



HAL
open science

“ Savez par qoy ay mis en rime de France... ? ” Peut-on définir le style de Nicolas de Vérone ?

Chloé Lelong

► To cite this version:

Chloé Lelong. “ Savez par qoy ay mis en rime de France... ? ” Peut-on définir le style de Nicolas de Vérone ?. Perspectives médiévales, 2022. halshs-03841895

HAL Id: halshs-03841895

<https://shs.hal.science/halshs-03841895v1>

Submitted on 7 Nov 2022

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.

« Savez par qoy ay mis en rime de France... ? » Peut-on définir le style de Nicolas de Vérone ?

Chloé Lelong



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/peme/43295>

ISSN : 2262-5534

Éditeur

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

Référence électronique

Chloé Lelong, « « Savez par qoy ay mis en rime de France... ? » Peut-on définir le style de Nicolas de Vérone ? », *Perspectives médiévales* [En ligne], 43 | 2022, mis en ligne le 17 octobre 2022, consulté le 07 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/peme/43295>

Ce document a été généré automatiquement le 7 novembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

« Savez par qoy ay mis en rime de France... ? »¹ Peut-on définir le style de Nicolas de Vérone ?

Chloé Lelong

- 1 Alors que l'on s'interroge sur la pertinence des études stylistiques sur les textes médiévaux, considérer les textes franco-italiens revient, semble-t-il, à pousser la question à son extrême. Écrits dans le nord-est de l'Italie tout au long du XIV^e siècle, inspirés des gestes épiques françaises, ces œuvres sont en effet rédigées dans une langue hybride et artificielle, appelée tantôt *franco-italien*, tantôt *italo-français*, voire *franco-vénitien* ou *franco-lombard*, qui n'a jamais été parlée et qui a été utilisée à des fins exclusivement littéraires. Mais n'est-ce pas là une première caractéristique, non pas seulement *linguistique*, mais précisément *stylistique* ?
- 2 Envisager le franco-italien non pas comme *langue*, mais comme *style* est d'autant plus tentant que ces textes italianisés appartiennent, dans une large part, à une même catégorie générique, celle des chansons de geste. De fait, bien qu'un réexamen récent de la question mette en évidence ce que Luca Morlino appelle la « constellation littéraire franco-italienne »², définie comme une production multiforme et marginale s'échelonnant du roman à la lyrique, de l'historiographie à la nouvelle et même jusqu'à la littérature didactique et religieuse, les représentants majeurs de cette littérature franco-italienne (tant sur le plan de leur diffusion que sur celui de leur qualité littéraire) sont des épopées, qu'il s'agisse de la magistrale *Entrée d'Espagne*³, des œuvres dites de la *Geste Francor*⁴, de *La Guerra d'Attila*⁵ ou encore d'*Aquilon de Bavière*⁶, pour ne citer que les plus connues.
- 3 Or, parmi ces poètes lombards ou vénitiens, il en est un, Nicolas de Vérone, dont on connaît l'œuvre au sens moderne du terme et à qui on a pu attribuer avec certitude la paternité de trois textes distincts. Connus, publiés et intitulés aujourd'hui *La Pharsale*, *La Prise de Pampelune* et *La Passion*, ces ouvrages forment un ensemble régi par des principes d'unité cohérents, parmi lesquels, en premier lieu, le fait que l'auteur a signé chacun d'eux⁷. En donnant son nom dans le prologue, dans l'épilogue, dans le sein

même de la narration⁸ ou encore à travers un acrostiche courant sur pas moins de 93 laisses⁹, le poète véronais s'affirme comme un artiste pleinement conscient de sa propre production littéraire, alors même que celle-ci retranscrit, plus ou moins fidèlement, des écrits antérieurs.

- 4 Dans le détail, les trois récits que le Véronais propose sont d'inspiration et de conception différentes, puisque le premier renvoie à la matière de Rome et narre, à partir de la chronique française des *Fet des Romains*¹⁰, la bataille qui opposa César et Pompée en Thessalie ; le second est une continuation originale de *L'Entrée d'Espagne*, de l'Anonyme padouan, épopée du cycle de Charlemagne ; le dernier s'inspire des textes saints (Évangiles canoniques et, dans une moindre mesure, apocryphes). De la sorte, l'auteur met en œuvre différents principes de création poétique, depuis la réécriture fidèle d'une source clairement identifiée jusqu'à la compilation de textes, en passant par la *complue*¹¹ ou « continuation » d'une œuvre préexistante inachevée. Mais malgré ces sources d'inspiration divergentes, les textes, tous trois rédigés dans le même idiome *franco-italien*, utilisent le cadre unique de la chanson de geste.
- 5 L'œuvre de Nicolas de Vérone est ainsi marquée par un dénominateur commun formel et thématique. Que l'histoire narrée se passe dans l'Antiquité romaine, au temps des premiers chrétiens ou à l'époque carolingienne, la thématique guerrière y est prépondérante et *La Passion*, qui s'ouvre sur une scène de conseil et exacerbe les scènes de violence physique, est traitée à la manière d'une chanson de geste. À ce sujet, le prologue de *La Pharsale* est éloquent, qui évoque, en parlant du conflit césaro-pompéien,

La gregnor bataille e le greignor contandre
Che fust davant e pois qe deu se laisa pandre¹².
- 6 Dans cette tournure, l'arrestation du Christ semble à la fois un repère temporel, le poète se proposant de chanter la plus grande bataille jamais livrée, avant et après l'instauration de la chrétienté, et un étalon de comparaison pour qualifier un *contandre*, un « combat » : la Passion est bien considérée, elle-même, comme un temps guerrier.
- 7 Or, le recours au cadre épique s'accompagne d'une vision du monde commune aux trois œuvres de Nicolas de Vérone. L'esprit héroïque des légendes françaises prises pour modèle y est infléchi par une pensée pré-humaniste propre au *Trecento* italien, par une fierté nationale partagée par nombre d'auteurs de Lombardie ou de Vénétie, par une pensée politique proche de celle de Marsile de Padoue, enfin par une pensée philosophique plus originale, imprégnée d'une certaine tonalité néo-stoïcienne¹³.
- 8 Dans le cadre restreint de cette étude, il s'agira d'analyser plus en détail l'écriture elle-même du poète véronais, non seulement pour se demander dans quelle mesure celle-ci est au service de cette interprétation du monde et de la construction du sens, mais encore pour tenter de définir le *style* de Nicolas de Vérone¹⁴, tout en ayant conscience des limites d'un tel exercice, en premier lieu desquelles l'éventuelle distance entre l'œuvre créée par l'auteur et les témoignages qui nous sont parvenus.
- 9 Chacun des textes est conservé dans un unique manuscrit¹⁵. Les trois volumes qui les contiennent ont été exécutés en Italie, dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Si plusieurs copistes semblent avoir travaillé simultanément à la réalisation de l'exemplaire de *La Prise de Pampelune*, « *la presenza di più scribi non ha compromesso la fattura e la correzione del manoscritto, omogenea dall'inizio alla fine* », explique Franca di Ninni¹⁶. En outre, les manuscrits de *La Pharsale* et de *La Passion* sont définis par André de Mandach comme des « manuscrits *princeps* », c'est-à-dire des intermédiaires « entre le manuscrit

autographe et la copie postérieure »¹⁷. La présence de ces manuscrits dans la riche bibliothèque des Gonzague en 1407¹⁸, les corrections visibles apportées sur certains feuillets¹⁹, la richesse des enluminures, le marquage de la césure nous amènent à considérer ces ouvrages comme suffisamment proches de la leçon initiale de l'auteur pour légitimer l'étude qui suit. Il s'agira donc bien de s'intéresser au style de l'auteur et non pas aux éventuels amendements des copistes.

- 10 Les trois poèmes de Nicolas de Vérone sont des chansons de geste et sont précisément reconnaissables à l'écriture formulaire et stéréotypée propre à cette catégorie générique. Sans surprise, le jongleur utilise à l'envi l'arsenal rhétorique attendu et conséquemment répertorié, inventorié et catégorisé depuis les ouvrages majeurs de Jean Rychner et de Paul Zumthor jusqu'à la nouvelle édition de l'étude de synthèse de Jean-Pierre Martin²⁰. On retrouve ainsi des marques d'oralité apostrophant le public pour réclamer le silence ou le prendre à témoin²¹, des attestations de bonne foi²², des mentions de la source²³, des marques du grandissement épique et autres hyperboles²⁴... Parce qu'elle retranscrit scrupuleusement deux chapitres en prose de la chronique médiévale française des *Fet des Romains*, *La Pharsale* sera le point de départ de notre examen. Alors que certains critiques ont vu dans cette réécriture une forme de servilité, et de facilité, il semble au contraire que le choix délibéré de mise en laisses serve un projet littéraire et idéologique, clairement identifiable. À partir d'exemples précis et ponctuels, nous tenterons donc d'éclairer ce que le style épique, porteur de représentations mentales et de figures de pensée aisément reconnaissables (et peu sujettes aux aléas des traditions manuscrites), révèle de l'adaptation du texte initial.
- 11 Le mètre utilisé par Nicolas de Vérone dans ses strophes monorimes n'est pas celui de l'épopée primitive, celui de la *Chanson de Roland*, que l'on retrouve dans les versions franco-italiennes V4 et V7²⁵ ou dans les chansons de la *Geste Francor*²⁶. Bien qu'il utilise le cadre structurel des légendes épiques, le poète véronais préfère au décasyllabe de Tuold le vers du *Roman d'Alexandre*, auquel il fait directement allusion²⁷. L'emploi de cet alexandrin²⁸, que Nicolas de Vérone désigne par l'expression « rime de France »²⁹, s'éloigne de la rhétorique et du style héroïques originels et s'accompagne d'une peinture des sentiments peu fréquente dans les chansons de geste. L'étude stylistique comparée de trois passages distincts, choisis dans chacun des trois textes, et considérés pour leur expression lyrique commune, nous permettra de rendre saillante cette tendance singulière à l'introspection psychologique.
- 12 Nicolas de Vérone n'assigne pourtant pas au vers une fonction exclusivement poétique, bien au contraire, et il s'en explique dans le prologue de *La Pharsale*. La transposition versifiée « dou fait des Romeins », qu'il est le premier à proposer, se veut un outil de la transmission du savoir. Le poète évoque la facilité qu'une telle version apportera à qui voudra mémoriser l'histoire et la « droite sentance » pour la servir aux « zantis de cuer » qui « por apprendre ardimant e sciance, / Des zonses trepasees vont faisant demandance »³⁰. Il donne ainsi à la chanson un rôle didactique et sentencieux, celui d'un vecteur de connaissance. Cette proximité entre « vers » et « sentance » se retrouve à l'ouverture de *La Passion*³¹ qui envisage explicitement l'épopée comme une sorte de *miroir au prince*, un outil de la *translatio studii*³². Nous consacrerons donc la dernière partie de notre étude à un relevé et une analyse des formules et adages moraux qui scandent les textes du poète franco-italien pour en déterminer la facture grammaticale et rhétorique et voir comment ils transforment les récits héroïques en récits édifiants.

