces funérailles marquent d'ailleurs une coupure dans les *Fet des Romains*, source principale de la *Pharsale* ; c'est sur elles que se termine le chapitre XIII du livre III ».

²³¹² Voir à ce sujet : W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, « Inventaire des manuscrits », art. cit., p. 507 ; F. di Ninni, éd., *Introduzione*, p. 29-30 ; H. Aubert, « Notice sur les manuscrits Petau conservés à la Bibliothèque de Genève », art. cit., p. 512-515 ; R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 19-21 ; G. Bertoni, « Intorno a Niccolò da Verona », art. cit., p. 217 ; A. de Mandach, « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* », art. cit., p. 232-244.

minutieuse stratégie militaire²³¹³, par la chute rapide d'Astorgat. En trois vers et une seule journée de combat, « avant l'oscurour »²³¹⁴, la cité est détruite, la population exterminée, et l'épopée terminée²³¹⁵. La rapidité de la chute de la ville explique la fin abrupte du texte.

Les derniers vers de la *Pharsale*²³¹⁶ présentent une prolepse qui évoque également celle qui conclut la *Passion*. Avant de prendre congé de son auditoire²³¹⁷, le poète achève la narration au moment de la garde du tombeau du Christ :

Si li mistrent les gardes – ja ne lour scembla grieu –
Mes ja ne vault lour garde plu cum le foin au feu²³¹⁸.

Mais à aucun moment il n'explique pourquoi cette surveillance est inutile et la dernière laisse de l'épopée est consacrée au congé du jongleur.

Ainsi, les trois épopées de Nicolas de Vérone se terminent sèchement et, à deux reprises, la conclusion du texte correspond à la description de la mise en terre du héros mort, comme si l'auteur ne souhaitait pas poursuivre l'épopée au delà du récit des actions héroïques de ses personnages.

Cette logique de construction se retrouve dans la *Pharsale* au moment de la mort de Domic, qui paraît totalement anecdotique, bien que le personnage figure parmi les plus glorieux et les plus méritants. Dans un *planctus* convenu, son cousin Anelius jure de le venger et le combat reprend de plus belle²³¹⁹. L'épisode est alors définitivement clos, comme peut l'être celui de Guron de Bretagne dans la *Prise de Pampelune* après l'inhumation du protagoniste.

Le trouvère franco-italien fait de ce personnage le héros d'une « chanson de geste interne »²³²⁰, victime de la trahison de Ganelon. Il est voué au martyre héroïque et son trépas préfigure celui de Roland. Mais si l'épisode semble achevé après la mort du personnage, force est de constater que Nicolas de Vérone n'a pas narré de vengeance ni de punition du traître. Il s'éloigne par là de la leçon des *Fatti de Spagna* dans lesquels Roland « habiando olduto tutto quello che aveva fatto Algirone de sova persona, zura a

²³¹³ La *Prise de Pampelune*, v. 5900-6113.

²³¹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 6114.

²³¹⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 6114-6116.

²³¹⁶ La *Pharsale*, v. 3153-3157.

²³¹⁷ La *Passion*, laisse XXXV et dernière.

²³¹⁸ La *Passion*, v. 982-983 et derniers de la narration proprement dite.

²³¹⁹ La *Pharsale*, v. 1765-1774.

²³²⁰ F. di Ninni, « L'episodio di Guron de Bretagne », art. cit., p. 186.

Dio che luy sollo con sova spada se pensa de andare a Lucerna a unta de li sarazini »²³²¹
pour venger Algirone.

Pour F. di Ninni, cette lacune s'explique par « l'horizon culturel antérieur » : aux yeux du lecteur, Guron est déjà vengé puisque, dans le texte d'Oxford, Charlemagne réclame justice après le tourment de son neveu et que le traître est châtié²³²². Mais, dans le texte de Tuold, c'est pour son action contre Roland que Ganelon est puni. « Guenes est mort cume fel recreant »²³²³ et son supplice est la conséquence du pacte qu'il avait passé avec Marsile quand le roi païen lui avait demandé : « La traïsun me jurrez de Rollant »²³²⁴.

Certes, le caractère de traître est profondément attaché à la figure de Ganelon dans la tradition épique et tous ses méfaits semblent le conduire au châtement annoncé dès la plus ancienne des chansons de geste. Mais pour autant, dans la *Prise de Pampelune*, la mort de Guron n'est suivie d'aucune conséquence narrative et Nicolas de Vérone abandonne même trivialement son personnage au cœur d'une laisse. A peine remis de son chagrin pour la perte de son champion, Charlemagne est happé par des préoccupations militaires :

E l'emperer par lu remist pensis e iré.

Mes il fu en cil jour un pue reconfortié²³²⁵.

Une ville espagnole s'est rendue... La césure sur « cil jour », qui accentue le démonstratif au sens de « ce même », montre à quel point le deuil du roi de France a été rapide. Un héros meurt et aussitôt surgissent des centres d'intérêt plus concrets.

b/ Le devenir des âmes

La description de la mort de Guron n'a pas de suite narrative parce que le poète n'envisage pas le devenir des âmes des héros ni leur gloire *post-mortem*. Tous les éléments sont mis en place par Nicolas de Vérone pour faire du trépas de ses guerriers des *exempla* mais ces Passions n'ouvrent la voie d'aucune sanctification.

²³²¹ *Les Fatti de Spagne*, XLV, p. 100.

²³²² F. di Ninni, « L'episodio di Guron de Bretagne », art. cit., p. 190 : « E' lecito, in questo caso, pensare ad un rimando a distanza ai futuri – cronologicamente, s'intende- avvenimenti della *Chanson de Roland*, cioè alla tragedia di un altro eroe-martire protagonista, Rolando appunto, e alla vendetta operata da Carlo su Gano ? Io credo di sì, tanto più se si tiene conto che la saldatura tra tutto ciò che precede gli avvenimenti del Roland –i set anz tuz pleins- e il Roland stesso sta per attuarsi. In altri termini, a livello di coscienza collettiva –dell'emittente del messaggio da un lato, e del destinatario dall'altro- Guron è di fatto già vendicato »

²³²³ *La Chanson de Roland*, v. 3973.

²³²⁴ *La Chanson de Roland*, v. 605.

²³²⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 3867-3868.

De la même façon, bien que Domice joigne les mains et semble prier au moment de mourir, il ne prie pas, ne bat pas sa coulpe, ne se confesse pas, ne reçoit pas l'extrême onction et ne demande pas à Dieu le pardon pour ses péchés ou ceux de ses compagnons. Il demeure un Païen qui se contente d'invoquer les puissances supérieures et de suivre leurs décisions, de la même façon que peu de temps auparavant, le héros mourant s'en était remis aux Dieux :

« Ay diés !, puis qe dei la mort prandre,
Je me teingn bienauré e merci vos voil randre,
Quand in servis de Rome çè muer in tiel contendre »²³²⁶.

La christianisation de ce héros s'arrête à sa mort et le chevalier n'atteint pas la sainteté ou quelque gloire similaire au moment où il « rend l'âme ». A ce sujet, Nicolas de Vérone manifeste une certaine distance critique vis-à-vis de l'expression, probablement en cours de lexicalisation, qu'il utilise pour décrire le trépas du héros :

Lour feri contre terre dou front pour tel vigor
Qe l'arme se parti dao cors - cum dit l'auctor²³²⁷.

Durant le Haut Moyen Age, il est acquis que la mort est le moment où l'âme se sépare du corps et rejoint le royaume de l'au-delà. « En mourant, l'être humain ne s'évanouit pas dans le Néant total ; après son séjour sur terre, son âme passe dans un autre monde »²³²⁸. Mais cette certitude, ainsi que la notion même d'individu, est totalement remise en question par la découverte des œuvres d'Aristote commentées par Averroès au XII^e siècle. Pour le philosophe arabe, comme pour les Epicuriens, l'âme individuelle meurt avec le corps. La crise doctrinale de 1270 et les questionnements anthropologiques amènent une nouvelle vision de l'homme corps et âme après 1250²³²⁹. L'incise « cum dit l'auctor », que le poète glisse dans son texte, est le signe qu'il considère l'expression comme une simple formule à l'instar des termes « li estoit l'arme dou cors sevrete »²³³⁰ qui signifient simplement « Jésus était mort »²³³¹. Nicolas de

²³²⁶ La *Pharsale*, v. 1650-1652. Franca di Ninni note, dans son édition (p. 148), que l'expression « Ay diés ! » est « aggiunta sull'interlinea da mano successiva » ; nous considérons cependant qu'elle fait effectivement partie du texte voulu par Nicolas de Vérone dans le sens où sa suppression entraînerait une irrégularité du vers et une incohérence syntaxique, le pronom personnel « vos » du vers 1651 n'ayant dès lors pas de référent.

²³²⁷ La *Pharsale*, v. 1747-1748.

²³²⁸ A.-J. Gourevitch, *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 132.

²³²⁹ Voir à ce sujet E.-H. Weber, *La Personne humaine au XII^e siècle*, op. cit., p. 74-198.

²³³⁰ La *Passion*, v. 927.

²³³¹ C'est le terme « mortuum » que l'on retrouve dans les Évangiles : Marc, 15, 44 ; Jean, 19, 33. Quelques vers auparavant, Nicolas de Vérone écrit ; « Se parti le spirit daou cors beneürös », v. 890. Il s'agit là d'une traduction littérale de Matthieu, 27, 50 et de Jean, 19, 30 : « tradidit spiritum ».

Vérone n'adhère pas à l'idée d'une possible survie de l'âme et ce témoignage averroïste²³³² eût sans doute suffi à le vouer à l'Enfer dantesque :

Suo cimitero da questa parte hanno
Con Epicuro tutt'i suoi seguaci,
Che l'anima col corpo morta fanno²³³³.

On sait que l'auteur de la *Divina Commedia* était plus volontiers thomiste mais l'« arme » de Domice, libérée de son « cors », n'a aucun devenir narratif chez le poète véronais. Pas plus que pour celle de Guron, un ange ne se déplace et ne vient la chercher. Le Romain est présenté comme un héros chrétien, un martyr, sa mort est exemplaire mais elle n'ouvre pas les portes du Ciel. Le respect de la source antique ne suffit pas à l'expliquer puisque les adaptations chrétiennes des données antiques sont nombreuses et que, dans le même temps, la description des errements de l'âme de Pompée présente dans les *Fet des Romains*²³³⁴ disparaît dans la *Pharsale* franco-italienne.

En outre, le sort réservé à Domice et à Guron est strictement parallèle. La mort de Guron ressemble à celle de tous les chevaliers héroïques : défait d'abord de sa monture²³³⁵, le héros tombe à terre, « si las che la luisour des siens yeus oscuri »²³³⁶. Il prend conscience de sa mort²³³⁷ et se confesse²³³⁸ non sans avoir recommandé ses compagnons à Dieu. Mais, et c'est là que la *Prise de Pampelune* est particulièrement intéressante, aucun ange ne vient chercher son âme, aucune intervention du surnaturel ne vient contrebalancer sa disparition du monde des vivants. Guron mort n'est plus qu'une dépouille.

Le personnage ressemble à Roland, parce qu'il a été trahi comme lui par Ganelon, mais la cérémonie qui entoure son trépas est bien différente de celle que le texte de Turol présente. Nicolas de Vérone ne consacre pas moins de dix vers à cette scène. Ces vers insistent sur l'aspect concret, matériel, des soins portés au défunt :

²³³² Sur le développement de l'averroïsme en Italie, en particulier à l'Université de Padoue, sur l'influence de ces thèses sur Marsile de Padoue et leur présence dans les textes de l'époque (par exemple dans l'*Intelligenza*), voir P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Age*, op. cit., p. 151-160.

²³³³ Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, X, v. 13-15.

²³³⁴ Les *Fet des Romains*, p. 574, l. 1-9.

²³³⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3757.

²³³⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3759.

²³³⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3793-3796.

²³³⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3821.

Alour fu despoilé
 Le cors e fu boili e cuit, e desevré
 Les osses da la car[n], com Zarlles oit comandié,
 La zarn fu enteree au grand temple sacré,
 E les osses furent par mout gran dignitié
 Lavés e embaumés ; e en un paile rosé
 Furent envelopiés. E sens fer autre plé
 A tout mil chivalers garnis e adobé
 Fu acompagnié le cors de Guron le alousé
 En Bertagne, e là fu jouste suen per couzié,
 E l'emperer par lu remist pensis e iré²³³⁹.

Toute l'attention est concentrée sur la dépouille de Guron : « le cors », « les osses », « la carn », « la zarn », « les osses ». La répétition en chiasme montre à quel point, dans l'esprit de ce récit, un homme est fait avant tout de chair et de sang. Le héros, qui n'est même plus chevalier car « despoilé » depuis le vers 3855, n'est qu'une enveloppe charnelle que les hommes divisent en plusieurs éléments.

« Mil civalers » - le syntagme est accentué à la césure - mènent le héros à sa demeure dernière, sur l'ordre de l'empereur : « com Zarlles oit comandié ». La disparition de Guron n'est suivie que de peu d'éloges²³⁴⁰ et la destination de celui qui fut champion est la « Bretagne ». Là, il rejoindra ses proches, sera « jouste suen per couzié ». Ainsi la mort permet non plus de réunir les bons, les justes, mais les membres d'une même famille, les enfants et leurs parents, morts avant eux.

Le plus remarquable est que le poète franco-italien refuse toute sacralisation : les actions sont effectuées par des hommes, et non point des anges. La destination du héros défunt n'est pas le Ciel ou le paradis mais bien sa terre natale. Nicolas de Vérone ignore ici la tradition épique qui, depuis la *Chanson de Roland* jusqu'à *Aiquin*, destine invariablement les héros à siéger à la droite du Seigneur²³⁴¹ :

²³³⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 3857-3867.

²³⁴⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 3863 : « sens fer autre plé ».

²³⁴¹ Voir par exemple : la *Chevalerie Vivien*, éd. D. M^c Millan, Aix-en-Provence, CUERMA, 1997, v. 371-373 et 471-474 ; *La Mort Aymeri de Narbonne*, éd. J. Couraye du Parc, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1884, v. 272-279 ; Herbert le Duc de Danmartin, *Folque de Candie*, éd. O. Schultz-Gora, Halle, Niemeyer, coll. *Gesellschaft für romanische literatur*, 49, t. III, 1936, v. 6753-6755 et 8412-8415 ; *Aiquin ou la conquête de la Bretagne par le roi Charlemagne*, éd. F. Jacques, M. Tyssens, Aix-en-Provence, CUERMA, 1979, v. 1-3, 560-563, 570-571, 1569-1575 et 2458-2463 ; la *Chanson des Saisnes*, v. 332-333 et 4725-4728 ; la *Chanson d'Aspremont*, v. 3885-3889, v. 4310-4311, 4403-4404 et 5470-5475 ; *Enfances Ogier*, v. 521-525, 4929-4932 et 5551-5554.

« Se vos murez, esterez seinz martirs,
Sieges avrez el greignor pareïs »²³⁴²

rappelle l'archevêque Turpin à Roncevaux. Mais le héros franco-italien demeure du côté de l'humain quand le texte d'Oxford soulignait : « Morz est Rollant, Deus en ad l'anme es cels »²³⁴³. A l'inverse, Dieu ne se manifeste pas à la mort de Guron et il n'est pas question de l'âme du héros. Un changement fondamental s'est donc opéré depuis les légendes françaises et le champion n'est plus explicitement sanctifié. Nicolas de Vérone ne convoque aucun ange auprès de son héros, celui-ci ne s'élève plus au-dessus de l'humain, et son individualité seule est essentielle.

De la sorte, l'agonie décrite est loin des schémas attendus où l'âme des guerriers rejoint le paradis après leur expiration²³⁴⁴. Dans la *Chanson d'Aspremont* lorsque Eaumont tue Auquetin :

Li rois Eaumes le fiert par tel sanlant
Onques del hialme ne pot avoir garant,
Coife de fer n'i contrevait un gant ;
Dusqu'es espauls le va tot porfendant.
Oiés mervelle, por Deu le raemant :
Li cors caï, tant ala torniant
Que il revint a tere en son seant,
Ses mains tenduës al ciel vers Euriant ;
L'arme enporterent li angele tot cantant.
Karles le vit, qui bien ert Deu creant,
Et, Dex, quel duel li en va demenant²³⁴⁵.

De la même façon, les âmes d'Aymeri, de Garin d'Anséune et de Bernard de Brabant sont emportées par les anges dans la *Mort Aymeri*. Ces trois derniers personnages se retrouvent ensuite au paradis²³⁴⁶. Vivien agonisant entend chanter les séraphins²³⁴⁷, Roland et l'archevêque Turpin sont recueillis par des messagers célestes²³⁴⁸, les

²³⁴² La *Chanson de Roland*, v. 1134-1135

²³⁴³ La *Chanson de Roland*, v. 2397.

²³⁴⁴ Cette thématique n'est pas exclusivement littéraire mais plus généralement artistique. Voir à ce sujet A. Tenenti, *La Vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. *Cahiers des Annales*, 1952, p. 37-40 et 73-85.

²³⁴⁵ La *Chanson d'Aspremont*, v. 4916-4926.

²³⁴⁶ La *Mort Aymeri de Narbonne*, respectivement v. 3620-3634, 3688-3693, 3749-3755 et 4170-4172. Dans ce texte, les pucelles mortes de faim gagnent elles aussi le paradis, v. 2897-2900.

²³⁴⁷ La *Chevalerie Vivien*, v. 1594-1604. Il voit ensuite le paradis où il va entrer, v. 1670-1675.

²³⁴⁸ La *Chanson de Roland*, v. 2396-2399 et 2258.

chevaliers tombés dans la *Chanson de Guillaume* sont semblables aux martyrs²³⁴⁹, mais Guron de Bretagne se bat et meurt sans être jamais récompensé de son sacrifice par une intervention divine.

Dans la *Prise de Pampelune*, l'effacement de la notion de survie de l'âme s'est opéré de façon progressive : lorsque Guron se trouve confronté à l'embuscade de Maozeris, il exhorte ses compagnons au combat et sa harangue évoque une possible sanctification :

« Se nous puisons brisier ceste giant mal nascue,
La renomee de nous sera sour tous creüe,
E se nous morons ci, ampues sera seüe
La proeçe de nous e bien rementeüe,
E nous armes seront en la gloire absolue »²³⁵⁰.

A la « renomee » que pourrait leur apporter une victoire bien improbable, Guron oppose le souvenir de la prouesse et le salut de l'âme. Dans son esprit, mourir sur un champ de bataille peut être un fait d'armes glorieux si les circonstances jouent contre les chevaliers, ce qui est précisément le cas des trois guerriers chrétiens. Dès lors, et compte tenu de la difficulté du combat, la défaite même est envisagée comme une prouesse supplémentaire et comme une possibilité d'accéder à la sainteté. Le discours de Guron s'apparente à celui que tient Ogier à Eaumont lorsqu'il l'affronte en combat singulier dans la *Chanson d'Aspremont*. Le Sarrasin estime avoir le dessus et le champion français lui répond :

« Se jo i muir, fait ai bone jornee ;
Em paradis sera m'ame salvee.
Mais se tu muers, la toie ame est danpnee,
Que li tiens dex ne valt une denree »²³⁵¹.

Cette foi inébranlable en la glorification par la mort, qui anime également Amauri et Godefroi²³⁵², semble encore présente à cet instant de la *Prise de Pampelune*.

Cependant, après la mort de ses deux compagnons, Guron, « mout navré e lais »²³⁵³, quitte la mêlée sur un destrier aussi mal en point que lui, chevauche et arrive à la « tour daou pais »²³⁵⁴. Alors que son cheval se jette à l'eau, « cil da la tour »²³⁵⁵ propose au

²³⁴⁹ La *Chanson de Guillaume*, v. 546-549.

²³⁵⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 3591-3595.

²³⁵¹ La *Chanson d'Aspremont*, v. 5335-5338.

²³⁵² La *Chanson d'Aspremont*, v. 3959-3962.

²³⁵³ La *Prise de Pampelune*, v. 3686.

²³⁵⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3688.

héros de rebrousser chemin et de s'en aller mourir auprès des siens. Mais dans la description de la mort glorieuse envisagée par le gardien de la tour, aucun passage vers la sainteté n'est évoqué :

« Tuen valour ay veü, e comant tu escampa[is]
Da ceus che contre toy ovrerent com maovais :
Francement ais motré ce qe pois e che sais.
Mes tant sembles navré che gueres ne vivrais.
Tiens compeignons sont mors : mes se tu me croirais,
Avec lour mantinant a morir tournerais [...]
e se tu illuec morrais,
Sempre sera parlé de ce que fait aurais »²³⁵⁶.

L'idéal de solidarité au sein du groupe constitué des guerriers et du meneur d'hommes est bien présent dans la *Prise de Pampelune* et la mort de Guron aboutit à une glorification de l'amitié, tout comme celle du jeune Guion dans la *Chevalerie Ogier de Dannemarche*²³⁵⁷. Mais chez Nicolas de Vérone, cette mort au combat, auprès de ses hommes, n'ouvre la voie que d'une reconnaissance *a posteriori* des exploits accomplis, exclusivement humaine de surcroît. Le souvenir de la prouesse subsiste seul et exclut toute gloire de l'âme.

Au début de la chanson, Roland propose à Carpent, prisonnier, de choisir entre la conversion et la mort. Il distingue alors le corps et l'âme de son adversaire, lui proposant de « garir » le premier et de « saover » la seconde, fût-il païen :

« Carpent », ce dist Rolland, « tu eis nous prisonier,
Si vois bien che da nous tu ne pues escampier,
Se la bontié Zarllon ne te vieut pardonier,
Che pardone a cescun che à lu se vieut tournier.
Ond se tu vieus Yesu e sa mere adorer
E l'onour Zarllemagne maintenir e gardier,
Tu pois garir tuen cors e ta arme saovier ;
Si te ferons en pris e en honour montier,
E autremant tu pois ta mort tost pourcacier,
Car Macon ne Marsille ne te poroit aidier !

²³⁵⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3692.

²³⁵⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3698 et 3701-3702.

²³⁵⁷ Voir à ce sujet E. Hoyer-Poulain, « Avatars de la mort épique : *Ogier le Danois* du XIII^e au XIX^e siècle », art. cit., p. 93-104.

Ond panse bien comant tu ais en cuer de fer,
E si nous di tantost comant tu vieus ovrier »²³⁵⁸.

Son discours présente une dimension évangélique et le champion français s'intéresse au salut de l'âme de son ennemi. En revanche Carpent, dans sa réponse, ne considère qu'une alternative entre la vie et la mort, sans qu'aucun autre élément n'entre dans son raisonnement :

« Sire », dist le Pain, « avant vieul je leisier
Roy Jonas e Marsile e Maçon renoier
Che je voile morir ; anzois vieul je otroier
Tretout vetre voloir de buen cuer volontier »²³⁵⁹.

Carpent ne s'intéresse qu'à son « cors » : il ne veut pas mourir et il n'envisage pas une seule seconde que son âme puisse lui survivre. Son averroïsme semble tout païen.

Dans la *Prise de Pampelune*, la vision de la mort est donc bien différente de celle mise en scène dans les épopées françaises antérieures. Le personnage franco-italien ne devient pas un saint. L'héroïsme présenté par Nicolas de Vérone est plus humain, plus personnel, plus individuel que celui des chansons de geste des XI^e-XIII^e siècles. Cette mutation est particulièrement manifeste dans la représentation de la mort. Il est tout à fait significatif que dans les épopées franco-italiennes en général, et dans celles de Nicolas de Vérone en particulier, l'héroïsme du champ de bataille ne trouve plus son expression ultime dans la mort au combat qui fait du chevalier un saint. Les combattants restent des hommes et par conséquent n'ont pas le privilège de recevoir ou de provoquer un message divin²³⁶⁰. Toute intervention du sacré est absente de la *Prise de Pampelune*.

Dans l'épisode imaginé par Nicolas de Vérone, un personnage comparable par bien des aspects au Roland de la *Chanson* peut mourir en martyr mais sans que son héroïsme ne suscite la moindre manifestation du surnaturel. Assurément chevalier, incontestablement martyr, Guron de Bretagne demeure héros sans être jamais saint.

Depuis la *Chanson de Roland*, les éléments constitutifs de la défaite sont demeurés inchangés, qu'il s'agisse de la solitude du héros²³⁶¹, du sentiment qu'il n'est plus nécessaire de se battre ou même du lieu de l'abandon. Le tertre sur lequel Pompée prend

²³⁵⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 5131-5142.

²³⁵⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 5143-5146.

²³⁶⁰ Ce privilège est réservé aux saints selon D. Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 8. On sait cependant que l'épopée française est un peu moins rigoureuse...

²³⁶¹ Dans la *Prise de Pampelune*, Maozeris fait la cruelle expérience de cette solitude lorsqu'il se retrouve vaincu, « solet sens escuer », v. 1367.

conscience de son infortune²³⁶² renvoie aussi bien à celui sur lequel Roland se rend pour mourir²³⁶³ qu'à celui que Guron franchit avant de revenir auprès de Charlemagne²³⁶⁴. Mais dans l'épopée franco-italienne de Nicolas de Vérone, la situation de celui qui s'avoue vaincu prend un tout autre sens. Elle devient le lieu de l'épanouissement de l'homme et de l'accomplissement héroïque de soi.

2/ Le saint et le sage

Cet impossible franchissement de la limite entre l'héroïsme humain et la sainteté est subordonné à la présentation toute particulière du personnage de Jésus par Nicolas de Vérone. En effet, dans la *Passion* franco-italienne, le Christ meurt sans se manifester comme Dieu en revenant à la vie. Pourtant, l'importance de la Résurrection dans la tradition littéraire est liée à la problématique de la double nature du Christ que le trouvère exploite largement dans son œuvre. Mais le « roy soprans »²³⁶⁵ se caractérise lui-même par sa finitude et il n'est plus question de son devenir après son expiration parce que le poète se préoccupe davantage de l'attitude des héros face à leur mort que du sens de leur trépas.

a/ La Résurrection dans la tradition littéraire

La *Passion* de Nicolas de Vérone date du XIV^e siècle. Cette époque est à la fois tardive et précoce : tardive parce qu'à ce moment on a écrit depuis longtemps de nombreuses *Résurrections*²³⁶⁶, et même quelques *Passions*. Bien que ces dernières soient chronologiquement postérieures aux pièces relatant les apparitions du Christ, on en trouve quelques exemples, pour les plus anciennes, dès le XII^e siècle²³⁶⁷. Cependant,

²³⁶² La *Pharsale*, v. 1869, les *Fet des Romains*, p. 538, l. 9 ; Lucain, *De Bello civili*, VII, v. 750 : « eminus ».

²³⁶³ La *Chanson de Roland*, v. 2268.

²³⁶⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3715.

²³⁶⁵ La *Passion*, v. 232.

²³⁶⁶ Voir par exemple *La Résurrection du Sauveur*, fragment de jeu, éd. J.-G. Wright, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1931 ; le *Mystère de la résurrection de nostre Seigneur Jhesucrist et de son Ascencion et de la Penthecoste (Angers, 1456)*, éd. P. Servet, Genève, Droz, coll. *Textes littéraires français*, 1993. Voir également *Le Grand mystère de Jésus, Passion et Résurrection, Drame breton du Moyen-Age*, éd. H. de La Villemarqué, Paris, Didier & C^o, 1886.

²³⁶⁷ Le texte le plus ancien attesté a été découvert en 1936 et date de 1160. Il est connu sous l'appellation *Passion du Mont Cassin*. Voir à ce sujet D.-M. Inguanez, « Un dramma della *Passione* del secolo XII », *Miscellanea Cassinese*, XII, 1936, p. 7-36 et XVII, 1939, p. 7-55 ; O. Jodogne, « Le plus ancien *Mystère de la Passion* », art. cit., p. 67-75 ; S. Sticca, « The Montecassino *Passion* and the origin of the Latin *Passion Play* », *Italica*, XLIV, 1967, p. 209-219 ; S. Sticca, *The Latin Passion play : its origins and development*, State University of New-York Press Albany, 1970, p. 84-121. La *Passion des jongleurs* date du début du XIII^e s. La *Passion du Palatinus* remonte au début du XIV^e s. De ce siècle datent également la *Passion de Semur*, la *Passion Notre Seigneur* et la *Passion d'Autun*, éd. G. Frank, Paris,

les grandes réalisations des *Passions*, telles que celles d'Arnoul Gréban ou de Jean Michel, datent plutôt des XV^e et XVI^e siècles, et c'est pourquoi le texte du poète franco-italien peut être qualifié de précoce.

La tradition littéraire s'exprime à travers des textes de type narratif, des poèmes dramatiques et même des adaptations, sous forme de chansons de geste, de certains épisodes bibliques, même si les remaniements en forme épique concernent surtout l'Ancien Testament²³⁶⁸. Dans tous ces textes, la résurrection du Christ occupe une place de choix.

Les textes de Passion sont très nombreux, et diffèrent par leur forme mais ont tous en commun d'insister sur le sens de la Passion du Christ et sur la Résurrection, bien que les Evangiles soient très discrets sur cette question. De fait, le terme même de « résurrection » n'y est pas employé : à la simple constatation que le tombeau est vide succèdent, dans le Nouveau Testament, les récits d'apparition. A l'origine même, le texte de Marc, le plus ancien, se terminait en 16,8, sur l'évocation du tombeau ouvert et le rendez-vous en Galilée. Il ne comportait donc pas de récit d'apparition²³⁶⁹.

Cette absence s'explique par le fait que le texte était écrit et lu comme une profession de foi et ne visait pas à prouver quoi que ce soit²³⁷⁰ à la différence des apocryphes qui font appel à des témoins oculaires, païens de préférence, du retour de Jésus vivant pour attester la véracité de l'événement. Ainsi, dans l'Evangile selon Pierre, la scène présente une véritable hypotypose de l'apparition :

Dans la nuit qui précéda le dimanche, tandis que les soldats relevaient la garde, deux par deux, une grande voix retentit dans le ciel. Et ils virent s'ouvrir les cieux et deux hommes, nimbés de

Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1934. Au sujet de ces textes, voir J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, *op. cit.*, p. 21-48 ; G. Frank, *The Medieval French drama*, *op. cit.*, p. 125-135 ; E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 1-121 ; S. Sticca, *The Latin Passion play*, *op. cit.*, p. 153-156.

²³⁶⁸ Voir par exemple Herman de Valenciennes, *Li Romanz de Dieu et de sa mère ; Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament*, éd. P. Nobel, Paris, Champion, 1996 ; Gautier de Belleperche, Pierros du Rié, *La Chevalerie de Judas Macchabee*, éd. J.-R. Smeets, Assen / Maastricht, Van Gorcum, 1991.

²³⁶⁹ Cependant, à l'époque où Nicolas de Vérone rédige sa *Passion*, les versets 16, 9-20, qui racontent le retour de Jésus à la vie, ont été ajoutés depuis longtemps et font partie intégrante du texte. Ils se retrouvent tout naturellement dans les *Passions* qui s'en inspirent, d'autant plus qu'au fur et à mesure que le genre se développe, le drame liturgique originel cède le pas à la dramaturgie proprement dite. On peut considérer la *Passion des Jongleurs* comme la source principale de nombreuses *Passions*. Ce poème jongleresque est un des plus anciens et on y retrouve la plupart des épisodes canoniques et apocryphes dont la reprise ultérieure quasi-systématique est la preuve même du succès. Jésus meurt et, avant d'être mis au tombeau, visite les Enfers. L'épisode est largement développé (v. 2356-3062) ainsi que celui de la légende de l'étoffe de Sidonie (v. 3185-3478). Le récit s'achève sur la résurrection du Christ, l'évocation des soldats fanfarons et la vision des trois Maries devant le tombeau ouvert (respectivement v. 3531-3776, 3625-3632 et 3777-3894).

²³⁷⁰ Cette relative objectivité du témoignage se retrouve dans les premiers drames liturgiques qui se contentent de présenter des faits.

lumière, en descendre et s'approcher du tombeau. La pierre qui avait été placée à la porte roula d'elle-même, et se rangea de côté, et le tombeau s'ouvrit et les deux jeunes gens entrèrent. A cette vue, les soldats réveillèrent le centurion et les Anciens, qui étaient là, eux aussi, à monter la garde. Et quand ils leur eurent raconté ce qu'ils avaient vu, ils virent à nouveau trois hommes sortir du tombeau ; deux d'entre eux soutenaient le troisième et une croix les suivait. Et tandis que la tête des deux premiers atteignait le ciel, celle de l'homme qu'ils conduisaient par la main dépassait les cieux. Et l'on entendit une voix disant des cieux : « As-tu annoncé la nouvelle à ceux qui dorment ? » Et de la croix on entendit la réponse : « Oui. » Ces gens combinaient entre eux d'aller rapporter ces prodiges à Pilate. Ils en débattaient encore, quand on vit à nouveau les cieux s'ouvrir et un homme descendre et entrer dans le sépulcre.²³⁷¹

La convocation des témoins et la présentation d'événements magiques ou merveilleux sont destinées à illustrer la toute puissance de Dieu. Il s'agit de prouver le mystère de la Résurrection par une écriture du spectaculaire²³⁷².

Dans les textes dramatiques médiévaux, la visée dogmatique s'accroît, comme c'est le cas, par exemple, dans le mystère de la *Résurrection du Sauveur*. Ce texte du XIII^e siècle est explicite dès le titre : il s'agit de montrer le « mystère fondateur » de la « Résurrection » et d'emblée la clé de lecture est donnée puisque le personnage dont il va être question est présenté *a priori* comme le « Sauveur ». Le drame a une visée théologique et met à jour le sens de la mort du Christ. Dans ce texte, le procédé didactique de la répétition prend une importance considérable et le jeu, bien que très bref et très lacunaire²³⁷³, est entièrement rythmé par le leitmotiv de la résurrection de Jésus. Lorsque Joseph demande le corps du Christ à Pilate²³⁷⁴, il annonce que Jésus ressuscitera :

Joseph : « Nepurquant tut relavra il ».

Pilate : « Est-il dunc transi de vie ? »

Joseph : « Oil, bel sire, n'en dotez mie »²³⁷⁵.

²³⁷¹ Evangile de Pierre, 35-44, *Evangiles apocryphes*, *op. cit.*, p. 122-123. Le passage provient d'un fragment grec du Manuscrit de Gizeh (VI^e s.).

²³⁷² Au sujet de la place accordée à la résurrection dans les textes apocryphes, voir P. Létourneau, « Les apparitions du sauveur dans la littérature apocryphe chrétienne », *Résurrection*, éd. O. Mainville, D. Marguerat, Genève, Labor et Fides, coll. *Le Monde de la Bible*, 2001, p. 255-275. Voir également *Le Livre de la résurrection de Jésus-Christ*, éd. J.-D. Kaestli, *Ecrits apocryphes chrétiens*, éd. F. Bovon, P. Geoltrain, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, 1997, t. I, p. 307-356 (il s'agit d'un écrit d'usage liturgique rédigé après le concile d'Ephèse, contenant des traces de tradition archaïque) ; *The Gnostic Gospels*, éd. E. Pagels, New-York, Vintage Books (Random House), 1981 (monographie de textes chrétiens de tendance gnostique, nouveau genre littéraire presque entièrement consacré à la période des apparitions, appelé « évangile gnostique »).

²³⁷³ Le fragment qui nous est parvenu ne contient que 372 vers.

²³⁷⁴ *La Résurrection du Sauveur*, v. 29-88.

²³⁷⁵ *La Résurrection du Sauveur*, v. 78-82.

Plus tard, au moment de la déposition de la croix et de la mise au tombeau²³⁷⁶, Joseph affirme encore que Jésus se révélera à qui l'aura servi :

« tut seit il mort,
Uncore nus fera il grand confort [...]
Qui qunques l'avrat fait honur,
Il lui rendra, seez aseür »²³⁷⁷.

Enfin, quand Cayphe réclame la garde du tombeau²³⁷⁸, il rappelle :

« Iceo diseit en son vivant
(Si sunt li plusur mescreant)
Q'il al terz jur releverat.
Mes mult par est fol qui ceo creit.
La sepulture faimes garder
Que nel vengent li soen embler.
Car il le irreient partut prechant
E par le païs denonciant
Qu'il ert de mort resurs e vifs²³⁷⁹.
Et les soldats fanfarons de reprendre :
Garder alum la sepulture
De Jhesu qui est enseveli
Qui dit qu'il levrat al terz di »²³⁸⁰.

La version que nous possédons de ce mystère s'achève sur la garde du tombeau, mais la *Résurrection du Sauveur* est très largement lacunaire.

Si l'on en croit le prologue²³⁸¹, qui joue le rôle d'une longue didascalie préliminaire et énumère les différents décors nécessaires à la représentation, le texte original devait contenir bien d'autres éléments, tels que la confrontation des soldats avec l'ange de la Résurrection, la descente aux Enfers, l'annonce de l'ange aux trois Marie, ainsi que les apparitions du Christ à Marie Madeleine, aux deux disciples à Emmaüs et à l'ensemble des fidèles en Galilée :

En ceste manere recitom
La seinte resurreccion

²³⁷⁶ La *Résurrection du Sauveur*, v. 186-276.

²³⁷⁷ La *Résurrection du Sauveur*, v. 187-192.

²³⁷⁸ La *Résurrection du Sauveur*, v. 279 et suivants.

²³⁷⁹ La *Résurrection du Sauveur*, v. 282-291.

²³⁸⁰ La *Résurrection du Sauveur*, v. 358-360.

²³⁸¹ La *Résurrection du Sauveur*, v. 1-28.

Primerement apareillons

Tus les lius e les mansions²³⁸².

Or, l'Enfer, les trois Marie, la Galilée et Emmaüs sont tous cités et « disposés sur la scène »²³⁸³, ce qui prouve bien que le jeu de la Résurrection ne se comprend pas sans la représentation des apparitions du Christ.

Les mystères de la *Passion* perpétuent cette tradition et leurs prologues sont riches d'informations. Toujours, ils indiquent les différentes *mansions* quand ils ne fournissent pas clairement un résumé des événements eux-mêmes. Les 136 premiers vers de la *Passion Notre Seigneur* n'échappent pas à cette règle et annoncent tout aussi bien les souffrances de Jésus sur terre que l'avènement de son règne :

D'Enfer ses bons amis jetta,

Et ou tiers jour resuscita,

Et se monstra, chose est certaine,

Premier a Marie Magdelaine,

Et puis auls autres tuit ensamble²³⁸⁴.

Ce mystère du XIV^e siècle est révélateur de l'évolution du théâtre médiéval. Au fil du temps, les jeux de la Résurrection s'étoffent²³⁸⁵ et les poètes ne s'intéressent plus seulement au sens de la mort du Christ, mais aussi aux souffrances de l'homme sur terre :

Tout l'effort des dramaturges du Moyen Age va consister à réunir les mystères liturgiques des cycles de Noël et de Pâques par les épisodes intermédiaires, de manière à constituer une histoire suivie de la Rédemption, qui aura son prologue dans la Création, son épilogue dans l'Ascension et la Pentecôte²³⁸⁶.

La figure humaine de Jésus crucifié apparaît alors.

C'est ce qui explique que les mystères de la *Passion* consacrent *de facto* une place importante à ce qui se passe après la mort du Christ, puisque la description du martyre

²³⁸² La *Résurrection du Sauveur*, v. 1-4.

²³⁸³ La *Résurrection du Sauveur*, respectivement v. 9, 20, 22 et 23.

²³⁸⁴ La *Passion Notre Seigneur*, v. 121-125.

²³⁸⁵ Le *Mystère de la résurrection de notre Seigneur Jhesucrist et de son Ascension et de la Penthecoste* est un bel exemple de ce processus : cette pièce de 19895 vers et de 150 personnages comprend trois journées. La première commence par les lamentations de Pierre et de Jacques le Mineur puis relate le conseil des diables d'Enfer et la descente de Jésus aux Enfers. La seconde journée est consacrée aux multiples apparitions du Christ (à sa mère, à Marie Madeleine, aux saintes femmes, à Pierre, à Jacques le Mineur, à Joseph d'Arimathie, aux pèlerins d'Emmaüs et à ses disciples). La troisième journée retrace plusieurs sermons de Jésus (sur les Dix Commandements, sur les sacrements de son Eglise, sur les principes de la Foi). Le mystère s'achève à la Pentecôte avec la descente de l'esprit saint sur les apôtres.

²³⁸⁶ E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 4.

terrestre ne joue, premièrement, qu'un rôle de cohérence narrative et dramatique. A l'origine, la Passion n'est qu'un élément parmi d'autres d'une histoire suivie qui se veut chronologiquement cohérente, au sein de vastes ensembles narratifs ou théâtraux, et la Résurrection, d'épisode fondateur devient motif dramatique, scène à faire. De la sorte, le genre littéraire des *Passions* se caractérise par une grande importance donnée aux scènes de la Résurrection, que ce soit par conviction religieuse et visée dogmatique ou par simple goût du spectacle, qu'il s'agisse de poèmes ou de mystères.

Nicolas de Vérone choisit quant à lui de narrer les derniers jours de la vie du Christ au moyen de la forme épique, elle-même marquée par l'outrance, l'exagération et l'hyperbole. Il semblerait donc naturellement amené à donner dans le spectaculaire, et ce d'autant plus aisément que le personnage qu'il célèbre est à la fois humain et divin.

b/ La double nature du Christ

A partir du moment où le genre des *Passions* s'étoffe, les pièces sont jouées sur plusieurs journées et mettent en lumière la double nature du Christ par la juxtaposition des différents moments de la vie de Jésus. Celle-ci se divise en plusieurs temps : la vie publique, la Passion, et, après la Résurrection, le temps des apparitions. Ainsi, le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban nécessite quatre jours de spectacle et comprend aussi bien Résurrection et Ascension que création du monde, Nativité et vie publique. De la même façon, la *Passion d'Auvergne* se déroule sur six ou sept journées dont seules nous sont parvenues celle du ministère de Jésus et celle de la Passion proprement dite²³⁸⁷. Dans ces œuvres, la mise en valeur de l'humanité du Christ découle de la confrontation entre les épisodes successifs de la vie de Jésus et cette construction est directement héritée des Evangiles.

Dans le texte de Marc, ce qui est décisif, c'est la manière dont Jésus meurt. Faisant appel aux psaumes 22 et 69²³⁸⁸, l'évangéliste invite à contempler dans l'image du Juste humilié le paradoxe du Fils de Dieu en croix livré par les chefs de son peuple, abandonné des siens, confessé par un centurion, symbole de la venue des Païens à la foi : « Vere homo hic Filius Dei erat »²³⁸⁹. Ce verset est la clé de la christologie de Marc, car dans le Crucifié se rencontrent humanité et divinité. Ainsi est couronnée la démarche de cet évangile qui cherche à montrer que la dichotomie « humain-divin » est

²³⁸⁷ Il s'agit de la 3^{ème} et de la 5^{ème} journée.

²³⁸⁸ Marc, 15, 33-41.

²³⁸⁹ Marc, 15, 39.

dépassée dans le Crucifié²³⁹⁰. Et pour bien souligner la dualité de Jésus, Marc retrace l'histoire du personnage, sa biographie pourrait-on dire, de la naissance à la Passion de cet « homme-fils de Dieu », en passant par l'humanité de sa vie publique. Les débuts joyeux de son ministère contrastent donc avec les souffrances de la fin de sa vie et la Résurrection donne le sens de sa mort. Pour le chrétien, le moment est alors venu de relire les Ecritures.

Nicolas de Vérone connaît cette problématique de la double nature du Christ et la place au cœur de son récit. Le prologue évoque « Dieu »²³⁹¹ ainsi que « Yesu, le fil de Dieu »²³⁹² et l'épilogue conclut :

Seignour, vous che avés oïe e entendue
La pascion de Dieu, che vous est menteüe,
Damnidieu vous en rande merit e grand aiue²³⁹³.

Mais le texte franco-italien met en scène le paradoxe de l'humanité du Christ de façon tout à fait originale. En effet, le poète concentre sa narration autour du moment le plus ambigu de la vie de Jésus Christ, celui de sa mort, car c'est bien la mort de l'homme qui révèle le Dieu. Il n'illustre donc pas la double nature de son personnage par la juxtaposition des différents moments de sa biographie.

En revanche, il adapte les textes canoniques au moment de la description de la Cène, qui constitue l'ouverture de son récit :

Le fil de l'oume veit ensi cum de su
Est escrit de long temps. Mes duel aou malestru
Par cui le fil de Dieu sera traÿ e vendu²³⁹⁴.