- 13 L'adaptation en chanson de geste des *Fet des Romains* paraît assez aisée, étant donné que la thématique du combat est prépondérante dans la chronique médiévale et que l'écriture du texte français est, elle-même, volontiers glorifiante ou épique³³. Nicolas de Vérone modifie le centre de gravité de l'ouvrage et recentre l'intérêt sur le personnage de Pompée. Cela l'amène à associer le cadre formel de la chanson de geste au chant, non pas de la glorieuse victoire de César mais à celui de l'héroïque défaite de Pompée³⁴. Ainsi, comme dans *La Chanson de Roland*, les 3000 vers du poème s'organisent autour du récit de la mise à mal du héros, qui représente l'acmé de l'œuvre et à laquelle succèdent, dans *La Pharsale*, la fuite du général vaincu, sa trahison, sa décapitation et sa mise en terre. Alors que les *Fet des Romains* sont tout à la gloire de César et retracent sa biographie entière, le poète Véronais ne s'intéresse au conflit thessalien qu'entre la veille de l'engagement armé et la mort de Pompée, idéalisé comme modèle des vertus romaines les plus louables.
- 14 Les épithètes épiques contenues dans *La Pharsale* sont révélatrices de ce changement de point de vue. Sept seulement sont utilisées pour caractériser César alors que quatorze sont appliquées à Pompée. Or, aucune de ces occurrences n'est tirée du texte source et la plus grande majorité est placée à la rime³⁵. On peut donc affirmer que le recours à ces stéréotypes formulaires fait partie de ce qui permet, stylistiquement, de distinguer l'épopée de la chronique en prose. Mais ces caractérisations, pour rhétoriques et artificielles qu'elles puissent paraître, ne sont pas pour autant vides de sens. Au contraire, elles permettent au poète de préciser l'image qu'il se fait de chacun des deux belligérants.
- 15 La première épithète utilisée pour désigner César est antéposée, et ne conclut pas le vers : « la buen Julius Cesar »³⁶. Elle s'oppose, au vers suivant, à « Pompiu le Roman »³⁷. Dès le prologue, le poète pose donc les bases d'un antagonisme entre le futur vainqueur, dont il souligne la valeur, et son adversaire, promis à l'échec, mais qualifié de *Romain*. Or, cet adjectif substantivé est une clé de lecture, d'interprétation et de valorisation, du protagoniste³⁸.
- 16 Dans la suite du poème, le vainqueur de Thessalie est, la plupart du temps, nommé avec son seul patronyme sans que Nicolas de Vérone n'éprouve le besoin de donner de plus amples précisions. Les quelques occurrences d'épithètes épiques font apparaître, sans surprise, les qualités guerrières du combattant (il s'agit de « Cesar le vailant pugneor »³⁹ ou « Cesar le ardi »⁴⁰) et sa sagesse (« Cesar l'ensené »⁴¹). Les premières sont prononcées par Pompée lui-même, au moment où les mercenaires de Ptolémée sont sur le point de le décapiter, les autres, par Cornélie. Elles correspondent à l'image médiévale dominante d'un César tout puissant et invaincu, véhiculée entre autres par le *Roman de Brut*⁴² et elles se retrouvent ainsi de façon naturelle, dans le texte franco-italien, dans la bouche de ceux-là mêmes qui pâtissent de sa vaillance. La vision d'un César lettré et éduqué, cultivé, passe elle aussi par l'arsenal de qualificatifs positifs fréquemment utilisés au Moyen Âge pour décrire le personnage⁴³ et est donc convenue. Mais, dans *La Pharsale*, le nom du futur empereur est également associé, à deux reprises, à des adjectifs dépréciatifs, qu'il s'agisse de « Cesar le desloiaus »⁴⁴ ou de « Cesar le cruaus »⁴⁵, les deux se faisant d'ailleurs écho à la rime. La condamnation est sans appel et ne laisse aucun doute sur le jugement que l'auteur porte sur son personnage.
- 17 Les choses sont sensiblement différentes pour Pompée et, bien que Nicolas de Vérone n'ignore pas la bravoure du héros, il ne l'évoque qu'exceptionnellement dans une épithète épique : « Pompiu o la fiere figure »⁴⁶. Cet unique emploi est particulièrement

intéressant puisque le poète insiste sur l'apparence *fière* de son personnage alors même que ce dernier revient, seul et déconfit, auprès de Cornélie, après la déroute de son armée. Le décalage entre la réalité de la défaite militaire et l'attitude de Pompée permet ainsi de souligner son état d'esprit : le héros incarne celui qui ne laisse rien paraître et qui montre un visage égal dans la fortune et dans l'adversité. À nouveau, le recours au style formulaire épique permet d'infléchir notablement l'esprit du texte source, qui mentionne au contraire la « chiere pale et mate et encline »⁴⁷ de Pompée. Alors que le poète véronais reprend à son compte le détail de la robe – ou de l'armure – « empoudree »⁴⁸, il modifie la posture et le visage du héros défait. Or, cette façon de rester maître de ses émotions est une qualité du personnage qui, dans *La Pharsale* en vers, renvoie à l'image du sage (stoïcien) recherchant l'*apatheia*⁴⁹.

- 18 Dans le reste de la chanson, l'auteur n'accorde que peu d'importance aux qualités viriles et combatives du personnage, et il leur préfère des épithètes soulignant le rôle militaire (« Pompiu le noble cevetans »⁵⁰, « le cevetaine »⁵¹, « le noble cevetaine »⁵²) et, surtout, le rôle politique du héros (« le prince principaus »⁵³, « prince soverans »⁵⁴, « prince naturaus »⁵⁵, « prince Pompiu »⁵⁶, « le prince »⁵⁷, « le buen prince »⁵⁸), comme si Pompée ne se concevait pas en dehors de son rôle de meneur d'hommes⁵⁹. Aucune de ces mentions ne provient des *Fet des Romains*, on l'a dit. Mais en même temps que ces formules font de la chronique une épopée, elles révèlent également une nouvelle forme d'héroïsme en ce que les adjectifs utilisés ne louent pas des vertus connues des légendes françaises. Si les épithètes épiques sont deux fois plus nombreuses pour caractériser le personnage de Pompée que celui de César, elles sont aussi exclusivement laudatives pour le premier et ne soulignent pas les mêmes attributs. D'une façon fort habile, le poète utilise ainsi la rhétorique des chansons de geste, mais la détourne de ses canons en associant la caractérisation par épithète épique à des propriétés qui, précisément, s'éloignent de l'univers héroïque strictement féodal et belliqueux. Cette insistance à faire de Pompée un « prince » épique rejoint un fondement idéologique et le style du poète franco-italien accompagne ainsi le processus d'appropriation du texte source. Les épithètes « grand Pompiu »⁶⁰ et surtout « Pompiu le Roman »⁶¹ complètent et synthétisent ce portrait on ne peut plus politisé, et toujours positif, du héros, au détriment de la figure martiale pourtant conquérante et victorieuse de César.
- 19 Un autre procédé rhétorique propre aux chansons de geste permet à Nicolas de Vérone de préciser les rôles et caractères de ses personnages, il s'agit de l'antéposition de l'adjectif attribut dans le vers d'intonation d'une laisse. Dans *La Pharsale*, douze vers d'intonation sont construits selon cette structure⁶². Parmi ces vers, sept caractérisent les sentiments des personnages⁶³, et cinq décrivent le combat⁶⁴.
- 20 Or, si cette structure destinée à rendre compte des assauts insiste, d'une façon convenue, sur leur caractère de mêlée exceptionnelle, avec des adjectifs exprimant le haut degré et des superlatifs⁶⁵, les qualificatifs utilisés pour peindre les sentiments des personnages semblent en revanche davantage porteurs de sens parce qu'ils fonctionnent par binômes, les vers d'intonation de deux lisses successives étant strictement antithétiques. Ce n'est donc pas tant la construction en elle-même qui est significative, mais l'association de cet artifice rhétorique avec un autre procédé stylistique propre à Nicolas de Vérone.
- 21 Ainsi, les lisses XIV et XV s'opposent littéralement. La première est consacrée à Sextus, le fils indigne de Pompée, qui vient d'avoir recours à la nécromancie d'Érichto, et qui se montre « Irés, dolans e morne, corçoûs e pensis »⁶⁶ de ce qu'il a appris. La

laisse suivante, au contraire, souligne la joie de Pompée à la suite de sa vision nocturne (« Mout fu zoiant Pompiu – ce sacés tuit – »⁶⁷). Tous ces adjectifs qualificatifs sont des ajouts par rapport aux *Fet des Romains* qui n'évoquent aucune réaction, ni de Sextus aux prédictions de l'enchanteresse⁶⁸, ni de Pompée à son rêve⁶⁹. À deux expériences surnaturelles⁷⁰ correspondent donc deux réponses affectives contraires, mises en évidence par le vers d'intonation et l'antéposition de l'attribut. Sous la plume de Nicolas de Vérone, le style épique devient donc un moyen, parmi d'autres, de caractériser et de catégoriser les personnages, en les constituant en couple antinomique.

- 22 C'est également le cas plus loin dans l'œuvre, lors du récit de la lutte individuelle opposant les deux chefs d'armée, dans les laisses LV et LVI. Dans la première, « En grant iror fu Cesar quand vit suen ubers frait »⁷¹ ; dans la seconde, « Mout fu çoiant Cesar quand vit dou sang le rai »⁷². La postposition des sujets, dont aucune ne figure dans la chronique en prose⁷³, ne définit pas ici l'antagonisme entre deux personnages, puisqu'elle s'applique dans les deux occurrences à César dont elle souligne, en se faisant écho à l'ouverture de la laisse, l'humeur instable. Les détails factuels de l'engagement rapporté dans les *Fet des Romains* sont scrupuleusement respectés, comme la précision selon laquelle César tranche quarante mailles de la cote de Pompée au niveau de la jambe⁷⁴, mais les émois du personnage sont propres à la version de Nicolas de Vérone. Or, cette instabilité émotionnelle du guerrier est condamnable, et condamnée, dans l'épopée franco-italienne, parce qu'elle est le signe d'une incapacité à rester maître de soi. L'irascibilité de César, qui contraste avec l'impassibilité de Pompée, fait de lui un repoussoir des vertus stoïciennes louées dans l'œuvre du poète véronais⁷⁵.
- 23 En effet, cette critique de la fragilité affective, formulée avec le même procédé stylistique de vers d'intonation successifs contradictoires, se retrouve dans *La Prise de Pampelune*. Dans cette chanson, qui reprend les protagonistes et prolonge l'intrigue de *L'Entrée d'Espagne* sans être pour autant la réécriture d'une source strictement identifiée⁷⁶, le roi païen Maozéris est un danger pour l'armée de Charlemagne. Sarrazin redoutable, fier et orgueilleux, il est surtout blâmable à cause de son statut de double renégat : vaincu par Désirier et les siens, il promet d'abord de prendre le baptême, mais remet l'onction au lendemain⁷⁷. Or, pendant la nuit, il s'enfuit et se retrouve donc dans la situation de celui qui a renié « Macon et Yesu Cris »⁷⁸. Cette versatilité fait de lui un être dangereux, imprévisible, dépourvu de toute parole, et le poète met en évidence son inconstance grâce à la juxtaposition de trois vers d'intonation consécutifs.
- 24 Après avoir finalement quitté le camp de Charlemagne, l'ancien seigneur de Pampelune attend son fils sous un arbre. La laisse XXX s'ouvre sur l'arrivée d'Ysorié auprès de son père : « Joiant fu Maozeris quand il vit suen fil venir »⁷⁹, mais, très vite, les ambitions du père sont déçues par l'obstination de l'enfant et la laisse suivante débute avec un constat radicalement opposé au précédent : « De duel a Maozeris sa face empaloïe »⁸⁰. Enfin, le dialogue entre les deux personnages tourne rapidement court, aucun ne voulant abandonner sa position, et le personnage en est courroucé : « Mout par fu Maozeris de grand ire enflamés »⁸¹ dans le premier vers de la laisse XXXII. De la sorte, trois états d'esprit totalement différents se succèdent en trois strophes : de la joie à la colère, en passant par la douleur, le roi païen explore plusieurs facettes du sentiment humain et se laisse dominer par ses émotions.