La source de ces vers se trouve en Luc, 22, 22 : « Filius hominis secundum quod definitum est vadit verumtamen vae illi homini per quam traditur ». Dans le poème franco-italien, le pronom personnel anaphorique du texte de l'Évangile est remplacé par un syntagme qui précise la double nature et l'ambivalence du Christ. Pour Nicolas de Vérone, plus que pour Luc semble-t-il, à ce moment de la narration, Jésus se définit par la coexistence de deux personnages en un seul : l'un humain, qui accepte son sort, suit la prophétie et les Ecritures, et l'autre divin, qui sera trahi et vendu. Ce qui est trahison

²³⁹⁰ Voir à ce sujet L. Caza, « Le relief que Marc a donné au cri de la croix », *Science et Esprit*, 39, 1987, p. 189.

²³⁹¹ *La Passion*, v. 17 et 20.

²³⁹² *La Passion*, v. 6.

²³⁹³ *La Passion*, v. 984-986.

²³⁹⁴ *La Passion*, v. 204-206.

pour le Fils de Dieu est destin à accomplir pour l'homme. Loin d'escamoter le problème intrinsèque du personnage de Jésus, Nicolas de Vérone le souligne et le met en relief. Il admet la dualité du Christ comme un présupposé nécessaire à la compréhension de son récit.

En outre, il connaît le sens de la Passion et invite dans le prologue à écouter le récit des souffrances de celui qui a peiné pour sauver l'humanité :

La grand *Passion* che porta en paciançe
Yesu, le fil de Dieu, par notre delivrançe.

*

Ains vous diray de cil che pour la pietançe
De nous soufri a morir a aspre penetançe.

*

Ceste grand *Passion* che le sir beneoît
Sofri pour nous hostier de l'enfernel destroit²³⁹⁵.

A trois reprises dans les deux premières laisses Nicolas de Vérone rappelle le sens de la Passion du Christ.

Mais, et c'est là que son texte est tout à fait original, à aucun autre moment dans le poème il ne sera plus question du salut des hommes. Les éléments narrés s'inscriront dans le strict cadre défini par ce prologue : la Passion²³⁹⁶ et la mort de Jésus²³⁹⁷. Le sujet du texte est bien le récit de la dernière semaine de vie du Fils de Dieu, de ses derniers jours et de sa mort à l'exclusion de tout autre élément. La *Passion* de Nicolas de Vérone ne relate que les souffrances de l'homme sur terre.

En fait, l'auteur ne se présente pas comme un théologien qui prêcherait pour le salut de ses semblables mais comme un jongleur qui s'adresse à un public²³⁹⁸. Lorsqu'il invite son auditoire à la dévotion, il demande plaisamment : « priés pour Nicholais »²³⁹⁹, parce que dit-il, il n'est pas convenable de prier pour soi²⁴⁰⁰. Le décalage est saisissant et le prêcheur ne cherche en fait que le salut du poète. Orateur de « maintes istoires »²⁴⁰¹, Nicolas de Vérone apostrophe les « Seignour » dès le premier vers et réclame le silence

²³⁹⁵ La *Passion*, v. 5-6, 10-11 et 24-25.

²³⁹⁶ La *Passion*, v. 5 et 24.

²³⁹⁷ La *Passion*, v. 11.

²³⁹⁸ La *Passion*, v. 23 : « escoutiés », v. 9 et 10 : « vous diray ».

²³⁹⁹ La *Passion*, v. 18-19.

²⁴⁰⁰ La *Passion*, v. 18-22.

²⁴⁰¹ La *Passion*, v. 2.

et l'attention avant de commencer son récit. Le trouvère déclare vouloir « fer rementance »²⁴⁰² de la Passion du Christ de la même façon qu'il annonçait dans le prologue de la *Pharsale* qu'il allait « fer rementance / de l'estor de Thesaille »²⁴⁰³. Les termes utilisés sont strictement similaires, ce qui prouve bien que dans l'esprit de l'auteur il s'agit avant tout, dans les deux cas, de faire œuvre de poète et de raconter une histoire. Dans la *Passion*, le projet avoué du narrateur est de ne pas pousser le récit au delà de la mort du personnage.

Nicolas de Vérone n'ignore pas la Résurrection et y fait allusion à deux reprises dans le poème : une fois lors des annonces prophétiques de Jésus, une autre, à la fin du récit, lors de la mise au tombeau. Pendant la Cène, le Christ prédit à ses disciples :

« E pues susciteray, sens nul entechemant,
Tout droit en Galilee iray de vous avant »²⁴⁰⁴.

Et lorsque les Juifs réclament la garde du sépulcre, ils précisent :

« Recourdés somes che cist faus galilieu
Vivant en cist mond, dist a cil pople judieu
Ch'il resuciteroit aou tierz jour sens desreu »²⁴⁰⁵.

Pilate accepte la requête et Nicolas de Vérone ajoute : « Mes ja ne vault lour garde, plu cum le foin au feu ». Ce vers 983 est le dernier de la *Passion* et il laisse la Résurrection en suspens. Annoncée par la prolepse, connue du public aussi bien que de l'auteur, elle ne fait l'objet d'aucun développement ni d'aucune description. Simplement, elle n'intéresse pas Nicolas de Vérone.

L'auteur franco-italien interrompt la narration sur la garde, jugée inutile, du tombeau. Il ne décrit pas la résurrection et son choix de ne mettre en rimes que les événements de la dernière semaine de vie terrestre de Jésus apparaît clairement. Les aspects théologiques de sa résurrection, le sens de ses apparitions, son identification comme vrai prophète et comme messie sont totalement ignorés. C'est la preuve d'une volonté déterminée d'accorder place uniquement au sort des hommes vivants. Le poète s'éloigne ici non seulement des Evangiles canoniques mais également de la tradition des *Passions*. Sa chanson n'a pas de visée dogmatique et elle ne s'intéresse au personnage de Jésus que

²⁴⁰² La *Passion*, v. 4.

²⁴⁰³ La *Pharsale*, v. 40-41.

²⁴⁰⁴ La *Passion*, v. 275-276.

²⁴⁰⁵ La *Passion*, v. 970-972.

tant qu'il est en vie. Seule compte la façon de réagir à sa mort et non pas le sens que prend cette mort dans la religion chrétienne.

c/ L'attitude face à la mort

Ainsi, les propos du Centurion de la *Passion*, « Cist fu veraïement fil dou Dieu poerous »²⁴⁰⁶, sont réinterprétés pas l'intermédiaire de l'affirmation stoïcienne de la sagesse de Pompée : « Bien fu iluec prové sa vertu e suen valor »²⁴⁰⁷. La dignité du héros se mesure à l'aune de son attitude face à son assassinat. Mais le martyr chrétien se distingue fortement du vaincu de la *Pharsale* parce qu'il sait ce que son trépas signifie.

L'omniscience de Jésus est une donnée synoptique et Nicolas de Vérone n'hésite pas à la reprendre à son compte. Sa compilation des quatre Evangiles l'amène à insister sur cette caractéristique du personnage avec une force qu'aucun des textes originaux n'atteint. Dès la Cène, le Christ évoque sa « Passion » et dit à ses disciples : « Un de vous me traira »²⁴⁰⁸. Ces deux mentions, tirées de Luc²⁴⁰⁹, sont complétées à la fin de l'épisode par une annonce prophétique héritée de Marc et Matthieu :

« Plus ne sera par moy fruit de vie beü

Se non ou vous, aou regne de mien pier, ond sui xu »²⁴¹⁰.

Plus tard, lors de l'interrogatoire par Cayphe, Jésus sait qu'il est destiné au paradis et avant d'expirer sur la croix, il promet une destinée heureuse au larron qui se repent :

« Nepourquant je te di che ancour tu veirais

Le fil de Dieu seoir dou tout aou destre brais

De la vertu de Dieu e venir – sens nul gais –

Par les nues dou ciel ».

*

« En veritié te di, si en soies cert et fis,

Che tu seras ancui ou moi en paradis »²⁴¹¹.

L'insistance sur les certitudes du Christ, qui lui rendent le trépas aisé, est propre à l'épopée franco-italienne et ne se limite pas à une simple compilation de leur évocation dans les différents Evangiles.

²⁴⁰⁶ La *Passion*, v. 904.

²⁴⁰⁷ La *Pharsale*, v. 3014.

²⁴⁰⁸ La *Passion*, v. 191 et 192.

²⁴⁰⁹ Luc, 22, 15.

²⁴¹⁰ La *Passion*, v. 215-216, Marc, 17, 25, Matthieu, 26, 29.

²⁴¹¹ La *Passion*, v. 481-484 et v. 818-819. Ces vers sont respectivement une traduction de Luc, 22, 67-70 et Luc, 23, 43.

En effet, le poète n'hésite pas à leur adjoindre cinq mentions totalement originales. A ce titre, l'ouverture de l'épopée est particulièrement intéressante parce que, dans sa recherche de cohérence narrative, chronologique et géographique, Nicolas de Vérone justifie le passage de Jésus à Efreem avant le début de sa Passion :

Yesu, che ce²⁴¹² savoit par ferme verité,
Cum cil a cui ne puet estre noiant seré,
Savoit bien ch'il estoit a morir condanné
De dens Yerusalem da ceus faus maleuré.
Mes a ce q'il ne fust ancour da lour trové,
En le desert se mist voisin a une cité
Ch'estoit nomee Efreem²⁴¹³.

Le héros sait déjà que les Juifs veulent le mettre à mort mais le temps n'en est pas encore venu et son exil dans le désert, loin d'être une dérobade, n'est qu'une attente du moment opportun :

Pues, pour voloir nous armes torner a saoveté,
Le samedi avant de l'olive, sacié
Ch'il isci dou desert e se fu demotré²⁴¹⁴.

Ces précisions, tout autant temporelles que significatives du sens du martyre du Christ, n'ont aucune correspondance dans le texte biblique à ce moment du récit. Ainsi, le personnage se caractérise par son omniscience et il accepte sa mort d'autant plus facilement qu'il en connaît le sens.

Dans l'exposition de la chanson de geste, le poète franco-italien rappelle cette profession de foi à deux autres reprises sans qu'il ne soit, là encore, contraint par les œuvres synoptiques :

« Che as pobres aurés a servir grand seison,
Mes moy ne aurés long tens, de ce aiés membreson ».

*

« Huimés ne me voiriés vous plus jusque a cil di
Che vous beneirés cil qe en le nom Dieu vint ci.
Ou vous sui je aou presant, mes je bien vous afi
Che de ci a petit terme sens moy serés aussi ».

²⁴¹² Il s'agit de la décision des grands prêtres de la mettre à mort.

²⁴¹³ *La Passion*, v. 67-73.

²⁴¹⁴ *La Passion*, v. 76-78.

E ce disoit Yesus pour ch'il savoit de fi
Ch'il devoit das Juïs etre mort e traï²⁴¹⁵.

Le discours aux apôtres, largement amplifié par rapport aux annonces prophétiques connues, est à nouveau répété lors de l'épisode du lavement des pieds. En effet, la laisse X qui lui est consacrée est construite comme une combinaison de Jean, le seul à décrire l'événement²⁴¹⁶, et de Matthieu, pour la comparaison avec le pasteur et ses brebis, la prédiction de la Résurrection et le serment de fidélité de Pierre²⁴¹⁷. Mais pour assurer le changement de source, Nicolas de Vérone introduit un vers de transition qui lui est propre : « Qar le pont de ma fin vient dou tot aproçant »²⁴¹⁸.

Le processus est strictement identique lors de l'agonie à Gethsémani où la triple prière de Jésus²⁴¹⁹ s'achève sur un vers hérité de Matthieu aussitôt complété d'une explication proprement franco-italienne :

« Car l'oure vient qe vous tretous seul me leirés
Mes je ne serai seul, car je sui acompeigniés
Da mien pere »²⁴²⁰.

Convaincu d'accomplir une destinée exceptionnelle dès le début du poème, le Christ s'en remet avec confiance aux arrêts divins et aux nécessités de l'Écriture²⁴²¹ parce qu'il est persuadé que son règne terrestre n'est que temporel et que son heure de gloire arrivera après sa mort. Il connaît précisément la façon dont il expirera et sait qu'il ressuscitera. Dès lors, ses derniers instants de vie sont fondamentalement différents de ceux de Guron de Bretagne qui « ne pensoi[t] mie a la gran mesceüe / Che a [lui] sourvint le jour »²⁴²². Pourtant, malgré ses certitudes, le Christ est « trist » sur la croix²⁴²³.

Ce sentiment l'éloigne irrémédiablement de la sagesse de Pompée qui, bien que n'étant assuré d'aucune survie *post-mortem*, quitte la vie sans mélancolie aucune. Dans la *Pharsale*, les vers qui décrivent les derniers instants du chef armé sont une traduction

²⁴¹⁵ La *Passion*, v. 105-106 et 134-139.

²⁴¹⁶ La *Passion*, v. 248-279 ; Jean, 13, 1-20.

²⁴¹⁷ La *Passion*, v. 271-279 ; Matthieu, 26, 31-33.

²⁴¹⁸ La *Passion*, v. 270.

²⁴¹⁹ La *Passion*, v. 309-338 ; Matthieu, 26, 36-46.

²⁴²⁰ La *Passion*, v. 334-336. Le vers 334 est une traduction de Matthieu, 26,46 ; les vers 335-336 sont totalement originaux.

²⁴²¹ Voir par exemple la *Passion*, v. 246-247.

²⁴²² La *Prise de Pampelune*, v. 3569-3570. Voir également le v. 3513.

²⁴²³ La *Passion*, v. 534. Voir également les v. 303-304.

quasi littérale du texte source, qui renvoie lui-même directement au poème de Lucain avec une fidélité exemplaire pour cet épisode²⁴²⁴. Le héros ne faiblit à aucun moment parce qu'il est heureux de son trépas et s'en réjouit. L'épopée franco-italienne est plus précise que la chronique en prose puisque Pompée, qui est « fiers » dans les *Fet des Romains*, affronte le danger « cum liés fron » dans la chanson de geste. Nicolas de Vérone réactualise donc l'esprit du poème de Lucain dans lequel Pompée est « felix »²⁴²⁵. Alors que le héros épique dépasse sa condition et que le martyr chrétien consent à sa Passion, le sage stoïcien éprouve du bonheur à mourir. Le dépassement de soi et le mépris de la douleur dont font preuve Roland à Roncevaux ou Vivien aux Aliscans s'expliquent par le désir que ne soit pas chantée de « male chanson » à leur sujet. L'image qu'ils donnent d'eux-mêmes et la recherche d'une gloire posthume l'emportent sur la maîtrise de soi qui ne requiert aucune condition extérieure mais bien une seule exigence personnelle car l'accueil que l'on réserve à la mort ne dépend que de la volonté individuelle. C'est la raison pour laquelle Pompée s'exhorte à mourir dignement, quand Settimus lève la main sur lui :

« Or para s'tu saurais bien morir sens freor.
Ne te caille s'tu moeres da si vil boiseur,
Cum est da Tolomeu e da siens seguiror!
Motre ausi belle ciere cum s'tu moristes hor
Des mains Cesar miesme, le vailant pugneur ! »²⁴²⁶

Ce contentement ressenti face au trépas est propre à la philosophie antique et se retrouve développé dans l'épopée du Véronais qui narre de façon strictement symétrique la mort de Pompée et celle de Domice.

La seconde s'en trouve considérablement amplifiée par rapport à la compilation médiévale. Cent vers lui sont consacrés, depuis la prise de conscience d'une issue fatale jusqu'à l'expiration du héros²⁴²⁷ et Nicolas de Vérone relate deux échanges dialogués entre César et sa victime alors qu'un seul vient du texte source²⁴²⁸. Surtout, le poète franco-italien insiste à quatre reprises sur le bonheur de mourir :

²⁴²⁴ La *Pharsale*, v. 3002-3045 ; les *Fet des Romains*, p. 564, l. 9-p. 565, l. 12 ; Lucain, *De Bello civili*, VIII, v. 610-636.

²⁴²⁵ Les *Fet des Romains*, p. 564, l. 21 ; la *Pharsale*, v. 2937 ; Lucain, *De Bello civili*, VIII, v. 630.

²⁴²⁶ La *Pharsale*, v. 3028-3032.

²⁴²⁷ La *Pharsale*, v. 1646-1748.

²⁴²⁸ Les *Fet des Romains*, p. 534, l. 24-p. 535, l. 11.

« Ay diés !, puis qe dei la mort prandre,
Je me teingn bienauré e merci vos voil randre ».

*

« Por ce moert joios, sens maovaise pensee ».

*

« De ceste mort je sui content sens nul eror ».

*

« Je rent merci as diés de mout buen cor
Qe çe ne tey veray, q'en moroie a dolor »²⁴²⁹.

Cette grâce rendue aux dieux, cette acceptation réjouie de la mort est un élément tout à fait original dans l'épopée. La figure exemplaire du guerrier romain que propose Nicolas de Vérone répond à la demande pressante d'Épictète : « Montre-moi donc un stoïcien, je n'en demande qu'un. Un stoïcien, c'est-à-dire un homme qui, dans la maladie, se trouve heureux, qui, dans le danger, se trouve heureux, qui, mourant, se trouve heureux... »²⁴³⁰. Le Domice franco-italien parvient à cette exigence de vertu absolue et le personnage historique, transformé en héros épique par la chronique en prose, devient le type même du sage stoïcien dans la chanson de geste du Véronais. Les propos de l'esclave antique, mort en martyr mais en homme libre, trouvent un écho inattendu et totalement inédit dans la *Pharsale* de Nicolas de Vérone.

L'idéal de dépassement de soi présent dans les légendes épiques a été remplacé par un idéal de pouvoir sur soi. La douleur et la mort sont désormais méprisées au nom d'un contrôle total des émotions et des sentiments. La mort n'est pas effrayante et la sagesse consiste à l'accepter comme un événement qui ne dépend pas de nous, que l'on subit d'une âme égale. Peu importe dès lors que l'on périsse assassiné « da si vil boiseur » ou après un combat glorieux contre « Cesar miesme, le vailant pugneur »²⁴³¹ puisque, dans tous les cas, la mort est l'expression d'une volonté qui nous dépasse. Il ne reste alors qu'à suivre les desseins divins :

« Se tu eis desmembré e mort cum tel iror,
Tu pois mercier deu, le soprain roy de sor »²⁴³².

La référence à une souveraineté supérieure, absente des *Fet des Romains*²⁴³³, n'est pas le fait d'une simple christianisation du personnage, mais bien plutôt celui de

²⁴²⁹ La *Pharsale*, v. 1650-1651, 1711, 1734 et 1745-1746.

²⁴³⁰ Épictète, *Entretiens*, II, 49.

²⁴³¹ La *Pharsale*, respectivement v. 3029 et 3032.

²⁴³² La *Pharsale*, v. 3033-3034.

l'expression d'un *nexus causarum* prédéterminé qu'il convient de respecter. Cette interprétation de l'attitude du héros mourant est identique à celle qui préside à l'agonie de Domice qui « rent merci as diés » de mourir avant que César ne soit victorieux²⁴³⁴.

A deux reprises dans son texte, Nicolas de Vérone ajoute l'idée que le contentement éprouvé face à l'adversité répond à une nécessaire adhésion à l'ordre du monde. De la sorte, la peinture des trépas de Domice et de Pompée semble illustrer le précepte de Marc Aurèle : « Ne méprise pas la mort, mais fais-lui bon accueil comme étant une des choses voulues par la nature »²⁴³⁵.

* * *
*

La *Passion* de Nicolas de Vérone est totalement originale parce que les souffrances du Christ sont narrées pour elles-mêmes sans que soient développés ni leurs antécédents ni leurs prolongements. Le poète franco-italien n'explique pas les causes de la condamnation de Jésus et ne donne pas de sens théologique à la mort du Fils de Dieu. Conformément au projet annoncé dans le prologue, il se contente de relater les événements de la dernière semaine de vie du Christ et de décrire les tourments de l'homme sur terre, en s'en tenant aux textes canoniques et apocryphes les plus répandus. Il échappe ainsi à la logique de création des *Passions* dramatiques qui s'inspirent non seulement des Évangiles mais aussi des autres mystères déjà existants.

Nicolas de Vérone connaît la tradition évangélique et la problématique de la double nature du Christ. Mais il omet la résurrection, non seulement parce qu'il se désintéresse du surnaturel chrétien et des manifestations divines mais aussi parce que son héros est présenté comme le protagoniste central d'un récit et non pas comme un Dieu. Cet artifice rhétorique permet au trouvère de concilier un averroïsme clairement présent dans la seule peinture de personnages païens (sarrasin ou romain) avec la prétention poétique de versifier une Passion du Christ. La narration de la chanson franco-italienne s'achève logiquement à la mort du personnage principal.

Pour qui s'en remet à la *Pharsale* et à la *Prise de Pampelune*, c'est le signe que le poète se préoccupe seulement de la vie des hommes sur terre et que dans le monde ainsi

²⁴³³ Les *Fet des Romains*, p. 565, l. 2-3 : « Se tu ies desmenbrés piece a piece, si te puez tu totevoies tenir por boeneürex ». Pompée est certes heureux de mourir, mais il ne reconnaît pas ce fait comme une nécessité du destin.

²⁴³⁴ La *Pharsale*, v. 1745.

²⁴³⁵ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, IX, 3, p. 147.

présenté, il n'y a pas de place possible pour une gloire *post-mortem* ni pour un quelconque devenir des âmes. Dans les *Fet des Romains*, dont il s'inspire pour la *Pharsale*, le récit ne s'achève pas après la mort de Pompée puisque la chronique historique narre les aventures de César, heureuses et malheureuses, jusqu'à son assassinat. De même, dans les textes épiques, la mort du personnage principal a des conséquences nombreuses et la narration ne cesse pas avec l'expiration de Roland par exemple. Or, dans les textes de Nicolas de Vérone, la mort de Jésus et de Pompée, personnages principaux, n'a aucune suite narrative directe et les deux chansons s'achèvent une fois le héros mis en terre. Cet écart par rapport aux sources dont le poète s'inspire est significatif d'un esprit particulier de l'épopée, lui-même dépendant d'une vision du monde tout à fait originale.

Pharsale, *Prise de Pampelune* et *Passion* témoignent donc d'une poétique personnelle, inscrite dans un temps humain, que l'on peut définir comme une écriture de la vie terrestre. La tendance à la disparition de l'après-mort glorieuse explique que le salut de l'âme envisagé par les personnages soit associé à la recherche d'une gloire terrestre. Le poète franco-italien propose une nouvelle interprétation de la Passion du Christ ainsi que de l'épopée : l'homme s'épanouit désormais au sein de ses propres limites et seule dépend de sa volonté l'attitude réservée aux événements qui s'imposent à lui. En ce sens, les héros de Nicolas de Vérone sont plus des sages stoïciens que des saints chrétiens²⁴³⁶.

C'est que la philosophie antique et la religion monothéiste divergent dans la conception de la mort elle-même. Si Jésus ne s'en effraie pas et la juge nécessaire, Pompée et Domicie l'accueillent avec bonheur²⁴³⁷. D'un côté, le christianisme est entièrement déterminé par la mort, « le Christ rayonne autour de la mort, n'existe que pour et par la mort, porte la mort, vit de la mort »²⁴³⁸. De l'autre, le stoïcisme apparaît comme une « propédeutique à la mort »²⁴³⁹, une morale pratique dont la sagesse est un exercice permanent de préparation à cet événement crucial qui ne dépend pas de nous : le trépas. Permettant l'avènement de la conscience individuelle comme réalité suprême, la mort

²⁴³⁶ Voir à ce sujet A.-J. Festugière, « Le sage et le saint », *La Vie intellectuelle*, XXVII, 1934, p. 390-408.

²⁴³⁷ Sur le bonheur du sage voir M.-B. Ingham, *La vie de la sagesse*, *op. cit.*, p. 70-76.

²⁴³⁸ E. Morin, *L'Homme et la mort devant l'histoire*, *op. cit.*, p. 226.

²⁴³⁹ E. Morin, *L'Homme et la mort devant l'histoire*, *op. cit.*, p. 269.

est le moment culminant de l'affirmation de l'individu. C'est pourquoi elle est vécue avec contentement²⁴⁴⁰.

Conclusion

L'univers dépeint par Nicolas de Vérone exclut toute expression d'une quelconque transcendance divine et le cadre des aventures chantées est restreint à un environnement strictement humain alors que les épopées françaises, en particulier celles du cycle de Charlemagne, et la tradition évangélique accordent une large place au surnaturel et en font un des éléments du sens à donner à l'œuvre qui s'accompagne, la plupart du temps, d'un idéal de dépassement de soi. Ce dernier pousse le héros à chercher les limites de sa condition humaine, voire dans le cas de Roland, Guillaume ou Vivien, à tenter de s'en affranchir pour accéder à la sainteté.

A l'inverse, les héros franco-italiens ne sont pas des créatures douées d'une résistance surhumaine ou de pouvoirs surnaturels même si leur bravoure force l'admiration. L'auteur de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* fait le choix d'une épopée résolument humaine puisque les personnages vivent dans un monde privé des révélations merveilleuses et gardent toujours conscience de leur finitude. Ils évoluent dans un univers profondément violent où les passions s'exacerbent et, confrontés à la mort, ils doivent adopter une attitude adéquate, digne d'eux et de l'idéal tel qu'ils se le représentent. Leur trépas les fait passer du statut de bon guerrier à celui de héros exemplaire ou de sage.

S'inspirant des légendes épiques et utilisant le cadre formel de la chanson de geste pour narrer la guerre en Thessalie et les événements de la semaine Sainte, Nicolas de Vérone est amené à représenter des scènes de martyres, que ces dernières soient ou non dictées par les sources contraignantes qu'il utilise. Mais alors que les différents épisodes de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* permettent la mise en place des morts édifiantes, force est de constater que les agonies des personnages prennent un sens différent de celui qu'elles avaient dans les textes hagiographiques, les *Vies de Saints* ou les épopées carolingiennes.

²⁴⁴⁰ Au sujet de la différence entre christianisme et stoïcisme sur la façon d'envisager la mort, voir E. Morin, *L'Homme et la mort devant l'histoire*, op. cit., p. 223-240 et 269-270. Sur l'attitude des stoïciens face à la mort, voir A. Bridoux, *Le Stoïcisme et son influence*, op. cit., p. 190-194 ; V. Delbos, *Figures et doctrines philosophiques*, op. cit., p. 76-83 ; J. Brun, *Le Stoïcisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?*, n° 770, 11^{ème} édition, Février 1992., p. 79-110.

En effet, qu'il s'agisse de la mort du Christ, de celle de Pompée, de celle de Domic ou de celle de Guron de Bretagne, la description de l'agonie du personnage n'a aucune suite narrative : le trépas de Domic demeure anecdotique parmi les nombreuses victimes de la guerre civile, Guron n'est pas vengé, Fortune ne se retourne pas contre César et Jésus ne revient pas à la vie. Les héros bénéficient d'une sépulture, mais après leur mise en terre, le silence s'impose.

Pourtant, le poète connaît l'intégralité des *Fet des Romains* mais il ne conserve, de cette vaste chronique en prose, que les événements qui concernent la guerre civile en Thessalie. Et dans la narration de cette lutte fratricide, il ne s'intéresse qu'à la période de la vie de Pompée de la même façon qu'il ne retranscrit, à partir des Evangiles, que la Passion de Jésus. La très large amputation du récit de la « Fuite et Mort de Pompée », ainsi que l'omission de la résurrection et des apparitions du Christ, sont le signe que pour le poète franco-italien les personnages ne sont dignes d'intérêt que tant qu'ils sont en vie.

La mort des héros est présentée de façon originale chez Nicolas de Vérone en ce sens que la gloire terrestre s'évanouit au moment du trépas. La destruction de leur corps, qui leur fait perdre leur statut humain, leur ouvre la voie non plus du martyr héroïque mais de la sagesse stoïcienne. Alors que César incarne l'idéal épique ancien et ne veut pas périr « a guise de vilan »²⁴⁴¹, l'héroïsme de Guron de Bretagne est complexe et évoque aussi bien la Passion du Christ que la constance d'Epictète ; Pompée s'oblige à mourir dignement bien qu'il soit frappé par un coup des plus vils et Domic meurt content. Une fois l'agonie des personnages racontée avec minutie, le trouvère ne fait état d'aucun devenir *post-mortem* des champions qu'il a chantés. Leur martyr se fait laïc et philosophique.

L'attitude de l'homme face à sa propre mort révèle son héroïsme : il sied à Domic, Guron, Pompée et Jésus de quitter le royaume terrestre sans peur ni regret. Pour autant, dans les œuvres du poète franco-italien, les chevaliers et les martyrs ne sont plus promis à une gloire éternelle et leur âme ne semble plus assurée d'aucune survie. La mort apparaît donc comme le terme au delà duquel rien ne se produit et cette présentation exclusivement physique et biologique de la mort fait souffler un puissant vent de nouveauté sur la littérature épique.

²⁴⁴¹ La *Pharsale*, v. 57.

La mort est toujours exemplaire mais elle ne débouche plus sur une quelconque sanctification parce que l'idéal héroïque n'implique plus d'affranchissement de son humanité. L'esthétique du dépassement, qui définit le chevalier, cède la place à une esthétique du pouvoir sur soi où le supplice des personnages n'est récompensé d'aucun salut dans l'au-delà explicitement évoqué.

C'est que l'idéal humain de grandeur n'est plus strictement lié au dépassement de soi mais est au contraire irrémédiablement ancré dans l'espace terrestre. Le chevalier et le saint sont, tout comme le Roland et l'ermite de *l'Entrée d'Espagne*, deux entités nettement distinctes²⁴⁴². De la sorte, le saint est celui dont la vie, et non plus la mort, a été exemplaire²⁴⁴³. Cela vient du fait que l'importance accordée à la vie terrestre a changé. Le passage des hommes au monde n'apparaît plus comme une étape possible de leur épanouissement - qui ne se réalisera qu'avec l'apothéose et la mort - mais devient le lieu unique de leur éventuel avènement. L'homme recherche désormais non plus la sainteté mais la sagesse. L'idéal humain revendiqué est celui d'une maîtrise de soi stoïcienne.

Chapitre 3 :

Vertu du sage et sagesse humaine

L'étude morale de l'œuvre de Nicolas de Vérone a révélé une hésitation constante entre dogme chrétien et philosophie stoïcienne. Cela s'explique par la proximité de certains thèmes et la convergence de notions telles que l'humilité et l'ascèse. Mais on a vu que le poète franco-italien n'hésite pas à favoriser un héritage antique par rapport à une culture canonique.

Ainsi, sa position philosophique est originale et réinterprète les principes des Pères de l'Eglise. Ce n'est sans doute pas sans quelque ironie que le trouvère concilie Passion du Christ et averroïsme doctrinal. C'est le fait de l'influence arabe incontestable qui règne dans les milieux universitaires padouans au XIV^e siècle. Tout comme Marsile de

²⁴⁴² Voir à ce sujet J.-C. Vallecalle, « Sainteté ou héroïsme chrétien ? », art. cit., p. 303-316.

²⁴⁴³ Voir à ce sujet A. Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Ecole Française de Rome, *B.E.F.A.R.*, 241, 1981 (2^{ème} éd. revue et mise à jour : 1988), p. 187-203.

Padoue, dont il a probablement lu le *Defensor pacis*, l'auteur de la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* s'attache à démontrer la toute puissance de l'homme.

Cette foi en l'esprit humain, proche des conceptions humanistes, renvoie aux modes de pensée de la Stoa dans le sens où les adeptes du Portique ont une totale confiance en l'homme et en ses capacités pour parvenir à l'idéal moral qu'il se fixe. Les poèmes franco-italiens célèbrent comme vertu première la modération et valorisent la mesure. Il en va ainsi de Roland qui explique dans l'*Entrée d'Espagne* :

« Par trop mus estre n'est nul home sené
E por trop dir ne vient il pais lohé.
Home qi veult parlant estre honoré
Dou poi, dou trop doit estre amesuré »²⁴⁴⁴.

Cette sentence qu'il délivre au sultan, « en le lengaje persans »²⁴⁴⁵, semble directement traduite de l'*Ethique à Nicomaque* telle qu'elle apparaît dans le florilège médiéval d'Aristote : « Omnis virtus consistit in medio, scilicet inter defectum et excesum »²⁴⁴⁶.

Or, Nicolas de Vérone se détache de l'apologie du juste milieu au profit d'un idéal plus ambitieux qui pousse les personnages à maîtriser non seulement leur corps mais aussi leurs passions. L'exigence morale stoïcienne se définit comme un travail sur soi qui permet d'atteindre l'impassibilité. Il s'agit de brider ses émotions et de parvenir au détachement. Le bonheur est à ce prix.

Pour le sage, il est possible d'atteindre la béatitude en faisant le départ entre les événements qui dépendent de nous et les autres. En supportant d'une âme égale tout ce que l'on ne peut influencer, on s'approche de la sagesse en ce que le respect de cette marche du monde s'inscrit dans la nature humaine. Cela ne signifie pas que l'homme soit privé de liberté. A l'inverse, c'est précisément parce que l'adhésion à l'univers dépend exclusivement de lui qu'il peut exercer son libre arbitre. Ainsi, le stoïcisme de Nicolas de Vérone apparaît comme un manifeste de la volonté individuelle à l'encontre des théories de l'élection par la grâce divine.

Les exigences de la morale antique sont grandes et le courtisan en a largement conscience. A cet égard, il propose dans son œuvre une parénétiq, une philosophie

²⁴⁴⁴ L'*Entrée d'Espagne*, v. 12280-12283.

²⁴⁴⁵ L'*Entrée d'Espagne*, v. 12277.

²⁴⁴⁶ J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis, op. cit.*, article 12, inspiré de l'*Ethique à Nicomaque*, livre II, sentence n° 38, p. 235.

optative qui ne prescrit ni ne proscrie rien. À côté de la vertu absolue du sage, il ménage alors une place pour un idéal humain plus accessible, une sagesse individuelle, domestique et quotidienne.

I/ Une sagesse de l'impassibilité

La mesure apparaît comme une notion importante et novatrice dans l'épopée franco-italienne. Les héros de la geste française, hier excessifs, sont désormais plus calmes et modérés, savent prendre le temps d'analyser la situation et font preuve d'une vivacité maîtrisée. La prudence est devenue l'expression de la *sapientia* épique et la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* apparaissent comme autant d'illustrations des principes moraux édictés dans les ouvrages théoriques de l'époque.

Plus radicalement, Nicolas de Vérone prône dans ses poèmes un idéal d'ataraxie qui pousse les héros mourants à accueillir leur fin avec bonheur. Plus sages que saints, ils parviennent à maîtriser leur corps et s'émancipent de la relation contraignante à Dieu. Ainsi, le stoïcisme du poète franco-italien est une revendication de l'indépendance de l'être humain qui s'exprime par la foi illimitée en les capacités de son génie.

Au-delà d'une simple retenue, la sagesse telle que la conçoit Nicolas de Vérone, vise à atteindre l'impassibilité. Cette dernière est graduelle parce que l'idéal humain comporte plusieurs niveaux. De la sorte, elle peut consister en une simple intériorisation des sentiments ou à une véritable *apatheia*, qui se définit comme la tranquillité de l'âme ayant atteint le complet détachement. Entre ces deux positions extrêmes, la devise du *nihil mirari* propose un concept applicable au quotidien. Il convient de ne s'étonner de rien, pas même de la mort, parce qu'elle fait partie de l'ordre des choses.

Dans les poèmes du Véronais, l'aspiration à l'indifférence s'exprime dans deux contextes principaux qui se superposent et qui construisent une image complexe de l'univers héroïque et belliqueux : celui de l'énergie guerrière minorée par des impératifs plus moraux que pragmatiques et celui du deuil accompagné d'une profonde douleur.

1/ Une modération de l'énergie belliqueuse

Le monde épique est celui d'un déchaînement de la violence et la volonté d'anéantir l'ennemi anime les guerriers les plus accomplis. Cependant, on a vu de quelle façon les poèmes de Nicolas de Vérone mettent à jour une nouvelle forme de rapport à l'autre,

faite de pacifisme et de regard plus nuancé. L'avènement de ce qu'H. Krauss qualifie d'*efficacité bourgeoise*²⁴⁴⁷ et celui de l'utilisation rationnelle du temps amènent à des conflits plus stratégiques qu'impulsifs et la préparation des attaques ne laisse plus rien au hasard.

Cette modération de l'énergie martiale se retrouve dans les rapports de l'individu au groupe. Mais l'idéal humain impose également de se contenir face aux passions. Sur le plan individuel, la prétention à l'impassibilité revient à la domination de ses propres instincts et pulsions.

La sagesse stoïcienne est fondée sur une éthique de l'ascèse et distingue quatre passions fondamentales (la douleur, la crainte, le désir et le plaisir) qui sont envisagées comme des maladies de l'âme et non pas comme un trouble que les dieux mettent au cœur des hommes, comme c'est le cas dans la mythologie grecque primitive²⁴⁴⁸. De la sorte, « omnes perturbationes iudicio censent fieri et opinione. Itaque eas definiunt pressius, ut intellegatur, non modo quam vitiosae, sed etiam quam in nostra sint potestate »²⁴⁴⁹.

Conformément à cette pensée antique, le trouvère franco-italien propose des portraits contrastés des protagonistes. Les uns se laissent dominer par leur peur ou leur colère alors que les autres parviennent à s'en affranchir.

a/ L'emprise des passions : peur, démesure, colère, impulsivité

Depuis Virgile, « degeneres animos timor arguit »²⁴⁵⁰ et les héros épiques se doivent d'être insensibles à ce sentiment vil. L'image du chevalier sans peur est profondément ancrée dans notre culture occidentale si bien que J. Delumeau en a fait le point de départ de son essai sur la peur en Occident, expliquant que le guerrier est d'autant plus valeureux qu'il risque sa vie dans des combats inégaux²⁴⁵¹.

C'est précisément cette aptitude à ne s'effrayer de rien qui fait de Guron de Bretagne le champion idéal pour une mission aussi périlleuse que la nouvelle ambassade auprès de Marsile après la pendaison de Basin et Basile. Ganelon convainc le conseil avec un

²⁴⁴⁷ H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 118.

²⁴⁴⁸ Cette conception se retrouve jusqu'aux œuvres de Racine.

²⁴⁴⁹ Cicéron, *Tusculanes*, IV, 7.

²⁴⁵⁰ Virgile, *Enéide*, IV, v. 13.

²⁴⁵¹ J. Delumeau, *La Peur en Occident*, op. cit., p. 3.

argument qui va en ce sens et propose de choisir, pour s'adresser à l'ennemi, quelqu'un qui

« ne soit esfraï
A defandre nous droit [...]
che ne soit esbaï
A fer ceste ambasee »²⁴⁵².

L'écho entre les deux adjectifs, à la rime de la même laisse, à quelques vers d'écart, leur très grande proximité phonétique et sémantique ainsi que le parallèle entre les deux constructions du complément de l'adjectif qui font apparaître un enjambement, montrent à quel point l'absence de peur est une qualité requise pour le chevalier qui veut servir l'armée de Charlemagne. L'argument est décisif puisque Guron est choisi, malgré les réticences de Roland.

De fait, cet ambassadeur ne s'effraie en aucune circonstance : qu'il tombe dans une embuscade, soit attaqué en combat singulier, doive répondre à Marsile ou l'amener à la négociation, son attitude est toujours identiquement sereine. L'accumulation des précisions au sujet de sa constance est elle-même significative de l'importance que lui accorde le poète. Guron supporte les agressions extérieures « sens fer cere esperdue », « ja mie ne fu esbaïs », il « n'avoit doutance ne peur », « pour doutanze d'auchun n'estoit pont eperdu », il conclut un pacte avec son ennemi « sens aucune peur » et « sa mein mist sens peor ne esfroi / Sour la Marsille »²⁴⁵³.

La qualité de chevalier « sans peur » est proprement épique et Domice, en passant de la chronique à la chanson de geste, acquiert cette faculté d'ignorer l'effroi. Le trouvère franco-italien modifie la source dont il s'inspire à cet effet, de sorte que son personnage n'en apparaît que plus valeureux et digne d'éloge. Domice « ne mes non oit païr de mort a suen vivens »²⁴⁵⁴ et fait preuve d'un courage exemplaire face à la mort. Nicolas de Vérone insiste :

Cist Domicius en la vie peçable,
Pour dotance de mort, non fist çouse smaïable²⁴⁵⁵.

A l'inverse, les *Fet des Romains* ne mentionnent pas cette caractéristique du protagoniste²⁴⁵⁶. La chronique en prose présente même un Domice effrayé au moment

²⁴⁵² La *Prise de Pampelune*, v. 2726-2727 et 2736-2737.

²⁴⁵³ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 3584, 3423, 3108, 3110, 3101 et 3225-3226.

²⁴⁵⁴ La *Pharsale*, v. 1548.

²⁴⁵⁵ La *Pharsale*, v. 1551-1552.

où il est défait de son cheval. Lors de cet épisode, le texte précise que le Romain « fu toz espoentez »²⁴⁵⁷ mais Nicolas de Vérone, qui décrit les actions héroïques d'un champion, passe sous silence cet aspect des choses et se contente d'évoquer le « grand duel » du héros devant la perte de son destrier²⁴⁵⁸. La réaction du personnage est la directe conséquence de la disparition de l'animal mais Domice ne s'apitoie sur son propre sort ou ne s'effraie de son avenir à aucun moment. En outre, son « duel » n'est en rien démonstratif ou démesuré.

Cette catégorisation des individus en fonction de leur propension à ressentir et manifester de la peur est déjà présente dans le manuscrit V13 où l'effroi que laisse percevoir Pépin participe de la condamnation morale du personnage :

Li rois l'oï si fronci li gregnon,
De gran païre ven roso cun un carbon,
Ne le voria eser par tot l'or del mon²⁴⁵⁹.

De la même façon, la quiétude de Guron s'oppose à la peur de Timides dont le nom semble révélateur. Lorsque le champion païen voit son compagnon Ayquin mort, il comprend qu'il perdra le combat. Son trouble, qui s'apparente à une peur de la mort, est alors très manifeste : « ond mout s'espoentoit / Timidés », repris au début de la laisse suivante par : « Fortment s'espoenta Timidés sens mentir ». A nouveau lorsque Guron l'attaque, le Païen « mout fu en grand esfrois »²⁴⁶⁰. Cette épouvante interdit au champion de Marsile toute prétention à l'héroïsme. Par là, le Sarrasin se distingue nettement de son adversaire.

L'antagonisme est classique, mais il n'est sans doute pas fortuit qu'il s'accompagne, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, d'une célébration toute stoïcienne du pouvoir sur soi. A plusieurs reprises, Guron de Bretagne semble parfaitement maître de ses émotions. Il ne s'emporte jamais, ne rougit ni ne blêmit jamais, et cette constance émotionnelle est d'autant plus remarquable que l'auteur a pris soin de confronter le héros à des personnages mus par des sentiments violents, voire extrêmes. Ainsi, le

²⁴⁵⁶ *Les Fet des Romains*, p. 531, l. 32-p. 532, l. 18.

²⁴⁵⁷ *Les Fet des Romains*, p. 533, l. 21.

²⁴⁵⁸ *La Pharsale*, v. 1645.

²⁴⁵⁹ *Bovo d'Antona*, v. 2119-2121.

²⁴⁶⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 3484-3485, 3487 et 3529.

calme du champion français s'oppose à la colère de Maozeris. Incapable de modération, le père d'Ysorié apparaît souvent « tout d'ire caus », parlant « con vois irascue »²⁴⁶¹.

C'est que les rôles sont assez traditionnellement répartis entre Chrétiens valeureux et Païens condamnables dans l'épopée carolingienne de Nicolas de Vérone. Mais la représentation de cette différence trouve une expression nouvelle dans la peinture des sentiments des personnages face à leurs adversaires. Ayquin, guerrier sarrasin, fait preuve d'une habileté et d'un courage dignes de louange et manifeste sa fougue non sans démesure :

Enfautra suen roid espli agus,
Droit ver Guron se mist a loy d'ome irascus ;
E Guron che de lu ne se doutoit dous festus
Se mist vers lu broçant le detriés esleüs²⁴⁶².

Il est alors significatif qu'à l'ire guerrière d'Ayquin répond la tranquille assurance de Guron qui ne s'effraie pas de voir son adversaire le charger : « Quand Guron l'oit veü, ja mie ne fu esbaïs »²⁴⁶³.

L'héroïsme militaire se redéfinit dans les textes du poète franco-italien. Envoyé en ambassadeur auprès de Marsile, Guron transmet le message de Charlemagne. Mais la lettre de l'empereur ne plaît guère à son rival qui ordonne à ses hommes de s'emparer des Chrétiens et de les pendre²⁴⁶⁴. Immédiatement, « Guron trei[s]t tantost suen buen brand » et « feri premier »²⁴⁶⁵ : la rapidité de sa réponse, qui fait que les ennemis éprouvent ses qualités guerrières avant sa diplomatie, permet au héros d'échapper au sort de Basin et Basile. Cependant, pour vive qu'elle soit, la réplique de Guron n'est pas excessive. Elle se distingue en cela de l'état d'esprit des hommes de Marsile : « As armes cororent Païens a grand furour »²⁴⁶⁶. La *fortitudo* guerrière cède le pas à une ardeur contrôlée et maîtrisée. De cette façon, le héros chrétien incarne une forme de pouvoir sur soi qui rappelle le *nihil mirari* stoïcien et le *furor* ne s'applique plus qu'aux Infidèles : « Un visage où la colère est empreinte est tout à fait contre nature »²⁴⁶⁷. Pour les philosophes du Portique, la colère est un signe de faiblesse qui fait de l'homme un

²⁴⁶¹ La *Prise de Pampelune*, v. 3642 et 3576.

²⁴⁶² La *Prise de Pampelune*, v. 3383-3386.

²⁴⁶³ La *Prise de Pampelune*, v. 3423.

²⁴⁶⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3046-3048.

²⁴⁶⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3050 et 3052.

²⁴⁶⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3069.

²⁴⁶⁷ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, VII, 24, p. 117.

non-sujet, le ravalant au rang de la femme et de l'enfant sans raison, voire à celui de l'animal²⁴⁶⁸.

Constamment mené par son impulsion, Maozeris se définit par des réactions souvent très rapides et très intenses. Cette capacité à passer en permanence d'une émotion à une autre lui est tout à fait propre. Le personnage n'est pas tant condamnable parce qu'il éprouve des sentiments humains tels que la haine, l'*ire*, la douleur ou la colère, que parce qu'il est sans cesse balancé entre deux attitudes. Nicolas de Vérone dépeint fréquemment les agissements de son personnage comme une précipitation. Au début du texte par exemple, après avoir renoncé au baptême, le fugitif réagit immédiatement aux propos de l'écuyer qui tente de le retenir et, en trois vers seulement, il rougit, le frappe et le tue :

Qand l'amirant l'oï, plus vint rous qe coral
E feri le valet de la lanze un cous tal
Che mantinant le fist ceoir mort oa teral²⁴⁶⁹.

Non seulement la conjonction de coordination « e » au début du vers 747 marque la précipitation des événements, mais encore l'enjambement qui vient disjoindre les deux termes du comparatif invite à une lecture qui ne ménage pas la moindre pause poétique ou narrative. L'adverbe « mantinant » au vers suivant souligne une nouvelle fois la continuité directe entre les différents éléments de la narration.

Ce terme est récurrent lorsqu'il s'agit de décrire les actes de Maozeris, qu'il affronte Basin et Gaudin qui viennent de le rejoindre sous l'arbre où il attendait son fils, ou qu'il fuie pour échapper à Roland :

Tot mantinant sa lanze en poing repris.

*

Tot mantinant enver un bois guenci²⁴⁷⁰.

Son attitude face à la mort de Salemon illustre également la promptitude de ses sentiments : « De lu venzier pensa, sens nul terme querir »²⁴⁷¹. Est-ce la pensée qui est immédiate, ou la nécessité de venger son compagnon ? Les deux lectures sont possibles et dans les deux cas la conclusion est similaire : le père d'Ysorié ne connaît pas la

²⁴⁶⁸ Voir à ce sujet C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 65 et 66. Sur l'histoire de la colère au Moyen Age voir p. 67-69.

²⁴⁶⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 746-748.

²⁴⁷⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 947 et 1183.

²⁴⁷¹ *La Prise de Pampelune*, v. 1896.

patience. La mêlée avec Basin et Gaudin est expéditive et en 17 vers seulement tous les motifs du combat épique sont évoqués : état d'esprit des combattants, attaque à la lance, bris de l'arme, inutilité du bouclier, mort d'un guerrier, coup presque mortel, chevalier désarçonné, assaillant leurré et abandon de la lutte²⁴⁷². Lorsque Maozeris quitte le combat, croyant Basin mort, il se retire « iriés plain de venin »²⁴⁷³.

Dans la *Prise de Pampelune*, Maozeris se caractérise par son aptitude à disparaître physiquement d'un épisode à l'autre. Cette tendance est manifeste dès le préambule où, après avoir hésité à sacrifier son fils endormi, il décide de fuir. Il s'attaque alors à l'écuyer, le tue et s'éloigne du camp de Charlemagne. Il affronte ensuite Ysorié, qui l'a rejoint, avant de se retirer dans les bois et de n'en ressortir que pour mettre l'empereur en difficulté au mont Garcin²⁴⁷⁴. Le quatrième engagement l'oppose à Guron de Bretagne, qu'il laisse moribond²⁴⁷⁵ et le cinquième, aux douze Pairs dont il tue les chevaux²⁴⁷⁶. Enfin, dans un dernier sursaut guerrier, il se bat contre Roland et s'échappe dans la forêt²⁴⁷⁷. Entre deux affrontements, le roi païen s'enfuit systématiquement dans la « lande obscure »²⁴⁷⁸ où il semble se ressourcer, ce qui lui permet à chaque fois de revenir enhardi et de tenter un nouveau combat plus audacieux que le précédent pendant lequel il représente un plus grand danger pour son adversaire.

Cette relation particulière aux forces de la nature fait de Maozeris un personnage instinctif et primaire, proche de l'animal, qui ne peut ralentir ou retenir sa fuite. C'est le propre d'un guerrier pleutre inapte à l'héroïsme épique. Mais c'est également le signe de la soumission aux passions. De la sorte, le Sarrasin ne peut pas non plus prétendre à une quelconque sagesse. Incapable de raisonner, de se tempérer, de se modérer, Maozeris est sans cesse mené par ses émotions. A chaque fois qu'il doit prendre une décision, c'est l'affectivité qui guide le personnage. En effet, le lien passionnel qui l'unit à Marsile explique nombre de ses réactions. Maozeris lui-même insiste sur le sentiment humain et affectif qui le lie à l'ennemi de Charlemagne en faisant toujours précéder son patronyme du possessif « mien » : ainsi, il évoque « mien sire » ou « mien

²⁴⁷² La *Prise de Pampelune*, v. 988-1005.

²⁴⁷³ La *Prise de Pampelune*, v. 1005.

²⁴⁷⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 1620-1800.

²⁴⁷⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3510-3732.

²⁴⁷⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4519-4545.

²⁴⁷⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 4886-4945.

²⁴⁷⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 2009.

seigneur »²⁴⁷⁹ et précise que Marsile le « paramoit tant »²⁴⁸⁰. Ce verbe, intensif de « aimer », est révélateur de la relation particulière des deux rois païens, d'autant plus forte que la mère d'Ysorié est la sœur de Marsile²⁴⁸¹ et que l'amour du père pour son enfant est sans borne.

Ainsi, Nicolas de Vérone propose une nouvelle interprétation du personnage de Maozeris : celui qui suit ses pulsions et son instinct, celui qui fuit dans la forêt n'est pas seulement veule mais aussi et premièrement incapable de se maîtriser. En cela, il témoigne d'une absence de sagesse stoïcienne, entendue comme un idéal de pouvoir sur soi. L'héroïsme s'interprète désormais comme une vertu dont l'élément principal est la maîtrise de son corps et de ses émotions. Il convient de ne pas se laisser affecter par les événements extérieurs.

b/ La maîtrise de soi

Depuis le texte de Lucain, cet idéal est très largement représenté dans la *Pharsale* dont les protagonistes suivent les préceptes de la philosophie antique. Assurément, Pompée est l'incarnation même du stoïcisme que prônent aussi bien le poète latin que le trouvère franco-italien :

Jamés por bataille ne por estor aussi
Ne por cil de Tesaille ne plura ne gemi²⁴⁸².

Il ne s'agit pas d'insensibilité répréhensible, mais bien de contrôle de ses propres sentiments, comme c'est le cas lorsque le héros prend conscience qu'il lui faut se retirer du combat. L'auteur précise à cet égard que le vaincu « mout s'en esmaia, mes rien nen demostroit »²⁴⁸³. Le personnage est exemplaire parce que « mais por nul afan suen vis nen paloy »²⁴⁸⁴, qu'il doive admettre l'évidence de sa défaite, qu'il se trouve confronté à la force de ses adversaire ou qu'il affronte César en combat singulier :

Mes de ce non motra nient le cevetagne,
Ans regarda li siens cum la cere grifagne

²⁴⁷⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 632, 652 et 656.

²⁴⁸⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 641.

²⁴⁸¹ La *Prise de Pampelune*, v. 642 : « Q'il te dona sa suer, de qoy ais un enfant ».

²⁴⁸² La *Pharsale*, v. 2365-2366.

²⁴⁸³ La *Pharsale*, v. 1865.

²⁴⁸⁴ La *Pharsale*, v. 81.

*

E Pompeu respondi sens motrer nul esmai²⁴⁸⁵.

Au moment de mourir, le héros s'enveloppe le visage dans son manteau pour ne pas risquer de laisser voir le moindre trouble :

Mieus s'ame abandoner a peril cum liés fron
Qe por peor de mort motrer foble façon.

*

Qar por aucun tenor
Ne veut motrer semblant d'avoir nulle peor
Ne che auchun le voye cançer son droit color²⁴⁸⁶.

Cette constance est caractéristique de Pompée même s'il n'est pas le seul à illustrer l'exigence d'impassibilité.

En effet, le vainqueur de la guerre civile, pourtant vivement critiqué par ailleurs, témoigne lui aussi d'une forte maîtrise de lui-même et sait ne rien laisser voir à ses guerriers de ses craintes éventuelles. Découvrant l'ampleur de l'armée pompéienne, il redoute l'issue du combat, mais son hésitation ne transparait pas face à ses soldats :

Ch'un pue se refroida e devint auquant lais.
Mes por ce nen motra nient de cil forfais
Anç prist a conforter sa gient de cuer verais²⁴⁸⁷.

Sextus lui-même parvient à retenir son effroi provoqué par la laideur de la sorcière Erichto : « peor non motroit »²⁴⁸⁸. L'inspiration antique justifie la diffusion de cet idéal de bonne contenance face aux événements extérieurs.

Mais Nicolas de Vérone ne se contente pas de respecter l'esprit du texte de Lucain. Il l'applique à la geste carolingienne et les figures de Guron de Bretagne et de Roland ressemblent à s'y méprendre à celle de Pompée. En effet, la maîtrise de ses émotions caractérise le champion trahi par Ganelon dans la *Prise de Pampelune* : le chevalier sans peur ne frémit pas devant le guet-apens tendu par Maozeris. Parti du palais royal au moment où la défaite des deux champions de Marsile n'était plus en doute, le père d'Ysorié a fomenté une embuscade avec deux cents de ses hommes. Guron le reconnaît

²⁴⁸⁵ La *Pharsale*, v. 820-821 et 1483.

²⁴⁸⁶ La *Pharsale*, v. 2937-2938 et 3005-3007.

²⁴⁸⁷ La *Pharsale*, v. 689-691.

²⁴⁸⁸ La *Pharsale*, v. 159.

« sens fer cere esperdue »²⁴⁸⁹ et, à la manière d'un Pompée qui prend connaissance des forces ennemies et exhorte dignement ses hommes au combat, il s'adresse à ses compagnons et leur enjoint de se battre courageusement²⁴⁹⁰. Le neveu de l'empereur ne réagit pas autrement face à l'attaque inattendue du même Maozeris. Dans le cas précis, il ne s'agit pas d'une embuscade ni d'une trahison, la rencontre entre les deux troupes armées étant vraiment le fruit du hasard²⁴⁹¹, mais il est tout à fait significatif que Roland ait, en une situation similaire, exactement la même attitude que Guron : « Pour ce ne fist mie le duc ciere esperdue »²⁴⁹². L'expression est la même et un réseau de correspondances s'établit alors entre ces deux héros qui, par ailleurs, sont tous deux victimes de la trahison de Ganelon, et le Pompée de la *Pharsale*.

Les personnages ne montrent plus ce qu'ils ressentent parce qu'ils tentent de brider leurs émotions et s'imposent un idéal de retenue. Les démonstrations passionnelles et excessives, propres au genre épique, sont alors vécues comme autant d'entraves à la sagesse stoïcienne et les héros tendent à se détacher de leur impulsivité. En contexte guerrier, cette maîtrise de soi trouve une expression inattendue dans la peinture de nombreux combats « sens cri ne hu »²⁴⁹³.

De la sorte, les mêlées grandioses où deux armées s'affrontent au son des olifants et des tambours disparaissent progressivement de l'œuvre de Nicolas de Vérone au profit de luttes ponctuelles moins démonstratives. Dans la *Pharsale*, l'engagement des hostilités par Crastinus provoque le déchaînement général des passions et un « grand hustin »²⁴⁹⁴ :

Grailles e tubes pour tout en comunance
I feirent soner pour tiel desmesurance
Que vent tonant – ce sacés por certance –
Ne fust oï par aucune sustance²⁴⁹⁵.

En revanche, l'évolution vers une plus grande modération est très nette dans la *Prise de Pampelune* depuis la sortie véhémement des Lombards jusqu'à la prise silencieuse d'Astorgat.

²⁴⁸⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 3584.

²⁴⁹⁰ La *Pharsale*, v. 825-874 ; la *Prise de Pampelune*, v. 3585-3599.

²⁴⁹¹ Voir à ce sujet l'explication que donne Carpent *a posteriori* :

« E quand nous hui rivames ao port sour le gravier,

Nous mie rien ne saviomes noiant de vetre erer », la *Prise de Pampelune*, v. 5173-5174.

²⁴⁹² La *Prise de Pampelune*, v. 4437.

²⁴⁹³ La *Prise de Pampelune*, v. 2104 et 5373.

²⁴⁹⁴ La *Pharsale*, v. 1026.

²⁴⁹⁵ La *Pharsale*, v. 945-948.

Au début du poème, Désirier se plaint à Roland de ce que l'attaque de Charlemagne a été extravagante et de ce que l'empereur « escriant a aus cris »²⁴⁹⁶ n'a jamais voulu entendre ses raisons. C'est le seul cas de « déchaînement dyonisiaque de la violence »²⁴⁹⁷ qui soit appliqué à l'armée chrétienne. Par la suite, les compagnons de Roland quittent le camp de Charlemagne « sens sonier cors ne grailles ne aucun autre son »²⁴⁹⁸ et arrivent auprès de Toletele « qoy e mu »²⁴⁹⁹ alors que les hommes de Maozeris poussent un « cri [...] orible e puant »²⁵⁰⁰ en atteignant les guerriers français au mont Garcin. Les Sarrasins manifestent ensuite bruyamment leur déconvenue à l'arrivée des secours lombards bien qu'ils aient préparé l'assaut « sens fer noise ne cris ne son de estrumant »²⁵⁰¹ :

Là poisies oïr une tiele estremie
De sonier olifans e cors a la bondie
E tubes e tambors e cris sens melodie,
Q'il tentisoit la terre une lieue e dimie²⁵⁰².

Il n'est sans doute pas fortuit que cette attaque, silencieuse dans son élaboration²⁵⁰³, soit la plus périlleuse pour l'armée française et que le moment où elle cesse de l'être coïncide précisément avec celui où les Infidèles laissent retentir leurs instruments guerriers. Maozeris et les siens, « de maotalant espris »²⁵⁰⁴, attaquent les Chrétiens,

E levierent tiel noise, tiel tambor e tiel cris
Q'il tentisoit la val, le pui e le laris²⁵⁰⁵.

Ce tumulte évoque les combats d'*Aliscans*²⁵⁰⁶ où les Païens se battent en hurlant comme des chiens, abdiquant toute humanité. Le motif est connu mais Nicolas de Vérone lui donne un éclairage nouveau : il ne s'agit plus seulement de charger les Sarrasins des attributs de Satan²⁵⁰⁷, mais également d'accorder au silence une signification inédite et primordiale. Élément de stratégie militaire favorisant l'effet de surprise dont les Païens

²⁴⁹⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 244.

²⁴⁹⁷ D. Madelénat, *L'Épopée*, op. cit., p. 69.

²⁴⁹⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 4249.

²⁴⁹⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 4275. Voir aussi les v. 4283-4284 où chacun tient les rennes son destrier « pour q'il ne feïst noisse ne q'il fust sentu ».

²⁵⁰⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 1650.

²⁵⁰¹ *La Prise de Pampelune*, v. 1637.

²⁵⁰² *La Prise de Pampelune*, v. 1879-1882.

²⁵⁰³ *La Prise de Pampelune*, v. 1634 et 1636 : « sens noise ne tons », « sens cris ne sons ».

²⁵⁰⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 1746.

²⁵⁰⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 1748-1749.

²⁵⁰⁶ *Aliscans*, v. 80-91.

²⁵⁰⁷ Voir à ce sujet J. Subrenat, « Chrétiens et Sarrasins », art. cit., p. 554-555.

ne sont capables qu'en une seule occasion, il devient la marque de la maîtrise de soi et des assauts contrôlés.

Ainsi, il occupe une place capitale dans le plan envisagé pour s'emparer de Cordoue, comme le souligne la répétition d'expressions telles que « coiemant sens noiser », « sens cris ne hustin », « sens cris e sens tenzons », « sens fer noise ne cri »²⁵⁰⁸. Il en va de même pour la prise de Carrión, réalisée « sens cris ne ton »²⁵⁰⁹. Parallèlement, Roland ordonne à Tierri d'observer le silence et d'agir discrètement :

« Fa armies montier, ami, che je t'en pri,
Tretous nous soudoiers ; mes ja ne i soit bondi
Tube ne olifant ne estrumant oi :
Car je vieul civaucier mantinant en secrei »²⁵¹⁰.

Estout lui-même se rend maître de Toletele « sens fer ne cris ne ton, [...] ch'il ne i fu aotre sermon »²⁵¹¹. Le cheminement depuis des assauts merveilleux et spectaculaires vers une plus grande maîtrise de soi évoque le différend qui oppose Pompée à ses partisans. Les guerriers ne savent que « crier »²⁵¹², s'agitent, font force « crior », « cris e bubans »²⁵¹³ et, par la voix de Cicéron, reprochent à leur chef son mutisme : « Bien sembles foble a remanir si qoi »²⁵¹⁴. Or, le silence du général est clairement le signe de sa retenue. De la même façon, le tumulte des Juifs qui mènent Jésus a « tiel hustin »²⁵¹⁵, « escrierent »²⁵¹⁶ leurs volontés à Pilate et lui « repond[ent] autemant »²⁵¹⁷ contraste avec le discours mesuré du procureur.

C'est que, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, le silence apparaît comme une marque de noblesse et de respectabilité. Dans la *Passion*, lorsque Joseph d'Arimathie et Nicodème déposent Jésus de la croix et l'enveloppent dans son linceul, ils le font « sens fer ne cris ne nois »²⁵¹⁸. Ce détail est absent des Évangiles que Nicolas de Vérone traduit fidèlement²⁵¹⁹ et il témoigne tout autant de la solennité de l'action entreprise que de la

²⁵⁰⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 5172, 5193, 5217, 5224 et 5300.

²⁵⁰⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 5740.

²⁵¹⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 5303-5306.

²⁵¹¹ *La Prise de Pampelune*, v. 4855-4856.

²⁵¹² *La Pharsale*, v. 563.

²⁵¹³ *La Pharsale*, v. 394 et 407.

²⁵¹⁴ *La Pharsale*, v. 440.

²⁵¹⁵ *La Passion*, v. 516.

²⁵¹⁶ *La Passion*, v. 619 et 657.

²⁵¹⁷ *La Passion*, v. 682.

²⁵¹⁸ *La Passion*, v. 959.

²⁵¹⁹ Jean, 19, 38-42, Marc, 15, 44-45.

vertu des personnages. Le silence des disciples les rapproche du Christ lui-même qui, tout comme l'*in-fans*, ne parle pas. Jésus demeure résolument muet aux questions qu'on lui pose et accusations dont on le charge. Face aux Juifs, qui lui reprochent les pires infamies, « a ceus ne dona / Yesu aucun respons », « Jesu ne respondi » ; quand Pilate l'interroge, « Jesu dir le leisa / Che ancour ne i respondi ». Hérode ne parvient pas davantage à faire parler le Christ : « E Jesu aucune çouse ne li respondi arier », « Mes Jesu aucune zouse ne veust pour ce parler », « mes respons / Ne li dona de ce Jesu »²⁵²⁰. Nicolas de Vérone insiste à six reprises sur le silence du personnage. Ce n'est pas uniquement par respect des habitudes stylistiques des chansons de geste, particulièrement riches de répétitions. C'est plutôt le signe que le mutisme est une manifestation concrète de la maîtrise de soi et de ses émotions, une façon de ne pas se laisser emporter. A l'époque antique, Epictète conseillait : « Sois le plus souvent silencieux. Ne dis que ce qui est nécessaire et en peu de mots »²⁵²¹.

A ce titre, le contraste est grand avec le personnage volubile d'Estout qui semble ne jamais s'arrêter pour réfléchir, du moins au début de la *Prise de Pampelune*. Loquace et prolix au-delà de l'acceptable, le baron de Langles annonce toujours qu'il va se taire sans jamais parvenir à respecter cet engagement. Alors que Roland lui reproche une première fois sa méfiance envers Ysorié, il promet :

« Rolland, bien ay entendu tuen sermon.
Plus ne te ou desdiray par le cors seint Simon,
Ançois te sivrira a buene entencion
Par tout ou tu voudrais, sens fer autre tençon »²⁵²².

Mais lorsque son cousin confie le commandement militaire des opérations au fils de Maozeris, Estout se montre à nouveau très réticent. Soupçonné d'avoir peur, le baron aussitôt affirme : « Hestous plus ne dira / Çousse qe vous enuit »²⁵²³. Pourtant, lorsque Ysorié se propose de porter un message à Charlemagne pour demander de l'aide, l'incorrigible bavard ne peut s'empêcher de prédire la trahison du converti, ce qui lui vaut les foudres de Roland. Il se tait enfin (« mes ne respondi rien »), plus par crainte de son cousin que par honte de sa médisance²⁵²⁴. Il n'y a qu'après le retour d'Ysorié qu'Estout convient de sa loyauté et donne une fois de plus sa parole au neveu de

²⁵²⁰ La *Passion*, respectivement v. 465-466, 471, 473-474, 567, 589, 667-668.

²⁵²¹ Epictète, *Manuel*, XXXIII, 2, p. 223.

²⁵²² La *Prise de Pampelune*, v. 4238-4241.

²⁵²³ La *Prise de Pampelune*, v. 4335-4336.

²⁵²⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 4500-4501.

Charlemagne : « Plus ne vous desdirai »²⁵²⁵. Après cette leçon seulement, le personnage est capable de s'emparer de Toletele « sens fer ne cris ni ton »²⁵²⁶. Tant qu'il parle, il se cantonne dans son rôle de « buffone »²⁵²⁷ ; dès qu'il se tait, il fait preuve d'héroïsme. Sa verve non maîtrisée nuit à l'épanouissement de ses qualités parce que l'apprentissage du silence est un élément essentiel à l'acquisition de la sagesse telle que Nicolas de Vérone la conçoit.

Dans le même temps, les nombreuses plaintes et lamentations de Maozeris s'opposent à la maîtrise de soi dont fait preuve Ysorié en des circonstances comparables. En effet, le valeureux converti tait sa déconvenue face à la trahison de son père. Au petit matin, lorsqu'il comprend que le roi païen s'est enfui, il est « pensis e plein d'irour », et sa colère s'explique par une profonde déception : « mout ay grand dolour »²⁵²⁸ commente le personnage. Mais à l'inverse des ambassadeurs de Charlemagne qui « muerent la colour »²⁵²⁹ en apprenant la fuite de Maozeris, le héros, ne laisse pas transparaître son *ire* et recouvre très rapidement sa sérénité : « Lor monterent tuit cinc sens cris e sens furour »²⁵³⁰ pour tenter de rattraper le renégat et de le convaincre de rejoindre les troupes françaises. Dès lors, il est intéressant que l'*irour* ressentie soit dissociée des sentiments guerriers de *furour*. Ysorié se tempère et ce cheminement vers une plus grande modération s'achève quelques vers plus loin avec l'aveu : « je sui mout honteous »²⁵³¹. De la colère à la honte, le personnage réalise un processus d'intériorisation des passions. L'attitude du héros est identique, au moment de l'attaque de Maozeris contre les douze Pairs partis chercher du ravitaillement. Le fils de l'assaillant

De dolour q'il en oit fist ciere irascue ;

Pues enclina le cief e tint sa boçe mue²⁵³².

Le sentiment éprouvé est le même, il s'agit toujours de douleur, mais à « l'irour » du vers 850 a succédé la « ciere irascue », et cette expression de désaveu demeure totalement silencieuse.

²⁵²⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 4674.

²⁵²⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 4855, laisses CXLV.-CXLVI.

²⁵²⁷ G.-G. Ferrero, « Astolfo (Storia di un personaggio) », art. cit., p. 523. Cette appellation se retrouve dans la bouche de Feragu, dans les *Fatti de Spagna* : « Eio crezo che tu sie uno bufono », XXII, p. 26.

²⁵²⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 850 et 864.

²⁵²⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 845.

²⁵³⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 866.

²⁵³¹ La *Prise de Pampelune*, v. 907.

²⁵³² La *Prise de Pampelune*, v. 4448-4449.

La capacité à retenir ses mots distingue les héros vertueux des autres chevaliers et c'est également le cas dans la *Geste Francor*. Dans *Bovo d'Antona*, lorsque Bovo entend que son cheval, qui a blessé à mort le fils du roi Guillaume d'Angleterre, devra être abattu, il est sur le point de tuer le vassal qui a donné ce conseil avant de se reprendre :

Bovo l'oldi qe estoit li asenblé,
Par un petit nen strase soa spé
Sovra colu c'oit li conseil doné ;
Mais gran mesure li oit atenperé,
Davant li rois el fu ençenolé
E dolçement li oit dito e parlé²⁵³³.

Ce que le compilateur nomme mesure et tempérance s'apparente à une sagesse du contrôle de soi et de ses émotions²⁵³⁴. En ce sens, Bovo paraît comme le strict antagoniste de l'empereur qui tuerait Berta et Milon, dans l'épopée qui porte leur nom, si Roland ne l'en empêchait²⁵³⁵. Cette valorisation de la mesure, entendue comme capacité à brider l'expression de ses sentiments, et non plus comme éloge de la modération et du juste milieu, se retrouve dans l'*Entrée d'Espagne* où Roland sait, à deux reprises, cacher sa colère, lorsqu'un différend l'oppose à son cousin ou à son oncle :

Quand dou baron Estos fu la parole oïe,
Irés fu le niés Karles, mais ne li mostre mie

*

Le duc Rolant s'aïra durement,
Mais ne le veut demostrer autement²⁵³⁶.

L'importance accordée à la contenance est une donnée propre à l'épopée franco-italienne²⁵³⁷ et le Padouan, par la voix du champion français, en fait même le signe du droit et de la raison :

« Quant cil qi a droiz oul tort vient apelé,
Il senpre parle paisible et atempré,

²⁵³³ *Bovo d'Antona*, v. 2834-2839.

²⁵³⁴ Voir à ce sujet, H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, op. cit., p. 45.

²⁵³⁵ *Berta e Milon*, v. 335-366.

²⁵³⁶ *L'Entrée d'Espagne*, v. 4636-4637 et 5716-5717.

²⁵³⁷ Au sujet de *L'Entrée d'Espagne*, voir J.-C. Vallecalle, « Roland est sage », art. cit., p. 75-77.

Et le tort huche con se fust forsené :
Senefiance est qu'il se sent dané »²⁵³⁸.

Roland en Perse éduque ici le sultan à des vertus occidentales et chrétiennes. Mais l'idéal prôné par Nicolas de Vérone semble plus exigeant.

En effet, dans l'œuvre du Véronais, il ne s'agit pas seulement de brider la manifestation de ses sentiments, mais encore de ne plus éprouver de passion. Dans l'*Entrée d'Espagne*, alors que le neveu de Charlemagne dompte sa colère devant les erreurs de jugement de son oncle et dissimule sa fureur face à Estout, il perd patience lors de la controverse qui l'oppose à Feragu :

ire oit Rollant, de maltalant fermie ;
Le Paiens garde, fieremant li escrie
Par grant heror, sains poins de blanderie :
« Tu ne veus croire en riens qe je te die,
Filz dou Diable, nescus de Diablie ! »²⁵³⁹

Le géant, plus mesuré, lui répond avec calme et sérénité et lui inflige ainsi une leçon de sagesse : « Corociez estes, car bien vos ai ohi »²⁵⁴⁰. Ces propos du Païen symbolisent un certain renversement des valeurs puisque l'ennemi du champion français apparaît plus vertueux que lui²⁵⁴¹.

A l'inverse, dans la *Prise de Pampelune*, Roland est véritablement maître de lui et n'éprouve plus la moindre colère. Si Charlemagne a tort, son neveu en est « dolant »²⁵⁴² mais non pas « irés »²⁵⁴³ : la douleur a remplacé la colère. Ainsi, Roland évoque le Christ lui-même, « flaiellé et trist »²⁵⁴⁴ sur la croix. Dans la *Passion*, Nicolas de Vérone coordonne un adjectif concret, qui dépeint Jésus battu, mené à mal par les Juifs et un adjectif abstrait, psychologique qui ne concerne que le for intérieur du personnage. Le passage de l'un à l'autre est significatif de la logique d'intériorisation des sentiments propres à l'œuvre du poète franco-italien. L'auteur mentionne la tristesse du héros, sans s'appesantir, sans démesure et dans cette sobriété de la description se lit toute l'intensité de l'idéal de maîtrise de soi. Parallèlement, les héros carolingiens du Véronais visent à

²⁵³⁸ L'*Entrée d'Espagne*, v. 12288-12291.

²⁵³⁹ L'*Entrée d'Espagne*, v. 3985-3989.

²⁵⁴⁰ L'*Entrée d'Espagne*, v. 4001.

²⁵⁴¹ A ce sujet, voir A. Limentani, « Astronomia, astrologia e arti magiche nell'*Entrée d'Espagne* », art. cit., p. 136.

²⁵⁴² La *Prise de Pampelune*, v. 149, 150 et 2345.

²⁵⁴³ L'*Entrée d'Espagne*, v. 4637.

²⁵⁴⁴ La *Passion*, v. 534.

l'*apatheia* et non plus seulement à une maîtrise de leur comportement. Empreinte de philosophie antique, l'œuvre de Nicolas de Vérone illustre une sagesse stoïcienne²⁵⁴⁵.

L'ardeur guerrière ne s'est sans doute pas amoindrie depuis le texte d'Oxford, mais elle s'exprime de façon sensiblement différente dans l'épopée de Nicolas de Vérone. La peur est toujours l'apanage des âmes viles et elle se traduit par la fuite. Mais ce sentiment épique prend un sens nouveau et les multiples échappées de Maozeris s'interprètent désormais comme une incapacité à contrôler ses émotions : la peur ressentie est une passion qui entrave et aliène celui qui la ressent. A l'inverse, le héros s'apparente au sage en ce qu'il est capable, même poussé par un sentiment guerrier violent, de modérer ses ardeurs et de cacher toute marque de trouble ou d'émoi. C'est ainsi que les assauts eux-mêmes sont d'autant plus exemplaires qu'ils sont moins démonstratifs.

La distinction entre capacité à maîtriser ses émotions et démonstration affective démesurée ne concerne pas seulement les échanges guerriers. L'énergie martiale est réinterprétée et la description des combats se trouve affectée par cet idéal nouveau qui délaisse le démonstratif au profit du ressenti. Mais si les combattants cherchent à ne rien laisser paraître de leurs états d'âme, les autres protagonistes aussi tendent à rester maîtres d'eux-mêmes en toutes circonstances.

2/ La douleur et le deuil

L'œuvre de Nicolas de Vérone est particulièrement habile à mêler univers épique et scènes pathétiques. L'attachement à la femme aimée et celui de l'épouse délaissée sont des thèmes étrangers à la légende carolingienne telle qu'elle se présente dans la *Prise de Pampelune*. En revanche, ils se retrouvent dans la *Pharsale* et dans la *Passion* conformément aux sources qu'utilise le poète, qu'il s'agisse des *Fet des Romains* ou des textes apocryphes. Plus étrangement, le païen Maozeris assume un rôle lyrique extrêmement développé dans la continuation de l'*Entrée d'Espagne*.

Les larmes sont alors bien présentes dans les chansons du courtois et apparaissent comme la marque même de la faiblesse humaine. Les manifestations visibles de la douleur et du deuil sont autant d'entraves à la sagesse de l'impassibilité et c'est pourquoi la morale stoïcienne les condamne fermement.

²⁵⁴⁵ Sur l'idéal d'*apatheia* voir R. Müller, *Les Stoïciens*, op. cit., p. 204-212.

a/ Les marques du deuil

Dans la *Pharsale*, lorsque le héros vaincu revient auprès de sa femme, Nicolas de Vérone propose un tableau très visuel de la scène et les deux personnages ont des attitudes totalement opposées : Cornélie, « de dolor tote descoloree »²⁵⁴⁶, manifeste une souffrance excessive alors que Pompée, digne et statique, « entre ses bras la straint »²⁵⁴⁷. Ce sobre témoignage de tendresse, qui est répété²⁵⁴⁸, contraste avec l'agitation de l'épouse affligée :

Lour brix e ses ceveus e tot sa vesteüre,
Sa face enpaloïst e suen cler vis se scure,
Enver terre se pasme la noble enzedreüre.
Non croy qe Dejenire fust en greignor torture,
Qand hoÿ la nouvelle qe seul por sa facture
Estoit tué suen sir, la persone seüre,
Cum fu Cornelian por la mesaventure
Q'ert encontree Pompiu enver la giant tanfure²⁵⁴⁹.

L'accablement de Cornélie et son expression appartiennent à la tradition légendaire de l'histoire de la guerre civile depuis les *Fet des Romains* jusqu'aux *Fatti di Cesare*. En effet, dans la chronique française tout comme dans le récit italien, la protagoniste s'évanouit :

Lors li failli li cuers et tot li membre, et chaï pasmee, jut grant piece a la terre conme morte [...]
En pasmoison, ele gisoit conme morte²⁵⁵⁰.

Lo dolore la strinse si forte, che cadde tramortita²⁵⁵¹.

Cependant, de façon plus originale, le poète franco-italien compare cette détresse au désarroi de Déjanire qui comprend, trop tard, qu'elle a involontairement tué son époux en cherchant à raviver son amour. L'allusion au personnage mythologique favorise le rapprochement entre univers épique et destinée tragique et fait de Cornélie une héroïne comparable à celle des *Trachiniennes* de Sophocle²⁵⁵².

²⁵⁴⁶ La *Pharsale*, v. 2264.

²⁵⁴⁷ La *Pharsale*, v. 2260.

²⁵⁴⁸ La *Pharsale*, v. 2263.

²⁵⁴⁹ La *Pharsale*, v. 2247-2254.

²⁵⁵⁰ Les *Fet des Romains*, p. 547, l. 5-7 et 12-13.

²⁵⁵¹ Les *Fatti di Cesare*, XX, p. 224.

²⁵⁵² Sophocle, les *Trachiniennes*, éd. J. Irigoin, Paris, Belles Lettres, coll. *Collection des Universités de France*, 2002, scène 7, v. 663-821. L'héroïne se donne la mort scène 9, v. 863-946.

Mais Pompée reproche à sa femme de s'affliger trop ouvertement de cette défaite et ses remontrances participent d'une logique de l'intériorisation des sentiments. Le discours qu'il prononce alors est sensiblement différent de celui qui se trouve dans les *Fet des Romains*, même si le contenu paraît identique : le poète franco-italien insiste davantage sur le côté visible de l'affection, qui choque en premier lieu Pompée, comme en témoignent les termes « esmaee », « esgaree », « veray », « tel plaint e tel dolor », « langor », « plor »²⁵⁵³ ainsi que la répétition du verbe « motrer »²⁵⁵⁴. A l'inverse, dans la chronique en prose, le héros a lui-même la « face assez triste »²⁵⁵⁵ et c'est précisément la tristesse affichée de Pompée qui console Cornélie. Il en va différemment dans la *Pharsale* où c'est son discours qui la reconforte parce qu'il ne montre pas de désarroi et « ensi de nef o la fiere figure »²⁵⁵⁶. Son insensibilité inébranlable est celle des héros qui savent contenir la peine qu'ils éprouvent ou sont étrangers à tout sentiment excessif. Tel est le cas de Guron de Bretagne dans la *Prise de Pampelune* qui, devant la mort de son compagnon Andriaïs, « dolour en oit coraus »²⁵⁵⁷ sans manifester visiblement son affliction. Le sentiment existe, mais la sobriété des termes choisis par le poète pour le désigner mérite d'être soulignée. Aucune manifestation hyperbolique de deuil n'accompagne cette mort, et le contraste est grand, avec la réaction de Cornélie. Guron ne change pas de couleur, ne pleure pas, ne s'évanouit pas, ne se laisse pas emporter par une soif inconsidérée de vengeance. Il se contente d'éprouver une sobre douleur.

C'est la raison pour laquelle le héros de la *Pharsale* dénonce le chagrin de son épouse. Il lui paraît, non seulement outrancier, mais encore inadapté à la situation :

« Qe daomaçe avés vos eü en cist estor
 Qe vous motrés des hor tel plaint e tel dolor ?
 Fame ne doit plorer ne motrer nul langor
 De tant qe suen mari est vis por nul tenor ;
 Mes pois, quand il est mort, la doit motrer suen plor »²⁵⁵⁸.

Pompée reproche à sa femme d'être plus triste que s'il était mort et il est vrai que la réaction de Cornélie s'apparente en tous points aux manifestations traditionnelles de

²⁵⁵³ La *Pharsale*, respectivement v. 2267, 2285, 2300, 2310, 2311 et 2313.

²⁵⁵⁴ La *Pharsale*, v. 2275, 2280, 2310, 2311 et 2313.

²⁵⁵⁵ Les *Fet des Romains*, p. 547, l. 15.

²⁵⁵⁶ La *Pharsale*, v. 2241.

²⁵⁵⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3669.

²⁵⁵⁸ La *Pharsale*, v. 2309-2313.

deuil et n'est pas moins démonstrative que lors de l'assassinat de Pompée par Settimus où elle « chiet pasmee e suen vis paloÿ »²⁵⁵⁹. De fait, pâmoison, cheveux arrachés et complainte sont les motifs attendus de la détresse féminine²⁵⁶⁰ ainsi que de l'affliction des guerriers face à la perte de leurs compagnons. Dans la *Chanson de Roland*, ils s'appliquent aussi bien à Bramimonde devant les blessures de Marsile qu'à Charlemagne regrettant la mort de Roland :

Trait ses chevels, si se cleimet caitive,
A l'altre mot mult haltement s'escriet.

*

Trait ses crignels, pleines ses mains amsdous²⁵⁶¹.

Ces expressions formulaires sont constitutives des épisodes pathétiques des chansons de geste et remontent au Haut Moyen Age. A cette époque, le deuil était fondamentalement extériorisé et démonstratif²⁵⁶² et « la coutume extrêmement répandue de [l'] accompagner de gestes et de manifestations exacerbées »²⁵⁶³. Or, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, Cornélie éprouve, au retour de son mari, une douleur comparable à celle provoquée par la perte d'un être cher. Mais il est tout à fait surprenant que la description même du trépas des protagonistes s'éloigne des canons stylistiques hérités des légendes épiques.

En effet, les poèmes franco-italiens de la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* comportent une dénonciation implicite de l'outrance des manifestations de deuil qui s'appliquent, dans le dernier texte, aux réactions des mauvais Juifs face aux miracles survenus à la mort du Christ. Après l'expiration du Seigneur²⁵⁶⁴, le voile du temple se déchire, le centenier et ses hommes, effrayés, sont alors convaincus de la divinité de Jésus et la foule fuit :

Lour la prese dou pople ch'en paleis, non escous,
Orent veüs ceus signes mout furent dolorous
E tournerent arier com homes corçoûs,

²⁵⁵⁹ La *Pharsale*, v. 3078.

²⁵⁶⁰ Sur cet aspect de la tristesse, voir Y. Foehr-Janssens, *La Veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000, p. 57-63.

²⁵⁶¹ La *Chanson de Roland*, v. 2596-2597 et 2906.

²⁵⁶² Voir à ce sujet P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*, op. cit., p. 57.

²⁵⁶³ C. Treffort, *L'Eglise carolingienne et la Mort, christianisme, rites funéraires et pratiques commémoratives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1966, p. 81. Les longues listes d'interdictions des textes règlementaires et canon témoignent de la diffusion de ces manifestations démesurées de détresse. Voir à ce sujet les p. 77-84.

²⁵⁶⁴ La *Passion*, v. 890.

Fierant soy pour li pis, clamant soy maleürou.

Fierant soy e batant celle giant maleüree
Retourna dens la ville corçoüse e iree,
Pour celle grand mervoille che fu a lour demotree.
Long da la crois remist de dames grand aune
Che sivi avoient Jesu de Galilee²⁵⁶⁵.

En cette occasion, Nicolas de Vérone présente deux attitudes nettement distinctes face à la mort. D'un côté, le peuple est constitué de ceux qui ont besoin de signes merveilleux pour admettre que Jésus est le fils de Dieu²⁵⁶⁶. De la sorte, ils sont « dubitous », « spaürou », « dolorous », « corçoüs » et finalement « maleürou »²⁵⁶⁷ des prodiges qui accompagnent sa mort. Il est particulièrement intéressant que cette dernière expression, identique à celle qui accompagne la mort de Guron de Bretagne dans la *Prise de Pampelune*²⁵⁶⁸, et traditionnellement utilisée dans la représentation épique du deuil, soit ici associée à un sentiment totalement nouveau : les hommes se déclarent « maleürou » et frappent leur poitrine non par douleur face à la mort d'un proche, mais parce que le trépas de celui qu'ils ont persécuté représente une menace pour eux. Dès lors, le geste, associé à l'expression de la peur, n'exprime plus la sincérité de la peine ressentie. Face à la foule des incroyants qui s'enfuient dans la précipitation, les « dames » ne bougent pas et leur immobilité, représentée par le verbe « remist », est le signe de leur affliction vraie. Leur silence s'oppose à la clameur des Juifs apeurés et la sobriété de leur souffrance évoque la retenue des sages parce que douleur sincère et douleur exubérante sont antinomiques.

Les femmes de la *Passion* ressentent une profonde affliction face à la crucifixion du Christ : elles vont « pleurant menant grand duel » et font un « grand ploreïs ». Jésus les voit « plurer de cuer perfont » et n'est pas insensible à la douleur de sa mère qui « pleuroit »²⁵⁶⁹ plus que les autres :

²⁵⁶⁵ La *Passion*, v. 905-913.

²⁵⁶⁶ Voir par exemple les « signes » du v. 906 qui reprennent les « signes merveilleux » du v. 901.

²⁵⁶⁷ La *Passion*, v. 902, 903, 906, 907 et 908.

²⁵⁶⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3828 : « clamant soy malestru ».

²⁵⁶⁹ La *Passion*, v. 748, 823, 749 et 824.

Tant fesoit grand lament e grand duel sens mentir,
Ch'il ne i fu tant dur cuer, tant fier ne plain d'aïr,
Cui ne venist pieté a cil lament oïr²⁵⁷⁰.

Mais une fois que le Christ a donné Jean pour fils à sa mère, celle-ci cesse de pleurer²⁵⁷¹, de même que les Galiléennes se taisent après le discours réconfortant de leur seigneur : « Files Jerusalem sour moy ne plurés pont »²⁵⁷². Au moment de la mort de Jésus, elles ont acquis, grâce aux enseignements de qui les a guidées, la réserve des âmes nobles.