- 25 Le procédé poétique et stylistique est strictement identique lors de la description de l'attaque au Mont Garcin : « Çoiant fu Maoçeris, quand oit sa giant oïe »⁸², au début de la laisse LIV, après le vigoureux engagement de ses troupes prêtes à combattre, mais « Dolant fu Maoçeris quand il vit mor ceïr Salemun »⁸³. Ces deux vers d'intonation des laisses LIV et LV reprennent, en les inversant, les mêmes sentiments, provoqués par les mêmes causes, que ceux des laisses XXX et XXXI, précédemment citées. Dans le premier exemple, le roi était heureux de voir son fils, et malheureux de ses propos ; dans le second, c'est la vision de son compagnon qui l'afflige, et les sentiments de ses hommes qui lui plaisent. Ce parallèle met en évidence la versatilité du personnage qui peut se réjouir ou s'attrister aussi fréquemment et rapidement qu'il change d'avis.
- 26 Dans la *Passion*, une seule laisse commence par la mention du sentiment d'un personnage⁸⁴ : « Mout devint paile e van Judas le desloiaus »⁸⁵. En outre, ce vers fait apparaître l'unique exemple, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, de l'enchaînement de deux laisses par la reprise à l'identique du dernier hémistiche du vers de conclusion de la première dans le premier hémistiche du vers d'intonation de la seconde. Cette structure épique canonique est de la sorte exclusivement réservée à la description de celui qui vendit le Christ, et ce n'est probablement pas fortuit, le poète véronais ayant fait du récit de la Passion une véritable chanson de geste au sein de laquelle, par un jeu de reflets et de miroirs déformants, le personnage de Judas emprunte ses caractéristiques au parangon du traître épique, Ganelon⁸⁶.
- 27 Nicolas de Vérone utilise donc l'art rhétorique des jongleurs non seulement pour inscrire ses œuvres dans une veine épique, mais également pour proposer, à travers des formulations stéréotypées, des caractérisations novatrices. C'est la transformation en épopée des œuvres sources, en particulier dans *La Pharsale*, qui permet d'infléchir le sens et la portée des textes initiaux. Cependant, de la même façon que l'esprit des textes du Véronais diffère sensiblement de celui des légendes héroïques françaises antérieures, l'écriture de ses poèmes n'est pas non plus strictement conforme aux habitudes de ses prédécesseurs.
- 28 En effet, dans les trois poèmes, les scènes de combat où s'exacerbe la violence des protagonistes alternent avec de véritables pauses discursives ou lyriques. À ce sujet, il est notable que pas moins de dix-sept vers d'intonation de *La Pharsale* soient consacrés à l'introduction de discours directs⁸⁷. La plupart de ces passages sont des harangues militaires ou des discours politiques destinés à passer en revue les meilleures stratégies possibles, et plus particulièrement dans la seconde partie de l'œuvre⁸⁸. De fait, une fois la défaite de Pompée consommée, les tergiversations des uns et des autres se multiplient et la chanson se fait plus délibérative. À côté de la seule description de la guerre, Nicolas de Vérone s'attache donc à rendre compte du discours sur la guerre.
- 29 On remarque cependant que les textes du poète franco-italien comportent étonnamment très peu de *planctus*. Encore ces derniers sont-ils réduits à leur strict minimum⁸⁹. En effet, le seul *planctus* développé est celui qui entoure la mort de Domice dans *La Pharsale*⁹⁰. Directement hérité des *Fet des Romains*, il insiste davantage sur la valeur du héros défunt (qui allie prouesse et sagesse) que sur l'émotivité de celui qui le regrette. Il est, en outre, assumé par deux personnages différents : le cousin de Domice, qui jure de le venger, et Pompée, qui profite de cette brève oraison funèbre pour rappeler l'enjeu du combat : la « franchise de Rome »⁹¹...
- 30 Les *planctus* contenus dans *La Prise de Pampelune* se réduisent, quant à eux, à la reconnaissance des qualités du héros mort sans que les personnages ne fassent montre

d'une souffrance outrancière⁹². Le motif épique du *planctus*, que Paul Zumthor définit comme un « passage exprimant la douleur ressentie par un personnage en présence du cadavre d'un compagnon d'armes »⁹³, devient, au contraire, l'occasion de manifester sa capacité à ne s'émouvoir excessivement de rien, à contenir sa peine⁹⁴.

- 31 Même dans *La Passion*, le passage attendu du *planctus Mariae* s'éloigne des canons du genre⁹⁵. Certes, la Vierge pleure au pied de la Croix, mais ses plaintes ont lieu au moment de la crucifixion de son fils⁹⁶ et non pas de sa mort, face à laquelle elle demeure silencieuse⁹⁷. En effet, la laisse XXIX évoque d'abord la désolation des trois Marie et s'achève sur la réponse de Jésus à sa mère lorsque celui-ci lui confie Jean comme fils. La déploration de la Vierge n'est donc pas, à proprement parler, un *planctus*⁹⁸.
- 32 Il s'agit pourtant incontestablement d'un épisode émouvant que l'on peut stylistiquement rapprocher du lamento de Cornélie face aux revers que subit Pompée dans *La Pharsale*⁹⁹ et de celui du roi Maozérís qui, dans *La Prise de Pampelune*, se lamente de voir sa ville prise par les chrétiens¹⁰⁰. Ces trois passages sont comparables non seulement par la situation pathétique qu'ils mettent en scène, mais encore par la rhétorique même du discours direct¹⁰¹.
- 33 L'exclamation initiale « Ay ! » inscrit chacun des trois lamentos dans un registre élégiaque, qu'il s'agisse du « Ay, zetive moy »¹⁰² de Cornélie, du « Ay, mien sir, piere e fil »¹⁰³ de la Vierge, repris quelques vers plus bas en « Ay, mien douz piere e fil ! »¹⁰⁴, ou encore des « Ay Pampelune »¹⁰⁵ et « Ay Maomet »¹⁰⁶ de Maozérís. Si l'épouse de Pompée commence par regretter son propre sort, la mère du Christ apostrophe celui qui vient d'être crucifié et le roi païen s'adresse à sa cité perdue, avant de supplier son Dieu. Cette double prosopopée fait écho tant à la triple adresse de Marie (à son fils, à Marie-Madeleine et à Marie Cléophé¹⁰⁷) qu'aux deux destinataires sollicités par Cornélie : son époux, qui est à ses côtés (« Ay Pompiu, le mien sir, çentis hom poestis »¹⁰⁸), et Julie, qu'elle implore *in absentia* (« Julie !, je te pri, en qiel part qe tu is »¹⁰⁹). L'effet de polyphonie énonciative amplifie la détresse des trois protagonistes, qui sont ainsi présentés comme émotionnellement ébranlés et ne sachant, ni au plan rhétorique ni au plan affectif, à qui s'en remettre. La situation d'énonciation diffère sensiblement dans les trois cas, puisque la Vierge se trouve physiquement auprès de ceux à qui elle parle alors que Maozérís, *stricto sensu*, prononce un monologue, et que Cornélie exhorte successivement un être présent auprès d'elle et un être absent. Mais la multiplication des interlocuteurs aboutit à la même expression de l'émotion.
- 34 En outre, ces trois discours directs utilisent abondamment la modalité exclamo-interrogative :

« Pampelune, admirable citié ! [...]

Ay Maomet ! par quoi m'ais tu ensi oblié ? [...]

Comant ais tu soufert [...] ?¹¹⁰

« Ay, zetive moy, pis qe bete saovaçe ! [...]

Par qoy ne pris je donque Cesar en mariaçe

A ce q'il fust tué cum ceus de suen lignaze ? [...]

Qe seroies bien daingn d'avoir trou greignor pris

De muiler qe ne suy ! »¹¹¹

« 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 ! [...]
 Ne abandonier ta mere ! Com me poes tu gerpir ? [...]
 Diant : « Serour, esgarde que paine stuet souffrir
 Le tuen metre, mien fil ! Com porons garentir
 En cist mond toy ne moy, veant lu departir ? ». [...]
 Diant : « Douce serour, par choi ont fait perir
 Cestour le mien douz fil, mien tresour, mien remir ?
 Que fausitié a il faite ?¹¹²

- 35 La multiplication des apostrophes, des interjections et des questions directes rend le discours de la Vierge particulièrement pathétique, et ce, d'autant plus que la mère s'afflige des souffrances imposées à son enfant, comme en témoigne le champ lexical de la torture et de l'agonie, largement développé : « languir », « souffrir », « tant tendremant la abraçoit, che gemir / E pluriier fesoit ceus che la pooient zausir », « perir », « tourmentier ne oucir »¹¹³. Cela amène la mère du Christ à appeler la mort de ses vœux et à demander au crucifié :

« En(n) don te veul querir
 Che tu avech toy me meines, s'il te vient a plaisir [...]
 Porte l'arme avec toy, car je en ay grand dextrer »¹¹⁴.

- 36 On observe une requête similaire dans le discours de Cornélie, qui souhaite elle aussi partager le sort de celui qui va mourir. Elle formule sa demande à deux reprises, l'adressant directement à Pompée, puis à Julie :

« Und ze quier un servis :
 Qe me facés trencer li membres e le vis [...]
 Julie !, je te pri, en qiel part qe tu is,
 Qe me vieignes tuer d'un dard d'acer pontis »¹¹⁵.