Elles se distinguent par là des hommes de Charlemagne qui ne savent contenir leur émoi au moment de la mort de Guron de Bretagne, dans la *Prise de Pampelune*. Lorsque le chevalier mourant arrive auprès des siens, les Français le reconnaissent « a mout aut cri »²⁵⁷³. Le héros accepte sa mort avec simplicité, sans mouvement d'émotion excessif et son attitude contraste avec le deuil très démonstratif et les déplorations hyperboliques de la foule :

Lor leva por tout l'ost le dolour et le hu :
Pour amour de Guron cescun, joun e zanu,
Aloit batant ses paumes, clamant soy malestru²⁵⁷⁴.

La représentation traditionnelle du deuil est accentuée par la double mise en valeur stylistique et poétique : la périphrase du vers 3828 en « aler + gérondif » est intéressante parce que le verbe recteur n'est énoncé qu'une fois bien qu'il ait deux sens différents selon le gérondif qui le suit. « Aler batant ses paumes » signifie que les Chrétiens se déplacent tout en frappant leurs mains l'une contre l'autre : le verbe « aler » garde donc sa valeur de mouvement, et la forme en -ant précise les modalités de ce mouvement. En revanche, le deuxième hémistiche du vers, organisé autour de la forme « clamant », efface toute notion de déplacement : le verbe « aler », associé à un verbe de parole, ne conserve que l'aspect duratif. Il y a donc une syllepse au cœur de la périphrase, syllepse qui fait passer du désordre et de l'agitation des compagnons de Guron qui tous, sans méthode, manifestent leur douleur, à la vision d'un empereur figé et abattu par la tristesse quelques vers plus loin, « dolant »²⁵⁷⁵. Les premiers « fesoient si grand duel

²⁵⁷⁰ La *Passion*, v. 850-852.

²⁵⁷¹ La *Passion*, v. 859-864.

²⁵⁷² La *Passion*, v. 751.

²⁵⁷³ La *Prise de Pampelune*, v. 3773.

²⁵⁷⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3826-3828.

²⁵⁷⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3833.

qu'il ne seroit creü »²⁵⁷⁶ quand le second, immobile, dans une attitude de *pietà*, « de dens siens brais [...] / Tenoit le cors Guron »²⁵⁷⁷ de la même façon que « Tenoit Pompiu sa fame stroitement enbracee »²⁵⁷⁸.

b/ Le *planctus*

Tout se passe comme si l'exubérance de la démonstration révélait l'insincérité du sentiment. De même que les pleurs de Cornélie sont, aux yeux de son époux, la marque de la fragilité de son amour, la douleur muette de Charlemagne remplace l'outrance du *planctus*. De fait, ce motif rhétorique, que P. Zumthor définit comme un « passage exprimant la douleur ressentie par un personnage en présence du cadavre d'un compagnon d'armes »²⁵⁷⁹, est très peu représenté dans les chansons de Nicolas de Vérone : peu nombreux, les *planctus* sont réduits à leur plus simple expression.

La *Chanson de Roland*, cadre de l'analyse de P. Zumthor, contient sept *planctus* principaux, tous prononcés par des guerriers, pour un total de 160 vers. Constitués d'un motif narratif et d'un motif lyrique, ils assument une fonction pathétique et développent des éléments récurrents tels que la souffrance hyperbolique de celui qui découvre son ami mort ou l'incomparable valeur du héros défunt. Ainsi Charlemagne s'apitoie sur le corps de Roland :

« Amis Rollant, de tei ait Deus mercit !
Unques nuls hom tel chevalers ne vit
Por granz batailles juster e defenir.
La meie honor est turnet en declin [...]
Ami Rollant, Deus metet t'anme en flors,
En pareïs, entre les gloriüs !
Cum en Espagne venis a mal seignur !
Jamais n'ert jurn que de tei n'aie dulur.
Cum decarrat ma force e ma baldur !
N'en avrai ja ki sustienget m'onur ;

²⁵⁷⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 3830.

²⁵⁷⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3833-3834. Voir également le v. 3825 : « En brais a l'empereur ceÿ mort estendu ».

²⁵⁷⁸ La *Pharsale*, v. 2263.

²⁵⁷⁹ P. Zumthor, « Etude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », *La Technique littéraire des chansons de geste*, op. cit., p. 219. Sur les *planctus* dans l'épopée voir également M. Wilmotte, *L'Épopée française*, op. cit., p. 118 et 127-131 ; A. Micha, « Le discours collectif dans l'épopée et le roman », art. cit., p. 813, 817-818 et 820 ; J. Rychner, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 129.

Suz ciel ne quid avoir ami un sul !

Se jo ai parenz, n'en i ad nul si proz »²⁵⁸⁰.

Les protagonistes s'en remettent à Dieu, évoquent la mère patrie, promettent de venger les outrages subis avec la même régularité qu'ils s'arrachent les poils de la barbe ou tombent en pâmoison.

Dans *Raoul de Cambrai*, quand Guerri, oncle de Raoul, trouve son neveu mort, il s'évanouit sur le corps du baron, puis se lamente :

« Beaus niés », dist il, « ci a male raison !

Ja voi je la le bastart Berneçon,

Que adobastes a Paris el donjon :

Il vos a mort par mauvaise achoison.

Mais, par celui qui sofri Passion,

Se ne li trai le foie et le poumon,

Je ne me pris vaillant un esperon »²⁵⁸¹.

De la sorte, la rhétorique de la souffrance et les motifs et formules des *planctus* sont largement diffusés dans la littérature épique, qu'il s'agisse de la *Chanson de Guillaume*, de la *Prise d'Orange* ou de *Gormond et Isembart*²⁵⁸².

Or, le seul *planctus* développé de l'œuvre de Nicolas de Vérone est celui qui entoure la mort de Domice²⁵⁸³ et il témoigne davantage de la valeur du héros défunt que de l'émotivité de celui qui le regrette. En outre, il est directement hérité de la source contraignante et met en avant des qualités nouvelles du chevalier telles que sa sagesse et sa discrétion²⁵⁸⁴. Divisée en deux temps et prononcée par deux interlocuteurs qui se répartissent ainsi les différents motifs usuels, la lamentation prend un caractère nouveau. Anelius, cousin du défunt, jure de prendre vengeance et regrette la vaillance exceptionnelle du chevalier :

« Ay cuisin ! » fait il, « la flor des combatans

Est perdue dou tot, quand estes mort gisans.

²⁵⁸⁰ *La Chanson de Roland*, v. 2887-2890 et 2898-2905. Voir également les v. 1854-1867, 2027-2030 et 2207-2214 (*planctus* de Roland sur Olivier), 2252-2258 (*planctus* de Roland sur Turpin).

²⁵⁸¹ *Raoul de Cambrai*, v. 3167-3173. Pour d'autres *planctus* dans cette œuvre, voir les v. 2551, 3167, 3249, 3308, 3379, 3490, 3558, 3666 et suivants.

²⁵⁸² Voir par exemple la *Chanson de Guillaume*, v. 1932 et suivants, *Gormond et Isembart*, éd. B. Panvini, Parme, Pratiche Editrice, coll. *Biblioteca medievale*, 1990, v. 470, 530-545, la *Prise d'Orange*, éd. C. Régner, Paris, Klincksieck, 1969, v. 1669, 1704-1716.

²⁵⁸³ *La Pharsale*, v. 1757-1764 et 1770-1774.

²⁵⁸⁴ *La Pharsale*, v. 1759 : « Ay loial consiler e discret e sazans ! », les *Fet des Romains*, p. 535, l. 15 : « bons chevaliers loiax, discrez et sages ».

Se çe n'en grand venjance anchuy a mes dos mans,
Jamés nen quer tenir honor ne zasemans
Ne entrer en bataille ne porter garnimans »²⁵⁸⁵.

Dans la bouche de Pompée, ce thème connu se retrouve associé au besoin de *franchise* et de liberté de Rome, et c'est plus inattendu :

« Onque vetre paril ne vit home vivans.
Se de tiels chivalers eüst Rome auquans,
Bien poroit sa franchise maintenir longemans »²⁵⁸⁶.

Ainsi, le *planctus* devient l'occasion de rappeler l'enjeu du combat tout autant que de pleurer un guerrier hors du commun.

Cette reconnaissance *post-mortem* de la valeur du héros gisant est le seul *topos* rhétorique récurrent dans les trois *planctus* que contient l'œuvre de Nicolas de Vérone. Au début de la *Prise de Pampelune*, lorsque Naimes perd son cousin, il se contente de dire :

« Je ai grand perte feite –cui ch'en soit mal ou bon –
Quand mien cuisin est mort par si feite ocheison »²⁵⁸⁷.

C'est également le cas lorsque Charlemagne s'apitoie sur la mort de Guron de Bretagne :

« Grand duel nous est creü
Quand un tiel chivaler nous est ensi tolu.
Ancour se je poray, sera il mout cier vendu »²⁵⁸⁸.

Mais à chaque fois, seule une douleur intérieure et morale est évoquée sans que les personnages n'extériorisent leur chagrin. Même lorsqu'il décrit l'état d'esprit de Pompée, profondément affecté, le poète utilise une formule vague²⁵⁸⁹ qui ôte au deuil toutes les « démonstrations excessives et spontanées »²⁵⁹⁰ qui le caractérisaient auparavant. Dans les trois épopées franco-italiennes, le *planctus* se réduit à son schème narratif au détriment de son développement lyrique. Les personnages constatent le décès de leurs proches avec une grande retenue et intériorisent leurs sentiments, tout comme

²⁵⁸⁵ La *Pharsale*, v. 1770-1774.

²⁵⁸⁶ La *Pharsale*, v. 1762-1764.

²⁵⁸⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 42-43.

²⁵⁸⁸ La *Prise de Pampelune*, v. 3835-3837.

²⁵⁸⁹ La *Pharsale*, v. 1757 : « por poy non perd le sans ».

²⁵⁹⁰ P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, op. cit., p. 57.

les stoïciens préconisaient : « Quelqu'un perd-il son fils ou sa femme ? Il n'est personne qui ne dise : C'est dans l'ordre humain »²⁵⁹¹.

A ce titre, il est remarquable que la *Passion* ne comporte pas de *planctus Mariae* à la mort du Christ. En effet, bien que n'appartenant pas à la tradition testamentaire, le thème est très largement diffusé au Moyen Âge²⁵⁹². Le personnage de Marie, présent dans tous les mystères médiévaux, occupe souvent une place centrale et sa douleur et ses lamentations sont très développées. Dès le XII^e siècle, *Li Romanz de Dieu et de sa mère* d'Herman de Valenciennes raconte la vie et la mort non seulement de Jésus mais également de celle qui l'a engendré. La figure de la mère souffrante est alors prépondérante, comme elle l'est par exemple, à la même époque, dans le *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi* du Pseudo Anselme²⁵⁹³. C'est encore le cas dans la *Passion des Jongleurs* où la plainte de Marie au pied de la croix²⁵⁹⁴ est une copie, presque mot pour mot, des strophes 7 à 36 du *Regrès Notre Dame* de Huon le roi de Cambrai²⁵⁹⁵. Le poème narratif du *Livre de la Passion*, quant à lui, multiplie les interventions de la Vierge tirées pour la plupart du *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus* de saint Bernard²⁵⁹⁶.

Les sources sont donc extrêmement nourries et la tradition littéraire y puise fréquemment aussi bien en France qu'en Italie. Toujours, Marie pleure la mort de son fils²⁵⁹⁷ et certains critiques n'hésitent pas à parler de « Passion de la Vierge »²⁵⁹⁸. Ainsi, la *Passion d'Auvergne* se conclut singulièrement sur une extase de Marie après ses longues lamentations et ses adieux à son fils²⁵⁹⁹. Pour sa part, Jacopone da Todi

²⁵⁹¹ Epictète, *Manuel*, XXVI, p. 218.

²⁵⁹² Voir à ce sujet : S. Sticca, *The Latin Passion play, op. cit.*, p. 122-133 ; J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion, op. cit.*, p. 625-663. K. Young trace toute l'évolution de la plainte depuis l'Évangile de Nicodème dans *The Drama of the Medieval church*, Oxford, The Clarendon Press, 1933, I, p. 492-518.

²⁵⁹³ Sur ce texte, voir A. Neff, « The *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* : Toward an attribution », *Miscellanea Franciscana*, vol. 86, n° 1, 1986, p. 105-108.

²⁵⁹⁴ *La Passion des Jongleurs*, v. 1750-2125.

²⁵⁹⁵ Huon le roi de Cambrai, *Li Regrès Notre Dame*, éd. A. Langfors, Helsingfors, Paris, Champion, 1907, strophes 7-36.

²⁵⁹⁶ *Le Livre de la Passion*, v. 1446-1592, 1855-1896 et surtout 2013-2056. Voir également Pseudo-Bernard, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus*, éd. A. Migne, *Patrologie Latine*, CLXXXII, 136.

²⁵⁹⁷ Voir par exemple la *Passion du Palatinus*, v. 969-989 et 1071-1115.

²⁵⁹⁸ Voir à ce sujet E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 75-94. L'expression est appliquée à la *Passion de Semur* dans laquelle l'importance du rôle de Marie est très significative.

²⁵⁹⁹ *La Passion d'Auvergne*, respectivement v. 4225-4588, 3445-3771 et 3991-4182.

consacre une *lauda* entière au *Pianto della Madonna*²⁶⁰⁰ qui s'achève comme il se doit sur un cri de douleur :

« Figlio, l'alma t'è ossita ! – figlio de la smarrita,
Figlio de la sparita, - figlio mio attossicato !
Figlio bianco e vermiglio, - figlio senza simiglio ;
Figlio, a chi m'appiglio, - figlio, pur m'à lassato!
O figlio bianco e biondo, - figlio, volto iocondo,
Figlio, ate la gente – malamente tractato !
Joanne, figlio novello, - mort'è tuo fratello,
Sentito agio'l coltello – che fo profetizzato:
Che morto ha figlio e mate, - de dura morte afferrate.
Trovare abbraccate – mate e figlio a un cruciato ! »²⁶⁰¹

Ce jeu lyrique du XIII^e siècle se déroule essentiellement dans le cœur de la Vierge meurtrie et les épisodes de la Passion n'en fournissent que le cadre.

Or, malgré l'importance du culte marial, Nicolas de Vérone choisit de ne pas dépeindre l'affliction de celle qui voit mourir son seigneur. Le poète franco-italien consacre à peine une trentaine de vers aux déplorations de Marie face à la crucifixion²⁶⁰², qu'il répartit en trois prises de paroles distinctes : le personnage s'adresse tout d'abord à son fils, puis à Marie Madeleine et enfin à Marie Cleophe²⁶⁰³. En revanche, au moment de la mort du héros, la Vierge demeure résolument muette et impassible. Entre la mise en croix et l'expiration, Marie acquiert une sagesse digne de la philosophie antique qui lui permet de ne pas manifester sa peine.

Le héros païen de la *Prise de Pampelune* est incapable d'une telle maîtrise de son affliction. En effet, la sensibilité exacerbée de Maozeris fait de lui une victime de ses sentiments plus qu'un monstre sanguinaire, même s'il n'hésite pas à se montrer cruel, féroce et violent. Toute l'habileté de Nicolas de Vérone consiste à faire de lui un personnage pathétique parce que trop humain. La multiplication de ses monologues déploratifs l'atteste. De longueur variable, ils sont tous marqués par une forte tonalité exclamative et les interjections y sont nombreuses : « Ay las moi ! ceitis e maleoi ! », « Ay ceitis, maleuré e dolant ! », « Ay las e pezable ! », « Ay Pampelune ! », « Ay

²⁶⁰⁰ Jacopone da Todi, *Il Pianto della Madonna*, éd. M. Bonfantini, *Le Sacre rappresentazioni italiane, raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, Milan, Bompiani, 1942, p. 62-68.

²⁶⁰¹ Ce sont les derniers vers de la *lauda*, p. 68.

²⁶⁰² *La Passion*, v. 825-855. La laisse commence par une évocation de la douleur des trois Maries et s'achève sur le discours de Jésus à sa mère lui confiant Jean comme fils.

²⁶⁰³ *La Passion*, respectivement v. 831-838, 840-842 et 846-849.

Maomet ! »²⁶⁰⁴. En moins de mille vers, entre l'arrestation du protagoniste et son départ définitif du camp de Charlemagne, l'auteur a recours à sept reprises à cet artifice rhétorique pour dépeindre sa douleur²⁶⁰⁵. La répartition chronologique et thématique de ces prises de parole qui n'attendent pas de réponse est révélatrice des différents centres d'intérêt majeurs du personnage : les deux premiers monologues sont consacrés au regret d'avoir abandonné son Dieu et son seigneur Marsile, les quatre suivants ont Ysorié pour thème central et le dernier synthétise la douleur d'avoir perdu sa ville et de se sentir abandonné de Dieu. Après cet ultime *lamento* le roi païen ne se plaindra plus : toute la tension dramatique du personnage est alors concentrée au début de la chanson, moment où Maozeris doit effectuer de nombreux choix.

c/ Le changement de couleur du visage

De la sorte, dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, la manifestation externe des émotions ne s'applique qu'aux personnages négatifs et le fait est particulièrement intéressant. Ainsi, le motif du changement de couleur du visage ne se borne pas à une formule rhétorique ou à une cheville de versification. La colère qui fait rougir et la douleur qui rend blême n'ont pas la moindre prise sur les héros exemplaires et la schématisation est au service d'une morale plutôt illustrée par des tableaux qu'énoncée par des prescriptions.

Les émotions ressenties par Maozeris sont toujours vécues physiquement : il « rogi cum coral » en voyant arriver les secours de l'empereur, fait « ciere smarie » devant la perte d'un de ses compagnons et « suen vis paloï[t] »²⁶⁰⁶ lorsqu'on lui parle de Guron. Marsile, quant à lui, éprouve une profonde colère face à la missive de Charlemagne :

Quand Marsile entendi la letre aou roi Çarllon,
De maotalant ch'il oit rogi plus che stiçon²⁶⁰⁷.

Ce sentiment se double d'une grande agitation lorsque le roi païen observe la sérénité de Guron de Bretagne :

Quand Marsille l'oÿ, si mua la colour
Voiant che cil n'avoit doutance ne peur.

²⁶⁰⁴ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 630, 639, 724, 772 et 779.

²⁶⁰⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 630-637, 639-668, 694-703, 714-717, 724-733, 760-762, et 772-791.

²⁶⁰⁶ La *Prise de Pampelune*, respectivement v. 1984, 1890 et 2870.

²⁶⁰⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3029-3030.

Suen vis çança Marseille, quand il vit che celu
Pour doutanze d'auchun n'estoit pont esperdu²⁶⁰⁸.

Dans la *Pharsale*, César pleure²⁶⁰⁹ et « De pieté q'il oit si fist la face paille »²⁶¹⁰. Dans la *Passion*, Judas pâlit au moment où il prend conscience de son péché. Le poète insiste sur cette métamorphose de son visage en la répétant mot pour mot dans le vers de conclusion et d'intonation de deux strophes successives :

Quand vid Judas che'ou fil de Dieu le roy sopran
Estoit jujé a mort, mout devint paille e van.

Mout devint paille e van Judas le desloiaus
Quand vid condené a mort le piere spiritaus²⁶¹¹.

Cet enchaînement de laisses par une reprise à l'identique du dernier hémistiche est unique dans la *Passion*²⁶¹² et ce n'est pas le fait du hasard. Attribuant à tous ses personnages négatifs les mêmes caractéristiques, le poète ne précise pas toujours le teint de la peau, se contentant parfois d'expressions vagues telles que « mua la colour » ou « çança »²⁶¹³, parce que le seul processus de changement affectif visible est à lui seul caractéristique d'une absence de maîtrise de soi.

Les héros de Nicolas de Vérone cherchent à ne rien laisser voir de leurs états d'âme parce qu'ils aspirent à n'en plus éprouver. Le cheminement du démonstratif au ressenti est poussé à son terme et le sage tend à ne plus être la cible des passions. Cette volonté d'*apatheia* s'exprime par la constance de son teint, s'accompagne d'une sagesse de l'impassibilité et enjoint à l'homme de ne s'étonner de rien.

Les trois épopées franco-italiennes font apparaître une nette distinction entre deux catégories de héros : ceux qui laissent libre cours à leurs souffrances et ceux qui, au contraire, savent les maîtriser. La peine qui se montre ou qui se dit, celle de Cornélie ou de Maozeris, s'oppose à celle qui se ressent mais ne s'exteriorise pas.

²⁶⁰⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 3107-3110.

²⁶⁰⁹ *La Pharsale*, v. 1102.

²⁶¹⁰ *La Pharsale*, v. 906.

²⁶¹¹ *La Passion*, v. 711-714.

²⁶¹² Dans la *Prise de Pampelune*, deux enchaînements se rapprochent de cette reprise sans pourtant que les hémistiches ne soient strictement identiques comme dans la *Passion* : « Ond la giant saracine fu mout resvigorie. / Mout fu resvigorie celle giant desloial », v. 2173-2174 et « Fu Maozeris mout dolant. / Dolant fu Maoçeris », v. 4911-4912.

²⁶¹³ *La Prise de Pampelune*, v. 3107 et 3109.

Expression épique et rhétorique de la douleur, le motif du *planctus* est fort peu représenté dans les poèmes du Véronais. On en dénombre seulement quatre et ils se réduisent à quatre thèmes : valeur du chevalier perdu, lien de parenté, peine ressentie et besoin de vengeance. En outre, la souffrance éprouvée est essentiellement morale et elle ne se manifeste plus visiblement.

* * *

*

Dans deux contextes bien différents, celui de la douleur morale et celui des démonstrations de force, Nicolas de Vérone propose une même morale de l'intériorisation des sentiments²⁶¹⁴. Inspiré par la philosophie antique, le trouvère dénonce toute douleur exacerbée et Cornélie essuie les reproches de son mari, conformément à l'esprit du texte source.

Lorsque Pompée fait des remontrances à sa femme, il fait l'apologie de cette affliction muette et énonce des principes moraux présents dans toute l'œuvre de Nicolas de Vérone et non pas seulement dans la *Pharsale*. Il devient alors un reflet du Christ lui-même rassurant les femmes de Galilée et confiant sa mère à Jean. Ainsi, les personnages sont autant de porte-parole du poète et de sa philosophie : ils permettent au lecteur de généraliser les enseignements de différentes situations rencontrées au fil des textes.

En effet, il est significatif que le poète parvienne à adapter le genre épique à de tels impératifs de modération : le motif rhétorique du *planctus* disparaît des récits guerriers et le fait est tout à fait singulier. Dans le même temps, les combats eux-mêmes sont moins bruyants et moins visibles parce que la retenue s'impose comme idéal premier.

C'est que la portée morale de l'œuvre de Nicolas de Vérone transcende toute contrainte générique. Les héros ne laissent plus voir leurs passions parce qu'ils n'en éprouvent plus. En dehors des situations proprement douloureuses et belliqueuses, les protagonistes de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* illustrent la quête des sages stoïciens et leur prétention d'*apatheia*, dont le mutisme et la constance du teint deviennent les expressions poétiques.

²⁶¹⁴ De la même façon, les stoïciens distinguent mal moral et mal physique. Voir à ce sujet R. Müller, *Les Stoïciens, op. cit.*, p. 97-100.

II/ Destin et liberté individuelle

« Ressembler au promontoire contre lequel incessamment se brisent les flots »²⁶¹⁵. Cette ambition de Marc Aurèle inaugure une réflexion sur l'attitude que le sage doit adopter face à son destin. Assurément, l'enjeu est majeur puisqu'il s'agit de définir la liberté humaine.

On le sait, les manifestations spectaculaires de la transcendance sont absentes de l'œuvre de Nicolas de Vérone parce que l'intérêt du poète se focalise sur l'humain et le devenir terrestre de ses héros. Ainsi, dans la *Prise de Pampelune*, la volonté divine de Reconquête, exprimée dans l'*Entrée d'Espagne* par la triple apparition de saint Jacques à Charlemagne, est devenue volonté des hommes.

Cependant, cela ne remet pas en cause la subordination des personnages aux desseins célestes, qui est un présupposé de la littérature épique, et *a fortiori* des textes de croisade. Parallèlement, les dieux et Fortune occupent une place essentielle aussi bien dans les *Fet des Romains* que dans la *Pharsale*. Dans la *Passion*, ce sont les Ecritures qui apparaissent comme une force supérieure qui domine et dirige le cours des événements.

L'idée même d'un ordre du monde et d'une subordination de l'homme à des forces qui le dépassent n'est donc pas absente de l'œuvre de Nicolas de Vérone, qu'elle s'exprime par le polythéisme romain, l'avènement du christianisme ou la présence d'un certain panthéisme stoïcien. Ces dernières déclinaisons ont en commun de placer l'individu face à son destin, et c'est bien dans ces circonstances précises que se révèle ou s'infirmes son héroïsme.

« Il y a des choses qui dépendent de nous ; il y en a d'autres qui n'en dépendent pas »²⁶¹⁶. Cette première sentence du *Manuel* d'Epictète est le fondement de l'idéal de soumission à l'ordre du monde que l'on retrouve dans les trois poèmes de Nicolas de Vérone. En effet, la problématique de la liberté individuelle ne peut s'entendre sans une définition très précise du destin de l'homme dans le sens où libre arbitre et fatalisme semblent antithétiques.

La superposition de trois univers de référence différents permet à l'auteur de proposer une philosophie globale cohérente du *nihil mirari* : l'idéal moral proposé s'apparente à

²⁶¹⁵ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, IV, 19, p. 77.

²⁶¹⁶ Epictète, *Manuel*, I, 1, p. 207.

une acceptation volontaire et déterminée de tout ce qui ne dépend pas de nous et impose un accueil égal à tout type d'événement extérieur, quelle que soit la façon dont s'exprime la destinée.

1/ Vérité évangélique et destinée humaine

Dans la *Passion*, Nicolas de Vérone adopte un point de vue tout à fait original et novateur en n'insistant pas sur le sens de la mort du Christ et en réduisant les diverses marques de la transcendance divine à de simples points d'ancrage de la narration. Bien plus, il systématise l'interprétation de la Passion selon laquelle le calvaire du Christ répond à la nécessité d'accomplissement de ce qui avait été annoncé, caractéristique de l'Évangile de Matthieu, et multiplie à l'envi les références à l'Ancien Testament.

Matthieu évoque une prédiction de Jérémie au moment original de la mort de Judas²⁶¹⁷ ; Nicolas de Vérone la reprend à son compte²⁶¹⁸ et introduit, dans le récit de la trahison du Christ, une autre annonce du même prophète, absente des Évangiles²⁶¹⁹. Il y adjoint un avertissement de David, lui aussi totalement inédit²⁶²⁰. Zacharie, Ysaïe, Job, Moïse, Daniel apparaissent comme autant d'autorités ayant envisagé, aux « temps anciens »²⁶²¹, le martyre de Jésus²⁶²². Ainsi, les coups portés au fils de Dieu sont légitimés par les anticipations de pas moins de trois prophéties distinctes²⁶²³.

Mais alors que le texte de Matthieu, écrit pour une communauté aux prises avec la société pharisienne, insiste sur les signes de l'avènement d'un monde nouveau, avec un vocabulaire proprement apocalyptique²⁶²⁴, le poème de Nicolas de Vérone accentue l'idée d'une nécessité d'accomplir ce qui est préétabli. Tout au long de la *Passion*, cette idée est récurrente et les multiples mentions de la « Écriture »²⁶²⁵ et de ce qui « est écrit de long temps »²⁶²⁶ se combinent avec celle d'une obligation de suivre le chemin annoncé :

²⁶¹⁷ Matthieu, 27, 9.

²⁶¹⁸ La *Passion*, v. 735.

²⁶¹⁹ La *Passion*, v. 162.

²⁶²⁰ La *Passion*, v. 164.

²⁶²¹ La *Passion*, v. 734.

²⁶²² La *Passion*, respectivement v. 617, 642, 644, 896 et 899.

²⁶²³ Nicolas de Vérone évoque successivement David, Ysaïe et Job, v. 640-644.

²⁶²⁴ Voir par exemple les versets 27, 51-53 : « la terre trembla », « les morts ressuscitèrent »...

²⁶²⁵ La *Passion*, v. 274, 384, 791.

²⁶²⁶ La *Passion*, v. 205.

« Fa tost ce che dois fer ».

*

« Ch'il se convient complir sens long delaiemans
Ce ch'est escrit de moy de grand tens ancians ».

*

« Con seroit la Scriture aemplie, che aemplir convient,
De moy, chi ensi feïst ? »

*

Après, par consumier la Sriture premiere,

Il dit lour : « *Sicio* », ²⁶²⁷

Qu'il s'agisse de permettre à Judas d'accomplir son forfait, de se rendre aux Juifs, de reprocher à Pierre d'avoir tranché l'oreille de Malchus ou de mourir selon les modalités prédéfinies, Jésus se contente de respecter une voie toute tracée. C'est que les Ecritures se définissent comme l'expression d'une destinée qui doit se réaliser.

A ce titre, le poète introduit dans son œuvre à deux reprises la notion de vérité : il s'en remet à la « veraie Scriture che ne mant »²⁶²⁸ et précise que « voir fu la destine »²⁶²⁹. Les Evangiles n'ignorent pas cette dimension prophétique de l'Ancien Testament²⁶³⁰ mais Nicolas de Vérone lui accorde une importance tout à fait remarquable qui n'est pas sans évoquer les habitudes des auteurs épiques de revendiquer la vérité de leurs écrits.

Dans l'épopée franco-italienne, cette tendance est accentuée par les renvois fréquents au *Pseudo-Turpin* et aux légendes françaises. Dans l'*Entrée d'Espagne*, Roland demande à l'ermite de lui révéler son avenir et la réponse de son interlocuteur est pleine d'ironie : « Nen ais tu mie point lit les vers de cançon ? »²⁶³¹. Un peu plus loin, les révélations de l'ange s'apparentent aux prophéties du texte biblique :

« Set ans vivra, non plus, en le humain destroit ;

Mout joians pora estre s'onques France revoit ;

Traïs ert en Espagne, ou coroner se croit,

E tiel le traïra qi il mout ame e croit »²⁶³².

²⁶²⁷ *La Passion*, v. 199, 246-247, 384-385 et 867-868.

²⁶²⁸ *La Passion*, v. 274. Nicolas de Vérone traduit ici Matthieu, 26, 32.

²⁶²⁹ *La Passion*, v. 647.

²⁶³⁰ Voir, en dehors de l'Evangile de Matthieu, Luc : « Filius hominis secundum quod definitum est vadit », 22, 22 ; Jean : « Sed ut impleatur scriptura », 13, 18.

²⁶³¹ *L'Entrée d'Espagne*, v. 14945.

²⁶³² *L'Entrée d'Espagne*, v. 15044-15047.

C'est comme telles qu'elles sont perçues dans le récit italien des *Fatti de Spagna*. Au chapitre XLVII, qui correspond au début de la *Chanson de Roland*, le héros se doute que son parâtre est sur le point de le trahir parce que les sept années évoquées par l'ange touchent à leur fin²⁶³³. Cette intuition se fait certitude, si bien que Roland, « che bene cognoseva lo tradimento de Gayno »²⁶³⁴, jouit d'une omniscience comparable à celle du Christ qui « savoit de fi / Ch'il devoit das Juïs etre mort e traï »²⁶³⁵. Dès lors, ce pressentiment des choses à venir s'apparente à celui de Pompée, guidé par Fortune, qui « devinoit ce q'avint celle fie »²⁶³⁶. Dans les représentants italiens et franco-italiens de la matière rolandienne, il faut que Roland meure. La vérité épique se fait vérité évangélique.

La notion d'ordre du monde prend plusieurs visages dans l'œuvre de Nicolas de Vérone depuis le présupposé admis d'une transcendance divine unique jusqu'à l'autorité littéraire d'une source préexistante en passant par le panthéisme antique : pour les stoïciens, Dieu est présent partout, toujours et en tout, il est à la fois unique et multiple. Diogène Laërce résume cette théologie naturaliste dans la formule : « Dieu fait régner sa Providence sur le monde et sur tout ce qui s'y trouve. Il n'a pas forme humaine, il est l'architecte de tout »²⁶³⁷. Dans tous les cas, il s'agit d'une force extérieure à l'homme, qui le dépasse et ne dépend pas de lui et que l'on peut commodément rassembler sous la notion globale de destin²⁶³⁸ ou de *nexus causarum*.

2/ La Fortune antique

Conformément à l'inspiration antique du texte, les rôles de Fortune et de la Providence dans la destinée terrestre des hommes sont prépondérants dans la *Pharsale*. En effet, le panthéon romain, évoqué dans le poème de Nicolas de Vérone par l'appellation générique « les dieux », est accompagné de la déesse de la fatalité. Dans la chanson franco-italienne tout comme dans les *Fet des Romains*, Fortune ne désigne pas autre chose que cette puissance vague et indéterminée, maîtresse du sort des hommes. La

²⁶³³ Les *Fatti de Spagna*, XLVII, p. 112. L'auteur fait référence à cet ange à 3 reprises dans les pages consacrées à la trahison de Ganelon, p. 112 et 114.

²⁶³⁴ Les *Fatti de Spagna*, XLVII, p. 113.

²⁶³⁵ La *Passion*, v. 138-139. De la même façon, la trahison de Ganelon est annoncée à de multiples reprises. Voir par exemple l'*Entrée d'Espagne* : v. 14-19, 2784-2790, 8740-8741, 15046-15047 et 15131 ; *Macaire*, V13, v. 151-152.

²⁶³⁶ La *Pharsale*, v. 577. Cette précision est absente des *Fet des Romains*, p. 509.

²⁶³⁷ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, éd. R. Goulet, Paris, Livre de Poche, coll. *Classiques de la philosophie*, 2006, VII, 147.

²⁶³⁸ Pour une définition stoïcienne du destin voir R. Müller, *Les Stoïciens*, op. cit., p. 116-126.

figure première et surnaturelle de la divinité antique dont parle J. Champeaux, dans l'ouvrage qu'elle consacre au culte de Fortune dans le monde romain, déesse-mère plus que personnification de la chance²⁶³⁹, a déjà disparu des ouvrages médiévaux. Aveugle, les yeux bandés, debout sur la roue proverbiale qui est le symbole expressif de sa versatilité et tenant la corne d'abondance d'où s'échappent les trésors qu'elle déverse généreusement sur l'humanité, la déesse romaine s'est faite allégorie et pur concept, simple synonyme du destin des hommes.

Dans l'épopée de Nicolas de Vérone, Pompée rappelle la puissance de Fortune au peuple de Larisse, chez qui il a trouvé refuge. Les hôtes du guerrier aimeraient poursuivre le combat et offrent leur trésor au vaincu pour reprendre la lutte contre César²⁶⁴⁰. Mais le héros défait refuse :

« O bliés li vascus, qe çe vous en consiu,
E tenés vous a ceus qe ont vescu le giu,
Qar fortune li ame, de ce bien vous afiu.
Fous est qi ver fortune veut prandre nul estriu,
Qar encontre sa force ne vaut armes un fiu »²⁶⁴¹.

L'épisode de l'arrivée de Pompée à Larisse est amplifié dans le texte en vers par rapport à la chronique en prose. Etape anecdotique des péripéties du personnage dans la compilation française, il devient, dans son remaniement franco-italien, prétexte à un triple développement. Le poète y expose des principes moraux qui concernent aussi bien l'importance de la fidélité en amitié, le mépris des richesses matérielles que le besoin de s'en remettre aux arrêts de la Providence. La formule « Tenez vos au venqueur, non pas au veincu, si vos vendra mielz »²⁶⁴² est complétée d'un adage sur la nécessité de suivre sa destinée.

Dans la *Prise de Pampelune*, une même démonstration des mystères de la Providence se retrouve dans la bouche de Maozeris qui explique à Altumajor qu'il est inutile de chercher à aller contre les arrêts divins :

« Seignor », dist Maoçeris, « ao mond n'est creature
Che imaginier seüst de gerre la venture,
Quand cellu ch'a venchu tourne a desconfiture

²⁶³⁹ J. Champeaux, *Fortuna, le culte de Fortune à Rome et dans le monde romain*, Ecole française de Rome, Palais Farnese, 1982, introduction, p. VIII.-IX.

²⁶⁴⁰ *La Pharsale*, v. 2107-2114.

²⁶⁴¹ *La Pharsale*, v. 2120-2124.

²⁶⁴² *Les Fet des Romains*, p. 540, l. 14-15.

En un pont seul[e]mant par sa grand mesventure.
Or avevomes Çarlle mis a grand torture
Ch'il voudroit etre esté par suen gres e[n] Namure ;
En un seul pont nous somes sconfis a grand laidure :
E ensi veit des çouses, pues che dieu li met cure »²⁶⁴³.

Cette sagesse toute stoïcienne n'est pas sans surprendre de la part du roi païen qui s'illustre souvent par des réactions intempestives. C'est que le contexte narratif du passage, comparable à celui de la chanson antique, est propice à la mise en valeur de vertus tout autant militaires que philosophiques. Dans les deux cas, les guerriers auraient dû l'emporter et ont été défaits. Maozeris et Pompée acceptent alors de se retirer.

Dans la *Pharsale*, le héros est accueilli malgré tout en triomphateur par le peuple. C'est alors qu'il lui faut à nouveau renoncer à un idéal héroïque belliqueux et se conformer aux arrêts de Fortune. Dans ce cadre précis, il n'est pas étonnant que Nicolas de Vérone mette en évidence une distinction fondamentale entre deux attitudes contradictoires : les habitants de Larisse et les suivantes de Cornélie « laydeçent fortune qe le droit sozmetoit »²⁶⁴⁴. L'épouse de Pompée elle-même « laideçoit fortune q'a suen sir oit failli »²⁶⁴⁵. Les servantes semblent destinées à se lamenter et à refuser les arrêts de Fortune comme si toute sagesse leur était inaccessible :

Les pulcelles la dame, ond i avoit sens mesure,
Plurent e regretent selong la lor nature
E laideçent fortune le quiel amor nen dure
Quand exauce le tort e base la droiture²⁶⁴⁶.

Dans ce passage, Nicolas de Vérone modifie le texte des *Fet des Romains* dans lequel les « puceles [...] commencierent a crier »²⁶⁴⁷, où elles manifestent moins d'exubérance que dans l'épopée franco-italienne et où leur attitude n'est pas définie comme directement tributaire de leur nature. On sait que la philosophie stoïcienne, sans être

²⁶⁴³ La *Prise de Pampelune*, v. 1996-2003.

²⁶⁴⁴ La *Pharsale*, v. 2452.

²⁶⁴⁵ La *Pharsale*, v. 2359.

²⁶⁴⁶ La *Pharsale*, v. 2255-2258.

²⁶⁴⁷ Les *Fet des Romains*, p. 547, l. 10-11.

totale­ment misogyne, réser­ve la *virtus* aux hommes et ne confère aux femmes qu’une possible *pudicitia*²⁶⁴⁸.

Dans le discours que Pompée fait à sa femme, il reprend cette idée de la noblesse individuelle qui doit guider les actes des uns et des autres. En effet, le héros rappelle à Cornélie que ses origines lui interdisent de s’apitoyer sur son sort :

« Si aute rien com vous e de tiel renomee
Por un cous de fortune nen doit estre esmaee [...]
Qar vous estes estraite dou lignaçe greignor
Qe jamés fust a Rome, e non pas dou menor,
Ce est des Cornelois qe sor tuit ont valor,
Si fu vetre mari un des princes meilor
Qe fust trovés a Rome – ce savons nos de vor-»²⁶⁴⁹.

Cette pensée proprement stoïcienne d’une nature des choses à respecter s’accompagne de la capacité à se laisser « mener fortune a suen demin »²⁶⁵⁰. L’antagonisme est radical et accentué par rapport au texte source puisque deux des quatre mentions de la réaction face à Fortune sont absentes des *Fet des Romains*²⁶⁵¹.

Le héros, qui s’apparente au sage, cherche en permanence à respecter l’ordre du monde tel qu’il s’impose à lui, qu’il s’agisse d’abandonner la lutte ou de la permettre. Quittant Pamphile,

Il ce mist a bandon cum cil ch’est en galie,
Qe seit bien o il doit aler, en quiel partie,
Mes por force de vant convint falir sa vie,
E se lasse mener, q’il n’a tant de bailie
Q’il puisse contrestre a la force qe’o guie²⁶⁵².

Au début du poème, Cicéron exhorte le général à s’en remettre aux volontés non pas des Pompéiens, mais de Fortune elle-même :

²⁶⁴⁸ Voir à ce sujet P. Monat, « Une forme de *virtus* accessible aux femmes ? », art. cit., p. 105. Dans son article, l’auteur soutient l’idée d’un infléchissement de cette morale masculine en faisant de la *patientia* une vertu de la vie quotidienne qui concilie vocations de la mère de famille et soumission à son maître et époux.

²⁶⁴⁹ La *Pharsale*, v. 2266-2267 et 2291-2295.

²⁶⁵⁰ La *Pharsale*, v. 2568.

²⁶⁵¹ Le discours narrativisé attribué à Cornélie dans la *Pharsale* reprend les lamentations au style direct des *Fet des Romains* (p. 548, l. 20-p. 549, l. 10) de même que les habitants de Larisse « blasmoient les diex » dès la chronique en prose, p. 551, l. 12. En revanche, le compilateur français ne dit rien au sujet des suivantes de Cornélie et du départ de Pompée, les *Fet des Romains*, p. 547, l. 10-15 et p. 554, l. 1-16.

²⁶⁵² La *Pharsale*, v. 579-583. L’idée est déjà présente dans les *Fet des Romains*, p. 509, l. 13-16.

« Qe sivre doies de buen cuer, sens enoi,
Ce qe fortune te requiert ceste foi »²⁶⁵³.

Véritable voix de la sagesse, le conseiller rappelle au héros la voie qui doit être la sienne. Pompée ne se dérobe pas et ne tente jamais de « fuir fortune ne sa destineson »²⁶⁵⁴. L'expression est très précise et se distingue, une nouvelle fois, de l'« aventure » évoquée dans les *Fet des Romains*²⁶⁵⁵. L'idéal stoïcien d'adhésion aux événements extérieurs est bien plus prégnant dans la *Pharsale* franco-italienne que dans la compilation d'histoire antique. Il est intrinsèquement lié à la nécessité d'agir selon l'ordre du monde. Au moment de mourir, Pompée s'encourage à affronter son sort dignement « Qar sa grand renomee ne veut perdre ancor »²⁶⁵⁶. De la même façon, dans la *Prise de Pampelune*, Guron de Bretagne « se remembra dou lignace jentis / Dond il estoit estreit »²⁶⁵⁷ et ce souvenir de sa valeur le pousse à agir en sage quand Ayquin le charge. Enfin, dans la *Passion*, Pilate agit « a loy d'ome human »²⁶⁵⁸, conformément à sa nature, et tente de sauver le Christ. C'est ce respect des lois naturelles qui permet au sage de ne pas redouter la mort « car mourir n'est pas contraire à la disposition d'un animal raisonnable »²⁶⁵⁹.

L'héroïsme se définit donc avant tout comme une exigence personnelle de pouvoir sur soi, comme un impératif catégorique individuel. Il ne s'agit pas d'être héroïque, mais de se l'imposer au nom d'une généalogie prestigieuse. L'orgueil épique cède la place à l'orgueil du sage qui se définit comme une reconnaissance des mérites du lignage, un « souci de soi ». Ainsi, l'idéal d'*apatheia*, qui consiste à dominer son corps et son esprit, s'accompagne de la capacité à l'acceptation totale, sans faille et sans condition, de sa nature et de sa destinée.

3/ Le surnaturel épique

Dans l'épopée religieuse, Jésus « souffre » sa Passion, au sens latin du terme : il l'accepte. Ainsi, « ceste grand pasion che le sir beneoit / Sofri »²⁶⁶⁰ est à la fois le

²⁶⁵³ La *Pharsale*, v. 425-426, les *Fet des Romains*, p. 506, l. 17-20.

²⁶⁵⁴ La *Pharsale*, v. 2928.

²⁶⁵⁵ Les *Fet des Romains*, p. 562, l. 30.

²⁶⁵⁶ La *Pharsale*, v. 3008.

²⁶⁵⁷ La *Prise de Pampelune*, v. 3425-3426.

²⁶⁵⁸ La *Passion*, v. 696.

²⁶⁵⁹ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, IV, 5, p. 67.