- 37 Les deux femmes affirment ainsi ne pas vouloir survivre à celui qui leur est cher, ce qui dramatise le récit et le rapproche de la douleur hyperbolique éprouvée par certaines héroïnes tragiques¹¹⁶. À ce titre, il est révélateur que le poète, pour évoquer les tourments de Cornélie, se soit éloigné de sa source historique et y ait ajouté une description de l'agitation nocturne de l'épouse explorée¹¹⁷. Ces tourments de la nuit font écho, dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, aussi bien à ceux qu'éprouvent les hommes de Pompée la veille de l'engagement armé¹¹⁸ qu'à ceux de Maozérís qui hésite toute la nuit à sacrifier ou à épargner son fils¹¹⁹. Mais ils ne sont pas décrits dans la chronique en prose qui sert de modèle à la chanson antique¹²⁰. En effet, dans ce passage consacré aux retrouvailles des deux amants, le poète a recours par deux fois à des renvois explicites à l'univers tragique, qu'il compare la souffrance de Cornélie à celle de Déjanire ou qu'il rapproche les prouesses oratoires de Pompée et celles de Didon :

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 tanfure¹²¹.

Ne fist gregnor proiere la dame de Cartaze
 Por retenir cellu par cui fist le folaçe,
 Cum fist Pompiu le prince por metre buen coraçe
 A sa fame le zorn q'il la voit en tiel raçe¹²².

- 38 Cette double référence aux héroïnes antiques, absente des *Fet des Romains* donne au passage une coloration pathétique propre à exacerber l'expression du sentiment amoureux ou de l'affection¹²³. L'écriture de Nicolas de Vérone comporte, dans cet épisode, une belle litote qui se retrouvera chez Corneille : l'évocation de Cornélie, toute d'angoisse éprouvée, se tourmentant pour « cil qe pas ne aaine »¹²⁴.
- 39 Dans la *Passion*, Marie pleure sur le supplice de son « piere e fil »¹²⁵ dans son acception la plus physique du terme ; Cornélie, de son côté, associe sa peine (« zetive », « dolente »¹²⁶) non seulement à la mort prochaine de son époux, mais aussi, et surtout, au déshonneur de sa défaite qui rappelle la « hontaçe »¹²⁷ subie déjà par son précédent mari, « tué das Turs contre le droit usaçe »¹²⁸. L'héroïne déplore que Pompée soit « sconfit, ond est mout grand outraçe »¹²⁹ et qu'il ne puisse avoir « honor desor [se]s enemis »¹³⁰. Les personnages féminins de Nicolas de Vérone aspirent donc à une même fin tragique, bien que leurs motifs d'affliction, repérables à travers les réseaux lexicaux, soient sensiblement différents.
- 40 Maozérís, quant à lui, n'exprime pas le moindre désir de quitter le monde terrestre et, s'il s'adresse lui aussi à son Dieu, la demande qu'il lui fait est bien différente de celles des femmes, dans son contenu comme dans sa formulation. En effet, il ne s'agit plus de prière¹³¹, de « don »¹³² ou de « servis »¹³³, mais plutôt d'une bravade :
- « Mes se tu me vosisies fer or tant de bontié
Che mien fil m'envoiasés, quand il sera esveillé,
Tretout mien mautalant te seroit perdonié »¹³⁴.
- 41 Liant son « mautalant »¹³⁵ à la « grand cruautié »¹³⁶ de Maomet qui, selon lui, l'a « oblié »¹³⁷, le roi païen place sa plainte sous le signe de la révolte de l'homme contre son (ou ses) dieu(x) : « Bien m'ont enznigné / Li diés »¹³⁸. L'enjambement entre ces deux vers semble souligner la dimension inacceptable de la situation, et le fait que, aux yeux de l'ancien seigneur de Pampelune, son abandon par les dieux est inconcevable. C'est également le cas, à deux reprises, un peu plus loin :
- Comant ais tu soufert que je deseritié
Soie ensi de ma ville e l'onour soit donié
A ceus que ne t'ament¹³⁹ ?
- 42 Par trois fois dans le monologue de Maozérís, le rythme syntaxique et le rythme prosodique sont ainsi en contradiction et cette discordance apparaît comme la marque stylistique de l'ambivalence du personnage. De la même façon que l'antéposition du prédicat permet de rendre saillantes son émotivité et son impulsivité, le monologue déploratif qu'il prononce fait de lui un être plus complexe que ne le laisserait penser la stéréotypie de son personnage de païen. Marqué davantage par sa douloureuse humanité que par son extrémisme féroce légitimé par la guerre sainte qu'il mène, héros de l'inconstance, Maozérís est puni parce qu'il hésite entre deux religions, tout comme son discours hésite entre respect mélodique de l'alexandrin et fluidité de la construction grammaticale. La structure de la phrase s'émancipe du cadre du vers, de la même façon que le seigneur sarrasin renie « Yesu e Maomet en un jour »¹⁴⁰ et, finalement, épargne son fils. Laisant primer son sentiment humain de père sur le dévouement attendu à sa cause¹⁴¹, moins pieux qu'Abraham, moins glorieux que Médée¹⁴², Maozérís évoque ainsi à la fois la révolte de Saül refusant de mettre à mort Agag¹⁴³, la solitude du Christ de Vigny¹⁴⁴ et celle du dernier Abencérage Boabdil de Chateaubriand¹⁴⁵ qui, comme lui, quittera sa ville à l'aube et se retrouvera seul, avant de se retourner pour regarder une dernière fois son fief tombé à l'ennemi¹⁴⁶.

- 43 Ce regard en arrière précède le monologue de Maozérís et l'inscrit dans une tonalité pathétique. Déchiré et tourmenté, le protagoniste franco-italien apparaît comme une sorte de lointain précurseur du héros romantique, seul et sans Dieu face aux décisions qui lui incombent, et dont le dépit se lit à travers les discours déchirants. Plus que tout autre, ce personnage incarne le *combo* épico-romanesque caractéristique du monde éminemment complexe et nuancé de Nicolas de Vérone, et de son style, beaucoup moins formulaire que celui des chansons de geste primitives.
- 44 L'écriture du Véronais est également, et cela mérite d'être souligné, volontiers moralisante et les tournures générales y sont nombreuses. En effet, peut-être parce qu'il assigne à ses textes une fonction didactique, le poète recourt fréquemment à une certaine rhétorique de l'*exemplum* et à une phraséologie proverbiale dont il souligne lui-même la justesse : « Qar le proverbe dit – le chiel parler est dreit – »¹⁴⁷ ... Ainsi, son œuvre propose une série de réflexions édifiantes et de grands principes fondateurs qui règlent les rapports entre les hommes, qu'il s'agisse de concepts définissant des vertus domestiques telles que l'amour¹⁴⁸, l'amitié¹⁴⁹, le refus de la vantardise¹⁵⁰ ou de la médisance¹⁵¹, de préceptes liés aux codes féodaux ou au bon gouvernement (largesse¹⁵², respect dû aux émissaires¹⁵³, stratégies politiques¹⁵⁴) ou encore de leçons plus globales sur l'attitude à tenir face aux revers de Fortune¹⁵⁵, par exemple.
- 45 Ces passages sont exclusivement rédigés au présent gnomique¹⁵⁶ et font très fréquemment intervenir des propositions subordonnées relatives substantives à valeur générale, associées, la plupart du temps, au semi-auxiliaire modal *devoir* :

« Car l'onour doit avoir qi le seit gaagnier ».

« Chi est bien vanteour
Se doit bien esprovier par ne avoir desenour ».

« Sire, cil sir che vieut examplir autement
doit prometre e donier a cescun larçement ».
« Qi bien comance e por foble tenor
Veit empirant, cil ne vaut un tambor ».
« Qi veut fer suen meilor e guencir duel e heu
Ne doit garder plus droit, com fait le lous ao beu ».
« Qi veut sempre etre roi
Doit fer tous felonies, tous maus e tous orgoi [...]»
Qi veut etre loyaus, omble, de bone foi,
Ne doit de seignorie jamés vestir coroi ;
Ans doit venir hermite en bois o en roçois ».
« E plus fol est cellu, cetis e maleorous
Que suit mais auchun home qand il est ao desous ».¹⁵⁷

- 46 Comme dans ce dernier exemple, il arrive que la tournure proverbiale soit associée au déterminant de valeur indéfinie *aucun* (« auchun home », « aucun roi ne duc ne prince segnori / Ne doit onir mesaze »¹⁵⁸). Elle peut également s'exprimer à travers une voix pronominale à valeur de passif (« en la fin se conuit le meilor », « en la fin se loe l'ome selong le suen labour »¹⁵⁹) ou une forme impersonnelle ou présentative :

« Il ni afert a prodome [...] / Achaxioner autrui »¹⁶⁰.

« Il n'è nient da proece, da sens ni da vertus
A metre em peril ce ond l'en est ao desus »¹⁶¹.

« Q'il est raysnable zonse – ce savent li pluxor –
 Qe l'avoir e l'auteçe soient frer e seror,
 E l'un honor cum l'autre, e non le desenor.
 Mes se le aut gerpi suen ais e suen seçor
 Por le pobre servir, ce est d'amor la flor ». ¹⁶²

- 47 L'usage de l'article défini à valeur globale est également assez fréquent devant un substantif, qu'il s'agisse d'un adjectif substantivé ou d'un individu devenu type (« l'avoir et l'auteçe »¹⁶³, « le vaillant doit estre proveor »¹⁶⁴...), même si Nicolas de Vérone hésite, dans ce type d'expression sentencieuse, entre article défini singulier et absence d'article, la tournure universelle de l'adage excluant, de fait, l'idée de particularisation. On relève ainsi des formules telles que « Fame ne doit plorer ne motrer nul langor / De tant qe suen mari est vis por nul tenor »¹⁶⁵ ou « Santité e autece [...] / Ne s'afont bien enssemble »¹⁶⁶.
- 48 La fréquence et la récurrence de ces tournures rhétoriques dans des textes narratifs inscrivent l'œuvre de Nicolas de Vérone dans une démarche éducative plus importante que celle que l'on peut observer dans d'autres épopées¹⁶⁷ et qui évoque certains florilèges philosophiques. Ces outils, dont les principaux sont les *Auctoritates Aristotelis*, les *Disticha Catonis* et les *Enseignement Sénèque*, sont très largement diffusés et utilisés au Moyen Âge¹⁶⁸. Or, les formules du poète franco-italien affichent parfois une troublante proximité avec des maximes de ces ouvrages, tant du point de vue de la formulation que du contenu moral¹⁶⁹.
- 49 C'est le cas pour la thématique de la roue de Fortune et de ses revers, qui est prépondérante dans *La Pharsale*¹⁷⁰ comme dans les *Enseignement Sénèque* : « Fortune jue de ces dons, car elle tolt se qu'elle a donné et si rent chou qu'elle a tolu »¹⁷¹. Nicolas de Vérone semble s'en remettre à ce précepte lorsqu'il écrit :
- « Fous est qi ver fortune veut prandre nul estriu
 Qar encontre sa force ne vaut armes un fiu »¹⁷².
- 50 De la même façon, l'éloge de la pauvreté paraît directement inspiré du florilège philosophique qui la définit comme « la plus seüre chose ki soit »¹⁷³ et précise « Li povres va segurement par tout »¹⁷⁴, là où le poète détaille :
- « Qe'o pobre pelerin çante seür e breit
 Por devant le lairon, qe nul ne li mesfeit,
 Qar cil qe riens ne porte, onque rien ne li ceit »¹⁷⁵.
- 51 La visée morale des textes du Véronais leur donne ainsi une tonalité particulière, celle de poèmes épiques envisagés non seulement comme la célébration de hauts faits guerriers, mais également comme la mise en évidence de principes et de vertus propres à diriger chacun dans la *droite* voie, édictée, entre autres, par les « proverbe[s] »¹⁷⁶.
- 52 Ainsi, les trois chansons de geste de Nicolas de Vérone font apparaître une écriture riche, complexe et variée. Inspirée du genre épique, celle-ci emprunte aux anciennes légendes héroïques nombre de motifs et de formules rhétoriques, tout en redonnant un véritable contenu notionnel à des expressions parfois en cours de lexicalisation. L'usage que le poète fait des épithètes et de leur place antéposée est, à ce sujet, révélateur de cette façon très personnelle de remotiver certains clichés langagiers et d'en faire des caractérisations essentielles des personnages.
- 53 Le style du poète franco-italien ne se réduit cependant pas à une écriture formulaire et stéréotypée. Le choix de l'alexandrin, le recours à certains motifs rhétoriques proches

de ceux de la tragédie antique et la prédilection pour le discours direct donnent aux poèmes une ampleur et une tonalité pathétique incontestables. Certains monologues, plaintes ou lamentations sont ainsi remarquables par le brio stylistique qu'ils mettent en œuvre. Pour le lecteur du XXI^e siècle, penser aux grands tragédiens classiques ou aux maîtres du romantisme en lisant certains passages de ces chansons du *Trecento* amène à reconnaître à Nicolas de Vérone une virtuosité certaine à décrire et à mettre en vers les tourments de l'âme humaine.

- 54 Ces passages émouvants, insistant sur la singularité de l'individu, sont autant de pauses narratives dans la diégèse épique. Mais les récits du Véronais sont également parfois suspendus au profit d'une écriture proverbiale ou parémique. Les sentences et adages que l'on retrouve ici et là, au sein des différents épisodes guerriers ou pathétiques, font de *La Pharsale*, de *La Prise de Pampelune* et de *La Passion* des textes porteurs d'une visée didactique.
- 55 La signature stylistique de Nicolas de Vérone semble bien cet équilibre inédit entre écriture épique, affective et morale.

BIBLIOGRAPHIE

Textes

Biblia sacra : iuxta Vulgatam versionem, éd. Robert Weber, Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

La Chanson de Roland, éd. et trad. Dufournet, Paris, Flammarion, 1993.

La Chanson de Roland, le manuscrit de Châteauroux, éd. Jean Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2016.

François-René de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, éd. Agnès Verlet, Paris, Gallimard, 2006.

L'Entrée d'Espagne, éd. Antoine Thomas, Paris, Firmin-Didot, 1913.

Euripide, *Médée*, éd. Marie-Rose Rougier, Paris, Hachette, 2005.

Li Fet des Romains, Compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan, éd. Louis-Fernand Flutre, Cornelis Sneijders de Vogel, Paris, Groningen, 1938.

The Franco-Italian Roland (V4), éd. Geoffrey Robertson-Mellor, Salford, University of Salford Reprographic Unit, 1980.

La Geste Francor, Edition of the Chansons de geste of Ms Marc. Fr. 13 (=256), éd. Leslie Zarker Morgan, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009.

Jacques de Longuyon, *Les neuf preux*, éd. Paul Meyer, *Bulletin de la société des anciens textes français*, 9, 1883, p. 45-54.

Niccolò da Verona, *Opere*, éd. Franca di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992.

Niccolò da Casola, *La Guerra d'Attila*, éd. Guido Stendardo, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1941, 2 vol.

Raffale da Verona, *Aquilon de Bavière*, éd. Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, t. 1 et 2, 1982, t. 3, 2007.

Le Roman d'Hector et Hercule, éd. Joseph Palermo, Genève, Droz, 1972.

Alfred de Vigny, « Le mont des Oliviers », dans *Les Destinées*, éd. Verdun-Louis Saulnier, Genève, Droz, 1967.

Wace, *Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940.

Études

Jean-Claude Anscombe, « Parole proverbiale et structure métrique », *Langages*, 139, 2000, p. 6-26.

Giulio Bertoni, « Sur le texte de la *Pharsale* de Nicolas de Vérone », *Zeitschrift für romanische Philologie* 32, 1908, p. 564-570.

Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Dominique Boutet, *La Chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Henri Braet, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gent, Romanica Gandensia, 1975.

Willelmo Braghirolli, Paul Meyer, Gaston Paris, « Inventaire des manuscrits en langue française possédés par F. Gonzaga I, capitaine de Mantoue mort en 1407 », *Romania* 9, 1880, p. 497-514.

Catherine Croizy-Naquet, « César et le romanz au XII^e siècle », dans Bruno Méniel et Bernard Ribémont (dir.), *La Figure de Jules César au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 39-49.

Catherine Croizy-Naquet, *Écrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Catherine Croizy-Naquet, « De quelques figures féminines dans les *Fet des Romains* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 2, 1996, p. 201-220.

Adolphe-Jacques Dickman, *Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Paris, Honoré Champion, 1926.

Jacqueline Hamesse, « La diffusion des florilèges aristotéliens en Italie du XIV^e au XVI^e siècle », dans Giuseppe Roccaro (dir.), *Platonismo e Aristotelismo nel Mezzogiorno d'Italia, sec. XIV-XVI*, Palermo, Officina di Studi medievali, 1989, p. 39-54.

Jacqueline Hamesse, « Les florilèges philosophiques, instruments de travail des intellectuels à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance », dans Luca Bianchi (dir.), *Filosofia e teologia nel Trecento, Studi in ricordo di Eugenio Randi*, Louvain-la-Neuve, Publications de la FIDEM, 1994, p. 479-491.

Jacqueline Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis, un florilège médiéval, étude historique et édition critique*, Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1974.

Pablo Justel Vicente, « Estudios sobre el sistema formular en la épica francesa medieval », *Boletín de Literatura Oral* 3, juillet 2013, p. 101-138.

Chloé Lelong, « Judas et Pierre dans les *Passions* franco-italiennes. Personnages épiques ou figures morales ? », dans Philippe Haugeard et Bernard Ribémont (dir.), *Chansons de geste et savoirs savants. Convergences et interférences*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 61-82.

Chloé Lelong, « Les chansons antiques franco-italiennes : des outils didactiques ? », *Francigena* 6, 2020, Università degli studi di Padova, p. 161-188, en ligne (DOI : 10.25430/2420-9767/V6-006).

Chloé Lelong, « Pompée défenseur de la paix dans la *Pharsale* franco-italienne de Nicolas de Vérone », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 26, 2013, p. 295-307, doi.org/10.4000/crm.13420.

Chloé Lelong, *L'Œuvre de Nicolas de Vérone. Intertextualité et création dans la littérature épique franco-italienne du XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.

André de Mandach, « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* de Nicolas de Vérone sont-ils des manuscrits *princeps* ? », dans *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1^o simposio franco-italiano*, Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 232-244.

Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale, 1)*, Paris, Honoré Champion, 2017.

Luca Morlino, « Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana », *Francigena* 1, 2015, p. 5-82.

Amy Neff, « *The Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* : Toward an Attribution », *Miscellanea Francescana* 86-1, 1986, p. 105-108.

Franca di Ninni, « Dall'épica ai cantari : Malzariggi, storia di un personaggio », *Studi medievali e romanzi in memoria di Alberto Limentani*, Rome, Jouvence, 1991, p. 81-92.

Franca di Ninni, « Techniques de composition nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », *Medioevo romanzo* 10-1, 1985, p. 103-122.

Marguerite Oswald, « Les Enseignement Sénèque (premier article) », *Romania* 90, 1969, p. 31-78 ;

Marguerite Oswald, « Les Enseignement Sénèque (deuxième article) », *Romania* 90, 1969, p. 202-241.

Émile 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, Damidot, 1903, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1974.

Jean Rychner, *La Chanson de geste, Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

Élisabeth Schulze-Busacker, *La didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

René Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone : Contribution à l'étude de la littérature franco-italienne du quatorzième siècle*, Berne/Frankfurt, Peter Lang, 1982.

Sandro Sticca, *The Latin Passion play : Its Origins and Development*, Albany (NY), State University of New-York Press, 1970.

Antoine Thomas, *Nouvelles recherches sur l'Entrée de Espagne, chanson de geste franco-italienne*, Paris, Ernest Thorin, « Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome », 25, 1882.

Jean-Claude Vallecalle, « Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste », dans *id. (dir.), Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 65-94.

Maurice Wilmotte, *L'Épopée française : origine et élaboration*, Paris, Boivin, 1938.

Michel Woronoff, « L'épopée des vaincus », dans Pierre Frantz (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 9-22.

Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, The Clarendon Press, 1933

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

Paul Zumthor, « Étude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », dans *La Technique littéraire des chansons de geste : actes du colloque de Liège*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 219-237.

ANNEXES

Lamentos et monologues déploratifs

1. *La Pharsale*, v. 2322-2357

[Cornélie déplore la situation de son époux.]

« Ay, zetive moy, pis qe bete saovaçe !
 Qe de dous mes maris ch'erent de tiel paraçe
 Nen ay eü gair joie longemant per aaçe,
 Qar seul por mes pecé sont livrés a hontaçe :
 Le un fu Marchus Crassus, le cortois e le saçe,
 Qe fu tué das Turs contre le droit usaçe ;
 E l'autre est Pompiu qi tant oit vasalaze,
 Qe sempre oit victoire por plans e por boscaze,
 E fu beneüros en ceschun fer viaze.
 Or est por moy sconfit, ond est mout grand outraçe,
 Quand seul par mien pecé est mis a tiel pasaze.
 Se il devoit morir ceschun mien guionaze,
 Par qoy ne pris je donque Cesar en mariaçe
 A ce q'il fust tué cum ceus de suen lignaze ?
 Qar pois seroit en pais le mond e le bernaçe.
 Bien doy etre dolente qand seul por ma imaçe
 Tant rois, tant dux, tant princes ont eré por folaze,
 Qar tretous sunt tué, ond est trou grand daomaze ».
 « Tout le mond », dit la dame, « est seul por moy maomis :
 E roys e dux e princes, senators e marchis.
 Ay Pompiu, le mien sir, çentis hom poestis,
 Qe seroies bien daingn d'avoir trou greignor pris
 De muiler qe ne suy ! Und ze quier un servis :
 Qe me facés trencer li membres e le vis
 E çeter en la mer sens nul autre respis ;
 Qar tous li alimens e fortune neïs
 E tous li diex de sor vos seront buens amis.
 Qar bien merir voudroie – de ce soiés vos fis –
 E vous aüstes honor desor vous enemis.
 Julie !, je te pri, en qiel part qe tu is,
 Qe me viegnes tuer d'un dard d'acer pontis,
 Qar mout li ais raixon, qe fortmant te mesfis
 Quand en cil lit entray ou tu avant zeisis,
 E avec tuen ami fis ce qe tu feïs.
 Pois laixeras Pompiu avoir aucun delis,
 Qar tous maus li porcazes seul par mien cors zeitis ».