²⁶⁶⁰ La *Passion*, v. 24-25.

moment du trépas du personnage et celui de la révélation même de l'idéal humain. La mort tragique de l'homme ne se résume pas à une simple souffrance, il s'agit bien plus d'une acceptation volontaire de son sort, le Christ étant « cil che soufri a morir a aspre penetañçe »²⁶⁶¹. Dès lors, le héros s'oppose catégoriquement à Judas qui ne tolère pas que Madeleine utilise un onguent précieux pour oindre son seigneur. On sait que dans le texte de Nicolas de Vérone, c'est ce désaccord premier qui explique l'intention de trahir, pour recouvrer les trente deniers perdus, et donc la préméditation du crime, qui n'appartient pas aux données testamentaires. Ce geste de baron révolté contraste avec l'idéal d'acceptation incarné par le Christ qui, lui, est largement diffusé par la tradition littéraire depuis les textes synoptiques.

Mais il est révélateur qu'une semblable répartition des rôles se retrouve dans la *Prise de Pampelune* alors que rien ne contraint le poète : la révolte de Maozeris face aux exigences de son Dieu est un contrepoint exact de l'attitude de Guron de Bretagne et les deux figures antagonistes sont totalement originales. Le défi au ciel de Maozeris est d'autant plus significatif qu'il contraste avec la sagesse guerrière dont le personnage sait faire preuve à l'occasion.

Après la mort de ses deux compagnons, Guron quitte la mêlée et chevauche aussi longtemps qu'il peut :

Tant ala le baron, q'il fu a la tour daou pais
E vit le pont levé. Lour ne s'aresta pais
Ains se fiça dens l'ieve e fis outre trapais,
Par tiel leu ou nul home n'avoit pasé jamais²⁶⁶².

Ces quelques vers s'interprètent comme une expérience de la limite : limite géographique tout d'abord puisque le chevalier arrive à la « tour daou pais », c'est-à-dire à l'élément qui en marque la frontière. Il s'agit d'un point de passage entre deux mondes, réels et métaphoriques. En effet, la limite est tout autant symbolique que territoriale dans le sens où le pont levé signifie l'impossible passage d'un univers à un autre. Mais Guron, se jetant à l'eau, transgresse les lois définies et le héros atteint les frontières de l'humain puisqu'il s'apprête à accomplir ce que personne n'a jamais fait. Sans qu'il lui soit possible dans un premier temps de donner une explication à cette infraction, Guron passe outre les limites du monde habituel.

²⁶⁶¹ La *Passion*, v. 11.

²⁶⁶² La *Prise de Pampelune*, v. 3688-3691.

Le gardien de la tour reconnaît cette expérience comme une transgression puisqu'il demande au héros : « che ferais ? »²⁶⁶³. Il lui suggère alors de faire demi-tour et de retourner auprès des siens :

« E je te abasaray le pont ond bien porais
Retornier droit aou çamp e a tuen pooir vendrais
La mort tie[n]s compeignons : e se tu illuec morrais,
Sempre sera parlé de ce que fait aurais ».
« Voire » ce dist Guron, « par le cors saint Tomais !
Or devale le pont, car tornier me voirais »²⁶⁶⁴.

Il propose à Guron de s'illustrer dans un héroïsme tout épique et de mourir avec ses compagnons pour acquérir, sur le champ de bataille, une gloire *post-mortem*. Les valeurs qu'il défend appartiennent au monde chevaleresque courant et Guron ne les a pas respectées : pour pouvoir retourner auprès de Taindres et Andriais, le héros aura besoin qu'on lui abaisse le pont-levis. Sans point de passage concret, réel et tangible, il ne peut revenir à l'héroïsme épique dont il s'est détaché.

De fait, au moment où il lui faut rebrousser chemin, le héros est confronté une nouvelle fois à une expérience de la limite. Le retour en arrière, symbolique d'une régression stérile, est impossible. Les vers 3708-3715 reprennent le même champ lexical d'un itinéraire en sens inverse de celui déjà accompli que les vers 3693-3704, pour mieux en nier la réalisation et montrer que l'expérience que vient de vivre Guron est irréversible :

Alour tantost se mist
Sus le pont pour tournier, broçant com home vist
Mes com plus sperona, le detrier plus se fist
Arier, e en autre part guenci com s'il fuïst.
« Or voy je » dist Guron « q'il pleit a Yesu Crist
Che [je] torn a mien sire ». Alour tantost pourprist
Le cemin vers l'ost Zarlle, costoiant un rubist,
E trapasa un tertre, pues [en] un val desist²⁶⁶⁵.

Cet extrait explique *a posteriori* la transgression de la laisse précédente : amené aux limites de l'humain par son cheval, le chevalier agit sans mesurer le sens de ses actions.

²⁶⁶³ La *Prise de Pampelune*, v. 3692.

²⁶⁶⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 3699-3704.

²⁶⁶⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 3708-3715.

Nicolas de Vérone réutilise ici un *topos* littéraire de la matière de Bretagne auquel les poètes épiques ont souvent recours.

Dans le lai de Marie de France, le cheval de Lanval qui tremble au moment de traverser la rivière comprend, ou tout du moins ressent, qu'il s'agit là de la frontière vers l'*autre monde*²⁶⁶⁶. De la même façon, le destrier de Perceval, dont deux pattes semblent encore en contact avec le pont-levis, et qui saute en dehors de la cité endormie, assure le point de passage entre monde ignorant du jeune héros et monde mystique du roi pêcheur²⁶⁶⁷. Chassé du château du Graal parce qu'il n'a pas su poser les bonnes questions, le chevalier ne prend pas la mesure de la limite entre les deux univers. L'*autre monde* merveilleux courtois et l'univers mystique chrétien échappent à Lanval ou à Perceval, alors que les animaux, plus sensibles à ces limites, en perçoivent le sens²⁶⁶⁸.

Mais la destinée héroïque proposée par le trouvère franco-italien ne correspond pas à l'épanouissement au sein d'un merveilleux courtois, pas plus qu'à une révélation christique ou à un dépassement épique. Si Guron tente de christianiser son expérience, et d'y lire une volonté divine²⁶⁶⁹, il fait de son cheval l'intermédiaire par lequel s'exprime la manifestation de Dieu. Or, il est tout à fait significatif que le guerrier doive accepter que sa monture agisse « com s'il fuïst »²⁶⁷⁰. Le nouvel idéal humain qui se dessine chez Nicolas de Vérone n'est plus celui de la fierté qui abomine toute manifestation ou tout désir de fuite, mais bien au contraire une sorte de soumission humble à un sort qui ne dépend pas de nous. Il s'agit pour le héros de se détacher des figures légendaires : Guron ne sera pas martyr « aou trapassier d'un val en une lande erbue »²⁶⁷¹ à cause de l'embuscade de Maozeris.

En ce sens, son sort diffère de celui de Roland à Roncevaux. Le héros franco-italien ne choisit pas le lieu de son agonie puisqu'une volonté supérieure, manifestée par le cheval, l'en empêche. De la sorte, le « tertre » n'est plus lié au martyr puisqu'on le « trapasse »²⁶⁷². Guron accepte de n'être pas maître de son sort, de la même façon que Pompée peut s'en remettre à Fortune. Dans la *Prise de Pampelune*, l'épisode est

²⁶⁶⁶ Marie de France, *Lais*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1990, « Lanval », v. 46.

²⁶⁶⁷ Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal*, v. 3391-3407.

²⁶⁶⁸ Au sujet de l'épisode traditionnel du passage d'un fleuve dans l'épopée, voir J.-C. Vallecalle, « *Gesta Dei per equos*. Remarques sur le rôle providentiel du cheval dans les chansons de geste », *Le Cheval dans le monde médiéval*, Senefiance, CUERMA, 1992, p. 562-565.

²⁶⁶⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 3712 : « il pleit a Yesu Crist ».

²⁶⁷⁰ *La Prise de Pampelune*, v. 3711.

²⁶⁷¹ *La Prise de Pampelune*, v. 3572.

²⁶⁷² *La Prise de Pampelune*, v. 3715.

suffisamment lourd de sens pour être répété à l'identique par le gardien de la tour à Maozeris qui lui demande ce qu'il est advenu de son adversaire :

« Il ne pasa dou pont, mes suen cemin il prist
Par mi l'ieve fondue ; ne garda che avenist.
Quand il fu outre pasé, dou partir se re prist
E voloit retornier ver vous aou fer batist,
Broçant suen buen detrier. Mes pour rien q'il feïst,
Ne puet fer che'ou cival ver vous tournier vousist.
Lour dreça suen cemin plus tost che s'il issist
Hors d'un arc, non montrant che nul mal ne sentist »²⁶⁷³.

Le deux premiers vers rappellent le franchissement initial et symbolique de la limite ; les suivants insistent sur l'attitude de Guron à ce moment critique. Après avoir tenté de revenir, il s'en remet à des arrêts qui le dépassent. L'héroïsme fanatique de Roland a laissé la place aux vertus de l'acceptation et le guerrier épique est devenu sage stoïcien. Si l'héroïsme de Guron reste volontaire, cette volonté est tout entière tendue vers un idéal d'accomplissement de sa destinée. En ce sens, Guron de Bretagne illustre le précepte stoïcien selon lequel la clé du bonheur consiste à vouloir ce qui vous arrive²⁶⁷⁴.

Du début à la fin de l'épisode dont il est le héros, Guron se caractérise par une totale adhésion aux événements extérieurs. Le chevalier, dépendant de Charlemagne, accepte de tenir sa mission de l'empereur. Mais à cette obéissance attendue du vassal envers son seigneur s'ajoute l'acceptation de la mort : Guron comprend qu'il ne survivra pas à ses blessures et se prépare, physiquement et psychologiquement, à abandonner le monde terrestre. Ce passage de vie à trépas peut encore se comprendre dans le cadre d'un héroïsme épique traditionnel où le chevalier, qui s'est battu au nom de la foi, meurt l'épée à la main. Cependant, il serait faux de considérer Guron comme un martyr ou un saint : ce qui fait de lui un héros, au nouveau sens du terme que Nicolas de Vérone redéfinit, c'est la façon dont il se satisfait de n'être pas maître de son sort. Sa sagesse stoïcienne s'oppose donc à l'héroïsme du Roland de Roncevaux qui est responsable, par sa démesure, de son martyre.

²⁶⁷³ *La Prise de Pampelune*, v. 3721-3728.

²⁶⁷⁴ Voir par exemple Marc Aurèle : « Quel étonnant pouvoir possède l'homme, de ne rien faire que ce que Dieu doit approuver, et d'accepter tout ce que Dieu lui départ ! », *Pensées pour moi-même*, XII, 11, p. 194. Voir également V, 10, p. 85-86.

4/ La responsabilité individuelle

L'existence d'un destin préétabli et la possibilité pour l'homme d'être libre sont *a priori* contradictoires parce que si l'homme se contente de suivre ce qui a été prédéterminé, il ne jouit plus de son libre arbitre²⁶⁷⁵. Chez les stoïciens, qui prônent comme idéal la soumission à l'ordre du monde, le mythe d'Er le Pamphylien²⁶⁷⁶ permet de concilier destin et libre arbitre puisque les âmes sont jugées après la mort²⁶⁷⁷.

Dans la *Pharsale*, la liberté individuelle est possible car Fortune, malgré les apparentes injustices et sa versatilité n'est pas un destin aveugle et impénétrable. Dans l'épopée franco-italienne comme dans la chronique en prose, Cornélie se lamente et rend son péché responsable des revers infligés à son époux²⁶⁷⁸. De la même façon, le narrateur précise dans les deux textes :

Le çorn fust bien Pompiu de l'estor ao desus,
Se li pecés de Rome ne l'aüst confondus²⁶⁷⁹.

Mais dans la chanson de Nicolas de Vérone, le héros lui-même a conscience de sa culpabilité et de son implication dans le sort qui lui est dévolu. Avant de quitter la Thessalie, il demande à Fortune que ses hommes ne soient pas punis si lui-même doit l'être. La prière qu'il formule alors est sensiblement différente de celle contenue dans l'ouvrage dont il s'inspire :

« Some virtus, un don viel demander :
Qe tu por mes pecés non doies afoier
Tot le mond qe ci voy oncir e detrencer.
Ces ne sunt pas coupables de mien maovais ovrer »²⁶⁸⁰.

En effet, l'idée selon laquelle la déchéance du héros s'explique par son péché est totalement absente du texte source²⁶⁸¹. Dès lors, Fortune apparaît comme un principe actif volontaire, une déléguée de la Providence dont le rôle est de régler l'horaire des vicissitudes terrestres. Ainsi, elle donne aux hommes ce qu'ils méritent et la *Pharsale*

²⁶⁷⁵ Cette notion a été théorisée dès le Moyen Âge par Bernard de Clairvaux (1090-1153), *La Grâce et le libre arbitre*, éd. F. Callerot et alii, Paris, Éditions du Cerf, coll. *Sources chrétiennes*, 1993.

²⁶⁷⁶ Ce mythe remonte à Platon, *La République*, l. X, 614a et suivants.

²⁶⁷⁷ Sur les liens entre la liberté et le destin chez les stoïciens, voir J.-J. Duhot, *La Conception stoïcienne de la causalité*, Paris, Vrin, 1989, p. 243-265 et A. Long, « Freedom and Determinism », *Problems in stoicism*, éd. A. Long, The Athlone Press, 1996, p. 173-199.

²⁶⁷⁸ *La Pharsale*, v. 2325 et 2332, les *Fet des Romains*, p. 548, l. 24 et 28.

²⁶⁷⁹ *La Pharsale*, v. 1794-1795, les *Fet des Romains*, p. 536, l. 6 : « li pechiez des Romains ».

²⁶⁸⁰ *La Pharsale*, v. 1876-1879.

²⁶⁸¹ Les *Fet des Romains*, p. 538, l. 18-29.

fait écho aux idées que Dante expose dans la *Divina Commedia* où Fortune, « general ministra e duce [...] alli splendor mondani »²⁶⁸², est promue au rang des créatures angéliques :

Questa provede, giudica, e persegue
Suo regno come il loro li altri dei²⁶⁸³.

Loin d'être une « divinité du hasard capricieux »²⁶⁸⁴, elle se révèle juge suprême, garante de la liberté individuelle.

De la sorte, le destin de Pompée évoque celui du Christ lui-même. Dans la *Pharsale*, et à la différence de ce qui se passe dans les *Fet des Romains*, les guerriers ne prennent les armes qu'après que le général en a donné l'ordre : « Seigneur, adobés vous de tout vous aparil ! »²⁶⁸⁵. Nicolas de Vérone ajoute ici une laisse entière au récit de la chronique française pour insister sur la responsabilité du héros²⁶⁸⁶ dans le déroulement du *nexus causarum*. Celui « qe savoit sa grand destrucion », et non pas « cui sa destinee menoit »²⁶⁸⁷, n'est pas mené par son sort, il y adhère pleinement et l'influence. Ainsi s'explique son geste volontaire de descendre du bateau qui vient de le mener auprès de son bourreau « sans point d'aresteson », c'est-à-dire sans hésitation, alors que le protagoniste du texte en prose se contente de suivre le traître sans que l'historien ne précise son état d'esprit²⁶⁸⁸.

Cette notion de liberté personnelle est présente chez d'autres auteurs franco-italiens contemporains de Nicolas de Vérone. Ainsi, dans *Berta da li pié grandi*, le roi Alfaris laisse Berte libre d'épouser ou non Pépin. La réponse qu'il fournit aux émissaires venus demander la main de sa fille va en ce sens :

²⁶⁸² Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, VII, v. 77-78

²⁶⁸³ Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, VII, v. 86-87. L'explication de Virgile au sujet de Fortune se trouve v. 67-96. L'idée que Dieu a créé les Cieux et leur a donné à chacun un guide est largement exposée dans le *Paradisio*, XXVIII, v. 97-129. Les neuf sphères célestes sont confiées à des Intelligences motrices, les anges. Fortune joue un rôle analogue à ces anges en distribuant les biens de la terre. Voir également le *Convivio*, II, 5.

²⁶⁸⁴ R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 145.

²⁶⁸⁵ *La Pharsale*, v. 571.

²⁶⁸⁶ Au sujet de la responsabilité humaine comme « démythification de Fortune », voir J.-C. Mühlethaler, « Quand Fortune ce sont les hommes », *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, éd. Y. Foehr-Janssens, E. Métry, Genève, Droz, 2003, p. 194-202.

²⁶⁸⁷ *La Pharsale*, v. 2934, les *Fet des Romains*, p. 563, l. 1.

²⁶⁸⁸ *La Pharsale*, v. 2935, les *Fet des Romains*, p. 563, l. 1.

« Qe se a li plase est ostroïé et graé.
Colsa como no, nient avéç over ;
No le daria a homo, s'el no g'è ben a gré »²⁶⁸⁹.

La mère de Berte elle-même rappelle à sa fille que la décision dépend de son bon vouloir à pas moins de quatre reprises²⁶⁹⁰. Par son insistance sur la nécessité du libre consentement de la future épouse, le texte de V13 contraste avec celui d'Adenet le Roi où l'avis de Berte n'est pas demandé. Mais le compilateur franco-italien illustre ici un souci de concilier le droit féodal présent dans le texte dont il s'inspire avec le droit individuel répandu en Italie. Dès lors, l'adaptation de la geste française témoigne plus d'une évolution *protoborghese*, comme le souligne à juste titre H. Krauss²⁶⁹¹, que d'une inspiration stoïcienne.

A l'inverse, dans la *Passion* de Nicolas de Vérone, la liberté de Jésus ne dépend pas de Pilate et la problématique est proprement philosophique. Le Christ consent à son martyre à trois reprises. Lors de l'agonie à Gethsémani, il adresse à son père une prière avant de s'en remettre à sa volonté²⁶⁹². Cette acceptation de l'épreuve du calice annonce l'attitude de Jésus lors de son arrestation. Avant même que les Juifs ne se soient emparés de lui, il devance leur souhait et s'adresse à eux :

Mes Jesu tout avant lour dist : « Chi demandiés ? »
« *Jesum naçarenum* » respondrent ceus maoviés.
« Je suy », ce dist Jesu, e quand oit ce parliés
Ceus ceïrent a la terre trestout espoentiés.

Quand fu a terre ceüe celle maovese gient,
Jesu ancor lour dit sens nul entencement :
« Leviés ! Che demandiés ? ». E celour respondrent :
« *Jesum naçarenum* demandons seulement ».
« Je sui cil », dist Jesu, « je'l vous di primement »²⁶⁹³.

Le Christ se rend à la foule de son plein gré, sans la moindre hésitation et son assurance effraie ceux qui sont venus le capturer. Le procédé du changement de laisse et de reprise au début de la deuxième strophe permet à Nicolas de Vérone de répéter la scène et

²⁶⁸⁹ *Berta da li pè grandi*, v. 440-442.

²⁶⁹⁰ *Berta da li pè grandi*, v. 478-484, 493-495, 508-509 et 515-520.

²⁶⁹¹ Voir à ce sujet H. Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese*, *op. cit.*, p. 89-95.

²⁶⁹² *La Passion*, v. 309-311.

²⁶⁹³ *La Passion*, v. 354-362.

d'insister sur la responsabilité du personnage et sa liberté individuelle, comme il le fait quelques vers plus loin lors de l'épisode de l'oreille de Malchus. En effet, Jésus réaffirme à cette occasion son acceptation de souffrir la Passion :

« Ce te di, or me entent :
Le chalice dou quiel m'a mien pier fait present,
Ne veis tu che je el boive ? »²⁶⁹⁴

La mention du calice auquel Jésus consent à boire est héritée du texte de Jean : « Calicem quem dedit mihi Pater non bibam illum ? »²⁶⁹⁵. Dès lors, l'anecdote sert davantage à mettre en relief le libre arbitre de l'homme que le miracle du Dieu, et c'est là un trait tout à fait original de la *Passion* de Nicolas de Vérone.

Dans le texte religieux comme dans l'épopée antique, le héros accepte facilement son sort parce qu'il éprouve une totale confiance en l'équité des « diex droiturers »²⁶⁹⁶. De même que Jésus s'en remet à son Père, Marc Aurèle s'exhorte : « Pars donc de bonne grâce, car celui qui te donne congé le fait de bonne grâce »²⁶⁹⁷. Alors qu'il affronte César en combat singulier, Pompée est blessé. A son adversaire qui se considère déjà vainqueur, il rétorque :

« Les diex ne la fortune non sunt in tel arai
Che metisent soz toy – ja ne te'l celerai –
La franchise de Rome, ond suy çoiant e gai »²⁶⁹⁸.

Cette foi inébranlable en une justice supérieure est la grande force du personnage qui ne considère jamais « la pesme fortune qe voust q'il fust vencu »²⁶⁹⁹ comme une divinité versatile aux desseins impénétrables comme c'est le cas dans les *Fet des Romains* où la réponse qu'il fait à César est révélatrice de ses doutes : « Trop seroit fortune avugle et li dieu vilain se ce avenoit que je ne toz li senaz de Rome chaïst en la servitude d'un seul home »²⁷⁰⁰. Les termes « avugle » et « vilain » disparaissent dans la chanson de geste franco-italienne, ainsi que la méfiance implicite envers les revers de Fortune, au profit d'une affirmation du bonheur de suivre son destin. Le sage stoïcien est celui qui suit, heureux, l'ordre du monde.

²⁶⁹⁴ La *Passion*, v. 377-379.

²⁶⁹⁵ Jean, 18, 11. Cet Evangile ne mentionne pas la guérison de Malchus.

²⁶⁹⁶ La *Pharsale*, v. 837, 840.

²⁶⁹⁷ Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, XII, 36, p. 200. Le recueil de pensée s'achève sur cette prescription.

²⁶⁹⁸ La *Pharsale*, v. 1485-1487.

²⁶⁹⁹ La *Pharsale*, v. 1796.

²⁷⁰⁰ Les *Fet des Romains*, p. 530, l. 11-13.

* * *

*

Le texte franco-italien n'est pas une copie servile de la chronique française : les personnages héroïques de la *Pharsale*, dont le comportement se distingue de celui du commun des mortels, se soumettent à leur destinée. Ils acceptent les arrêts divins sans révolte ni sentiment d'injustice. Ils s'en remettent à ce qui doit leur arriver et semblent vouloir que les choses aillent telles qu'elles vont. C'est-à-dire que le texte français est relu à la lumière d'une philosophie proprement stoïcienne.

Cette idée d'une nécessaire adhésion à l'ordre des choses se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Nicolas de Vérone. Ainsi, dans la *Passion*, le poète met en évidence l'intervention du héros dans son destin. Jésus ne se contente pas de suivre les Ecritures, il permet qu'elles s'accomplissent et semble suivre la recommandation d'Epictète selon laquelle « la liberté consiste à vouloir que les choses arrivent, non comme il te plaît, mais comme elles arrivent »²⁷⁰¹. Ainsi, il fait preuve d'une sagesse stoïcienne qui lui permet de se révéler comme être libre et responsable qui agit selon sa nature²⁷⁰².

III/ Une philosophie domestique

Cependant, Nicolas de Vérone n'ignore pas les difficultés d'un tel idéal. La responsabilité individuelle et le libre arbitre apparaissent comme la liberté d'assumer son destin ; pour ce faire, il s'agit de faire le bon choix et c'est précisément le problème qui se pose à Maozeris qui revendique une pleine autonomie mais se fourvoie parce qu'il ne parvient pas à suivre la voie adaptée à ses ambitions.

Le personnage est un Sarrasin, condamnable par bien des aspects, mais il n'est pas le seul à ressentir les affres de la solitude face à sa destinée. L'idéal de sagesse absolue, qui lui est inaccessible, semble par trop ambitieux et c'est la raison pour laquelle le poète n'hésite pas à minorer ses prétentions morales et à présenter une philosophie plus accessible et domestique, une forme de vertu quotidienne.

²⁷⁰¹ Epictète, *Entretiens*, I, 35, *Manuel*, VIII, p. 210.

²⁷⁰² Au sujet de l'antinomie entre fatalisme et liberté dans les survivances stoïciennes de la pensée médiévale voir G. Verbeke, *The Presence of stoicism in medieval thought, op. cit.*, p. 71-93.

1/ La solitude métaphysique

Pour le personnage de Maozeris, Nicolas de Vérone reprend à son compte un type épique. Orgueilleux depuis l'*Entrée d'Espagne*²⁷⁰³, il encore « afarous »²⁷⁰⁴ dans la *Prise de Pampelune* alors même qu'il apparaît dans le texte une fois sa défaite consommée. En situation de faiblesse, puisque vaincu, il devrait se convertir pour acquérir les vertus chrétiennes, ou mourir. Or, il est tout à fait significatif qu'il ne suive pas l'itinéraire attendu du guerrier soumis. Lorsque l'empereur lui dit : « Ve doiés batiçier »²⁷⁰⁵, il répond :

« Voluntier », dist cellu, « mes je si veul ançois
Che cil don qe je doi querir, com vos savois,
Che vous le moi doniés, pues me batiçerois »²⁷⁰⁶.

Affirmant « je veul », il désire encore imposer ses desseins au vainqueur. La répétition, quelques vers plus loin, de l'expression « je veul demanois », fait de Maozeris l'incarnation même d'une volonté persistante²⁷⁰⁷. De fait, c'est lui qui donne des ordres à Charlemagne et rappelle à l'empereur ses obligations de largesse. Le Païen inverse la chronologie des événements puisqu'il propose de se faire baptiser plus tard.

La façon dont il ajourne le baptême se distingue fondamentalement de l'empressement de Balan qui souhaitait embrasser la foi chrétienne avant même de transmettre la nouvelle qu'il apportait, dans la *Chanson d'Aspremont* :

« Faites moi, sire, batisser et lever
Après vos vueil tels noveles conter
Qui ne sont mie tres bones a celer,
Ou, se ce non, jel me lairai ester.
- Amis, dist Karles, vels te tu si haster ?
- O je, voir, sire, molt le puis desirer »²⁷⁰⁸.

La où le Païen vaincu témoignait de sa bonne volonté, de sa bonne foi et de sa noblesse dans la chanson française, Maozeris cherche à détourner les valeurs éthiques habituelles et à protéger ce qui fait son identité.

²⁷⁰³ L'*Entrée d'Espagne*, v. 6086.

²⁷⁰⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 901.

²⁷⁰⁵ La *Prise de Pampelune*, v. 485.

²⁷⁰⁶ La *Prise de Pampelune*, v. 486-488.

²⁷⁰⁷ Au sujet de la volonté dans le stoïcisme voir M.-B. Ingham, *La vie de la sagesse*, op. cit., p. 113-122.

²⁷⁰⁸ La *Chanson d'Aspremont*, v. 7036-7041.

A plusieurs reprises, son attitude est celle d'un homme révolté contre le sort qui lui est dévolu. Le roi païen se plaint d'être malmené par les forces supérieures. Alors qu'il n'a pas remporté la victoire qu'il escomptait sur Charlemagne, il déplore :

« Mes s'il eüst pleü ao roi celestial,
Bien seroit treit a fin la gerre en cist jornal ;
Mes dieu ne l'a souffert, ond je en ai duel coral »²⁷⁰⁹.

La douleur qu'il exprime alors renvoie à celle ressentie au début du poème, après la perte de son enfant. Ayant refusé de tuer son fils et fui loin de l'armée française, le seigneur de Pampelune reproche son injustice à Mahomet :

« Ay Maomet !, par qoi m'ais tu ensi oblié ?
Car je ne obliai toi en tretout mien aé ;
Mes sempre t'ai servi voluntier e de gré.
Comant ais tu souffert que je deseritié
Soie ensi de ma ville e l'onour soit donié
A ceus que ne t'ament ? Ce est grand cruautié.
Mes se tu me vousisies fer or tant de bontié
Che mien fil m'envoiases, quand il sera esveillé,
Tretout mien mautalant te seroit perdonié,
Si te seroit le pris e l'onour redoblié.
Or atendrai je auquant souz cil aubre ramié
Pour veoir se par toi me sera envoié
Mien fil, qe je tant ay qeru e demandié »²⁷¹⁰.

Les interrogations de ce passage²⁷¹¹ stigmatisent la révolte de l'homme sans Dieu, et ce d'autant plus que l'adresse directe « Comant ais tu souffert ? », qui attend une réponse de son interlocuteur, s'est substituée à l'utilisation du même adverbe dans une tournure indirecte quelques vers auparavant²⁷¹². *Mais le ciel reste noir et Dieu ne répond pas*²⁷¹³. Maozeris se sent abandonné et proteste, à la différence de Jésus, contre cet état de fait : la répétition de « oblié », « obliai » le prouve, de même que le commentaire « ce est grand cruautié »²⁷¹⁴. La parole se désarticule et lorsque le roi évoque sa cité perdue, il ne

²⁷⁰⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 1992-1994.

²⁷¹⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 779-791.

²⁷¹¹ La *Prise de Pampelune*, v. 779 et 782-784.

²⁷¹² La *Prise de Pampelune*, v. 774-775 : « Jamés ne se tint tant castel ne fermitié / Comant vous ay tenue contre la cristentié ».

²⁷¹³ A. de Vigny, *Les Destinées*, éd. V.-L. Saulnier, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1967, « Le mont des Oliviers », I, v. 13.

²⁷¹⁴ La *Prise de Pampelune*, v. 779, 780 et 784.

parvient plus à contenir ses mots dans le cadre du vers. Deux enjambements successifs traduisent le trouble du fidèle déçu : « que je deserité / Soie ensi » et « l'onour soit donié / A ceus que ne t'ament ? ». Maozeris accuse le Ciel d'iniquité.

Le roi païen, se distinguant aussi bien de Guron de Bretagne que d'Ysorié ou de Pompée, n'accepte pas sa situation. Révolté par nature, il refuse de se conformer à un destin qu'il déplore de ne pas contrôler. Personnage pathétique, qui ne conçoit pas de n'être pas maître de son sort, il s'adresse à Dieu avec beaucoup de désinvolture, le tutoie, le sermonne, lui promet même son pardon s'il se montre généreux envers lui. Alors, la discordance est grande entre l'attitude de Maozeris et celle de Jésus qui, en une semblable situation, déclare : « Qe tu tuen voloir faces, non aou mien »²⁷¹⁵.

Cependant, cette acceptation du Christ ne se fait pas sans quelque hésitation chez Nicolas de Vérone et le fait mérite d'être souligné. En effet, dans la *Passion* franco-italienne, Jésus lui-même fait la douloureuse expérience de la solitude métaphysique au moment de prendre les décisions importantes et d'accomplir sa destinée. Lors de son agonie à Gethsémani, il prie et accepte de souffrir la Passion :

Lour fu sort

Un angle desour lu, qe li fist grand confort²⁷¹⁶.

Ce détail est directement traduit du texte de Luc²⁷¹⁷. Mais on sait que les deux versets consacrés à la manifestation d'un ange ont été supprimés dans un certain nombre de témoins de la Bible car, soulignant le besoin de réconfort de Jésus, ils signifiaient sa faiblesse²⁷¹⁸. Le prodige n'est là que pour mettre en relief la douleur du Christ. Nicolas de Vérone est fidèle à cette interprétation et l'évocation de l'ange, liée au soutien de l'homme en peine, est poétiquement mise en valeur. L'« angle » et le « confort », à l'ouverture et à la rime du vers 312, sont les deux bornes entre lesquelles il convient de comprendre l'événement. Pour le poète franco-italien, le Christ ne peut supporter sa peine au delà d'un certain seuil et le martyr, qui consent à boire le calice, reste un homme en mal de réconfort.

La totalité de la laisse XII insiste sur cette humanité du personnage. Il éprouve une profonde tristesse, comme en témoignent les expressions « contrister » et « *Tristis*

²⁷¹⁵ La *Passion*, v. 311. Ce vers traduit les versets de Luc, 22, 42 : « Que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne »

²⁷¹⁶ La *Passion*, v. 311-312.

²⁷¹⁷ Luc, 22, 42-43.

²⁷¹⁸ Au sujet de l'image du Christ dans Luc, voir F. Bovon, *Luc le théologien*, Genève, Labor et Fides, coll. *Le Monde de la Bible*, 2006, p. 158-169.

animam meam »²⁷¹⁹, se définit pas sa sagesse et sa qualité de « fils de » : la prière qu'il formule « cum sire acort » est adressée au « Piere »²⁷²⁰. Ne manifestant pas son essence divine, et dans le même temps incapable de se réjouir de sa mort, le Christ se cantonne dans les limites de l'humanité et l'idéal prôné par le poète, idéal stoïcien d'acceptation plus que de résignation, lui est inaccessible. De fait, Jésus n'atteint ni la sainteté des martyrs, ni la vertu absolue du sage. Par là, la *Passion* de Nicolas de Vérone se distingue de toutes les autres.

En effet, une présentation similaire de cet épisode ne se trouve que dans la *Passion Notre Seigneur*, mystère composé à Paris à la même époque que la chanson franco-italienne. Mais dans le texte français, la dramaturgie développe largement ce qui n'est qu'évoqué chez Nicolas de Vérone. Le Christ prie à trois reprises et son angoisse est réelle. Il a peur de la mort, il a peur de souffrir et sa faiblesse, qui le rend faillible, appelle un véritable réconfort. L'ange apparaît alors :

« Filz de Dieu, je te vieu conforter
Ton pere dit que par ta mort
Seront racheté de la mort
D'Enfer tuit cil qui bien feront
Pour toy faire mourir seront
Par tans Juif en paine grant.
Rien doubte ne petit ne grant.
Va a la mort ton cors souffrir »²⁷²¹.

La visée didactique est évidente puisque l'envoyé céleste explique au personnage le sens de sa mort, mettant ainsi fin au combat entre volonté propre de Jésus et volonté de Dieu, développé pendant une cinquantaine de vers²⁷²². L'enseignement permet au Christ de manifester sa liberté en acceptant de mourir :

« Beau pere, je vueil bien souffrir,
Puisqu'il vous plaist, ce grief martire »²⁷²³.

Ce n'est que grâce au soutien divin et à l'explication de l'ange que la *Passion* est librement consentie.

²⁷¹⁹ La *Passion*, v. 303 et 304.

²⁷²⁰ La *Passion*, v. 308 et 309.

²⁷²¹ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1162-1169.

²⁷²² La *Passion Notre Seigneur*, v. 1115-1161.

²⁷²³ La *Passion Notre Seigneur*, v. 1170-1171.

Pour cet épisode, la tradition littéraire, aussi bien narrative que dramatique, présente une interprétation tout à fait différente. Le *Livre de la Passion*, par exemple, insiste sur la merveille qui fait que Jésus sue sang et eau mais n'évoque pas sa faiblesse humaine et, dans ce texte, aucun ange n'est convoqué auprès du personnage²⁷²⁴. Il en va de même dans l'*Ystoire de la Passion* franco-italienne²⁷²⁵ et c'est également le cas dans le poème publié par A. Boucherie où le Christ « à genoux » adresse une « oraison » à son père²⁷²⁶ et consent à son épreuve sans que cette prière ne suscite aucune manifestation angélique :

« *Non secundum velle meum, mes cum tu vis* ».

Quand a ce dit fu si fort exbais

Che d'un sanglent suor fu tot entrepris

Tant tost soi leve e por deors s'en is²⁷²⁷.

Ce texte semble inspiré de la même pensée que celle qui animait les premiers censeurs de Luc : l'absence d'ange équivaut à la négation de l'humanité du héros qui est, dans le poème, présenté dès les premiers vers comme Sauveur de l'Humanité tout entière²⁷²⁸ et assume un statut d'être hors du commun et d'une force d'âme exceptionnelle. A aucun moment Jésus n'hésite et cette attitude n'est pas sans évoquer celle décrite dans la *Passion du Palatinus*.

Dans ce mystère, l'épisode de l'ange prend un sens fondamentalement distinct de celui de l'Évangile. La pièce s'ouvre avec l'institution de l'eucharistie : Jésus, lors de la Cène, annonce sa mort et désigne celui qui le trahira. A Gethsémani, il poursuit ses annonces prophétiques et n'hésite pas une seconde à consentir au sacrifice dont il sera l'objet. Le combat intérieur entre volonté personnelle et volonté de Dieu est absent, Jésus ne demande pas d'éloigner le calice et ne manifeste pas physiquement le moindre trouble. Au sens propre du terme, dans cette *Passion*, il n'y a pas d'agonie et si Vigny se fût inspiré de *Passion du Palatinus*, il n'eût jamais rédigé un « mont des Oliviers » si pathétique :

L'ange : Jhesus, Jhesu, le fil Marie,

De la mort ne t'esmaier mie²⁷²⁹.

²⁷²⁴ Le *Livre de la Passion*, v. 552-560.

²⁷²⁵ L'*Ystoire de la Passion*, v. 558-562.

²⁷²⁶ La *Passion du Christ*, v. 38, 39 et 40.

²⁷²⁷ La *Passion du Christ*, v. 42-45.

²⁷²⁸ La *Passion du Christ*, v. 1-8.

²⁷²⁹ Nous rappelons que Jésus n'a jamais montré le moindre effroi, ni le moindre émoi...

A la mort t'estuet parvenir,
 Ce martyre t'estuet souffrir.
 Diex, ton pere, par moi te mande
 La mort prenez a repentance.
 Pour le sien pueple racheter
 Te covient ceste mort pener
 Jhesu : Biax douz pere, ce ne puet estre !
 A ton plaisir me covient estre.
 Fai ton comandement de moi
 Car je le veil et m'i otro²⁷³⁰.

L'ange assume un rôle de messenger qui vient donner un ordre céleste et son langage est le signe de la manifestation de la toute puissance de Dieu. Les impératifs et verbes impersonnels à valeur jussive signifient le pouvoir divin. Le consentement de Jésus est pleinement explicite et c'est la raison pour laquelle J.-P. Bordier, dans son analyse sur le « Jeu de la *Passion* et le message chrétien dans le théâtre français du XIII^e au XVI^e siècle » prend la *Passion du Palatinus* comme référence :

D'après les quatre Evangiles, le Christ endure au jardin des Oliviers, un combat intérieur, l'Agonie, au sens étymologique, au terme duquel il conforme sa volonté à celle de son père et consent à souffrir la Passion. Les mystères ont bien sûr représenté ce combat, seule occasion où la volonté propre de Jésus se distingue un instant de la volonté de son père. Selon les pièces, l'effet de tremblé est plus ou moins intense, plus ou moins prolongé ; la visite de l'Ange venu, selon l'Evangéliste, reconforter Jésus (confortans eum, Luc, 22, 43) **mais plutôt, dans les mystères, rappeler le pouvoir divin**²⁷³¹, y met fin. Du consentement définitif donné par Jésus dépendent toujours, comme d'une consultation ultime, l'Arrestation et la Passion ...²⁷³²

Le critique, tout en soulignant la liberté de Jésus dans les textes dramatiques, analyse donc la venue de l'ange comme une manifestation de la puissance divine et non pas comme un soutien envoyé par le Père au Fils en détresse. Les jeux de la *Passion* privilégient la peinture d'un personnage réellement hors du commun.

Dans ce contexte littéraire précis, le « confort » que l'ange apporte à Jésus dans la chanson de Nicolas de Vérone²⁷³³, fidèle à la version de Luc, insiste sur la faiblesse et donc l'humanité du personnage présenté. Le Christ franco-italien représente certes un

²⁷³⁰ La *Passion du Palatinus*, v. 184-191.

²⁷³¹ C'est nous qui soulignons.

²⁷³² J.-P. Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 567.

²⁷³³ La *Passion*, v. 312.

idéal, mais l'acceptation dont il fait preuve lui coûte et le désarroi tout humain qu'il manifeste l'éloigne des modèles hagiographiques heureux de leur martyre ou des sages stoïciens contents de mourir : il a besoin de réconfort.

L'œuvre de Nicolas de Vérone met en scène un idéal commun d'adhésion aux événements extérieurs qui représentent le destin des personnages. Cette force supérieure qui domine les hommes apparaît comme la seule manifestation de la transcendance dans les poèmes franco-italiens et elle ne s'exprime que pour révéler ou infirmer la valeur d'un héros.

Maozeris renverse les lois établies et se prend pour Dieu parce qu'il espère décider seul en son âme et conscience. Mais celui qui refuse de tuer son fils est guidé essentiellement par son affectivité et ne peut donc pas prétendre à l'idéal stoïcien de liberté individuelle, réservé aux plus vertueux. Constamment révolté contre les arrêts divins, il incarne la solitude de l'homme et le dénigrement du personnage est en parfait accord avec son identité de Païen.

Cependant, par certains aspects, son attitude évoque celle du Christ qui peine à consentir à sa Passion. Le parallèle est audacieux et invite à une lecture stoïcienne plus que chrétienne de l'œuvre de Nicolas de Vérone au sein de laquelle Jésus est tout autant inapte à la sagesse que Maozeris.

2/ La parénétiq

C'est que la dichotomie est essentielle entre la vertu absolue du sage, « souverain bien accessible en droit mais presque inaccessible en fait »²⁷³⁴, et la sagesse humaine. Nicolas de Vérone en est tout à fait conscient, qui propose dans ses textes, une philosophie domestique et une morale du quotidien. Si Domice et Pompée parviennent à l'exigence suprême de mourir heureux, ils se présentent comme des figures exemplaires isolées. Pour les autres, le poète se contente de formuler des souhaits plutôt que d'édicter des devoirs, ce qui est le propre de l'éthique stoïcienne parénétiq.

Dans la *Pharsale*, Pompée adresse à Cornélie un discours de réconfort qui, dans le même temps, énonce des principes moraux. Le guerrier revient défait auprès de son épouse et c'est là l'occasion de mettre à l'épreuve l'amour qu'elle lui porte. Le héros

²⁷³⁴ G. Rodier, « La cohérence de la morale stoïcienne », *Etudes de philosophie grecque*, Paris, Vrin, 1926, p. 287. Dans cet article, l'auteur explique que les Stoïciens ont été les premiers à distinguer « morale théorique » et « morale pratique », « morale idéale » et « morale mise à la portée de l'humanité », p. 293.

condamne les manifestations outrancières du chagrin de l'héroïne et lui suggère une attitude plus digne et mesurée. La façon dont il s'adresse à sa femme est révélatrice du cheminement édifiant proposé.

En effet, le propos du combattant, développé sur deux strophes, délaisse les lois générales d'abord évoquées pour se concentrer ensuite sur le cas particulier. Dans un premier temps, Pompée insiste sur la catégorie sociale de Cornélie et l'estime qu'on lui porte : l'apostrophe « Dame proisee » est coordonnée à l'adjectif « renomée »²⁷³⁵. Définie par le haut degré et le superlatif, l'héroïne apparaît comme une image désincarnée de la noblesse et la parole convenue qui lui est adressée est largement impersonnelle :

« Si aute rien com vous e de tiel renomée
Por un cous de fortune nen doit estre (e)smaee »²⁷³⁶.

Il en va tout autrement dans la laisse suivante qui évoque la destinée de Cornélie : « estraitte dou lignage greignor », fille de « Rome » et issue « des Cornelois », elle a eu pour « mari [...] Marcus Crassus »²⁷³⁷. Ainsi, son identité se fait de plus en plus précise, et Pompée abandonne le discours généralisant au profit d'une morale individuelle.

De cette façon, la réflexion sur la sincérité des sentiments, déjà présente dans les *Fet des Romains*²⁷³⁸ et dans les autres versions de la guerre civile, est formulée de manière totalement originale dans la chanson franco-italienne :

« Ze vous sent mout buen gre, si vous ay mout amee,
De l'amor qe m'avés motré cum cere lee
Tant cum ze ay eü honor e grand posnee,
Qar ne m'avés gerpi por chaut ne por gelee [...]
Or veray je des hor
Se vetre cuer a esté enver moy boiseor,
Se vos m'avés amé de buen cuer, sans folor »²⁷³⁹.

L'honnêteté, la franchise et la loyauté de l'amour de Cornélie sont mises en avant par le héros vaincu et son discours est foncièrement différent de celui que l'on trouve dans les *Fatti di Cesare* : « Ma ora quando fortuna m'è del tutto contraria, dimostri che

²⁷³⁵ Les deux adjectifs se font écho à la rime. La *Pharsale*, v. 2265 et 2266.

²⁷³⁶ La *Pharsale*, v. 2266-2267.

²⁷³⁷ La *Pharsale*, respectivement v. 2289, 2292, 2293, 2294 et 2296.

²⁷³⁸ Les *Fet des Romains*, p. 548, l. 14-17 : « Se vos demenez duel, il semblera que vos plorez ne mie por moi, que vos avez encore tot vif, mais la richece et le pooir que fortune vos a sostret ; et ce ne seroit pas semblanz de veraie amor ».