2. La Prise de Pampelune, v. 772-791

[Maozéris pleure la perte de sa cité.]

« Ay Pampelune, admirable 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 enzié
 Li diés que je ai sempre servis e honorié.
 Ay Maomet ! par quoi 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 soufert 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 vosisies 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, que je tant ay queru e demandié

3. La Passion, v. 831-849

[Marie se lamente au pied de la croix.]

« Ay, mien sir, pierre 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 pierre e fil ! En(n) 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 dextrir ».
 Pues ver la Madelaine prist suen chief a guencir,
 Diant : « Serour, esgarde que paine stuet souffrir
 Le tuen metre, mien fil ! Com porons garentir
 En cist mond toy ne moy, veant lu departir ? ».
 Alour tant tendremant la abraçoit, che gemir
 E plurier fesoit ceus che la pooient zausir.
 Pues a Marie Cleophé se prist a revetir,
 Diant : « Douce serour, par choi ont fait perir
 Cestour le mien douz fil, mien tresour, mien remir ?
 Que fausitié a il feite ? Car nul ne seit geïr
 Par coy cestour le faicent tourmentier ne oucir ».

NOTES

1. Nicolas de Vérone, *La Pharsale*, dans *Opere*, éd. Franca di Ninni, Venezia, Marsilio Editori, 1992, v. 18.
2. Luca Morlino, « Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana », *Francigena* 1, 2015, p. 36, en ligne.
3. *L'Entrée d'Espagne*, éd. Antoine Thomas, Paris, Didot, 1913.
4. *La Geste Francor*, *Edition of the Chansons de geste of Ms Marc. Fr. 13 (=256)*, éd. Leslie Zarker Morgan, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009.
5. Niccolò da Casola, *La Guerra d'Attila*, éd. Guido Stendardo, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1941.
6. Raffale da Verona, *Aquilon de Bavière*, éd. Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, t. 1 et 2, 1982, t. 3, 2007.
7. Comme la *Pharsale*, la *Continuazione dell'Entrée d'Espagne* et la *Passion* sont publiés dans l'édition citée de Niccolò da Verona, *Opere*. Dans la suite de cet article, les ouvrages seront désignés par leur seul titre *La Pharsale*, *La Prise de Pampelune*, *La Passion*.
8. *La Pharsale*, v. 1933-1937, *La Prise de Pampelune*, exergue, v. 1-2 (ces vers correspondent aux v. 125-126 de l'Appendice publié par Antoine Thomas à la suite de son édition de *L'Entrée d'Espagne*) ; *La Passion*, v. 990-991.
9. Les initiales des laisses III à XCVI reprennent à l'identique le contenu des vers 1334-1335 et 1337, qui révèlent le nom de Nicolas, le destinataire et la date de composition de son œuvre : « Nicolais la rima dou pais veronois / Por amor suen signor de Ferare marcois / Corant mil e troi cent ans e qarante trois ».
10. *Li Fet des Romains*, *Compilé ensemble de Saluste, Suetoine et Lucain*, éd. Louis-Fernand Flutre, Cornelis Sneijders de Vogel, Paris, Groningen, 1938. Dans la suite de cet article, l'ouvrage sera mentionné sous la seule appellation (*Li Fet des Romains*).
11. Voir les v. 125-126 de l'Appendice publié par Antoine Thomas à la suite de son édition de *L'Entrée d'Espagne* et publiés en exergue à l'édition de *La Prise de Pampelune* par Franca di Ninni : « Ci tourne Nicolais a rimer la complue / De l'Entree d'Espagne... » (exergue, v. 1-2).
12. *La Pharsale*, v. 4-5.
13. Voir Chloé Lelong, *L'Œuvre de Nicolas de Vérone. Intertextualité et création dans la littérature épique franco-italienne du XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.
14. Dans l'introduction à son édition citée des œuvres du poète, Franca di Ninni consacre près de 30 pages (p. 59-88) à une étude linguistique, phonétique et morphologique des poèmes, mais seulement 4 (p. 55-59) à des « Osservazioni sull'impiego di alcune figure retoriche ». Dans le détail, l'éditrice s'intéresse exclusivement à la comparaison, dont elle relève quelques occurrences (en distinguant deux types de comparants, monde animal, végétal et minéral, d'une part et épisodes historiques et mythologiques, d'autre part), et à l'enjambement, qu'elle traite en une page seulement, sans en tirer de conclusion véritablement éclairante. C'est particulièrement déroutant si l'on considère que, depuis les recherches d'Antoine Thomas sur le sujet, l'attribution de *La Prise de Pampelune* à Nicolas de Vérone repose en partie sur cette caractéristique stylistique. Voir Antoine Thomas, *Nouvelles recherches sur l'Entrée de Spagne, chanson de geste franco-italienne*, Paris, Ernest Thorin, « Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome », 25, 1882, p. 21-28.
15. Il s'agit des manuscrits aujourd'hui référencés Ms. fr. 81 à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève ; Cod. Marc. Fr. 5 et Cod. Marc. Str. App. 39 à la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise. Pour une description et une histoire de ces manuscrits, voir Franca di Ninni, « Introduzione », éd. cit., p. 29-36 ; René Specht, *Recherches sur Nicolas de Vérone : Contribution à l'étude de la littérature franco-italienne du quatorzième siècle*, Berne/Frankfurt, Peter Lang, 1982, p. 14-22.

16. Franca di Ninni, « Introduzione », éd. cit., p. 31.
17. André de Mandach, « Les manuscrits uniques de *La Passion* et de *La Pharsale* de Nicolas de Vérone sont-ils des manuscrits *princeps* ? », dans *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano : Atti del 1° simposio franco-italiano*, Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 232-244, ici p. 232.
18. Voir à ce sujet Willelmo Braghirolli, Paul Meyer, Gaston Paris, « Inventaire des manuscrits en langue française possédés par F. Gonzaga I, capitaine de Mantoue mort en 1407 », *Romania* 9, 1880, p. 497-514, en particulier p. 505, 507 et 513.
19. Voir à ce sujet Giulio Bertoni, « Sur le texte de la *Pharsale* de Nicolas de Vérone », *Zeitschrift für romanische Philologie* 32, 1908, p. 564-570.
20. Jean Rychner, *La Chanson de geste, Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955 (en particulier p. 128-150) ; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972 (en particulier p. 70-98) ; Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale, 1)*, Paris, Honoré Champion, 2017 (en particulier p. 215-261). Voir également Dominique Boutet, *La Chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 70-88 et 104-151. Pour un point plus récent sur ces questions, voir l'étude de Pablo Justel Vicente, « Estudios sobre el sistema formular en la épica francesa medieval », *Boletín de Literatura Oral* 3, juillet 2013, p. 101-138 ainsi que l'abondante bibliographie qui s'y rattache.
21. Voir par exemple *La Pharsale*, v. 138, 359, 594, 923, 1021, 1070, 2159, 3042... ; *La Prise de Pampelune*, v. 338, 1726, 1879, 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...
22. Voir par exemple *La Pharsale*, v. 576, 891, 1363, 1550...
23. *Ibid.*, v. 46, 692, 1189, 1550, 1955, 2786...
24. *Ibid.*, v. 3-4, 760-766, 1036-1037, 1623-1624, 1844-1846...
25. *The Franco-Italian Roland (V4)*, éd. Geoffrey Robertson-Mellor, Salford, University of Salford Reprographic Unit, 1980. La version contenue dans le manuscrit V7 est identique à celle du manuscrit de Châteauroux : *La Chanson de Roland, le manuscrit de Châteauroux*, éd. Jean Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2016.
26. À titre de comparaison, *Le Roman d'Hector et Hercule* (éd. Joseph Palermo, Genève, Droz, 1972) est rédigé en octosyllabes, *L'Entrée d'Espagne* alterne décasyllabes (explicit) et alexandrins (incipit), *La Guerra d'Attila* en revanche, est rédigée en alexandrins, et *Aquilon de Bavière* en prose...
27. *La Pharsale*, v. 8 : Nicolas de Vérone évoque l'affrontement qui opposa « le roy Porus vers le roy Alexandre ». Voir également v. 24, 1328, 1383-1389, 1612-1614. Le poète renvoie également au *Roman de Troie*, v. 6-7, 23, 107-110, 957, 1148-1149, 1618-1620.
28. On notera cependant que les laisses XV à XVIII (v. 359-483) sont rédigées en décasyllabes.
29. *La Pharsale*, v. 18.
30. *La Pharsale*, v. 18-37 : « Savés por qoy ay mis en rime de France / Ceste fere bataille e la dure acontance / Qe li zantis de cuer, qant vont por strançe stance, / Maintes fois por apprendre ardimant e sciance, / Des zonses trepasees vont feisant demandance. / 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 selong 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 dotance ».
31. *La Passion*, v. 1-2 : « Seignour, je vous ay ja pour vers e pour sentance / Contié maintes istoires en la langue de France ».
32. Voir à ce sujet Chloé Lelong, « Les chansons antiques franco-italiennes : des outils didactiques ? », *Francigena*, 6, 2020, p. 161-188, en ligne.

33. Voir à ce sujet Catherine Croizy-Naquet, *Écrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, en particulier p. 38-45.
34. Sur le lien entre chanson de geste et récit de défaite, voir Michel Woronoff, « L'épopée des vaincus », dans Pierre Frantz (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 9-22, en particulier p. 9.
35. Nous précisons, à chaque occurrence étudiée, le paragraphe des *Fet des Romains* correspondant, ainsi que la page concernée dans l'édition Flutre mentionnée note 10. Sauf mention contraire, l'épithète épique est à la rime.
36. *La Pharsale*, v. 10.
37. *Ibid.*, v. 11.
38. Voir à ce sujet Chloé Lelong, « Pompée défenseur de la paix dans la *Pharsale* franco-italienne de Nicolas de Vérone », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 26, 2013, p. 295-307, en ligne.
39. *La Pharsale*, v. 3032 (cette mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 20, p. 565).
40. *Ibid.*, v. 3051 (cette mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 21, p. 565).
41. *La Pharsale*, v. 752 et 2732 (ces mentions sont absentes des *Fet des Romains*, chap. 12, § 22, p. 512-515 et chap. 13, § 14, p. 556-557).
42. Wace, *Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940 : « Julius Cesar li vaillanz, / Li forz, li pruz, li conqueranz, / Ki tant fist e tant faire pout, / Ki tut le mund conquist e out. / Unches nus huem, puis ne avant, / Que nus sacom, ne conquist tant. / Cesar fu de Rome emperere » (v. 3933-3939). Cette image positive de César se retrouve dans l'ouvrage de Jacques de Longuyon, *Les neuf preux* (éd. Paul Meyer, *Bulletin de la société des anciens textes français* 9, 1883, p. 45-54), où il apparaît, aux côtés d'Hector et d'Alexandre, comme l'un des neuf preux incarnant l'idéal de chevalerie (p. 50, en particulier).
43. Catherine Croizy-Naquet évoque à ce sujet « l'aura mythique de César » au Moyen Âge (« César et le romanz au XII^e siècle », *La Figure de Jules César au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 39-49, en particulier p. 39).
44. *La Pharsale*, v. 2678 (cette mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 13, p. 554-556)).
45. *Ibid.*, v. 2680 (cette mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 13, p. 554-556).
46. *Ibid.*, v. 2241.
47. *Li Fet des Romains*, chap. 13, § 3, p. 547, l. 5.
48. *La Pharsale*, v. 2244 ; *Li Fet des Romains*, chap. 13, § 3, p. 547, l. 5.
49. Voir à ce sujet, Chloé Lelong, *L'Œuvre de Nicolas de Vérone*, *op. cit.*, p. 528-557.
50. *La Pharsale*, v. 378 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 12, § 14, p. 505-506).
51. *Ibid.*, v. 638 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 12, § 19, p. 511).
52. *Ibid.*, v. 2231 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 3, p. 546-547).
53. *Ibid.*, v. 598 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 12, § 18, p. 509-510).
54. *Ibid.*, v. 1756 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 12, § 43, p. 535).
55. *Ibid.*, v. 2079 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 12, § 53, p. 543-544).
56. *Ibid.*, v. 2457. L'épithète épique n'est pas, ici, placée à la rime (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 9, p. 551).
57. *Ibid.*, v. 2319 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 5, p. 548).
58. *Ibid.*, v. 3141 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 13, § 22, p. 567). Voir également « baron Pompiu », v. 1437.
59. On peut d'ailleurs ajouter, à ce sujet, les occurrences suivantes : « Pompiu, lor seignor », *La Pharsale*, v. 2969 et « Pompiu, le mien sir », *La Pharsale*, v. 3047.
60. *Ibid.*, v. 1316.
61. *Ibid.*, v. 11, déjà cité, et v. 1420 (mention est absente des *Fet des Romains*, chap. 12, § 39, p. 529).
62. *Ibid.*, v. 324, 359, 996, 1363, 1399, 1419, 1436, 1460, 1474, 1592, 1667, 1866.
63. *Ibid.*, v. 324, 359, 1399, 1460, 1474, 1592 et 1866.

64. *Ibid.*, v. 996, 1363, 1419, 1436 et 1667. Un sixième vers d'intonation insiste sur le caractère exceptionnel du combat, mais sans antéposer l'adjectif en tête de vers : « La bataille fu grande plus qe nul nen creroit » (v. 1844).
65. L'un de ces vers s'attache aux qualités du combattant et non pas du combat : « Ardis e grand e fort e en bataille baut », v. 1436.
66. *Ibid.*, v. 324.
67. *Ibid.*, v. 359. Ce vers d'intonation reprend le v. 352 où « le prince levoit durement esjoïs ».
68. *Li Fet des Romains*, chap. 12, § 12, p. 504, l. 17-19 : « Sextus s'en retorna as tentes son père. Ericto le convoia, car la nuiz fu obscure. Quant Sextus fu arriere, il conmença a ajorner ».
69. *Ibid.*, chap. 12, § 12, p. 504, l. 27-p. 505, l. 13.
70. Le songe est en effet un élément surnaturel classique dans l'épopée et, bien que la vision de Pompée ne soit pas à strictement parler *prophétique*, puisqu'elle se révèle « faus ensogne » (v. 344), son interprétation se comprend cependant à la lumière des événements qui suivent, ce qui est, selon Adolphe-Jacques Dickman, une caractéristique des rêves épiques (*Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Paris, Honoré Champion, 1926, p. 119). Voir également Henri Braet, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gent, Romanica Gandensia, 1975, p. 103-109 et Jean-Claude Vallecalle, « Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste », dans *id.* (dir.), *Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 65-94, en particulier p. 80-90.
71. *La Pharsale*, v. 1460.
72. *Ibid.*, v. 1474.
73. *Li Fet des Romains*, chap. 12, § 37-38, p. 527-530.
74. *Ibid.*, chap. 12, § 38, p. 529, l. 30 ; *La Pharsale*, v. 1468.
75. Voir à ce sujet, Chloé Lelong, *L'Œuvre de Nicolas de Vérone*, *op. cit.*, p. 536-587.
76. Nicolas de Vérone se présente bien, dans les vers édités en exergue à son poème, « cum celu qu'en latin l'a leüie* » (*l' = « l'histoire ») mais les divergences sont trop grandes entre la *Chronique de Turpin* et *La Prise de Pampelune* pour qu'on envisage une simple réécriture comme c'est le cas dans les *Fet des Romains*. La mention de la source est ici pure formule rhétorique.
77. *La Prise de Pampelune*, v. 592-594, 598, 663-664.
78. *Ibid.*, v. 979-980. Voir également v. 631, 640, 724-727, 4992-4993, 3674.
79. *Ibid.*, v. 1052.
80. *Ibid.*, v. 1084. Cet état est annoncé par le vers 1081 : « Alour prist Maozeris de duel a ampaloïr ».
81. *Ibid.*, v. 1128.
82. *Ibid.*, v. 1863.
83. *Ibid.*, v. 1894.
84. On relève trois occurrences d'antéposition d'un prédicat décrivant Jésus qui ne s'attachent pas à ses sentiments mais au traitement qui lui est réservé : « Batu e flaiellé », « Menés », « clavellé », respectivement laisses XVIII, XXIII et XXVIII, v. 503, 651 et 775.
85. *La Passion*, v. 713 (reprise de l'hémistiche du v. 712). 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.
86. Voir Chloé Lelong, « Judas et Pierre dans les Passions franco-italiennes. Personnages épiques ou figures morales ? », dans Philippe Haugeard et Bernard Ribémont (dir.), *Chansons de geste et savoirs savants. Convergences et interférences*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 61-82. Les vers d'intonation de *La Passion* sont majoritairement chronologiques (14 laisses sur 35 : v. 55, 115, 280, 302, 316, 358, 398, 629, 749, 825, 865, 879, 944 et 978) avec une structure récurrente : « Quand + verbe ». On trouve aussi « après », « pues », « lour ». Cette structuration de la chanson s'explique

par la volonté de Nicolas de Vérone de raconter les événements de la façon la plus complète et la plus neutre possible, en combinant les quatre sources évangéliques mais sans avoir recours aux mystères qui s'éloignent de la lettre biblique et agrémentent leurs œuvres de multiples miracles et manifestations de la toute-puissance divine.

87. Il s'agit des laisses VIII, XVII, XVIII, XIX, XX, XXVII, XXIX, LXXXI, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCVI, CII, CIV, CVIII, CIX et CXII, v. 174, 413, 441, 484, 519, 752, 833, 2115, 2289, 2317, 2340, 2533, 2660, 2735, 2824, 2861, 2962. Au sujet de cette prédilection de Nicolas de Vérone pour le discours direct, voir Franca di Ninni, « Tecniche di composizione nella *Pharsale* di Niccolò da Verona », *Medioevo romanzo* 10-1, 1985, p. 117-121.

88. Il s'agit des discours prononcés par la sorcière Erichto, Cicéron, Pompée, César ou encore Lentulus et Futin. Voir les v. 174-191, 413-483, 486-561, 695-796, 2615-2682, 2735-2763, 2812-2887.

89. À titre de comparaison, *La Chanson de Roland* (éd. et trad. J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1993) compte sept *planctus* : celui de Charlemagne à la mort de Roland (v. 2887-2890 et 2898-2905), mais également ceux de Roland sur Olivier (v. 1854-1867, 2027-2030 et 2207-2214) ou sur Turpin (v. 2252-2258).

90. *La Pharsale*, v. 1757-1764 et 1770-1774.

91. *Ibid.*, v. 1764.

92. *La Prise de Pampelune*, v. 42-43 : Naimes au sujet de son cousin ; v. 3835-3837 : Charlemagne au sujet de Guron de Bretagne.

93. Paul Zumthor, « Étude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », dans *La Technique littéraire des chansons de geste : actes du colloque de Liège*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 219. Sur les *planctus* dans l'épopée voir également Maurice Wilmette, *L'Épopée française : origine et élaboration*, Paris, Boivin, 1938, p. 118 et 127-131 ; Jean Rychner, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 129.

94. Sur les *planctus* dans l'œuvre de Nicolas de Vérone, voir Chloé Lelong, *L'Œuvre de Nicolas de Vérone, op. cit.*, p. 550-555.

95. Sur le culte marial et le *planctus Mariae* au Moyen Âge, voir Sandro Sticca, *The Latin Passion play: Its Origins and Development*, Albany (NY), State University of New-York Press, 1970, p. 122-133 ; Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XV^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 625-663. Karl 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. Sur ce texte, voir Amy Neff, « The *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*: Toward an Attribution », *Miscellanea Francicana*, 86-1, 1986, p. 105-108 ; Émile 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, Damidot, 1903, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 75-94.

96. *La Passion*, v. 825-855.

97. *Ibid.*, v. 890.

98. *Ibid.*, v. 831-849.

99. *La Pharsale*, v. 2322-2357.

100. *La Prise de Pampelune*, v. 772- 791.

101. Pour plus de lisibilité, ces trois passages sont reproduits *in extenso* en annexe à cet article.

102. *La Pharsale*, v. 2322.

103. *La Passion*, v. 831.

104. *Ibid.*, v. 835.

105. *La Prise de Pampelune*, v. 772.

106. *Ibid.*, v. 779.

107. *La Passion*, respectivement v. 831, 840 et 846 : « Ay, mien sir, piere e fil ! Com te voie languir ! », « Serour, esgarde que paine stuet souffrir », « Douce serour, par choi ont fait perir ».

108. *La Pharsale*, v. 2342

109. *Ibid.*, v. 2351.
110. *La Prise de Pampelune*, v. 772, 779 et 782.
111. *La Pharsale*, v. 2322, 2334-2335 et 2342-2343.
112. *La Passion*, v. 831-835, 837, 840-842, 846-848.
113. *Ibid.*, v. 831, 840, 843-844, 846, 849.
114. *Ibid.*, v. 835-836 et 838.
115. *La Pharsale*, v. 2344-2345 et 2351-2352.
116. Catherine Croizy-Naquet rapproche quant à elle le lamento où Cornélie se juge coupable dans les *Fet des Romains* de celui d'Hélène à la mort de Pâris dans le *Roman de Troie*, considérant que « le personnage s'exprime ici comme une héroïne de roman », utilisant le mode d'expression de la plainte dans le roman en vers. Voir à ce sujet son article « De quelques figures féminines dans les *Fet des Romains* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 2, 1996, p. 201-220, en particulier p. 213-214.
117. *La Pharsale*, v. 2225-2236 :
- « Entroit en lit la dame, de biauté zastelaine : / Sour sa sponde gisoit, non bien cum buene vaine, / L'autre part a Pompiu laisoit entiere e saine / Cuidant li etre pres cum ja li fu prozaine. / Ceschune nuit dormoit en dolor e en paine : / Sovant zetoit suen brais la belle plus d'ayguaine / Por acoler Pompiu, le noble cevetaine, / Mes quand ne le trovoit, tote devenoit vaine. / Le çorn aloit seoir sour la roçe anciaine / E regardant por mer zaschun jor de semaine / Se nef venist ou fust cret[u]re humaine / Qe li portast nouvelles de cil qe pas ne aaine ».
118. *Ibid.*, v. 2001-2007.
119. *La Prise de Pampelune*, v. 694-736.
120. *Li Fet des Romains*, chap. 13, § 3, p. 546-547.
121. *La Pharsale*, v. 2247-2254.
122. *Ibid.*, v. 2317-2320.
123. De la même façon, dans *La Prise de Pampelune*, le dilemme de Maozérís s'apparente à celui de Médée, bien que le poète ne l'évoque pas explicitement.
124. *La Pharsale*, v. 2236.
125. *La Passion*, v. 835.
126. *La Pharsale*, v. 2322, 2337.
127. *Ibid.*, v. 2325.
128. *Ibid.*, v. 2327.
129. *Ibid.*, v. 2331.
130. *Ibid.*, v. 2350.
131. *Ibid.*, v. 2351 : « Je te pri ».
132. *La Passion*, v. 835.
133. *La Pharsale*, v. 2344.
134. *La Prise de Pampelune*, v. 785-787.
135. *Ibid.*, v. 787.
136. *Ibid.*, v. 784.
137. *Ibid.*, v. 779.
138. *Ibid.*, v. 777-778.
139. *Ibid.*, v. 782-784.
140. *Ibid.*, v. 3674.
141. *Ibid.*, v. 724-727 :
- « 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 ?” »

142. Euripide, *Médée*, éd. Marie-Rose Rougier, Paris, Hachette, 2005, sc. 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.