²⁷³⁹ La *Pharsale*, v. 2274-2277 et 2300-2302.

m'ami »²⁷⁴⁰. La forme impérative disparaît chez Nicolas de Vérone et le devoir est remplacé par un conseil implicite. La prescription s'est faite suggestion, la morale est devenue optative. En ce sens, la *Pharsale* franco-italienne est parénétiq.

Cette pratique du sage stoïcien se retrouve dans la *Prise de Pampelune* où Roland s'illustre comme une véritable voix de la sagesse. Au début de l'œuvre, son rôle est d'autant plus proche de celui du philosophe qu'il sait amener Charlemagne à une pensée droite sans user d'impératifs. Le héros s'oppose à son oncle et lui montre ses torts d'avoir attaqué le roi lombard :

« Par ma foi » dist le duc « je ne l'en sai blasmier²⁷⁴¹ ;
Bien savés l'ambasée que vous li envoiastes ier,
Che vous si li donastes, oiant vtre bernier,
Le palés Maoçeris, la tour eo metre estier ;
Car mout vous serviroit s'il li pouüst entrier :
Or a il fait vous comand, ond l'en devés loer.
S'il sconfist ceus Tiois, il fist com prous e bier ;
Car i le voloient de sa maison jetier
E avoir honour de ce che i n'avoient à fier,
E Dexirier voloit miesme presentier
Le grand palés à vous e da vous recoubrier
L'onour, le lous, le pris, com il doit, pour entier ;
Car l'onour doit avoir qui le seit gaagner.
Ensi m'aint Danideu com vous deusiés paier
Ceus que se venoient de ce à vous dementier,
Qu'il ne remist par lour, ne par lour mal ovrier,
Che tote Creste[n]tié ne fust misse ao frapier.
E quand vous devoiés roi Dexirier vengier,
Vous li venistes sour par fer lu detrençier.
E quand il vous voloit de sa raixon contier,
E vous ne le vousistes de noiant escoutier ;
Ains li feïstes vous l'asaut tot redoublier,
S'il defendi suen cors, nul nel doit reprocier ;
Ains le devroit cescun servir e honorier,
Ch'il a fait en un jour plus bontié, sens gaber,
Che en cinc ans n'avons fait ; ond je vous veul prier

²⁷⁴⁰ *Les Fatti di Cesare*, XX, p. 224-225.

²⁷⁴¹ Charlemagne accuse Désirier d'avoir tué ses hommes lors de l'attaque précédente.

Che pour ceste bontié qu'il a faite en primier,
E pour le grand outrage que li est fait d'arier,
Que vous si li diés qu'il doie demandier
Un don quiel il voudra, qu'il l'aura sens tardier
S'il est de vetre honour, sens vous desaritier. »²⁷⁴²

L'idée principale du discours est résumée dans la très brève annonce du premier vers : Roland ne « sai[t] blasmier » Désirier. L'argumentation se développe ensuite à partir de données incontestables que l'orateur souligne par l'expression « Bien savés »²⁷⁴³. A deux reprises, le passé simple désigne un fait accompli, avéré, que Charlemagne ne peut nier²⁷⁴⁴. La conclusion arrive tout naturellement au vers suivant : « Or il a fait vous comand, ond l'en devés loer »²⁷⁴⁵. Après les quatre premiers vers qui représentent les données de la démonstration, le « or » introduit un nouvel élément, une nouvelle articulation logique, reliée par le « ond » à l'initiale du deuxième hémistiche. Le raisonnement s'apparente à un syllogisme imparable. A la rime, « loer » fait écho au « blasmier » du début de la tirade : en cinq vers, Roland est passé du refus du reproche au besoin de louange, et les deux verbes antithétiques soulignent ce retournement²⁷⁴⁶.

L'idée suivante est celle de la valeur de Désirier, elle aussi indiscutable. Courageux et fidèle à son empereur, le roi de Pavie mérite toutes les louanges, « Ch'il a fait en un jour plus bontié, sens gaber / Che en cinc ans n'avons fait »²⁷⁴⁷. Sont alors énumérés les manquements de Charlemagne. L'accusation de Roland contre son oncle est double comme le montre la binarité des vers 287-288 et 289-290. En effet, la construction est la même à deux reprises : le syntagme « e quand » suivi de l'imparfait désigne la situation initiale donnée, puis le passé simple du vers suivant décrit les actions qui ont été celles de Charlemagne, actions mal appropriées. Roland reproche au roi de France d'avoir attaqué Désirier et d'avoir refusé tout dialogue avec lui²⁷⁴⁸.

Tout au long du discours du champion français, morale prescriptive et morale optative alternent et le champ lexical du devoir, largement représenté²⁷⁴⁹, cède la place à celui du

²⁷⁴² *La Prise de Pampelune*, v. 270-300.

²⁷⁴³ *La Prise de Pampelune*, v. 271.

²⁷⁴⁴ *La Prise de Pampelune*, v. 271-272 : « l'ambassée que li envoiastes ier / Che vous si li donastes ».

²⁷⁴⁵ *La Prise de Pampelune*, v. 275.

²⁷⁴⁶ Un procédé similaire se retrouve un peu plus loin aux v. 292-293 : « nul nel doit reprocier / Ains le devoit cescun servir e honorier ».

²⁷⁴⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 294-295.

²⁷⁴⁸ *La Prise de Pampelune*, v. 288 et 290 : « Vous li venistes sour par fer lu detrençier », « e vous ne le vousistes de noiant escoutier ».

²⁷⁴⁹ *La Prise de Pampelune*, v. 275, 281, 282, 283, 287, 292, 293 et 298.

conseil à la fin de la tirade : « je vous veul prier »²⁷⁵⁰. Naines reprend à son compte ces termes de parénétiq : « Je vous consil com je doi consilier »²⁷⁵¹.

Plus loin dans le poème, l'exemple à lui seul remplace toute prescription morale. Altumajor vient d'aider l'armée française à s'emparer de Cordoue et Roland dit à son oncle :

« Sire, cil sir che vieut examplir autement
Doit promettre e donier a cescun largement,
Selong le etre de lu e de cil che atent
Le don e motrier li buen vis e buen talent.
Bien savés che Alixandre sourmu[n]ta tote gient
Trou plus par bien prometre e donier noblement
Che par nule autre çouse, com vous oiés sovent »²⁷⁵².

Au-delà d'un simple rappel de l'importance du respect de la parole donnée²⁷⁵³ et d'une exaltation de la magnanimité, cette présentation théorique de la largesse est tout à fait caractéristique d'une pensée stoïcienne en ce que le neveu de l'empereur envisage dans un premier temps une loi morale générale, avec un discours à la troisième personne du singulier et un présent gnomique, pour l'illustrer ensuite par l'exemple. La figure d'Alexandre le Grand l'emporte sur le dicton et le portrait de celui que l'on voudrait imiter remplace l'impératif. La morale est véritablement optative et, appliquée au quotidien, se définit comme une parénétiq. Ainsi, Nicolas de Vérone choisit de faire de Roland le porte-parole d'une philosophie à laquelle il adhère.

En effet, le trouvère a souvent recours à cette forme de discours exemplaire. Dans la *Pharsale*, alors que ses sources ne le contraignent pas, il développe l'entrevue de Pompée avec les habitants de Larisse. Bien qu'il conseille au peuple de s'en remettre à César, nul ne veut le délaisser :

Pour ce dit le proverbe, qe de dir voir ne fine,
Q'au besoingn se conuit l'ami e sa convine,
E por ce q'il a buen li port amisté fine
Q'il vaut un buen ami plus qe tot Salomine.
Cestor furent amis e de loyaus doctrine

²⁷⁵⁰ La *Prise de Pampelune*, v. 295.

²⁷⁵¹ La *Prise de Pampelune*, v. 303.

²⁷⁵² La *Prise de Pampelune*, v. 5601-5607.

²⁷⁵³ Charlemagne avait promis à Altumajor de le faire « de la terre [qui entoure Cordoue] seignour », la *Prise de Pampelune*, v. 3899.

Ao besoingn ver Pompiu e sa amisté vesine,
Qe ja ne li fu home, ne viel ne meschine,
Qe ne s'alast a metre dou tot en sa demine,
E distrent : « Çentil sir, ne fer çause fraïne »²⁷⁵⁴.

Le passage est largement amplifié par rapport aux *Fet des Romains* et il est le propre d'une philosophie du souhait. Le cas particulier démontre la véracité du proverbe et la théorie est sous-tendue par la vérification de l'exemple.

Précisément, il est remarquable que l'œuvre de Nicolas de Vérone se caractérise par une écriture du portrait. Cette caractéristique, que nous avons déjà soulignée à plusieurs reprises, s'inscrit dans une morale stoïcienne faite d'exemples et non pas de préceptes. César et Maozeris sont tous deux des êtres orgueilleux et vils. Pourtant, César apparaît triomphant et Maozeris reste une menace en suspens et n'est pas vaincu par les Chrétiens. Le poète franco-italien ne propose pas de discours moralisateur ; il se contente de brosser des tableaux de personnages, en condamnant leur attitude de façon globale. C'est le signe qu'il choisit une morale parénétiqne, sans jamais proposer de prescription. En ce sens, il s'illustre comme un sage du Portique. En effet, comme l'explique V. Brochard dans son article fondateur sur la morale ancienne :

S'il est une idée qui semble fondamentale puisqu'elle entre souvent dans la définition même de la morale, c'est l'idée d'obligation, de devoir. Nombre de moralistes acceptent sans hésiter de définir la morale comme la science du devoir, et notre esprit moderne ne conçoit même point une morale qui ne tracerait pas à chacun sa ligne de conduite, ne lui formulerait pas certains préceptes auxquels il est tenu d'obéir. Cependant, si l'on veut bien y prendre garde, cette idée est totalement absente de la morale ancienne. Elle est si étrangère à l'esprit grec, que pas plus en grec qu'en latin, il n'est de mot pour l'exprimer. Jamais les anciens n'ont conçu l'idéal moral sous la forme d'une loi ou d'un commandement. Ni en grec ni en latin ne se trouve une expression que l'on puisse traduire par *loi morale*, et si, parfois, se rencontre dans les écrits des philosophes anciens l'expression de *loi non écrite*, *nomos agraphos*, ou de *loi innée*, il suffit de lire attentivement les textes pour s'apercevoir que le terme *nomos* est pris au sens ordinaire de *coutume* et d'*usage*. [...] Il n'y a point, dans la morale grecque, un *impératif*, mais seulement un *optatif*. Cette morale se présente toujours comme une *parénétiqne* : elle donne des conseils, non des ordres. Et les longues listes de devoirs envers soi-même et envers autrui qui remplissent les traités modernes sont remplacées, chez les anciens, par des tableaux ou des portraits. On nous y représente l'idéal du sage, on nous y offre des modèles, en nous conviant à les imiter. Entre l'idéal et le réel, le rapport n'est pas celui du commandement à la soumission,

²⁷⁵⁴ La *Pharsale*, v. 2099-2107.

mais du modèle à la copie, de la forme à la matière. Ainsi, nulle idée de devoir, ni de ce que nous appelons obligation, dans la morale des philosophes grecs. D'ailleurs, il n'en pouvait être autrement : la chose est facile à comprendre. En effet, le but que l'on se propose expressément dans toutes les écoles de philosophie anciennes, aussi bien dans l'école stoïcienne que dans celle d'Épicure ou de Platon, c'est d'atteindre à la vie heureuse. Et le bonheur dont il s'agit est le bonheur de la vie présente²⁷⁵⁵.

Les principes moraux énoncés dans les textes de Nicolas de Vérone sont toujours suggérés et les personnages sont amenés à découvrir la vérité d'une action moralement droite sans qu'aucune prescription ne soit jamais formulée. Cette forme de sagesse, propre à la recherche d'une vie heureuse, s'affirme comme une morale domestique, individuelle et quotidienne. Dans la *Prise de Pampelune*, elle inclut aussi bien le refus de la vantardise²⁷⁵⁶ que celui de la médisance²⁷⁵⁷.

* * *

*

Chez les stoïciens, la soumission à l'ordre du monde est sous-tendue par un sentiment religieux très explicite accompagné d'une confiance totale dans la Providence. Malgré cette ressemblance avec la doctrine du Christ, stoïcisme et christianisme se sont développés indépendamment l'un de l'autre. La sagesse revendiquée par Cicéron et Marc Aurèle met à jour un hiatus entre l'homme et Dieu. Elle contribue à faire tenir comme inaccessible l'idéal d'*apatheia* d'où tout dialogue avec Dieu semble exclu.

Dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, le sage est celui qui concilie sans hésitation respect de l'ordre du monde et liberté individuelle. Jésus ne parvient pas à se détacher pleinement de ses contingences humaines alors que Domice et Pompée sont des incarnations de la sagesse. Les héros antiques sont plus vertueux que le Christ parce que l'idéal prôné par le poète franco-italien est stoïcien.

Capable d'opérer un *distinguo* entre la vertu absolue du sage et les prétentions simplement humaines, Nicolas de Vérone propose dans son œuvre une morale optative faite de conseils applicables au quotidien pour parvenir au bonheur. La présentation binaire de couples épiques prend alors une signification totalement inédite en ce qu'elle sert une morale antique de l'exemple. L'épopée à visée édifiante se fait parénétiq.

²⁷⁵⁵ V. Brochard, « La morale ancienne et la morale moderne », *Revue philosophique*, XXVI^e année, Paris, 1901, p. 1 et 12.

²⁷⁵⁶ *La Prise de Pampelune*, v. 1517-1519 et 2365-2372.

²⁷⁵⁷ *La Prise de Pampelune*, v. 4670-4671.

Conclusion

Les héros de Nicolas de Vérone savent rester stoïques et contrôler leurs émotions. Ainsi, Pompée, Guron de Bretagne, Ysorié et Roland font preuve d'une mesure qui s'apparente à un véritable contrôle de soi. A l'inverse, les Païens, les Juifs, Maozeris ou Judas sont aliénés par des sentiments violents et la rapidité de leurs réactions, leur pâmoison, leur fuite ou les multiples changements de couleur de leur visage sont les témoins manifestes de leur manque de sagesse.

Cette répartition n'est pas fortuite et divise le monde en deux catégories d'individus nettement contrastées même si ce manichéisme trouve ses limites dans la présentation d'un César sachant, à l'occasion, dissimuler son effroi. Le contexte purement martial de la situation explique la contenance du chef de guerre qui s'affirme par là comme un général averti et un bon meneur d'hommes. C'est également la marque d'une certaine complexification du monde puisque le personnage, largement condamné, n'est pas totalement dépourvu de qualités, fussent-elles belliqueuses.

La maîtrise de soi dont Nicolas de Vérone fait l'apologie est le signe que l'univers a changé et que le chevalier, caractérisé par son extrême émotivité, est devenu courtisan. Autant il était excessif, dépourvu d'équilibre psychique, en butte à des débordements émotionnels incessants, autant, par dissimulation, calcul et hypocrisie, il vise désormais à se contrôler et à brider l'expression de ses sentiments²⁷⁵⁸.

Cependant, il est tout à fait remarquable que la mesure louée par le poète franco-italien s'applique plus au ressenti qu'à l'expression des émotions. Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, la qualité humaniste (défendue par d'autres auteurs franco-italiens) est proche de l'idéal stoïcien d'*apatheia*, et c'est totalement inédit.

Les héros restent muets et acceptent les événements extérieurs, même les plus douloureux, parce que leur prétention à l'héroïsme se comprend désormais comme une exigence de vertu stoïcienne de l'impassibilité. Il convient de ne s'étonner de rien : *nihil mirari*. Là encore, les protagonistes des différentes chansons du Véronais se répartissent en deux groupes nettement opposés : les héros demeurent stoïques face à leur destin alors que les personnages négatifs, en priorité les Juifs et les Païens, auxquels il faut ajouter César, assimilé au parti ennemi, se laissent dominer par leurs passions. Agités par des réactions violentes et intempestives, dont le signe semble être le changement de

²⁷⁵⁸ Voir à ce sujet A.-J. Gourevitch, *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 221.

couleur du visage, ces figures sont à l'opposé de la sagesse du Portique que revendique Nicolas de Vérone.

Le poète franco-italien ne nie pas la difficulté d'un tel idéal puisque même Roland peut être visiblement choqué par l'attitude de son oncle²⁷⁵⁹, et que le Christ hésite. Seuls Domicie et Pompée demeurent exemplaires en tout. A côté de leur vertu suprême de sage se dessine alors une vertu plus humaine, qui n'est pas sagesse et savoir absolus mais prudence, réflexion raisonnable et respect de sa nature.

Conclusion de la troisième partie

L'œuvre de Nicolas de Vérone, d'inspiration épique, présente des caractéristiques propres à une littérature édifiante et didactique. Le fondement moral des chansons du poète franco-italien est primordial à la compréhension des mécanismes d'adaptation de la geste française : l'intertextualité s'exprime par le mélange des diverses théories des vertus.

Or, le XIV^e siècle italien favorise cette mixité doctrinale en offrant à ses intellectuels des centres d'études d'une rare richesse. L'époque est propice à la redécouverte des textes anciens et les traductions arabes de la pensée d'Aristote, accompagnées de leurs commentaires, amènent nombre de nouveautés dans la vision du monde que la seule théologie ne suffit plus à expliquer. L'exégèse se double désormais d'un questionnement philosophique sur la nature des hommes et des choses.

La *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion* interrogent la moralité des actions terrestres et l'idéal héroïque tend à exalter des qualités plus stoïciennes que chrétiennes. De la sorte, Nicolas de Vérone loue l'humilité d'une façon tout à fait originale en liant la vertu théologale à la pratique volontaire d'une morale ascétique. Le temps de l'élection divine est dépassé et cela correspond tout autant à une certaine vision averroïste qu'à une promotion humaniste de l'homme et de son génie. Le héros intervient activement dans la réalisation de sa vertu, c'est la définition même de la *synkathesis* stoïcienne²⁷⁶⁰.

²⁷⁵⁹ La *Prise de Pampelune*, v. 154 : « suen vis paloï ». En d'autres circonstances, le chrétien Sansonet est lui aussi affecté d'un tel changement de couleur du visage : « rogi cum coral », la *Prise de Pampelune*, v. 2187.

²⁷⁶⁰ Voir à ce sujet M. de Gandillac, « Survivance médiévale du stoïcisme : Abélard, Eckhart », art. cit., p. 120 ; G.-B. Kerferd, « The Problem of *synkathesis* and *katalepsis* in Stoic doctrine », *Les Stoïciens et leur logique*, éd. J. Brunschwig, Paris, Vrin, 1978, p. 251-272. Sur la théorie de la volonté stoïcienne, voir

Ainsi, la quête de l'ascèse s'accompagne d'une éthique du dépouillement qui s'exprime aussi bien par la réinterprétation des scènes de mort édifiante que par la recherche de sincérité des sentiments au détriment de l'apparence. Guron de Bretagne, le champion guerrier, est peu à peu défait de tous les attributs qui faisaient de lui un glorieux combattant. D'abord privé de cheval, il est ensuite défait de son armure et de son bouclier²⁷⁶¹. Il a vécu chevalier, il meurt homme.

Mais la déchéance du personnage ne se comprend pas comme un franchissement de la limite de l'humanité et se distingue alors de ce qui se passe dans les légendes héroïques où la déshumanisation ouvre la voie de la sainteté. Bien au contraire, c'est parce qu'il reste humain que le héros peut s'épanouir pleinement. La force d'âme de Guron se réalise dans la défaite et Nicolas de Vérone salue une grandeur humaine néo-stoïcienne dont le dépouillement est la condition. Une fois les apparences évanouies, l'essence peut se révéler.

La philosophie du Portique se préoccupe assez peu ce qui se passe après la mort²⁷⁶² et c'est sans doute la raison pour laquelle le trouvère s'intéresse davantage à l'attitude de l'homme face à son trépas qu'à son éventuel devenir. Les itinéraires des personnages les conduisent à se préparer à quitter le monde, de la même façon que l'enseignement majeur de la Stoa consiste à « apprendre à mourir »²⁷⁶³.

Les héros, devenus sages, prétendent à la maîtrise de leur corps et de leurs émotions. L'impassibilité, l'ataraxie et l'*apatheia* sont autant de degrés d'une même vertu²⁷⁶⁴ qu'il s'agit d'acquérir. Face à la difficulté de cette quête, Nicolas de Vérone ménage un espace pour une parénétiqne et une pratique plus humaine de la morale. Ainsi, à côté de l'image totalement idéalisée du sage, existe une philosophie simplement domestique qui préconise, sans l'imposer, une vie contemplative.

Sans doute, l'originalité des poèmes de Nicolas de Vérone réside dans cette coexistence d'une littérature propre à exalter les valeurs guerrières et d'une construction rhétorique

en particulier J.-M. Gabaude, *La Philosophie de la culture grecque*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 19-38 (l'auteur y compare la volonté chez les stoïciens et chez Kant).

²⁷⁶¹ *La Prise de Pampelune*, v. 3766 et 3772.

²⁷⁶² Voir à ce sujet J. Brun, *Le Stoïcisme*, op. cit., p. 79-80 et R. Hoven, *Stoïcisme et stoïciens face au problème de l'au-delà*, Paris, Belles Lettres, 1971, p. 47.

²⁷⁶³ Voir à ce sujet P. Hadot, *Exercices spirituels de la philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 48-59 et C. Gendron, M. Carrier, *La Mort, condition de la vie*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1997, p. 22-24.

²⁷⁶⁴ Voir à ce sujet M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, op. cit., p. 171-176 ; J. Brun, *Le Stoïcisme*, op. cit., p. 28.

mettant en œuvre des schémas moraux. Proches de l'esthétique de la fable, les chansons du trouvère franco-italien s'apparentent à des paraboles antiques.

Conclusion générale

Rédigée en Italie à l'époque de Nicolas I^{er} d'Este, l'œuvre de Nicolas de Vérone s'inscrit clairement dans le mouvement de réécriture de la geste française par des auteurs éloignés de la culture qu'elle représente. Sans doute le *Trecento* apporte-t-il à l'épopée un souffle nouveau en l'adaptant à une société et à une époque déjà modernes en comparaison de l'ère féodale qui avait vu l'émergence du genre héroïque. Le processus de l'intertextualité, inhérent à la création littéraire franco-italienne, est au cœur de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion*. Le Véronais ne s'en cache pas puisqu'il revendique l'utilisation des sources auxquelles il a recours, françaises ou latines, en les citant dans ses poèmes.

Cependant, la mise en vers de textes préexistants s'accompagne d'une profonde modification des canons retranscrits et le poète s'affirme comme un auteur qui renouvelle une matière déjà connue. Précisément, c'est l'application du cadre de la chanson de geste à trois thématiques bien distinctes qui permet de redéfinir l'esprit même des légendes épiques, lesquelles s'affranchissent alors des récits strictement guerriers. Le trouvère s'approprie une forme codifiée et en respecte scrupuleusement les habitudes poétiques et rhétoriques, tout en les transposant à des sujets qui leur étaient jusqu'alors étrangers : les laisses monorimes s'enchaînent et le Judas de la *Passion* franco-italienne est dépeint sous les traits stéréotypés du traître.

Dans le même temps, l'adjonction de nouveaux couples épiques participe de l'héroïsation de la *Passion* puisque Pierre et Longin apparaissent comme le strict pendant de Judas et du larron endurci. Par une sorte de retour aux sources génériques, l'épopée renoue ainsi avec ses origines hagiographiques et le récit des derniers jours de la vie du Christ s'apparente à une « chanson de Jésus » qui évoque tout autant l'agonie de Vivien aux Aliscans que les *Vies de Saints*.

Habile à adapter le contenu du texte biblique au moule formel et structurel de la *Chanson de Roland*, Nicolas de Vérone ne l'est pas moins à créer, dans la *Prise de Pampelune*, des épisodes inédits et des personnages originaux dont la valeur a déjà été soulignée à maintes reprises : Désirier apparaît comme le héros glorieux du peuple

lombard, roi noble et généreux qui a su amener Charlemagne à entériner les pactes de Constance, alors qu'Estout, dont le Padouan de l'*Entrée d'Espagne* fait déjà une description tout à fait singulière, se révèle un paladin fougueux et irrévérencieux préfigurant l'Astolfo de l'Arioste. Maozeris quant à lui assume un rôle lyrique qui conserve à la chanson une tonalité dont beaucoup d'œuvres tardives tendent à s'affranchir²⁷⁶⁵, même si les évocations poétiques du combat sont remplacées par des lamentations sur son propre sort.

Au cœur de cette galerie de portraits tout à fait innovante, Roland est comme absent, malgré son rôle dans le premier épisode du texte, et c'est probablement l'élément le plus remarquable de l'œuvre du poète franco-italien, comme une relecture de la tradition épique. Pour le remanieur de la geste française, et à la différence de son prédécesseur padouan, l'incarnation même de l'esprit héroïque est plutôt à chercher du côté de Pompée que de celui du neveu de Charlemagne. Porté aux nues alors que rien ne le prédestinait à une telle sacralisation, le héros défait de la *Pharsale* s'apparente, par certains aspects, au gouverneur romain de la *Passion*, si bien que la présentation et l'interprétation de ces personnages canoniques est inattendue.

Au début de notre étude, nous considérons la chanson antique de la *Pharsale* comme la clé de voûte de la création poétique du Véronais parce qu'elle exprimait la conscience de soi du poète ainsi que son appartenance à un univers courtois. Unique épopée datée, signée du nom de son auteur, remarquable par l'acrostiche inscrit dans ses laisses et dédiée au seigneur de Ferrare, elle a permis à différents critiques des études philologiques consistantes et éclairantes pour la littérature franco-italienne, au point de faire oublier parfois qu'elle était également représentative du retour à la pensée et aux textes gréco-latins caractéristique du pré-humanisme de l'Italie du Nord et d'occulter les aspects strictement littéraires du récit²⁷⁶⁶.

Or, si Nicolas de Vérone ressemble, par son attachement à la culture antique, à l'anonyme Padouan de l'*Entrée d'Espagne* et à tous les intellectuels bercés par l'enseignement du *Studium* de Padoue et les raffinements de la cour des Este, le choix

²⁷⁶⁵ Voir à ce sujet C. Roussel, « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, 12, 2005 (*La tradition épique du Moyen Age au XIX^e siècle*), p. 28.

²⁷⁶⁶ Voir à ce sujet R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone*, *op. cit.*, p. 14-25 ; V. Crescini, « Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta », *art. cit.*, p. 336-337 ; F. di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », *Medioevo romanzo*, X, 1, 1985, p. 103-122 ; C. Cremonesi, « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », *art. cit.*, p. 96.

qu'il fait de présenter une apologie de Pompée au détriment de la figure légendaire de César le rend totalement original.

Ainsi, dans un contexte propice à une réécriture qui se veut prolongement et amplification des modèles génériques plus que rupture avec la tradition ancienne, l'œuvre de Nicolas de Vérone ne se résume pas à une étape intermédiaire entre la vieille épopée française et les *cantari* postérieurs. Elle participe de la définition même de la « nuova epopea rinascimentale »²⁷⁶⁷ et propose une vision de l'homme et du monde strictement personnelle.

L'univers héroïque pris comme référence implique une lecture édifiante des modèles présentés. Les hauts faits guerriers de combattants exceptionnels font de la prouesse une qualité première jamais remise en question par l'auteur de la *Pharsale* et de la *Prise de Pampelune*. Célébration des exploits militaires, même si ces derniers ne sont pas couronnés de succès, la chanson de geste demeure, dans sa version franco-italienne, une exaltation de la force et du courage des héros.

Pourtant, les modèles génériques anciens subissent un infléchissement certain dans les poèmes de Nicolas de Vérone parce que le trouvère donne aux mythes qu'il emprunte une dimension essentiellement humaine. Les grandes figures historiques et exemplaires sont comme réactualisées et ce mouvement semble antinomique de l'esprit même des chansons de geste. Dans la *Pharsale*, la *Prise de Pampelune* et la *Passion*, le grandissement épique s'atténue et le trouvère propose une chronique de la vie des hommes.

Certes, les formules convenues de l'expression d'un caractère extraordinaire ou d'une force hors du commun se retrouvent dans les trois poèmes, mais les principaux éléments d'un cadre merveilleux des aventures se réduisent à un simple décor. Les manifestations de la transcendance divine et les interventions surnaturelles sont purement ornementales et non plus ontologiques. Elles ne participent plus du sens à donner à l'œuvre.

Dans les légendes épiques que le poète reprend, l'homme tendait à dépasser sa stricte condition et à s'émanciper de ses limites au sein d'un monde hiérarchisé et organisé de façon verticale. Créature terrestre « entre l'ange et la bête »²⁷⁶⁸, le héros occupait une place intermédiaire dont il tentait, avec toutes les forces qui étaient les siennes, de

²⁷⁶⁷ A. Limentani, « L'epica in lengue de France », art. cit., p. 339.

²⁷⁶⁸ M.-E. Bély, J.-R. Valette, J.-C. Vallecalle, *Entre l'Ange et la Bête. L'homme et ses limites au Moyen Age*, op. cit.

s'affranchir afin de surpasser son humanité et d'atteindre la sainteté, parfois après une expérience de déshumanisation²⁷⁶⁹.

Mais ces conceptions héroïques ne se retrouvent pas chez Nicolas de Vérone qui exalte une grandeur humaine consciente de ses limites. Désormais placé au centre d'un monde où Dieu est de la plus grande discrétion, l'homme recherche son épanouissement personnel dans le temps de son passage en ce monde. Les héros sont tournés vers des préoccupations strictement terrestres et ne se soucient pas de la gloire qui pourrait suivre leur mort. C'est que, dans cette épopée résolument humaine, la chanson de geste est devenue chanson des hommes.

Assurément, la date de rédaction tardive des textes explique en partie cette complexification de l'univers épique au profit d'une peinture moins schématique et plus nuancée des rapports, conflictuels ou pacifiques, entre les individus. La notion d'altérité se trouble au point que la typification et le manichéisme des anciens jongleurs cèdent le pas à une écriture particularisante. Ainsi, l'individu remplace le clan.

Dans la *Pharsale*, le monde belliqueux de l'épopée intègre des nuances issues des romans courtois²⁷⁷⁰ et, influencé par les légendes du cycle arthurien, le poème en laisses monorimes s'éloigne de la stricte thématique guerrière en ménageant une place de choix aux affres de l'amour conjugal. Ainsi, le désespoir de Cornélie face aux revers endurés par son époux et l'attachement de Pompée à la femme aimée participent de l'émancipation des figures féminines dans l'épopée dont parle W.-W. Kibler au sujet de la geste tardive²⁷⁷¹.

Dans le même temps, l'idée de relations pacifiques entre les hommes induit une certaine représentation de la société et l'univers féodal de la *Chanson de* est remplacé par un monde aristocratique et bourgeois où l'on célèbre non plus seulement l'exploit guerrier mais aussi l'esprit humain. La vieille *fortitudo* est complétée par une forme nouvelle de *sapientia*, une manifestation de l'intelligence des hommes et de leur capacité de réflexion qui entrave toute action intempestive ou dépourvue d'analyse préalable. Dans ce cadre, le projet politique de Nicolas de Vérone s'apparente à celui des penseurs pré-humanistes et célèbre la force du peuple ainsi que la légitimité absolue de sa voix. *Vox*

²⁷⁶⁹ Dans les œuvres romanesques, la déshumanisation des héros les ravalait au rang de l'animalité. Voir par exemple Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le chevalier au lion*, éd. D.-F. Hult, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1994, v. 2807-2828.

²⁷⁷⁰ Au sujet de cette influence dans la littérature franco-italienne, voir G. Folena, « La cultura volgare e l'*umanesimo cavalleresco* nel Veneto », art. cit., p. 145-146.

²⁷⁷¹ W.-W. Kibler, G.-A. Zinn, *Medieval France, an encyclopedia*, Londres, Garland Publishing, 1995, p. 196.

populi, vox Dei : le modèle de référence est celui de la république romaine que la *Pharsale* exalte et que Marsile de Padoue théorise dans le *Defensor pacis*.

C'est que l'ancienne épopée française a été supplantée par une forme d'épopée chevaleresque qui induit une nouvelle définition de l'homme. Entièrement guidé par sa raison, il analyse les fondements moraux de chacune de ses décisions. La sagesse et la prudence dont il fait preuve sont exclusivement tournées vers l'action et les chansons héroïques prennent ainsi des allures de traités didactiques. La modération exaltée est celle du *Popolo* italien, celle de cette classe moyenne dont le modèle, au siècle classique, sera celui de « l'honnête homme »²⁷⁷². Le Moyen Age semble s'achever et la Renaissance est déjà en germe.

Par certains aspects, les chansons de Nicolas de Vérone s'apparentent à d'autres textes qui leur sont contemporains : elles sont le témoin du renouveau dans la façon de penser et de définir l'homme propre à un environnement pré-humaniste. Mais elles n'en sont pas moins absolument originales et novatrices.

En effet, l'auteur de la *Pharsale*, de la *Prise de Pampelune* et de la *Passion* se distingue fondamentalement de tous les autres représentants de la littérature franco-italienne en offrant à son public une œuvre composée de trois poèmes à la thématique distincte mais qui ont en commun d'exalter un univers profondément moral et d'afficher une évidente revendication de vérité. L'apport philosophique dont témoignent ses poèmes est essentiel et le modèle littéraire mis en œuvre est plus celui de la fable et de l'*exemplum* que celui de la chanson. La prouesse de Jésus est toute spirituelle et son combat, qui s'apparente à celui de Pompée, manifeste la force de sa vertu. Les héros aspirent désormais à la sagesse.

Cette dernière se définit non pas uniquement comme l'utilisation rationnelle de son esprit mais comme une recherche morale, une exigence personnelle, tant d'humilité que de partage ou de contrition. Pour autant, les valeurs louées sont autres que celles imposées par la seule théologie et c'est tout à fait remarquable. Les vertus chrétiennes ne suffisent pas à délimiter les contours de l'idéal humain et la largesse épique se fait recherche d'ascèse et de dépouillement. Il ne s'agit pas d'une tentation du renoncement stérile mais bien au contraire d'une perpétuelle mise à l'épreuve. Ainsi, la volonté individuelle joue un rôle majeur dans l'acquisition des vertus et l'élection divine

²⁷⁷² Sur les similitudes entre le courtisan de l'humanisme italien et l'honnête homme, voir S. Dresden, *L'Humanisme et la Renaissance, op. cit.*, p. 92.

disparaît totalement au profit d'une religion de l'homme : le sage s'apparente aux stoïciens antiques, le héros des chansons de geste présente une toute nouvelle humilité. Ne subsiste de son ancien orgueil que la prétention de se prescrire sa ligne de conduite sans tenir compte d'un quelconque impératif divin.

L'idéal célébré par Nicolas de Vérone est celui d'une maîtrise de soi et d'un pouvoir sur son corps et ses émotions. L'aspiration au dépassement est remplacée par la quête de l'*apatheia* et le monde s'affranchit de ses anciennes représentations. Hier uniquement vertical et régi par la toute puissance divine, il imposait au héros une recherche de l'exploit propre à le faire s'élever au dessus de sa condition humaine. Les humanistes du *Trecento* le conçoivent plus volontiers horizontal et l'homme, dont les qualités sont potentiellement infinies, en occupe le centre. Pour sa part, le poète véronais présente une vision circulaire du monde, en perpétuel mouvement, où l'héroïsme consiste à accepter sa destinée et à s'en remettre à ce qui arrive. Cette exigence de contentement face aux événements extérieurs définit la vertu absolue du sage qui se conquiert à chaque instant, est sans cesse objet de remise en question et ne paraît jamais définitivement acquise. L'image stoïcienne de l'éternel recommencement²⁷⁷³ illustre la complexité et la difficulté de l'idéal moral recherché.

Dans le même temps, elle est une métaphore du processus même de l'intertextualité qui donne toute leur valeur aux textes du poète franco-italien puisque le même est sans cesse autre. A l'image de cette palingénésie, la chanson est devenue fable, l'épopée, morale, le compagnon d'armes, incarnation d'une *vertu remède*, le héros, sage, et l'épique, éthique. Sans que le trouvère n'applique systématiquement les doctrines du Portique, il imprègne ses poèmes d'une tonalité néo-stoïcienne incontestable et réinterprète largement les conceptions morales de l'héroïsme.

Chanson des hommes, chanson courtoise et chanson éthique : jamais « le caractère holistique de la chanson de geste »²⁷⁷⁴ n'est apparu avec autant de netteté que dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, qui célèbre un stoïcisme amené à renaître quelques années plus tard dans l'Italie des humanistes et condamné à la Renaissance par certains penseurs chrétiens²⁷⁷⁵.

²⁷⁷³ Voir à ce sujet J. Brun, *Le Stoïcisme, op. cit.*, p. 52.

²⁷⁷⁴ D. Boutet, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 205.

²⁷⁷⁵ Voir à ce sujet A. Tarrête, *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2006, p. 241 : « L'anti-stoïcisme chrétien du XVI^e siècle naît en réaction au mouvement de redécouverte admirative de la sagesse stoïcienne par l'humanisme italien ».

Bibliographie

I/ Textes

1/ Œuvres de Nicolas de Vérone

NICCOLO DA VERONA, *La Passion (codice marciano francese XXXIX = 272)*, éd. V. Bertolini, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1989.

NICOLAS DE VERONE, *Opere*, éd. F. di Ninni, Venezia, Marsilio Editori, 1992.

NICOLAS DE VERONE, *Pharsale*, éd. H. Wahle, *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie*, Veröffentlicht von E. Stengel, 80, Marburg, 1888.

NICOLAS DE VERONE, *Prise de Pampelune*, éd. A. Mussafia, Wien, Altfranzösische Gedichte aus Venezianischen Handschriften, 1864.

2/ Textes franco-italiens

Berta da li pè grandi. Codice Marciano XIII, éd. C. Cremonesi, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1966.

Berta e Milon. Rolandin. Codice Marciano XIII, éd. C. Cremonesi, Milano/Varese, Cisalpino-Goliardica, 1973.

La Chanson de Roland, genauer Abdruck der venetianer Handschrift IV, éd. E. Kölbing, Heilbronn, Henninger, 1877.

La Chanson de Roland nel testo assonanzato franco-italiano, éd. G. Gasca-Queirazza, Torino, Rosenberg/Sellier, 1954.

Le Charroi de Nîmes, éd. D. M^c Millan, Paris, Klincksieck, 1978.

Le Danois Oger, Enfances – Chevalerie, Codice Marciano XIII, éd. C. Cremonesi, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977.

L'Entrée d'Espagne, éd. A. Thomas, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1913.

The Franco-Italian Roland (V4), éd. G. Robertson-Mellor, Salford, University of Salford Reprographic Unit, 1980.

La Geste Francor di Venezia : edizione integrale del codice XIII del fondo francese della Marciana, éd. A. Rosselini, Brescia, La Scuola, Università degli Studi di Trieste, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1986.

Karleto, éd. J. Reinhold, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXVII, 1913, p. 27-56, 145-176 et 287-312, commentaire p. 642-678.

NICOLA DA CASOLA, *Attila*, éd. G. Bertoni, Fribourg, Librairie de l'Université, *Collectanea Friburgensia*, 1907.

La Passion du Christ, poème écrit en dialecte franco-vénitien au XIV^e s., éd. A. Boucherie, *Revue des Langues Romanes*, I, 1870, p. 18-39, 108-117 et 208-231.

RAFFAELE DA VERONA, *Aquilon de Bavière*, éd. E. Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1982.

La Redazione padovana dell' Huon d'Auvergne: Studio, edizione, glossario, éd. C. Giacon, Tesi di laurea, Padova, 1961.

Le Roman d'Hector et Hercule, éd. J. Palermo, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1972.

La Version de Venise IV, éd. R. Mortier, Paris, La Geste Francor, 1941.

La Versione franco-italiana della Bataille d'Aliscans : Codex Marcianus r. VIII (=252), éd. G. Holtus, Tübingen, Niemeyer, 1985.

Ystoire de la Passion, texte franco-italien (ms BN fr. 821), éd. E.-A. Wright, *The Johns Hopkins Studies in Romance Languages and Literatures*, 45, Baltimore, Londres, Paris, 1944.

3/ Chansons de geste

ADENET LE ROI, *Enfances Ogier*, éd. A. Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. III, Bruges, De Tempel, 1956.

Aiquin ou la conquête de la Bretagne par le roi Charlemagne, éd. F. Jacques, M. Tyssens, Aix-en-Provence, CUERMA, 1979.

Aliscans, éd. C. Régnier, J. Subrenat, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2007.

Ami et Amile, éd. J. Blanchard, M. Quereuil, Paris, Champion, 1985.

Les Anciens poètes de la France. 1, Gui de Bourgogne : chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres.
Otinel : chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Rome et de Middlehill. *Floovant* : chanson de geste publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Montpellier, éd. F. Guessard, H. Michelant, Paris, A. Franck, Vieweg, 1859, nouv. éd. Nendeln, Kraus Reprint, 1966.

Anseïs de Carthage, éd. J. Alton, Tübingen, Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 194, 1892.

Bovo d'Antona, éd. J. Reinhold, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXV, 1911, p. 555-607, 683-714 et XXXVI, 1912, p. 1-32, 512

Bovo Laurenziano, éd. P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, vol. I, Bologne, 1872, p. 493-566.

La Chanson d'Aspremont, (ms. Venise VI et textes anglo-normands inédits British Museum Add. 35289 et Cheltenham 26119), éd. A. de Mandach, Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, III et IV, Genève, Droz, 1975 et 1980.

La Chanson d'Aspremont, chanson de geste du XII^e s., éd. G. Suard, Paris, Champion, coll. *Champion classiques*, 2008.

La Chanson de Guillaume, éd. F. Suard, Paris, Bordas, 1991.

La Chanson de Roland, éd. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

La Chanson de Roland, éd. P. Jonin, Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 1979.

Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, éd. J. Frappier, Paris, Sedes, tome I, 1955, tome II, 1965, tome III, 1970.

La Chevalerie Ogier de Dannemarche, éd. M. Eusebi, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1963.

La Chevalerie Vivien, éd. D. M^c Millan, Aix-en-Provence, CUERMA, 1997.

- Le Couronnement de Louis*, éd. E. Langlois, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1888.
- Le Cycle de Guillaume d'Orange*, éd. J. Dufournet, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1992.
- Doon de Maience*, éd. A. Pey, Paris, Vieweg, 1858.
- Les Enfances Vivien*, éd. M. Rouquier, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1997.
- Fierabras, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. M. Le Person, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2003.
- Florence de Rome, chanson d'aventure du premier quart du XIII^e siècle*, éd. A. Wallensköld, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1907-1909.
- Garin le Lorrain*, éd. B. Guidot, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Editions Serpenoise, 1986.
- Gaufrey*, éd. P. Edel, *Edition et étude littéraire*, doctorat, Université de Nancy II, 2003.
- GAUTIER DE BELLEPERCHE, PIERROS DU RIÉS, *La Chevalerie de Judas Macchabee*, éd. J.-R. Smeets, Assen / Maastricht, Van Gorcum, 1991.
- Girart de Vienne*, éd. W. Van Emden, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1977.
- Gormond et Isembard*, éd. B. Panvini, Parme, Pratiche Editrice, coll. *Biblioteca medievale*, 1990.
- GRAINDOR DE BRIE, le *Moniage Rainouart*, éd. G.-A. Bertin, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1974.
- GRAINDOR DE DOUAI, *La Chanson d'Antioche*, éd. S. Duparc-Quioc, Paris, Librairie orientaliste P. Geuthner, coll. *Documents relatifs à l'histoire des croisades*, Vol. 1, Édition du texte d'après la version ancienne, Vol. 2, Étude critique, 1976-1978.
- HERBERT LE DUC DE DANMARTIN, *Folque de Candie*, éd. O. Schultz-Gora, Halle, Niemeyer, coll. *Gesellschaft für romanische literatur*, 49, t. III, 1936.

Hugues Capet, chanson de geste du XIV^e siècle, éd. N. Laborderie, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1997.

Huon de Bordeaux, éd. W.-W. Kibler, F. Suard, Paris, Champion, 2003.

JEAN BODEL, *La Chanson des Saisnes*, éd. A. Brasseur, Genève, Droz, 1989, Paris, 1992.

Mainet, fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle, éd. G. Paris, Paris, Impressions Gouverneur, 1875.

La Mort Aymeri de Narbonne, éd. J. Couraye du Parc, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1884.

Le Moniage Guillaume, chanson de geste du XII^e siècle, éd. N. Andrieux-Reix (version longue), Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2003.

La Naissance du chevalier au cygne et Le Chevalier au cygne, éd. E.-J. Mickel, J.-A. Nelson, *The Old French Crusade Cycle*, vol. I, Alabama, University of Alabama Press, 1977.

Li Nerbonois, éd. H. Suchier, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1898.

La Prise d'Orange, éd. C. Régnier, Paris, Klincksieck, 1969.

Raoul de Cambrai, éd. S. Kay, W.-W. Kibler, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1996.

Renaut de Montauban, éd. J. Thomas, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1989.

Roland à Saragosse, poème épique méridional du XIV^e s., éd. M. Roques, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1956.

Roland à Sarragosse et Ronsasvals, éd. M. Roques, *Romania*, LXVI, 1941 ; LVXII, 1942 ; LXVIII ; 1944, LXIX, 1946-1947.

Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople, éd. P. Aebischer, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1965.

4/ Passions et autres textes relatifs à l'histoire sainte

ARNOUL GREBAN, *Le Mystère de la Passion*, publié d'après le manuscrit de Paris, éd. G. Paris, G. Raynaud, Impression de Paris, 1878, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

Biblia sacra : iuxta Vulgatam versionem, éd. R. Weber, R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

EUSTACHE MERCADE, *La Passion d'Arras*, éd. J.-M. Richard, Arras, Société du Pas-de-Calais, 1893, Slatkine reprints 1976.

Evangile de Nicodème, éd. C. de Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, 1876, p. 389-416.

L'Evangile de Nicodème : les versions courtes en ancien français et en prose, éd. E.-A. Ford, Genève, Droz, coll. *Publications Romanes et Françaises*, 1973.

Evangiles apocryphes, éd. F. Quéré, Paris, Seuil, coll. *Points, Sagesses*, 1983.

Gesù tradito, lauda anonima, éd. E. Faccioli, Il Teatro italiano, dalle origini al quattrocento (raccolta di testi inediti), Turin, Einaudi, 1975, p. 67-88.

The Gnostic Gospels, éd. E. Pagels, New-York, Vintage Books (Random House), 1981.

Le Grand mystère de Jésus, Passion et Résurrection, Drame breton du Moyen-Age, éd. H. de La Villemarque, Paris, Didier & C°, 1886.

HERMAN DE VALENCIENNES, *Li Romanz de Dieu et de sa mère*, éd. I. Spiele, Leyde, Presse Universitaire de Leyde, 1975.

JACOPONE DA TODI, *Il Pianto della Madonna*, éd. M. Bonfantini, *Le Sacre rappresentazioni italiane, raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, Milan, Bompiani, 1942, p. 62-68.

JEAN MICHEL, *Le Mystère de la Passion*, éd. O. Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959.

Le Livre de la Passion, poème narratif du XIV^e siècle, éd. G. Frank, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1930.

Le Livre de la résurrection de Jésus-Christ, éd. J.-D. Kaestli, *Ecrits apocryphes chrétiens*, éd. F. Bovon, P. Geoltrain, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, 1997, t. I, p. 307-356.

Le Mystère de la Passion Notre Seigneur du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte Geneviève, éd. G.-A. Runnalls, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1974.

Le Mystère de la Passion de Troyes, éd. J.-C. Bibolet, Paris, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1987.

Le Mystère de la résurrection de nostre Seigneur Jhesucrist et de son Ascencion et de la Penthecoste (Angers, 1456), éd. P. Servet, Genève, Droz, 1993.

La Passion d'Autun, éd. G. Frank, Paris, Didot, coll. *Société des Anciens Textes Français*, 1934.

La Passion d'Auvergne, édition du manuscrit Nouvelles Acquisitions Françaises 462 BNF, éd. G.-A. Runnalls, Genève, Droz, 1982.

La Passion de Semur, éd. P.-T. Durbin, L. Muir, Université de Leeds, Centre for Medieval Studies, 1982.

La Passion des Jongleurs, texte établi d'après la *Bible des sept estaz du monde* de Geufroi de Paris, éd. A.-J. Amari-Perry, Paris, Beauchesne, 1981.

La Passion du Palatinus, mystère du XIV^e siècle, éd. G. Frank, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1932.

Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament, éd. P. Nobel, Paris, Champion, 1996.

PSEUDO-BERNARD, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus*, éd. A. Migne, Patrologie Latine, CLXXXII, 136.

La Résurrection du Sauveur, fragment de jeu, éd. J.-G. Wright, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1931.

Le Sacre rappresentazioni del quattrocento, éd. L. Banfi, Turin, Unione tipografico-Editrice Torinese, 1968.

Le Sacre rappresentazioni italiane, raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI, éd. M. Bonfantini, Milan, Bompiani, 1942.

La Sagesse de Jésus-Christ, éd. C. Barry, Québec, Presses de l'Université Laval, Bibliothèque copte de Nag Hammadi, section « textes », 20, 1993.

5/ Œuvres inspirées de la matière antique

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd. L. Harf-Lancner, E.-C. Armstrong et alii, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1994.

BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. E. Baumgartner, E. Viellard, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1998.

I Fatti di Cesare, éd. L. Banchi, Bologna, Romagnoli, Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua italiana, 1864.

Li Fet des Romains, Compilé ensemble de Saluste, Suétone et Lucain, éd. L.-F. Flutre, K. Sneyder de Vögel, Paris, Gromingue, 1938.

Histoire ancienne jusqu'à César, section I (Genèse), éd. M.-J. Coker-Joslin, *The Hear Word : A Moralized History*, University of Mississippi, Romance Monographs, 46, 1986 ; sections III-IV (Assyries, Thèbes, Minotaure, Amazones, Hercule), éd. M. De Visser-van Terwisga, Orléans, Paradigme, 1995, t. 1 ; section V (Troie), éd. M.-R. Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Age*, Bâle/Tübingen, Francke, Romanica Helvetica, 114, 1996.

JEHAN DE TUIM, *Li Hystoire de Julius Cesar, Eine altfranzösische Erzählung in Prosa*, éd. F. Settegast, Halle, Niemeyer, 1881.

Lucano tradotto in prosa, d'après le manuscrit 2418 de la Bibliothèque Riccardi, éd. V. Nannucci, Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana, Firenze, Barberà, Bianchi ed. e Cie, 2^{ème} édition, 1856, t. 1, p. 507-515 et t. 2, p. 172-192.

Le Roman d'Enéas, d'après le ms B.N. fr. 60, éd. A. Petit, Paris, Librairie générale française, coll. *Lettres Gothiques*, 1997.

Le Roman de Jules Cesar, éd. O. Collet, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1993.

Le Roman de Thèbes, éd. G. Raynaud de Lage, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 2002.

Li Roumanz de Julius Cesar, Ein Beitrag zur Cäsargeschichte im Mittelalter, éd. P. Hess, Winterthour, Verlag P.-G. Keller, 1856.

6/ Autres textes

ABELARD, *Dialogue entre un philosophe, un Juif et un Chrétien*, éd. M. de Gandillac, Paris, Editions du Cerf, 1993.

AGOSTINO TRIOMFO D'ANCONE, *Summa de potestate ecclesiastica*, Augsburg, J. Schüssler, 1473.

ALEXANDER A SANCTO ELPIDIO, *De Potestate ecclesiae*, éd. J.-T. Rocaberti, *Bibliotheca Maxima Pontifica*, Rome, 1698, t. II, 7, p. 1-40.

ALVARO PELAYO, *De Planctu ecclesiae*, éd. J.-T. Rocaberti, *Bibliotheca Maxima Pontifica*, Rome, 1698, t. III, p. 23-266.

APPIEN, *Les Guerres civiles à Rome (Histoire romaine, livre 2)*, éd. J.-I. Combès-Dounous, P. Torrens, Paris, Belles Lettres, 2004.

ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, éd. G. Paparelli, Milan, BUR, coll. *I classici della BUR*, 1991.

AVERROES, *L'Intelligence et la pensée. Sur le De anima*, éd. A. de Libera, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

BARLAAM DE SEMINARA, *Ethica secundum stoicos*, éd. A. Migne, *Patrologiae graeca*, 1865, vol. 151, p. 1341 C.-1364 D.

BERNARD DE CLAIRVAUX, *La Grâce et le libre arbitre*, éd. F. Callerot *et alii*, Paris, Editions du Cerf, coll. *Sources chrétiennes*, 1993.

BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sur les degrés de l'humilité et de l'orgueil (=De gradibus humilitatis et superbiae)*, *Sancti Bernardi Opera*, éd. J. Leclercq, H.-M. Rochais, C.-H. Talbot, Rome, Editions cisterciennes, 1957-1977.

Bibliotheca Lamiarum, Documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'età moderna, éd. G. Bosco, Pise-Ospedaletto, Pacini Editore, 1994.

BOECE, *Consolation de la philosophie*, éd. C. Lazam, Paris / Marseille, Rivages, coll. *Petite Bibliothèque Rivages*, 1989.

BOECE, *De Consolatio philosophiae, traduction anonyme de 1350 : Le livre de Boece de consolacion*, éd. G.-M. Cropp, Genève, Droz, coll. *Textes littéraires français*, 2006.

BONO GIAMBONI, *Il Libro dei vizi e delle virtudi e il trattato di virtù e vizi*, éd. C. Segre, Turin, Einaudi, 1968.

BRUNET LATIN, *Li Livres dou Tresor*, éd. F.-J. Carmody, Genève, Slatkine, Paris, diffusion Champion, 1975, Slatkine Reprints, 1998. (L'édition ancienne a paru dans "University of California publications in modern philology. - Reproduction en *fac-simile* de l'édition de Berkeley, University of California press, 1948).

BRUNET LATIN, *Li Livres dou Tresor*, éd. S. Baldwin, P. Barrette, Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, coll. *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 257, 2003.

BRUNET LATIN, *Il Tesoretto*, éd. G. Fini, F. Arduini, Firenze, Le Lettere, 2000.

BRUNET LATIN, *Il Tesoretto, Le Petit Trésor*, éd. B. Levergeois, Paris, M. de Maule, coll. *L'Absolu singulier*, 1997.

CHATEAUBRIAND, *Les Aventures du dernier Abencérage*, éd. A. Verlet, Paris, Gallimard, coll. *La bibliothèque*, 2006.

CHRETIEN DE TROYES, *Li Contes del Graal*, éd. J.-P. Ponceau, Paris, Champion, coll. *Classiques Français du Moyen Age*, 1997.

CHRETIEN DE TROYES, *Yvain ou Le chevalier au lion*, éd. D.-F. Hult, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1994.

Chronicon Novaliciense, ou Cronaca di Novalesa, éd. G.-C. Alessio, Turin, Einaudi, 1982.

CICERON, *De Officiis*, éd. M. Testard, Paris, Belles Lettres, 1965.

CICERON, *Tusculanes*, éd. G. Fohlen, J. Humbert, Paris, Belles Lettres, 1968.
Codex Theodosianus, éd. G. Olms New-York, Hildesheim, 1975.

DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, éd. G.-C. Garfagnini, Roma, Salerno, 1998.

DANTE ALIGHIERI, *De Monarchia, La Monarchie*, éd. C. Lefort, M. Gally, Paris, Belin, coll. *Littérature et politique*, 2000.

DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, éd. A. Marigo, Florence, Le Monnier, 1938.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, éd. A. Chiari, G. Robuschi, Milan, Bietti, 1965.

DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, éd. J. Risset, Paris, Garnier Flammarion, *L'Enfer*, 2004; *Le Purgatoire*, 2005; *Le Paradis*, 2005.

De Lombardo et lumaca, poème latin du Moyen Age attribué à Ovide, éd. A. Boucherie, *Revue des Langues Romanes*, XV, 1886, p. 93-97.

De ratione dicendi ad C. Herennium (Rhétorique à Herennius), éd. G. Achard, Paris, Belles Lettres, 1989.

DIOGENE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, éd. R. Goulet, Paris, Livre de Poche, coll. *Classiques de la philosophie*, 2006.

ECKHART, *Sur l'humilité*, éd. A. de Libera, Paris, Arfuyen, 1988.

EPICTÈTE, *Entretiens*, éd. D. Souilhé, A. Jaqu, Paris, Belles Lettres, 1943.

EPICTÈTE, *Manuel*, éd. M. Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Epistolario di Coluccio Saluti, éd. F. Novati, *Fonti per la storia d'Italia*, 18, Rome, 1905, p. 83-84.

ERASME, *Flores lucii Arnaei Senecae Cordubensis, summo labore selecti in omnibus illius operibus*, Paris, Apud F. Gryphium, 1534.

ERASME, *Plaidoyer pour la paix*, éd. C. Labré, Paris, Arléa, coll. *Poche-Retour aux grands textes*, domaine latin, 2004.

ETIENNE TEMPIER, *La Condamnation parisienne de 1277*, éd. D. Piché, C. Lafleur, Paris, Vrin, coll. *Sic et non*, 1999.

EURIPIDE, *Médée*, éd. M.-R. Rougier, Paris, Hachette, coll. *Classiques Hachette*, 2005.

Li Fatti de Spagna. Testo settentrionale trecentesco, éd. R.-M. Ruggieri, Modène, Società tipografica modenese, 1951.

FLAVIUS JOSEPHE, *Les Antiquités Juives*, éd. É. Nodet, G. Berceville, É. Warschawski, Paris, Editions du Cerf, Volume I : Livres I à III, 1990 ; Volume II : Livres IV et V, 1995 ; Volume III, Livres VI et VII, 2001.

GILLES DE ROME, *De Ecclesiastica potestate (1301)*, éd. R. Scholz, Weimar, Böhlhaus Nachfolger, 1929.

GILLES DE ROME, *De Regimine principum*, éd. V. Courdaveaux, Paris, 1857.

GIOVANNI DI NONO, *Liber De Generatione*, éd. R. Ciola, Tesi di laurea diretta dal Prof. G. Cracco, Istituto di Storia medioevale e moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, Padova, 1985 [dactylogramme].

GRÉGOIRE DE TOURS, *Gregorii episcopi Turonensis libri historiarum X*, éd. B. Krusch, W. Levison, Hanovre, coll. *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum merovingicarum* I.-1, 2^{ème} éd., 1937-1951.

Le Guide du pèlerin de saint-Jacques de Compostelle. Texte latin du XII^e siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll, éd. J. Vielliard, 3^e édition, Mâcon, 1963.

GUILLAUME D'AUXERRE, *Summa aurea*, éd. J. Ribaillier, Paris-Grottaferrata, Editions du CNRS et Editiones collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas « Spicilegium Bonaventurianum », XVI.-XX, 5 vol., 1980-1987.

GUILLAUME DE CONCHES, *Moralium dogma philosophorum*, éd. J. Holmberg, Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1929.

HEGEL, *Esthétique*, éd. C. Khodoss, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Les Grands Textes. Bibliothèque classique de philosophie*, 1992.

HENRY INSTITORIS, JACQUES SPRENGER, *Malleus Maleficarum (Marteau des sorcières)*, 1486, éd. A. Danet, précédé de *L'Inquisiteur et ses sorcières*, par A. Danet, Grenoble, J. Million, coll. *Atopia*, 2005.

Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin, textes revus et publiés d'après 49 manuscrits, éd. C.-M. Jones, Paris, Droz, 1936.

HOMÈRE, *L'Iliade*, éd. J.-L. Backès, Paris, Gallimard, coll. *Foliothèque*, 2006.

HONORE BONET, *L'Arbre de batailles*, éd. E. Nys, Bruxelles, Muquardt, 1883.

L'Imaginaire du sabbat. Edition critique des textes les plus anciens (~1430 ~ 1440), éd. M. Ostorero, A. Paravicini-Bagliani, K. Utz-Tremp, Lausanne, Cahiers lausannois d'histoire médiévale, 26, 1999.

L'Intelligenza, poemetto anonimo del secolo XIII, éd. M. Berisso, Parme, Fondazione Pietro Bembo : U. Guanda, coll. *Biblioteca di scrittori italiani*, 2000.

JACQUES DE VITERBE, *De Regimine Christiano, (1301-1302)*, éd. H.-X. Arquillière, Paris, Beauchesne, 1926.

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, éd. A. Boureau, Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, 2004.

JEAN DE SALISBURY, *Policraticus*, (traduit en 1372 par D. Foulechat), éd. C. Brucker, Genève, Droz, 2006.

Karolellus atque Pseudo-Turpini historia Karoli Magni et Rotholandi, éd. P.-G. Schmidt, Stutgardiae et Lipsiae in aedibus B.-G. Teubneri MCMXCVI, coll. *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*, 1996.

LE POGGE, *Historiae de varietate fortunae*, éd. M. Guéret-Laferté, Turnhout, Brepols, 2004.

LUCAIN, *De Bello civili*, éd. A. Bourgery, Paris, Belles Lettres, coll. *Universités de France*, 1993, 2^{ème} édition 1997.

MARC AURELE, *Pensées pour moi-même*, éd. M. Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

MARCO POLO, *Le Devisement du monde*, éd. P. Ménard, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français* :

- Tome I, *Départ des voyageurs et traversée de la Perse*, éd. M.-L. Chênerie, M. Guéret-Laferte, P. Ménard, 2001.

- Tome II, *Traversée de l'Afghanistan et entrée en Chine*, éd. J.-M. Boivin, L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, 2003.

- Tome III, *L'Empereur Khoubilai Khan*, éd. J.-C. Faucon, D. Quérueil, M. Santucci, 2004.

- Tome IV, *Voyages à travers la Chine*, éd. J. Blanchard, M. Quereuil, 2005.

MARIE DE FRANCE, *Lais*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, Livre de Poche, coll. *Lettres Gothiques*, 1990.

MARSILE DE PADOUE, *Le Défenseur de la Paix*, éd. J. Quillet, Paris, Vrin, 1968.

MARSILE DE PADOUE, *Œuvres Mineures (Defensor Minor & De translatione imperii)*, éd. C. Jeudy, J. Quillet, Paris, Editions du CNRS, 1979.

- MARSILIO DA PADOVA, *Il Difensore della pace (Prima dictio uniquement)*, éd. C. Vasoli, Venise, Marsilio Editore, 1991.
- MARSILIO DA PADOVA, *Il Difensore della pace*, éd. M. Fumagalli *et alii*, Milano, Rizzoli, « BUR », 2 vol., 2001.
- MARTIN DA CANAL, *Les Estoires de Venise : cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, éd. A. Limentani, Firenze, L.-S. Olschki, coll. *Civiltà veneziana, Fonti e Testi*, 12, serie 3, 3, 1972-3.
- MOLITOR, U., *De laniis et phitonicis mulieribus*, Cologne, 1489, Paris, Nourry, 1926.
- Monumenta Ragusina. Libri Reformationum*, Tomus V, a. 1301-1336, Collegit et digessit Josephus Gelcich (Monumenta spectantia historiam slavorum meridionalum ... volumen vigesimum nonum), Zagreb, 1897.
- La Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, éd. J. Frappier, 3^e éd., Paris, Minard, coll. *Textes Littéraires Français*, 1964.
- Naissance et développement de la chanson de geste en Europe : II, Chronique de Turpin (texte anglo-normands inédit de Willem de Briane)*, éd. A. de Mandach, Genève, Droz, 1963.
- ORDERIC VITAL, *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, 6 vol., éd. M. Chibnall, Oxford, Clarendon Press, 1969-1980.
- ORIGENE, *Contre Celse*, éd. M. Borret, Paris, Editions du Cerf, 1965.
- PAUL DIACRE, *Histoire des Lombards*, éd. F. Bougard, Turnhout, Brepols, 1994.
- PAUL OROSE, *Histoires*, éd. M.-P. Arnaud-Lindet, Paris, Belles Lettres, t. I, livres 1 à 3, 1990, t. II, livres 4 à 6, 1991, t. III, livre 7, 1991 (la première édition du texte d'Orose date du XV^e s. : P. Orose, *Historiae*, Venise, Octavianus Scotus, 1483).
- PETRARQUE, *Il Canzoniere*, éd. M. Santagata, Turin, Mondadori, 2006.
- PETRARQUE, *Sans titre*, 19 lettres, éd. R. Lenoir, Paris, J. Million, coll. *Atopia*, 2003.
- PHILON, *De Migratione Abrahami*, éd. J. Cazeaux, Paris, Editions du Cerf, coll. *Œuvres de Philon d'Alexandrie*, 1965.

- PIERRE COMESTOR, *Petri Comestoris Scolastica Historia*, éd. A. Sylwan, Turnhout, Brepols, coll. *Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis*, 191, 2005.
- PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi, Orlandino, Astolfoida*, éd. D. Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- PIETRO D'ABANO, *Conciliator*, éd. E. Riondato, L. Olivieri, riproduzione in *fac-simile* dell'edizione originale Venezia, Iuntas, 1565, Venise, Antenore, 1985.
- PLATON, *La République*, éd. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- PLATON, *Les Lois*, éd. A. Diès, Paris, Belles Lettres, 1976.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, livre XXX, *Magie et pharmacopée*, éd. A. Ernout, Paris, Belles Lettres, coll. *Classiques en poche*, 2003.
- PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres (ou les Vies parallèles)*, livre 2 : *Vie de Pompée*, éd. A.-M. Ozanam, Paris, Laffont, coll. *Bouquins*, 2001.
- The Pseudo-Turpin*, éd. H.-M. Smyser, edited from Bibliothèque Nationale, Fonds Latin, ms. 17656 with an annotated synopsis, *The Medieval Academy of America Publications*, 30, Cambridge, Massachusetts, 1937.
- Les Quinze signes du Jugement Dernier, poème du XII^e siècle*, éd. R. Mantou, Mons, L. Loseau, 1966.
- RAOUL DE HOUDENC, *Le Roman des Eles*, éd. K. Busby, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1983.
- RAOUL LE TOURTIER, *Œuvres complètes*, éd. M.-B. Ogle, D.-M. Schullian, *Papers and Monographs of the American Academy in Rome*, VIII, Rome, 1933.
- ROGER BACON, *Philosophia moralis*, éd. E. Massa, Vérone-Zürich, Thesaurus Mundi, 1953.
- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, éd. M. Zink, Paris, Livre de Poche, 2001.
- SAINT AUGUSTIN, *De civitate Dei (contra paganos)*, éd. B. Dombart *et alii*, Bruges, Desclée de Brouwer, coll. *Bibliothèque Augustinienne*, 35 (livres XI-XIV), 1959.
- SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, éd. F. Préhac, H. Noblot, Paris, Belles Lettres, t. I, 1964..
- SOPHOCLE, *les Trachiniennes*, éd. J. Irigoien, Paris, Belles Lettres, coll. *Collection des Universités de France*, 2002.

- La Spagna. Poema cavalleresco del XIV secolo*, éd. M. Catalano, Bologna, Carducci, 1939-1940.
- TEOFILO FOLENGO, *Orlandino*, éd. M. Chiesa, *Medioevo e umanesimo*, 79, Padova, Editrice Antenore, 1991.
- TERTULLIEN, *Apologétique ou Défense des Chrétiens contre les Gentils*, éd. J.-P. Waltzing, A. Severyns, Paris, Belles Lettres, 1971.
- THOMAS D'AQUIN, *Summa contra Gentiles*, éd. R. Bernier *et alii*, Paris, Editions du Cerf, 1993.
- THOMAS D'AQUIN, *Summa theologica*, Paris, Editions du Cerf, 4 vol., 1984-1986.
- VIGNY, A. DE, *Les Destinées*, éd. V.-L. Saulnier, Genève, Droz, coll. *Textes Littéraires Français*, 1967
- VIRGILE, *Enéide*, éd. J. Perret, Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 1991.
- VIRGILE, *Géorgiques*, éd. J. Pingeaud, E. de Saint-Denis, Paris, Belles Lettres, 1998.
- Veterum scriptorum et monumentum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio*, éd. E. Martène, V. Durand, Paris, 1724, vol. II.
- Il Viaggio di Carlo Magno in Ispania per conquistare il cammino di S. Giacomo*, éd. A. Cerutti, Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, n° CXXIII.-CXXIV, Bologna, 1871 (= *Fatti de Spagna*).

II/ Etudes littéraires et philosophiques

1/ Sur Nicolas de Vérone

a/ Ouvrages

- CIAMPOLI, D., *I codici francesi della Reale Biblioteca Nazionale di San Marco a Venezia*, Venice, L.-S. Olschki, 1897.

FERRARI G.-E., *Codici Marciani ed edizioni italiane antiche di epopea carolingia, catalogo di mostra*, Venise, 1961.

MERONI, U., *Mostra dei codici gonzagheschi. La biblioteca dei Gonzaga da Luigi I ad Isabella*, Mantova, 1966.

SPECHT, R., *Recherches sur Nicolas de Vérone : Contribution à l'étude de la littérature franco-italienne du quatorzième siècle*, Berne, Francfort, Publications Universitaires Européennes Peter Lang, 1982.

b/ Articles

ANCONA, A. D', « Niccolò da Verona », *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, X, 1902, p. 33-34.

ARCAIS, F. D', « Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la Bibliothèque Saint Marc », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals, Padoue-Venise, 29 Août-4 Septembre 1982*, Modena, Mucchi, 1984, t. II, p. 515-516.

AUBERT, H., « Notice sur les manuscrits Petau conservés à la Bibliothèque de Genève », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 70, 1909, p. 247-302 et 471-522.

BERTONI, G., « Correzioni al testo della *Passione* di Niccolò da Verona », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXIV, 1910, p. 86-88.

BERTONI, G., « Intorno a Niccolò da Verona », *Archivum Romanicum*, IX, 1925, p. 217.

BERTONI, G., « Sur le texte de la *Pharsale* de Nicolas de Vérone », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXII, 1908, p. 564-570.

BRAGHIROLI, W., MEYER, P., PARIS, G., « Inventaire des manuscrits en langue française possédés par F. Gonzaga I, capitaine de Mantoue, mort en 1407 », *Romania*, IX, 1880, p. 497-514.

CARRARA, E., « Niccolò da Verona a Ragusa », *Zbornik iz dubrovačke prošlosti Milanu Rešetaru*, Dubrovnik, 1931, p. 229-232.

CASTELLANI, C., « Sul fondo francese della Biblioteca Marciana. A proposito di un codice ad esso recentemente aggiunto : notizie storiche e bibliografiche », *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, s. VII, t. V, 1893-1894, p. 56-94.

CREMONESI, C., « A proposito del Codice Marciano Fr. XIII », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, éd. F. Dethier, Gembloux, 1969, t. I, p. 80-86 (*Entrée d'Espagne*) et p. 93-98 (Nicolas de Vérone).

CRESCINI, V., « Di Niccolò da Verona. », *Romanica Fragmenta*, Torino, 1932, p. 351-366.

CRESCINI, V., « Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta », *Romanica Fragmenta*, Torino, 1932, p. 328-350 (réimpression de l'article paru dans *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, serie 7, vol. 7, 1895-96, p. 1150-1174).

GAZZERA, C., « Notizia intorno ai manoscritti di cose italiane conservati nelle pubbliche biblioteche del Mezzodì della Francia », *Trattato della dignità ed altri scritti inediti*, éd. T. Tasso, Torino, 1838.

GIROLA, P., « La biblioteca di Francesco Gonzaga secondo l'inventario del 1407 », *Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, n° 14-15, 1921-1923, p. 30-72.

MANDACH, A. DE, « Les manuscrits uniques de la Passion et de la Pharsale de Nicolas de Vérone sont-ils des manuscrits princeps ? », *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus *et alii*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 232-245.

MASSART, R., « Contribution à l'étude du vocabulaire de Nicolas de Vérone », *Mélanges Delbouille*, t. 1, Gembloux, 1964, p. 421-450.

MEYER, P., « Les premières compilations françaises d'histoire ancienne », *Romania*, XIV, 1885, p. 1-81.

NINNI, F. DI, « Il discorso diretto nelle opere di Niccolò da Verona. », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXIII, 1974-1975, p. 263-294.

- NINNI, F. DI, « L'episodio di Guron de Bretagne nella *Prise de Pampelune* », *Cultura Neolatina*, XL, 1980, p. 183-192.
- NINNI, F. DI, « La formazione del lessico in Niccolò da Verona », *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano: Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus *et alii*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 202-209.
- NINNI, F. DI, « La *Passion* di Niccolò da Verona, fra traduzione e tradizione », *Studi Francesi*, n° 25, 1981, p. 407-424.
- NINNI, F. DI, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », *Medioevo romanzo*, X, 1, 1985, p. 103-122.
- RICCOBONI, D., « Studi sul dialetto veneto.-II. Intorno alla lingua di Nicolò da Verona, trovero del secolo XIV », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, VIII, 1896-1897, p. 1239-1246.
- RIVA, F., « Letteratura francoitaliana (Niccolò da Verona ; Raffaele da Verona) », *Verona e il suo territorio*, Verona, Istituto per gli studi veronesi, 2, 1964, p. 467-474.
- SETTIA, A., « Donjon e metre tour. Un episodio della *Prise de Pampelune* e la morfologia del castello altoitaliano in età comunale », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals, Padoue-Venise, 29 Août-4 Septembre 1982*, Modena, Mucchi, 1984, t. II, p. 737-747.
- SPECHT, R., « Nicolas de Vérone, la *Prise de Pampelune* et le chemin de saint Jacques », *VIII Congreso de la Société Rencesvals, Pamplona-Santiago de Compostela, 1978*, Pampelune, 1981, p. 469-474.
- THOMAS, A., « Die *Pharsale* des Nicolas von Verona, von Herman Wahle », *Romania*, XVIII, 1889, p. 164-167.

2/ Sur l'Entrée d'Espagne

a/ Ouvrages

HOLTUS, G., *Lexikalische Untersuchungen zur Interferenz : die franko-italienische Entrée d'Espagne*, Tübingen, Niemeyer, 1979.

b/ Articles

ADLER, A., « Didactic Concerns in l'Entrée d'Espagne », *L'Esprit créateur*, II, 1962, p. 107-109.

AEBISCHER, P., « Ce qui reste d'un manuscrit perdu de l'Entrée d'Espagne », *Archivum Romanicum*, XII, 1928, p. 233-264.

CROMEY, N.-B., « Roland as baron révolté: the problem of Authority and Autonomy in l'Entrée d'Espagne », *Olifant*, V, 1978, p. 285-297.

DIONISOTTI, C., « Entrée d'Espagne, Spagna, rotta di Roncisvalle », *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, p. 207-241.

FINOLI, A.-M., « Note sulla personalità e la cultura dell'autore dell'Entrée d'Espagne », *Cultura Neolatina*, XXI, 1961, p. 175-181.

GALENT-FASSEUR, V., « L'intériorisation de la croisade dans l'Entrée d'Espagne », *L'Epopée romane au Moyen Age et aux temps modernes, Actes du XIV^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Etude des Epopées Romanes, Naples, 24-30 Juillet 1997*, éd. S. Luongo, Napoli, Fridericana Editrice Universitaria, 2001, p. 873-887.

GAUTIER, L., « L'Entrée d'Espagne, chanson de geste inédite, renfermée dans un manuscrit de la bibliothèque de Saint Marc à Venise. Notice, analyse et extraits », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 19, 1858, p. 217-270.

HUET, G.-B., « L'Entrée d'Espagne, quelques remarques », *Neophilologus*, III, 1918, p. 241-247.

LIMENTANI, A., « L'art de la comparaison dans l'Entrée d'Espagne », *Actes du VI^e Congrès International de la Société Rencesvals, Aix-en-Provence, 29-08/4-09 1973*, Université de Provence, 1974, p. 351-371.

LIMENTANI, A., « Astronomia, astrologia e arti magiche nell'Entrée d'Espagne », *Medioevo e Rinascimento Veneto, con altri studi in onore di L. Lazzarini*, Padova, 1979, I., p. 129-146.

- LIMENTANI, A., « Epica e racconto. Osservazioni su alcune strutture e sull'icompiutezza dell'*Entrée d'Espagne* », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXIII, 1974-1975, p. 393-428.
- LIMENTANI, A., « L'epica in langue de France : l'*Entrée d'Espagne* e Niccolò da Verona », *Storia della cultura veneta*, t. II, *Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1976, p. 338-369.
- LIMENTANI, A., « Venezia e il pericolo turco nell'*Entrée d'Espagne*. », *Cultura Neolatina*, XL, 1980, p. 167-181.
- MANDACH, A. DE, « L'*Entrée d'Espagne* : six auteurs en quête d'un personnage », *Studi Medievali*, n° 29, 1988, p. 1-46 et n° 30, 1989, p. 163-208.
- MANDACH, A. DE, « Sur les traces de la cheville ouvrière de l'*Entrée d'Espagne* : Giovanni di Nonno », *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus et alii, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 48-64.
- MONTEVERDI, A., « Un fragment de manuscrit de l'*Entrée d'Espagne* », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 75.
- RUGGIERI, R.-M., « Dall'*Entrée d'Espagne* e dai *Fatti di Spagna* alla *Materia di Spagna* dell'inventario gonzaghese », *Cultura Neolatina*, XXI, 1961, p. 182-190.
- SPECHT, R., « Cavalleria francese alla corte di Persia : l'episodio dell'*Entrée d'Espagne* ritrovato nel frammento reggiano », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXV, 1976-1977, p. 489-506.
- SPECHT, R., « Il frammento reggiano dell'*Entrée d'Espagne* : raffronto filologico col Codice Marciano Francese XXI (= 257) », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXVI, 1977-1978, p. 407-424.
- THOMAS, A., « Nouvelles recherches sur l'*Entrée de Spagne*, chanson de geste franco-italienne », *Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome*, n° 25, Paris, 1882, p. 15-20.
- TORRACA, F., « Recensione dell'edizione Thomas », *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, II, 5, 1918, p. 1-85, repris dans *Studi di Storia Letteraria*, Firenze, 1923, p. 164-241.

VALLECALLE, J.-C., « Le héros et l'ermite : sur un passage de l'*Entrée d'Espagne* », *Ce nous dist li escriis... Che est verite, Senefiance*, n° 45, Aix-en-Provence, CUERMA, Université de Provence, 2000, p. 277-287.

VALLECALLE, J.-C., « Roland est sage : remarques sur la personnalité du héros dans l'*Entrée d'Espagne* », *PRIS-MA*, X, 19, 1994, p. 71-80.

VALLECALLE, J.-C., « Roland sénateur de Rome dans l'*Entrée d'Espagne* », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord, Mélanges offerts à A. Petit*, Paris, Champion, 2007, p. 769-779.

VALLECALLE, J.-C., « Sainteté ou héroïsme chrétien ? Remarques sur deux épisodes de l'*Entrée d'Espagne* », *Essais sur la perfection. Le Héros et le Saint*, III, *PRIS-MA*, XIV/2, 32, 2000, p. 303-316.

3/ Sur le franco-italien et la littérature franco-italienne

a/ Ouvrages

BERTONI, G., *Storia letteraria d'Italia : Il Duecento*, Milan, Vallardi, 1930.

HOLTUS, G. et alii, *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989.

KRAUSS, H., *Epica feudale e pubblico borghese, Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, éd. A. Fassò., Liviana editrice in Padova, 1980.

RAJNA, P., *La Geste Francor di Venezia (Codice Marciano XIII della serie francese)*, fac-simile, Milano-Roma, 1925, Proemio.

VISCARDI, A., *Letteratura franco-italiana*, Istituto di filologia romanza dell'Università di Roma, Testi e manuali, n° 21, Società tipografica modenese editrice in Modena, 1941.

b/ Articles

- BARTOLUCCI, L., « La figura di Astolfo nell'*Aquilon de Bavière* », *Quaderni di filologia romanza*, 17, 2003, p. 291-303.
- BENDER, K.-H., « Les métamorphoses de la royauté de Charlemagne dans les premières épopées franco-italiennes », *Cultura Neolatina*, XXI, 1961, p. 164-174.
- CASTETS, F., « Recherches sur les rapports des chansons de geste et l'épopée chevaleresque italienne », *Revue des langues romanes*, 28 (1885) p. 5-42, 29 (1886) p. 5-16 et 105-132, 30 (1886) p. 61-237.
- CINGOLANI, S.-M., « Innovazione e parodia nel Marciano XIII (*Geste Francor*) », *Romanistisches Jahrbuch*, Band 38, 1987, p. 61-77.
- FERRERO, G.-G., « Astolfo (Storia di un personaggio) », *Convivium*, XXIX, 1961, p. 513-530.
- FOLENA, G., « La cultura volgare e *l'umanesimo cavalleresco* nel Veneto », *Umanesimo europeo e Umanesimo Veneziano*, éd. V. Branca, Firenze, 1963, p. 141-158.
- HOLTUS, G., « Approches méthodiques d'une description linguistique du franco-italien », *Festschrift Kurt Balbinger zum 60. Geburtstag 17. November 1979*, éd. M. Holfer, H. Vernay, H. Wolf, Tübingen, Niemeyer, 1979, p. 854-875.
- HOLTUS, G., « Lessico franco-italiano : lessico francese e/o lessico italiano ? », *XVI Congrès International de Linguística Filologia Romàniques (Palma de Mallorca, 7-12 d'Abril de 1980)*, *Actes*, T. II, Secció I, Linguística diacrònica y dialectologia, Palma de Mallorca, Moll, 1985a, p. 201-208.
- HOLTUS, G., « Sulla posizione del franco-italiano nella dialettologia italiana », *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, éd. P. Beninca *et alii*, Pisa, Pacini, 1983, p. 63-71.
- HOLTUS, G., « Ist das Franko-Italienische eine Sprache oder ein Dialekt ? », *Beiträge zum romanischen Mittelalter*, éd. K. Baldinger, Tübingen, Niemeyer, 1977, p. 79-97.
- HOLTUS, G., « Una nuova edizione di tre testi franco-italiani », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, CIX, 1993, p. 590-597.

- HOLTUS, G., « L'état actuel des recherches sur le franco-italien : *corpus* de textes et description linguistique », *La Chanson de geste. Ecritures, intertextualité, transitions : Textes présentés par F. Suard, Littérales*, 14, Université de Paris X.-Nanterre, Cahiers du département de français, 1994, p. 147-171.
- KRAUSS, H., « Ritter und Bürger. Feudalheer und Volksheer. Zum problem der feigen Lombarden in der altfranzösischen und frankoitalianischen Epik », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXXVII, 1971, p. 209-222.
- LIMENTANI, A., « Franco-veneto e latino », *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (15-20 Aprile 1974, Napoli)*, vol. II, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli, 1976, p. 505-514.
- LOMAZZI, A., « Francoveneta, letteratura », *Dizionario critico della letteratura italiana*, Turin, 1973, t. 2, p. 125-132.
- MEYER, P., « De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen Age », *Atti del congresso internazionale di Scienze storiche (Roma, 1903)*, vol. IV, Rome, 1904, p. 61-104.
- MORGAN, L.-Z., « A Preliminary Examination of Humor in the Northern Italian Tradition : The Franco-Italian Epic », *Humor*, 15 (2), 2002, p. 129-153.
- NINNI, F. DI, « Dall'epica ai cantari : Malzariggi, storia di un personaggio », *Studi medievali e romanzi in memoria di A. Limentani*, Roma, 1991, p. 81-92.
- PELLEGRINI, G.-B., « Franco-veneto e veneto antico », *Filologia Romanza*, III, 2, 1956, p. 122-140.
- RAJNA, P., « Le origini delle famiglie padovane e gli eroi dei romanzi cavallereschi », *Romania*, IV, 1875, p. 161-183.
- RAJNA, P., « La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana », *Il Propugnatore*, IV, Bologne, 1871, p. 185-397.
- RENZI, L., « Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto », *Storia della cultura veneta*, t. I, *Dalle origini al Trecento*, Neri Pozza editore, 1976, p. 563-589.
- RONCAGLIA, A., « La letteratura franco-veneta », *Storia della letteratura italiana*, II, *Il Trecento*, Cecchi-Sapegno, Milano, 1965, p. 725-759.

- RUGGIERI, R.-M., « I Lombardi nelle canzoni di gesta », *Lirica, Epica, Romanzo cortese nel mondo neolatino : Studi e Ricerche*, Matera, Folli Montemurro editori, 1973, p. 311-329.
- RUGGIERI, R.-M., « Origine, struttura, caratteri del franco-veneto. », *Saggi di linguistica italiana e italo romanza*, Firenze, 1962, p. 159-168.
- RUGGIERI, R.-M., « Temi e aspetti della letteratura franco-veneta. », *Dante e la cultura veneta, Atti del convegno di studi, 30-03 / 05-04 1966*, Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante, Firenze, L.S Olschki, 1966, p. 143-156.
- VALLECALLE, J.-C., « Fierabras ou le gigantisme discret. Le rayonnement de *Fierabras* dans la littérature européenne », *Actes du colloque international de la Société Rencesvals, 6-7 Décembre 2002*, éd. M. Le Person, Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin, 2003, p. 137-150.
- VALLECALLE, J.-C., « *Fortitudo* et *Stultitia*, remarques sur le personnage d'Estout dans les chansons de geste », *Miscellanea Mediaevalia, mélanges offerts à Philippe Ménard*, t. II, Paris, Champion, 1998, p. 1423-1434.
- VALLECALLE, J.-C., « Le monde du Graal et ses héros dans l'épopée franco-italienne », *Les Personnages autour du Graal*, éd. C. Lachet, Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin, 2008, p. 181-183.
- VALLECALLE, J.-C., « Le Barbare dans le miroir : réflexions sur l'image de l'autre dans l'épopée franco-italienne du XIV^e siècle », *Mélanges barbares, Hommage à P. Michel*, éd. J.Y. Debrouille, P. Regnier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 15-22.
- VALLECALLE, J.-C., « L'écart et la norme. Remarques sur le comique dans les chansons de geste franco-italiennes », *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval, actes du colloque de Strasbourg, 1993*, Paris, Belles Lettres, 1995, p. 225-236.
- VALLECALLE, J.-C., « Marmora dans la chanson de geste franco-italienne d'*Ogier le Danois* », *Provinces, régions, terroirs au Moyen Age : de la réalité à l'imaginaire, Actes du colloque international des Rencontres Européennes de*

Strasbourg (19-21 Septembre 1991), Strasbourg, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 253-261.

VIDOSSÌ, G., « L'Italia dialettale fino a Dante », *Le Origini, Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, éd. A. Viscardi, LXXXI, Milan-Naples, 1956, p. 33-41.

4/ Sur les chansons de geste

a/ Ouvrages

BANCOURT, P., *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982.

BÉDIER, J., *Les Légendes épiques, recherche sur la formation des chansons de geste*, tome III, 3^{ème} édition, Paris, Champion, 1929 (1^{ère} éd. 1921).

BOUTET, D., *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, coll. *Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age*, 1992.

BOUTET, D., *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

BOUTET, D., *La Chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

BRAET, H., *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gand, Romanica Gandensia, XV, 1975.

COMBARIEU DU GRES, M. DE, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250*, Aix-en-Provence, Paris, Champion, coll. *Etudes littéraires*, 3, 1979.

DICKMAN, A.-J., *Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Paris, Champion, 1926 (réimp. Genève, 1984).

GAUTIER, L., *Les Epopées françaises, études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Société générale de librairie catholique, 1865.

GUIDOT, B., *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1986.

- MADELENAT, D., *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Littératures modernes*, 1986.
- MENENDEZ-PIDAL, R., *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2^{ème} édition, Paris, Picard, 1960.
- MOISAN, A., *Le Livre de Saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle, Etude critique et littéraire*, Genève, Slatkine, 1992, chap. VII : « La Chronique du Pseudo-Turpin et son exploitation de l'épopée », p. 165-206.
- ROSSI, M., *Huon de Bordeaux*, Paris, Champion, 1975.
- RYCHNER, J., *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.
- SUARD, F., *Guillaume d'Orange. Etude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979.
- SUARD, F., *La Chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?*, n° 2808, 1993.
- SUBRENAT, J., *Etude sur Gaydon : chanson de geste du XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Editions de l'Université de Provence, Paris, diffusion Ophrys, coll. *Études littéraires*, 1, 1974.
- TOGEBY, K., *Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Copenhague, Munksgaard, 1969.
- VALLECALLE, J.-C., *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'Illusion du dialogue*, Paris, Champion, coll. *Nouvelle bibliothèque du Moyen Age*, 2006.
- WILMOTTE, M., *L'Épopée française : origine et élaboration*, Paris, Boivin et Compagnie Editeurs, 1938.
- WILMOTTE, M., *Le Français a la tête épique*, Paris, La Renaissance du Livre, coll. *Bibliothèque internationale de critique, Lettres et Arts*, 1917.

b/ Articles

- BÉDIER, J., « De la formation des chansons de geste », *Romania*, XLI, 1912, p. 5-31.