143. I, Samuel, 15, 9, 19 et 24. Saül est puni de mort pour cette offense : I, Chroniques, 10, 13.

144. « Mais le ciel reste noir et Dieu ne répond pas »... Alfred de Vigny, « Le mont des Oliviers », *Les Destinées*, éd. Verdun-Louis Saulnier I, v. 13. Sur le personnage de Maozéris, voir Chloé Lelong, *L'Œuvre de Nicolas de Vérone*, op. cit., p. 263-267 et 573-576 et Franca di Ninni, « Dall'epica ai cantari : Malzariggi, storia di un personaggio », *Studi medievali e romanzi in memoria di Alberto Limentani*, Roma, Jouvence, 1991, p. 81-92.

145. François-René de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, éd. Agnès Verlet, Paris, Gallimard, 2006, p. 5.

146. *La Prise de Pampelune*, v. 766-771 : « 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 sopiré ».

147. *La Pharsale*, v. 2539.

148. *Ibid.*, v. 2304-2308 et 2311-2313.

149. *La Prise de Pampelune*, v. 535-537.

150. *Ibid.*, v. 1517-1519.

151. *Ibid.*, v. 4670-4671.

152. *Ibid.*, v. 5601-5604.

153. *Ibid.*, v. 2714-2716.

154. *La Pharsale*, v. 479-483 et 508-509.

155. *Ibid.*, v. 2813-2823, 2824-2834 et 2886-2887.

156. Pour un point d'ensemble sur les structures syntaxiques des proverbes et sur les études parémiologiques en général, voir Jean-Claude Anscombre, « Parole proverbiale et structure métrique », *Langages* 139, 2000, p. 6-26. Pour la période plus spécifiquement médiévale, voir Élisabeth Schulze-Busacker, *La didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 13-36. Dans la suite de cet exposé, malgré les distinctions proposées par ces deux auteurs, nous utiliserons indifféremment les termes *proverbe*, *parémie*, *adage*, *sentence*, *dicton*, *maxime*...

157. Respectivement, *La Prise de Pampelune*, v. 282, 1517-1518, 5601-5602 et *La Pharsale*, v. 479-480, 2820-2821, 2824-2825 et 2829-2831, 2886-2887.

158. *La Pharsale*, v. 2831 ; *La Prise de Pampelune*, v. 2714-1715.

159. *La Pharsale*, v. 483 ; *La Prise de Pampelune*, v. 1519.

160. *La Prise de Pampelune*, v. 4670-4671.

161. *La Pharsale*, v. 508-509. Dans ce cas, l'usage du pronom indéfini *on* renforce l'expression à valeur universelle. C'est également le cas dans *La Pharsale*, 2814-2817 : « 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 ».

162. *Ibid.*, v. 2304-2308.

163. *Ibid.*, v. 2305.

164. *Ibid.*, v. 781.

165. *Ibid.*, v. 2311-2312.

166. *Ibid.*, v. 2833-2834.

167. De tels adages ne se retrouvent, avec une même régularité et dans de mêmes proportions, que dans *l'Hector et Hercule* franco-italien, aux vers 256-258, 401-402, 701-702, 703-704, 1129-1130, 1156, 1327-1328, 1382, 1395, 1526-1527, 1537, 1587-1588, 1651-1652, 1663-1664, 1753-1754, 1757-1758, 1763-1764 ou 2047 par exemple.

168. Voir à ce sujet, Jacqueline Hamesse, « Les florilèges philosophiques, instruments de travail des intellectuels à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance », dans Luca Bianchi (dir.), *Filosofia e*

teologia nel Trecento, Studi in ricordo di Eugenio Randi, Louvain-la-Neuve, Publications de la FIDEM, 1994, p. 479-491 ; *ead.*, « La diffusion des florilèges aristotéliens en Italie du XIV^e au XVI^e siècle », dans Giuseppe Roccaro (dir.), *Platonismo e Aristotelismo nel Mezzogiorno d'Italia, sec. XIV-XVI*, Palermo, Officina di Studi medievali, 1989, p. 39-54 ; *ead.*, *Les Auctoritates Aristotelis, un florilège médiéval, étude historique et édition critique*, Louvain/Paris, Nauwelaerts, 1974, p. 7-12. Sur les *Disticha Catonis* en particulier, voir Élisabeth Schulze-Busacker, *La didactique profane au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 61-65 et 103-116. Sur les *Enseignement Sénèque*, voir Marguerite Oswald, « Les Enseignement Sénèque (premier article) », *Romania* 90, 1969, p. 31-78 ; *ead.*, « Les Enseignement Sénèque (deuxième article) », *Romania* 90, 1969, p. 202-241.

169. Sur la proximité entre *La Pharsale* de Nicolas de Vérone et les *Enseignement Sénèque*, voir Chloé Lelong, « Les chansons antiques franco-italiennes : des outils didactiques ? », *Art. cit.*, p. 177-180.

170. Voir par exemple les v. 425-426, 485-488, 519-524, 1794-1801, 2927-2928.

171. Marguerite Oswald, « Les Enseignement Sénèque », *Art. cit.*, maxime 310, p. 76. Voir également la maxime 175, p. 65 : « Car fortune ne eslieve nullui si hat qu'ele ne l'abasse a tant quant elle se tourne ; et pour chou si ne doit on mie avoir fiance en le pais de cest siecle, car tout aussi com la mers se tormente et remue ne n'a point d'estavelté, ensi n'a fortune ».

172. *La Pharsale*, v. 2123-2124.

173. Marguerite Oswald, « Les Enseignement Sénèque (Premier article) », *Art. cit.*, maxime 85, p. 59.

174. *Ibid.*, maxime 155, p. 64.

175. *La Pharsale*, v. 2539-2542.

176. *Ibid.*, v. 2539.

RÉSUMÉS

Au XIV^e siècle, dans le nord-est de l'Italie, Nicolas de Vérone rédige en franco-italien trois chansons de geste d'inspiration différente : une *Pharsale*, qui réécrit sous forme d'épopée deux chapitres de la chronique médiévale des *Fet des Romains*, une *Prise de Pampelune*, qui est une continuation de *L'Entrée d'Espagne*, et une *Passion*, qui est une compilation des Évangiles. Son style, hérité des figures de pensée et de l'art rhétorique des jongleurs, est au service d'une vision du monde et de l'héroïsme novatrice, le personnage de César étant, par exemple, largement dénigré et l'impétuosité héroïque, condamnée. Mais l'écriture du Véronais se caractérise également par des pauses lyriques, dans lesquelles celui-ci explore diverses facettes des sentiments humains, et par une portée moralisante : la dimension didactique de ses textes s'appuie sur une formulation et des tournures parémiqes.

In the fourteenth century, in northeastern Italy, Nicholas of Verona wrote three *chansons de geste* of different inspiration in Franco-Italian : *Pharsalus*, which rewrites two chapters of the medieval chronicle of the *Fet des Romains* in the form of an epic, *Prise de Pamplune*, which is a continuation of *L'Entrée d'Espagne*, and *Passion*, which is a compilation of the Gospels. His style, inherited from the figures of thought and the rhetorical art of jugglers, reflects an innovative vision of the world and of heroism. The character of Caesar, for instance, is widely denigrated and heroic impetuosity is condemned. But the Veronese author's writing is also characterised by lyrical pauses in which he explores various facets of human feelings, as well as a moralising dimension : the didactic aspect of his texts is based on paremical wording and phrases.

Nel XIV secolo, nell'Italia nordorientale, Niccolò da Verona redige in franco-italiano tre canzoni di gesta (*chansons de geste*) di diversa ispirazione : il *Pharsale*, che riscrive in forma d'epopea due capitoli dell'opera medievale *Fet des Romains*, la *Prise de Pampelune*, continuazione dell'*L'Entrée d'Espagne*, e la *Passion*, un adattamento in versi di episodi dei Vangeli. Lo stile dell'autore, eredità delle figure di pensiero e dell'ars retorica dei giullari, riflette una nuova visione del mondo e dell'eroismo, nella quale, ad esempio, il personaggio di Cesare viene ampiamente diffamato e l'impeto eroico condannato. Ma le opere del Veronese si distinguono anche per le pause liriche, che esplorano diverse sfaccettature dei sentimenti umani, e il tono moralizzante, effetto della metrica e delle espressioni paremiache che conferiscono ai testi una funzione didattica.

INDEX

Mots-clés : chanson de geste, didactisme, écriture formulaire, expression des sentiments, franco-italien, lamento, monologue, morale, planctus, proverbe, sentiment, style, style héroïque
nomsmotscles Marsile de Padoue, Nicolas de Vérone

Parole chiave : didattismo, emozioni, epopea, esprezione delle emozioni, franco-italiano, lamento, monologo, moralità, planctus, proverbio, stile eroico, scrittura formulare, stile

Thèmes : Auctoritates Aristotelis, Aquilon de Bavière, Disticha Catonis, Enseignement Seneque, Entrée d'Espagne, Évangiles canoniques, Évangiles apocryphes, Fet des Romains, Geste Francor, Guerra d'Attila, Passion, Pharsale, Prise de Pampelune, Roman d'Alexandre, Abraham, César, Charlemagne, Christ, Cornélie, Déjanire, Didon, Erichto, Julie, Marie, Mahomet, Maozeris, Médée, Pompée, Ptolémée, Sextus, Ysorié, Mont Garcin, Thessalie

Keywords : epic, franco-italian, didacticism, emotional expression, emotions, formulary writing, heroic style, lamento, monologue, morality, planctus, proverb, style

AUTEURS

CHLOÉ LELONG

CIHAM, Lyon, UMR 5648