- BÉDIER, J., « La *Chronique de Turpin* et le pèlerinage de Compostelle », *Archéologie Médiévale*, XXIII, 1911, p. 425-450 et XXIV, 1912, p. 18-48.
- BÉDIER, J., « La Prise de Pampelune et la route de saint Jacques de Compostelle », *Mélanges Chabaneau, Romanische Forschungen*, 23, 1907, p. 805-817 ; repris dans *Les Légendes épiques, recherches sur les formations des chansons de geste*, Paris, 1907-1914, t. III, p. 120-135.
- BÉDIER, J., « La ville légendaire de Luiserne », *Studi in onore di P. Rajna*, Milan, 1911, p. 29-40.
- BOUTET, D., « La politique et l'Histoire dans les chansons de geste », *Annales ESC*, 1976, p. 1119-1130.
- DESSAU, A., « L'idée de la trahison au Moyen Age et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 23-26.
- GAREL, J., « La chanson de geste », *Histoire littéraire de la France*, t. I, *Des origines à 1492*, Paris, Editions Sociales, 1974, p. 91-137.
- GUIDOT, B., « Constitution de cycles épiques : étude de quelques jalons », *Sommes et cycles, XII^e-XIV^e siècles*, éd. M.-E. Bély, J.-R. Valette, J.-C. Vallecalle, Lyon, Cahiers de l'Institut catholique de Lyon, 2000, p. 25-47.
- GUIDOT, B., « L'image du Juif dans la geste de Guillaume d'Orange », *Revue des études juives*, 137, 1978, p. 3-25.
- GUIDOT, B., « Le géant sarrasin de la *Bataille Loquifer* et quelques chansons de geste : une nouvelle peinture de l'Autre ? », *Travaux de littérature*, XVII, 2004, *Les grandes peurs, 2 : La peur de l'Autre*, p. 83-96.
- GUIDOT, B., « Un éminent protagoniste d'*Aliscans* : le tinel de Rainouart », *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, éd. B. Guidot, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, p. 133-151.
- HOYER-POULAIN, E., « Avatars de la mort épique : *Ogier le Danois* du XIII^e au XIX^e siècle ». *L'Épique : fins et confins*, éd. P. Frantz, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, Belles Lettres, 2000, p. 93-104.

LE GENTIL, P., « Réflexions sur le thème de la mort dans les chansons de geste », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, éd. F. Dethier, Gembloux, 1969, t. II, p. 801-809.

LOUIS, R., « La grande douleur pour la mort de Roland », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 62-67.

MARTIN, J.-P., « A propos du style formulaire dans les chansons de geste, définition et propositions », *Victor Hugo. Pour un centenaire, Lez Valenciennes*, 11, 1986, p. 144.

MARTIN, J.-P., « Les Sarrasins, l'idolâtrie et l'imaginaire de l'Antiquité dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen Age et à la Renaissance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 27-46.

MENENDEZ-PIDAL, R., « Lo irreal y lo maravilloso en la Chanson de Roland », *La Technique littéraire des chansons de geste : actes du colloque de Liège (Septembre 1957)*, Paris, Belles Lettres, coll. *Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Liège*, Fascicule CL, 1959, p. 197-217.

MEYER, P., « Recherches sur l'épopée française », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 28, 1867, p. 304-342.

MICHA, A., « Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman », *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, p. 11-22, reprise de l'article publié dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. II, p. 811-821.

PAYEN, J.-C., « Encore le problème de la géographie épique », *IV^e Congrès International de la Société Rencesvals, Heildelberg, 29 Août-2 Septembre 1967 : Actes et mémoires, Studia Romanica*, 14, Heidelberg, C. Winter, 1969, p. 203-230.

PAYEN, J.-C., « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, VI, 1979, p. 226-236.

RIBARD, J., « Y a-t-il du "pacifisme" dans la *Chanson de Roland*? », *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et les symboles*, Paris,

- Champion, 1995, p. 39-48 (d'abord publié dans *Charlemagne et l'épopée romane*, Université de Liège, vol. 76, t. 2, 1978, p. 529-538).
- ROUSSEL, C., « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, 12, 2005 (*La tradition épique du Moyen Age au XIX^e siècle*), p. 15-28.
- SMYSER, H.-M., « The Engulfed Lucerna of the *Pseudo-Turpin* », *Harvard Studies and notes in Philology and Literature*, 15, 1933, p. 49-73.
- STANESCO, M., « Le follet de Roland », *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, éd. B. Guidot, Besançon, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, p. 79-92.
- SUARD, F., « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des Sciences Humaines*, 183, 1981-1983 (*Moyen Age flamboyant : XIV^e-XV^e siècles*), tome III, p. 95-107.
- SUBRENAT, J., « Chrétiens et Sarrasins. La rencontre de l'autre dans les chansons de geste », *Actes du colloque « L'altérité au Moyen Age »*, Université Lumière Lyon 2, Université catholique de Lyon, 1997, *Théophilyon*, III, 1998, p. 549-575.
- VALLECALLE, J.-C., « *Gesta dei per equos*. Remarques sur le rôle providentiel du cheval dans les chansons de geste », *Le Cheval dans le monde médiéval, Senefiance*, CUERMA, 1992, p. 561-571.
- VALLECALLE, J.-C., « Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen Age et à la Renaissance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 65-94.
- WORONOFF, M., « L'épopée des vaincus », *L'Épique : fins et confins*, éd. P. Frantz, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, Belles Lettres, 2000, p. 9-22.
- ZINK, M., « Apollin », *Mélanges R. Louis, La chanson de geste et le mythe carolingien*, Saint-Père-Sous-Vezelay, 1982, p. 503-509.
- ZUMTHOR, P., « Etude typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland », *La Technique littéraire des chansons de geste : actes du colloque de Liège (Septembre 1957)*, Paris, Belles Lettres, coll. *Bibliothèque de la Faculté de*

Philosophie et de Lettres de l'Université de Liège, Fascicule CL, 1959, p. 219-237.

5/ Sur les œuvres inspirées de la matière antique

a/ Ouvrages

CROIZY-NAQUET, C., *Ecrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1999.

CROIZY-NAQUET, C., *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1994.

FLUTRE, L.-F., *Les Fet des Romains dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle (thèse de doctorat d'Etat)*, Paris, 1932.

FLUTRE, L.-F., *Les Manuscrits des Fet des Romains*, Paris, Hachette, 1932.

PETIT, A., *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle : le Roman de Thèbes, le Roman d'Enéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris, Champion, coll. *Nouvelle bibliothèque du Moyen Age*, 65, 2002.

b/ Articles

CAVAGNA, M., « La figure de Jules César chez Pétrarque dans les traditions italiennes et françaises des *Triumphes* », *La figure de Jules César au Moyen Age et à la Renaissance*, éd. B. Méniel et B. Ribémont, *Cahiers de recherches médiévales (XII^e-XIV^e siècles)*, n°13, Paris, Champion, 2007, p. 73-83.

CROIZY-NAQUET, C., « César et le *romanz* au XII^e siècle, *La figure de Jules César au Moyen Age et à la Renaissance*, éd. B. Méniel, B. Ribémont, Paris, Champion, 2006, p. 39-49.

CROIZY-NAQUET, C., « L'*Histoire ancienne jusqu'à César*, les *Fet des Romains* : entre sermon et chronique, entre histoire et roman », *Textes et cultures : réception, modèles, interférences*, vol. 1 : *Réception de l'Antiquité*, éd. P. Nobel, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 103-118.

DUFOURNET, J., « La *Thébaïde* de Stace et le *Roman de Thèbes* », *Revue des Langues Romanes*, 82, 1976, p. 139-160.

FRAPPIER, J., « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s., colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, Actes*, éd. A. Fourier, Professeur à l'Université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1964, p. 13-54.

GROSSEL, M.-G., « Démons et merveilles ... et raison : la peinture de la religion antique dans les *Fet des Romains* », *Fées, dieux, déesses au Moyen Age, Bien dire et bien apprendre*, 12, 1994, p. 114-115.

JODOGNE, O., « Le caractère des œuvres antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s., colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, Actes*, éd. A. Fourier, Professeur à l'Université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1964, p. 55-85.

MARCHESI, C., « La prima traduzione in volgare italico della *Farsaglia* di Lucano e una nuova edizione di essa in ottava rima », *Studi romanzi*, 3, 1904, p. 75-96.

MICHA, A., « Couleur épique dans le *Roman de Thèbes* », *Romania*, XIC, 1970, p. 145-160.

MONFRIN, J., « Humanisme et traduction au Moyen Age », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s., colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, Actes*, éd. A. Fourier, Professeur à l'Université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1964, p. 217-246.

PARODI, E.-G., « Le storie di Cesare nella letteratura dei primi secoli », *Studi di filologia romanza*, IV, 1889, p. 237-501.

PAYEN, J.-C., « La mise en roman de la matière antique : le cas du *Roman de Thèbes* », *Mélanges J. Horrent*, Liège, Paris, Belles Lettres, 1980, p. 325-332.

RAYNAUD DE LAGE, G., « Les romans antiques et la représentation de l'Antiquité », *Le Moyen Age*, 67, 1961, p. 241-291.

6/ Sur les *Passions*, le théâtre médiéval et la littérature religieuse

a/ Ouvrages

ACCARIE, M., *Le Théâtre sacré à la fin du Moyen Age : étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979.

AMSLER, F., GOUNELLE, R., JUNOD, E. et alii, *Le Mystère apocryphe, introduction à une littérature méconnue*, éd. J.-D. Kaestli, D. Marguerat, Genève, Labor et Fides, coll. Essais bibliques, 26, 1995.

ANCONA, A. D', *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891.

BONNARD, J., *Les traductions de la Bible en vers français au Moyen Age*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.

BORDIER, J.-P., *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e s.*, Paris, Champion, coll. Bibliothèque du XV^e siècle, 1998.

BOVON, F., *Luc le théologien*, Genève, Labor et Fides, coll. Le Monde de la Bible, 2006.

FRANK, G., *The Medieval French drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954, chapitres XIII.-XVIII, p. 125-202.

KONINGSON, E., *Représentation du mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Editions du CNRS, 1969.

MONE, F., *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe, 1846, vol. II.

ROY, E., *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle, étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion accompagnée de textes inédits*, Dijon, 1903, Slatkine Reprints, Genève, 1974.

STICCA, S., *The Latin Passion play : its origins and development*, State University of New-York Press Albany, 1970.

YOUNG, K., *The Drama of the Medieval church*, Oxford, The Clarendon Press, 1933.

b/ Articles

ADNES, P., « Humilité », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, t. VII.-1, 1969, p. 1164-1174.

BAUM, P.-F., « The medieval legend of Judas Iscariot », *Publications of the Modern Languages Association of America*, 31, 1916, p. 481-632.

BEAUDE, P.-M., « Jésus le roi des Juifs : citations, énoncés et énonciations », *Procès de Jésus, procès des Juifs : éclairage biblique et historique*, éd. A. Marchadour, Lectio Divina, hors série, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 35-52.

BRAGUE, R., « L'anthropologie de l'humilité », *Saint Bernard et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 129-152.

BURGIO, E., « A proposito della *Passion Nostre Seigneur Jhesucrist* e della *Vita Christi* attribuite a Jean Mansel », *Le forme e la storia*, 9, 1998, p. 85-133.

BURGIO, E., « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. I : Le redazioni in prosa delle vita di Pilato », *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV, 1995, 1-2, p. 97-137 et XXXV, 1996, 1-2, p. 29-75.

CAZA, L., « Le relief que Marc a donné au cri de la croix », *Science et Esprit*, 39, 1987, p. 171-191.

ELICH, T., « Using liturgical texts in the Middle Ages », *Fountain of life*, éd. G. Austin, Washington DC, 1991, p. 69-83.

FRANK, G., « The Palatine Passion and the development of the Passion Play », *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXV, 1920, p. 464-483.

GANGLER-MUNDWILLER, D., « Les diableries nécessaires : le rôle des scènes diaboliques dans l'action des mystères de la Passion », *Mélanges de littérature du Moyen âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Ecole normale supérieure de jeunes filles, 1978, t. I, p. 249-268.

- HASENOHR, G., « La littérature religieuse », *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, 1, Partie historique, éd. D. Poirion, Heidelberg, C. Winter, coll. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalter*, 8, 1988, p. 367-405.
- INGUANEZ, D.-M., « Un dramma della *Passione* del secolo XII », *Miscellanea Cassinese*, XII, 1936, p. 7-36 et XVII, 1939, p. 7-55.
- JEANROY, A., « Sur quelques sources du mystère français de la *Passion* », *Romania*, XXXV, 1906, p. 365-368.
- JODOGNE, O., « Le plus ancien mystère de la Passion », *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, classe des Lettres et Sciences morales et politiques*, t. 50, 1964, p. 67-75.
- L'ÉPLATTENIER, C., « Les Juifs dans le quatrième évangile », *Procès de Jésus, procès des Juifs : éclairage biblique et historique*, éd. A. Marchadour, Lectio Divina, hors série, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 127-132.
- LEBEGUE, R., « Le diable dans l'ancien théâtre religieux », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 3, 4, 5, 1953, p. 97-105.
- LEHMANN, P., « Judas Iscariot in der lateinischen Legendenüberlieferung des Mittelalters », *Studi Medievali*, n° 2, 1929, p. 289-346.
- LETOURNEAU, P., « Les apparitions du sauveur dans la littérature apocryphe chrétienne », *Résurrection*, éd. O. Mainville, D. Marguerat, Genève, Labor et Fides, coll. *Le Monde de la Bible*, 2001, p. 255-275.
- LUZ, U., « L'antijudaïsme nel vangelo di Matteo come problema storico e teologico : uno schizzo », *Gregorianum*, n° 74, 1993, p. 425-445.
- MARGUERAT, D., « Quand Jésus fait le procès des Juifs : Matthieu 23 et l'antijudaïsme », *Procès de Jésus, procès des Juifs : éclairage biblique et historique*, éd. A. Marchadour, Lectio Divina, hors série, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 101-126.
- MEIER, J.-P., « A marginal Jew. Rethinking the Historical Jesus », *The Anchor Yale Bible Reference Library*, t. 1, New-York, Londres, Toronto, 1991, p. 56-88.
- MEIER, J.-P., « Jesus in Josephus: a Modest Proposal », *Catholic Biblical Quarterly*, n° 52, 1990, p. 76-103.

MEYNET, R., « Procès de Jésus, procès de tous les hommes », *Procès de Jésus, procès des Juifs : éclairage biblique et historique*, éd. A. Marchadour, Lectio Divina, hors série, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 75-100.

NEFF, A., « The *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* : Toward an attribution », *Miscellanea Francescana*, vol. 86, n° 1, 1986, p. 105-108.

PELLETIER, A., « L'originalité du témoignage de Flavius Josèphe sur Jésus », *Recherches de Sciences Religieuses*, n° 52, 1964, p. 177-203.

SAYERLE, J., « Judas dans la littérature des origines du christianisme au XX^e siècle », *Cahier Evangile et liberté*, n° 184, Avril 1999, p. 1-8.

SEVRIN, J.-M., « La Résurrection de Jésus est-elle un fait historique ? », *Le Jésus de l'histoire*, éd. C. Focant, *Connaître la Bible*, n° 415, Bruxelles, Lumen Vitae, 1997, p. 89-106.

SLETSJÖE, L., « Quelques réflexions sur la naissance du théâtre religieux », *Actes du X^e congrès international de linguistique et philologie romanes, Strasbourg, 1962*, Paris, Klincksieck, 1965, t. II, p. 667-675.

STICCA, S., « The Montecassino *Passion* and the origin of the Latin *Passion* Play », *Italica*, XLIV, 1967, p. 209-219.

THIRY, C., « Une avocate inspirée ? Procula dans les *Passions* françaises », *Le Moyen Français*, 11, 1982, p. 54-88.

WINTER, P., « Josephus on Jesus and James », *The history of the Jewish People in the age of Jesus Christ*, éd. E. Schürer, G. Vermes, Edimbourg Clark, F. Millar edition, t. 1, 1973, p. 428-441.

7/ Etudes philosophiques

a/ Ouvrages

AUBENQUE, P., *La Prudence chez Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

BENATOUÏL, T., *Faire usage. La pratique du stoïcisme*, Paris, Vrin, coll. *Histoire des doctrines de l'Antiquité classique*, 2006.

- BOULNOIS, O., *La Puissance et son ombre. De Pierre Lombard à Luther*, Paris, Aubier, coll. *Bibliothèque philosophique*, 1994.
- BRIDOUX, A., *Le Stoïcisme et son influence*, Paris, Vrin, coll. *A la recherche de la vérité*, 1966.
- BRUN, J., *Le Stoïcisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?*, n° 770, 11^{ème} édition, Février 1992.
- CHERLONNEIX, L., *Nietzsche : santé et maladie, l'art*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DELBOS, V., *Figures et doctrines des philosophes*, Paris, Plon, 1929.
- DUHOT, J.-J., *La Conception stoïcienne de la causalité*, Paris, Vrin, 1989.
- DUHOT, J.-J., *Epictète et la sagesse stoïcienne*, Paris, Albin Michel, coll. *Spiritualités vivantes*, 2003.
- FOLLON, J., MAC EVOY, J., *Sagesses de l'amitié*, Paris, Editions du Cerf, coll. *Vestigia*, 29, vol. 1, 1997, vol. 2, 2003.
- GABAUDE, J.-M., *La Philosophie de la culture grecque*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- GENDRON, C., CARRIER, M., *La Mort, condition de la vie*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1997.
- GILSON, E., *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, New-York-Toronto, Random-House, 1955.
- HADOT, P., *Exercices spirituels de la philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002.
- HAMESSE, J., *Les Auctoritates Aristotelis, un florilège médiéval, étude historique et édition critique*, Louvain-Paris, 1974.
- HOGG, C.-R. JR, « *Ethica secundum stoicos : an Edition, Translation, and Critical Essay* », Michael L. Morgan, Indiana University, Bloomington, department of philosophy, 1997.
- HOVEN, R., *Stoïcisme et stoïciens face au problème de l'au-delà*, Paris, Belles Lettres, 1971.
- INGHAM, M.-B., *La vie de la sagesse. Le stoïcisme au Moyen Age*, Paris, Editions du Cerf, coll. *Vestigia*, 35, 2007.

LAGREE, J., *Juste Lipse. La Restauration du stoïcisme*, Paris, Vrin, coll. *Philologie et Mercure*, 1994.

MANDONNET, P., *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIII^e siècle*, Louvain, Institut supérieur de philosophie, 1911, t. I.

MÜLLER, R., *Les Stoïciens*, Paris, Vrin, coll. *Bibliothèques des philosophies*, 2006.

PHILONENKO, A., *La Philosophie du malheur*, Paris, Vrin, 1998.

SARTRE, J.-P., LEIRIS, M., *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947.

SOETARD, M., *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993.

SPANNEUT, M., *Permanence du stoïcisme de Zénon à Malraux*, Gembloux, Duculot, 1973.

TAINÉ, H., *Les Philosophes français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1860.

TARRETE, A., *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2006.

VAN STEENBERGHEN, F., *La Philosophie au XIII^e siècle*, Paris, Louvain, 1966.

VERBEKE, G., *The presence of stoicism in medieval thought*, Washington, D.-C.: The Catholic University of America Press, 1983.

WEBER, E.-H., *L'Homme en discussion à l'Université de Paris en 1270*, Paris, Vrin, 1970.

WEBER, E.-H., *La Personne humaine au XII^e siècle*, Paris, Vrin, 1991.

WULF, M. DE, *Histoire de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1936.

ZANTA, L., *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Champion, 1914.

b/ Articles

ANDRE, J.-M., « Lactance et l'idée stoïcienne de justice », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 131-149.

BELMANS, T.-G., « Le jugement prudentiel chez saint Thomas. Réponse à M^c Inerny », *Revue thomiste*, 91, 1991, p. 414-420.

- BOBBIO, A., « Seneca e la formazione spirituale e culturale del Petrarca », *La Bibliofilia*, XLIII, 1941, p. 224-229.
- BROCHARD, V., « La morale ancienne et la morale moderne », *Revue philosophique*, XXVI^e année, Paris, 1901, p. 1-12.
- CAZIER, P., « Etincelles stoïciennes dans les *Sentences* d'Isidore de Séville », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 245-265.
- CHENU, M.-D., « Un vestige du stoïcisme », *Revue scientifique, philosophique et théologique*, XXVII, 1938, p. 63-68.
- COURCELLE, P., « Points de vue patristiques sur le stoïcisme romain », *Actes du VII^e Congrès Guillaume Budé, Aix-en-Provence, 1-6 Avril 1963*, Paris, Belles Lettres, 1964, p. 256-258.
- DORIVAL, G., « Cyniques et chrétiens au temps des Pères grecs », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 57-89.
- GANDILLAC, M. DE, « Survivance médiévale du stoïcisme : Abélard, Eckhart », *Actes du VII^e Congrès Guillaume Budé, Aix-en-Provence, 1-6 Avril 1963*, Paris, Belles Lettres, 1964, p. 120-122.
- HADOT, P. et I., « La parabole de l'esclave dans le *Manuel* d'Epictète et son commentaire par Simplicius », *Les Stoïciens*, éd. G. Romeyer-Dherbey, J.B. Gourinat, Paris, Vrin, coll. *Bibliothèque d'histoire de la philosophie*, 2005, p. 427-452.
- HAMESSE, J., « La diffusion des florilèges aristotéliens en Italie du XIV^e au XVI^e siècle », *Platonismo e Aristotelismo nel Mezzogiorno d'Italia, sec. XIV.-XVI*, Testi della VII settimana residenziale di studi medievali dell'officina di studi medievali, Carini, 19-25 Ottobre 1987, éd. G. Roccaro, Palermo, 1989, p. 39-54.
- HAMESSE, J., « Les florilèges philosophiques, instruments de travail des intellectuels à la fin du Moyen Age et à la Renaissance », *Filosofia e teologia nel Trecento, Studi in ricordo di E. Randi*, éd. L. Bianchi, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 479-491.

KERFERD, G.-B., « The Problem of *synkathesis* and *katalepsis* in Stoic doctrine », *Les Stoïciens et leur logique*, éd. J. Brunschwig, Paris, Vrin, 1978, p. 251-272.

LEMOINE, B., « La prudence chez saint Thomas d'Aquin. La problématique thomiste au regard de la philosophie aristotélicienne. Pour une relecture contemporaine du traité », *Divus Thomas*, 94, 1991, p. 27-51.

LIBERA, A. DE, « Epicurisme, stoïcisme, péripatétisme. L'histoire de la philosophie vue par les Latins, XII^e, XIII^e siècle », *Perspectives arabes et médiévales sur la tradition scientifique et philosophique grecque, Actes du colloque de la Société Internationale d'Histoire des Sciences et de la Philosophie Arabes et Islamiques, Paris, 31 Mars-3 Avril 1993*, éd. A. Hasnawi, A. Elamrani-Jamal, M. Aouad, *Orientalia Lovaniensia Analecta*, 79, Leuven-Paris, Peeter-Paris, Institut du Monde arabe, 1997, p. 343-364.

LONG, A., « Freedom and Determinism », *Problems in stoicism*, éd. A. Long, The Athlone Press, 1996, p. 173-199.

LOTTIN, O., « Le début du traité de la prudence au Moyen Age », *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, Gembloux, Duculot, t. 3, 1949, p. 255-280.

LOTTIN, O., « Les premières définitions et classifications des vertus au Moyen Age », *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, t. 3 (2), Louvain, Gembloux, 1949, p. 99-150.

MICHAUD-QUANTIN, P., « La *ratio* dans le début du *Décret* et ses commentateurs », *Etudes sur le vocabulaire philosophique du Moyen Age*, Rome, Ateneo, 1970.

MICHEL, A., « Saint Augustin et Cicéron : le courage, la souffrance et la joie », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 193-203.

MONAT, P., « Une forme de *virtus* accessible aux femmes ? La *patientia* dans la *Consolation à Gregoria* d'Arnobé le Jeune », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 105-113.

MORANA, C., « L'éthique stoïcienne des sentiments : *Amor, Amicitia* », *Revue de philosophie ancienne*, Bruxelles, 1997, vol. 15, n° 2, p. 189-222.

NELSON, N.-E., « Cicero's *De officiis* in Christian thought : 300-1300 », *Essays and Studies in English and comparative literature*, II, University of Michigan, 1933, p. 59-160.

PERRIN, M., « L'image du stoïcien et du stoïcisme chez Lactance », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 113-131.

RODIER, G., « La cohérence de la morale stoïcienne », *Etudes de philosophie grecque*, Paris, Vrin, 1926, p. 271-308.

SAVON, H., « Les intentions de saint Ambroise dans la préface du *De Officiis* », *Valeurs dans le stoïcisme du Portique à nos jours, mélanges en l'honneur de M. Spanneut*, éd. M. Soetard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 155-171.

SPANNEUT, M., « Quelques aspects du stoïcisme au Moyen Age », *Actes du VII^e Congrès Guillaume Budé, Aix-en-Provence, 1-6 Avril 1963*, Paris, Belles Lettres, 1964, p. 118-120.

VERBEKE, G., « Saint Thomas et le stoïcisme », *Miscellanea mediaevalia*, t. I, éd. P. Wilpert, Berlin, 1962, p. 48-68.

8/ Autres travaux sur la littérature et la pensée médiévales

a/ Ouvrages

BAYRAV, S., *Symbolisme médiéval, Bérout, Marie, Chrétien*, Istanbul-Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

BELY, M.-E., VALETTE, J.-R., VALLECALLE, J.-C., *Entre l'Ange et la Bête. L'homme et ses limites au Moyen Age*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

BRUCKER, C., *Sage et sagesse au Moyen Age. Etude historique, sémantique et stylistique*, Genève, Droz, 1987.

CAMARGO, M., *Ars dictaminis. Ars dictandi*, Turnhout, Brepols, coll. *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, n° 60, 1991.

DUBOST, F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991.

FOEHR-JANSSENS, Y., *La Veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000.

GAUCHER, E., *La Biographie chevaleresque : Typologie d'un genre (XIII^e-XV^e siècles)*, Paris, Champion, 1994.

GHELLINCK, J. DE, *L'Essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Bruges, Desclée, 1954.

KIBLER, W.-W., ZINN, G.-A., *Medieval France, an encyclopedia*, Londres, Garland Publishing, 1995.

LABBE, A., *L'Architecture des palais et des jardins, Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

LE GOFF, J., *Un Autre Moyen Age*, (contient *Pour un autre Moyen Age, L'Occident médiéval et le temps, L'imaginaire médiéval, La naissance du Purgatoire, Les Limbes, La bourse et la vie, Le rire dans la société médiévale*), Paris, Gallimard, coll. *Quarto Gallimard*, 1999.

NOLHAC, P. DE, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1907.

PARIS, G., *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865.

PARIS, P., *Histoire littéraire de la France*, Paris, Palmé, t. XVI, 1813.

PAYEN, J.-C., *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1250)*, Genève, Droz, 1968.

POIRION, D., *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?*, n° 1938, 1982.

PROPP, V., *Morphologie du conte*, trad. du russe par C. Ligny, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque des sciences humaines*, 1970.

ZUMTHOR, P., *Essais de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. *Poétique*, 1972.

b/ Articles

- ALESSIO, F., « Filosofia e scienza : Pietro d'Abano », *Storia della cultura veneta*, t. II, *Il Trecento*, Neri Pozza editore, p. 171-206.
- ALVERNŸ, M.-T., « Pietro d'Abano traducteur de Galien », *Medioevo*, vol. 11, 1985, p. 19-64.
- BOLOGNA, C., « La letteratura nell'Italia settentrionale nel *Trecento* », *Letteratura italiana. Storia e Geografia*, éd. A. Asor-Rosa, Torino, 1987, t. I, p. 512-600.
- BOÛARD, M. DE, « Encyclopédies médiévales. Sur la *connaissance de la nature et du monde* au Moyen Age », *Revue des questions historiques*, Avril 1930, n° 112-113, p. 258-304.
- CHENERIE, M.-L., « Le motif de la merci dans les romans arthuriens des XII^e et XIII^e siècles », *Le Moyen Age*, LXXXIII, 1977, p. 5-52.
- COCCHIA, E., « Magistri Iohannis de Hysdinio Invectiva contra F. Petrarcam et F. Petrarcae contra cuiusdam Galli calumnias apologia », *Atti della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti*, 7, 1920, p. 91-202.
- CREPIN, A., « Les dépouilles des tués sur le champ de bataille dans l'histoire, les arts et la pensée du haut Moyen Age », *La Guerre, la violence et les gens au Moyen Age*, éd. P. Contamine, O. Guyotjeannin, Paris, CTHS, 1996, vol. 1, p. 15-24.
- FOREST, A., « La tradition humaniste et la pensée médiévale », *Quelques aspects de l'humanisme médiéval, conférences données dans le grand amphithéâtre de la faculté des Lettres de Montpellier, Mars-Avril 1943*, Association Guillaume Budé, section de Montpellier, Paris, Belles Lettres, 1943, p. 33-44.
- HARF-LANCNER, L., « Rutebeuf chantre de la croisade ? La *Disputaison du croisé et du décroisé* », *Synergies Inde*, n° 2, 2007, p. 19-28.
- HUREL, N., « La représentation de la violence dans l'illustration des *Chroniques universelles* en rouleau », *La Guerre, la violence et les gens au Moyen Age*, éd. P. Contamine et O. Guyotjeannin, Paris, CTHS, 1996, vol. 1, p. 125-136.
- LATOURELLE, R., « Miracle », *Dictionnaire de théologie fondamentale*, éd. R. Latourelle, R. Fisichella, Montréal-Paris, Bellarmin-Cerf, 1992, p. 851-852.
- LAZZARINI, L., « La cultura delle *signorie* venete e i poeti di corte », *Storia della cultura veneta*, t. II, *Il Trecento*, Neri Pozza editore, p. 477-516.

LEGOWICZ, J.-W., « L'homme, œuvre de la nature et de la raison chez Bernard de Tours », *L'Homme et son univers au Moyen Age*, éd. C. Wenin, Louvain-Paris, Editions de l'Institut supérieur de Philosophie, 1986, vol. 1, p. 114-118.

LECOUTEUX, C., « Introduction à l'étude du merveilleux médiéval », *Etudes Germaniques*, XXXVI, 1981, p. 275-290.

MÜHLETHALER, J.-C., « Quand Fortune ce sont les hommes », *La Fortune, thèmes, représentations, discours*, éd. Y. Foehr-Janssens, E. Métry, Genève, Droz, 2003, p. 177-206.

NOVATI, F., « Il Lombardo e la lumaca », *Attraverso il medioevo, Studi e ricerche*, 50, Bari, Laterza, 1905, p. 117-151.

PARIS, G., *Le Journal des savants*, Paris, 1892, 1902.

TERRACINI, B., « Analisi del concetto di lingua letteraria », *Cultura Neolatina*, XVI, 1956, p. 9-31.

VALETTE, J.-R., « Miracle et merveille dans les proses du Graal », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, éd. F. Gingras, J.-R. Valette et alii, Paris, Champion, 2005, p. 673-696.

VARVARO, A., « A proposito delle credenze magiche nella letteratura medievale », *Miscellanea mediaevalia, Mélanges en l'honneur de P. Ménard*, Paris, Champion, t. II, p. 1446-1452.

III/ Etudes historiques et de civilisation

1/ Ouvrages

ARIES, P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 1975.

ARIES, P., *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 2^{ème} éd., 1975.

- ARQUILLIERE, H.-X., *L'Augustinisme politique : essai sur la formation des théories politiques au Moyen Age*, Paris, Vrin, 1934, 2^{ème} édition, 1955.
- ARQUILLIERE, H.-X., *L'Eglise et l'Etat au Moyen Age*, Paris, Vrin, 1972.
- BALARD, M., GENÊT, J.-P, ROUCHE, M., *Le Moyen Age en Occident*, Paris, Hachette Supérieur, coll. *Histoire Université*, 1990, en particulier, ch. 10 à 13, 17, 19 et 24, p. 119-163, 197-207, 216-233, 279-289.
- BECHTEL, G., *La Sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997.
- BLOCH, M., *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, coll. *L'Évolution de l'Humanité*, 1939.
- BRUNET, A., PARE, G., TREMBLAY, P., *La Renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Publications de l'Institut d'études médiévales d'Ottawa, 3, Paris, 1933.
- BURNS, J.-H., *Histoire de la pensée politique médiévale, 350-1450*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- CARLYLE, R.-W. et A.-J., *A History of Medieval Political Theory in the West*, vol. VI : *Political theory from 1300 to 1600*, Edimbourg/Londres, William Blackwood and Sons, 1936.
- CASAGRANDE, C., VECCHIO, S., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.
- CHAMPEAUX, J., *Fortuna, le culte de Fortune à Rome et dans le monde romain*, Ecole française de Rome, Palais Farnese, 1982.
- CONTAMINE, P., GUYOTJEANNIN, O., *La Guerre, la violence et les gens au Moyen Age*, Paris, CTHS, 1996.
- DELUMEAU, J., *La Peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.
- DRESDEN, S., *L'Humanisme et la Renaissance*, Paris, Hachette, coll. *L'Univers des connaissances*, 1967.
- DUBY, G., *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève, Skira, coll. *Moyen Age*, 1984.

- FAVIER, J., *Charlemagne*, Paris, Grand Livre du Mois, Librairie Arthème Fayard, 1999.
- FLORI, J., *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Paris, Grand Livre du Mois, coll. *La vie quotidienne*, 2000.
- GENICOT, L., *Le XIII^e siècle européen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- GOUREVITCH, A.-J., *La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris, Seuil, 1997.
- GRABMANN, M., *Methoden und Hilfsmittel des Aristotelesstudiums im Mittelalter*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisches-historische Abteilung, Munich, 1939.
- JAVELET, R., *Image et ressemblance au douzième siècle*, Université de Strasbourg, Faculté de théologie, 1967.
- KAEUPER, R.-W., *Guerre, justice et ordre public : la France et l'Angleterre à la fin du Moyen Age*, Paris, Aubier, 1994.
- KANTOROWICZ, E., *Les Deux corps du roi: essai sur la théologie politique au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1989.
- KIECKHEFER, R., *Magic in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 2000 (1^{ère} édition: 1989).
- LAGARDE, G. DE, *La Naissance de l'esprit laïque au déclin du Moyen Age*, vol. III, Le Defensor Pacis, Louvain/Paris, Nauwelaerts, 1970.
- LANGE, C.-L., *Histoire de la doctrine pacifique et de son influence sur le développement du droit international*, Martinus Nijhoff Publishers, 1926.
- LAUWERS, M., *La Mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et sociétés au Moyen Age*, Diocèse de Liège, XI^e-XIII^e siècles, Paris, 1977.
- LE GOFF, J., *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque des histoires*, 1981.
- LE GOFF, J., *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 1957, rééd. 1985.
- LE GOFF, J., *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, coll. *Points Histoire*, 1989.

MORIN, E., *L'Homme et la mort devant l'histoire*, Paris, Corr ea, 1951, (r edition Paris, Seuil, 1970).

MUCHEMBLED, R., *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1994.

NAPPIER, A.-S., *History of the Holy Rood Tree*, London, Trübner, Early English Text Society, 103, 1894, p. 68-70.

PACAUT, M., *La Théocratie, l'Eglise et le Pouvoir au Moyen Age*, Paris, Desclée, coll. *Bibliothèque d'histoire du christianisme*, né 20, 1989.

QUILLET, J., *Les Clés du pouvoir au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1972.

RENAUDET, A., *Dante humaniste*, Paris, Belles Lettres, coll. *Les Classiques de l'humanisme*, 1952.

RENUCCI, P., *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen Age, IV^e-XIV^e siècles*, Saint-Brieuc, Belles Lettres, 1953.

SCHMITT, J.-C., *Les Revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque des histoires*, 1994.

SKINNER, Q., *Les Fondements de la pensée politique moderne*, Paris, Albin Michel, coll. *Bibliothèque de l'évolution de l'humanité*, 2001.

Storia della cultura veneta, t. I, Dalle origini al Trecento, Neri Pozza editore, 1976.

Storia della cultura veneta, t. II, Il Trecento, Neri Pozza editore, 1976.

TENENTI, A., *La Vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. *Cahiers des Annales*, 1952.

THEISSEN, G., *Histoire du christianisme primitif*, Genève, Labor et Fides, coll. *Le Monde de la Bible*, 1996.

THORNDIKE, L., *A History of Magic and Experimental science*, New-York, Columbia University Press, 1923-1934.

TIERNEY, B., *Foundations of the Conciliar Theory : The Contribution of the Medieval Canonists from Gratien to the Great Schism*, Cambridge University Press, 1955.

TREFFORT, C., *L'Eglise carolingienne et la Mort, christianisme, rites funéraires et pratiques commémoratives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1966.

ULLMAN, B.-L., *Studies in the Italian Renaissance*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1955.

VAUCHEZ, A., *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Ecole Française de Rome, B.E.F.A.R, 241, 1981 (2^{ème} éd. revue et mise à jour : 1988).

VOIGT, G., LE MONNIER, A. (trad), *Pétrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en Italie*, d'après la Wiederbelebung des classischen Alterthums de G. Voigt, trad. sur la 3^{ème} éd. allemande, Paris, H. Welter, 1894.

WEBER, M., *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, 1959.

2/ Articles

ARALDI, G., « Le origini dello Studio di Padova. Dalla migrazione universitaria del 1222 alla fine del periodo ezzeliano », *La Cultura*, n° 4, 1977, p. 388-431.

AVESANI, R., « Il preumanesimo veronese », *Storia della cultura veneta*, t. II, *Il Trecento*, Neri Pozza editore, 1976, p. 111-141.

BENTON, J.-E., « Consciousness of Self and Perceptions of Individuality », *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, éd. R.L. Benson, G. Constable, Cambridge, Massachusetts, 1982, p. 271-287.

BEQUIGNON, Y., « Pharsalos », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, éd. G. Wissowa, K. Ziegler, Supplementband 12, Stuttgart, 1970, p. 1038-1084.

BEYER DE RYKE, B., « L'apport augustinien : Augustin et l'augustinisme politique », *Histoire de la philosophie politique*, éd. A. Renaut, t. II, *Naissances de la modernité*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 43-86.

BILLANOVICH, G., « Il preumanesimo a Padova e a Verona », *Storia della cultura veneta*, t. I, *Dalle origini al Trecento*, Neri Pozza editore, 1976, p. 127-134.

BILLANOVICH, G., « Il preumanesimo padovano », *Storia della cultura veneta*, t. II, *Il Trecento*, Neri Pozza editore, 1976, p. 19-110.

BILLANOVICH, G., « La Bibliothèque de Pétrarque et les bibliothèques médiévales de France et de Flandre », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s., colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, Actes*, éd. A. Fourier, Professeur à l'Université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1964, p. 205-216.

BILLANOVICH, G., « L'humanisme médiéval et les bibliothèques des humanistes italiens au XIV^e s. », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e s., colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, Actes*, éd. A. Fourier, Professeur à l'Université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1964, p. 195-203.

BOGLIONI, P., « L'Eglise et la divination au Moyen Age, ou les avatars d'une pastorale ambiguë », *Théologiques*, vol. 28, n° 1, printemps 2000, p. 37-66.

BOUDET, J.-P., « La genèse médiévale de la chasse aux sorcières : jalons en vue d'une relecture », *Le Mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Age*, éd. N. Nabert, Paris, Beauschesne, 1996, p. 35-52.

CHIODI, G., « Istituzioni e attività della seconda Lega lombarda (1226-1235) », *Studi di storia del diritto*, I, Milan, 1996, p. 79-262.

FESTUGIERE, A.-J., « Le sage et le saint », *La Vie intellectuelle*, XXVII, 1934, p. 390-408.

GARIBOTTO, C., « Per la storia della cultura a Venezia », *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, s. V, XVI, 1938, p. 155-175.

GIARD, L., « Histoire de l'Université et du savoir : Padoue (XIV^e-XV^e s.) », *Revue de synthèse*, vol. 105, n° 115, Paris, Albin Michel, 1984, p. 259-298.

GILSON, E., « L'humanisme médiéval et la Renaissance », *Les Idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 176-182.

HAINES, K., « Attitudes and impediments to pacifism in Medieval Europe », *Journal of Medieval History Hull*, 1981, vol. 7, n° 4, p. 369-388.

- HAVERKAMP, A., « La Lega lombarda sotto la guida di Milano », *La Pace di Costanza*, Bologne, 1984, p. 159-178.
- HIESTAND, R., « Aspetti politici e sociali dell'Italia settentrionale dalla morte di Federico II alla metà del 1300 », *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 Aprile 1987)*, éd. G. Holtus *et alii*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, p. 27-47.
- LEFEVRE, S., « Humanisme, pré-humanisme et humanistes : un singulier pluriel », *Trente ans de recherches en langue et en littérature médiévales*, éd. J.-R. Valette, *Perspectives médiévales*, numéro jubilaire, 2005, p. 303-318.
- MARTIN, J.-M., « De l'Italie antique aux Lombards », *Miroirs du Moyen Age, I, Les Evénements*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Grand Livre du Mois, 1999, p. 322-325.
- OFFENSTADT, N., « Paix de Dieu et paix des hommes. L'action politique à la fin du Moyen Age », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, n° 58 « Guerre et paix », 2002, p. 61-81.
- OTTAVIANI, D., « Le peuple en puissance : Marsile de Padoue », *De la puissance du peuple, I : La démocratie de Platon à Rawls*, éd. Y. Vargas, Publication du GEMR, Le Temps des cerises, Pantin, 2000, p. 43-55.
- OTTAVIANI, D., « Le paradigme de l'embryon à la fin du Moyen Age », *Astérior*, n° 1, Juin 2003, p. 44-54.
- OTTAVIANI, D., « L'intellectuel et le politique : de Dante à Marsile de Padoue », *Le Philosophe, le sage et le politique. De Machiavel aux Lumières*, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2002, p. 13-32.
- RACINE, P., « Communes, Libertés, Franchises urbaines : le problème des origines, l'exemple italien », *Les Origines des libertés urbaines*, Rouen, 1990, p. 31-67.
- RACINE, P., « Noblesse et chevalerie dans les sociétés communales italiennes », *Elites urbaines au Moyen Age*, Paris, 1997, p. 136-151.
- RAND, E.-K., « The Classics in the Thirteenth Century », *Speculum* IV, 1929, p. 249-269.

- RENAUDET, A., « Autour d'une définition de l'humanisme », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, VI, 1945, p. 7-49.
- RIPPE, G., « Commune urbaine et féodalité en Italie du Nord : l'exemple de Padoue (X^es.-1237) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age et Temps modernes*, 91, 1979, p. 659-697.
- RIPPE, G., « *Feudum sine Fidelitate*. Formes féodales et structures sociales dans la région de Padoue à l'époque de la première ère communale (1131-1236) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age et Temps modernes*, 87, 1975, p. 187-239.
- ROCHAS, H.-M., « Contribution à l'histoire des florilèges ascétiques du haut Moyen Age latin : le Liber Scintillarum », *Revue bénédictine*, t. 63, 1953, p. 246-291.
- ROUSSE, R.-H., « Cistercian aids to study in the Thirteenth century », *Studies in the medieval Cistercian history*, éd. J.-R. Sommerfeldt, *Cistercian studies series*, 24, II, 1976, p. 134.
- ROUSSET, P., « Le sens du merveilleux à l'époque féodale », *Le Moyen Age*, 1956, p. 25-32.
- VALERI, N., « Le origini dello stato moderno in Italia 1328-1450 », *Storia d'Italia*, éd. G. Arnaldi, seconda edizione, vol. I, Torino, 1965, p. 545-814.
- VASOLI, C., « Marsilio da Padova », *Storia della cultura veneta*, t. I, *Dalle origini al Trecento*, Neri Pozza editore, 1976, p. 207-237.
- WEILL-PAROT, N., « Science et magie au Moyen Age », *Medieval Studies. Today and tomorrow (1993-1998)*, *Actes du congrès de la FIDEM (Barcelone, 1999)*, éd. J. Hamesse, Turnhout, Brepols, 2004, p. 527-559.