

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

*Couleurs et « couleurs de rhétorique »
dans les formes brèves des XII^e et XIII^e siècles*

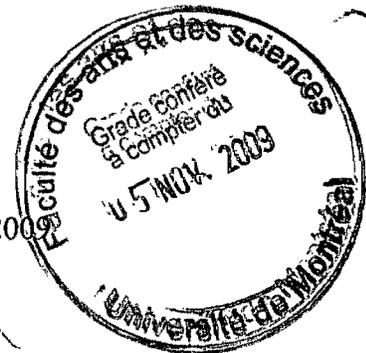
par
Chantal Allard

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littératures de langue française

avril 2009

© Chantal Allard, 2009



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Couleurs et « couleurs de rhétorique »
dans les formes brèves des XII^e et XIII^e siècles

présenté par :
Chantal Allard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu
président-rapporteur

Francis Gingras
directeur de recherche

Jean-François Cottier
membre du jury

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LA PALETTE DE COULEURS DES XII ^e ET XIII ^e SIÈCLES	
Les différentes conceptions de la couleur.....	12
L'emploi des termes de couleur dans la littérature antique.....	14
L'emploi des termes de couleur dans la littérature médiévale.....	16
Présentation des résultats.....	18
Remarques sur les travaux antérieurs.....	25
Problèmes engendrés par l'interprétation symbolique des termes de couleur.....	30
CHAPITRE 2 : LES « COULEURS DE RHÉTORIQUE »	
Les différents emplois du mot « couleur » en rhétorique.....	38
Figures et « couleurs » de rhétorique.....	42
Les « couleurs de rhétorique » dans la littérature médiévale.....	46
Les termes de couleurs dans les arts poétiques médiévaux.....	53
Rôles et fonctions des termes de couleur dans la littérature médiévale.....	61
Vocabulaire de la couleur dans le lai, la fable et le fabliau.....	66
CHAPITRE 3 : LES COULEURS DE LA MERVEILLE	
Le lai, un genre merveilleux ?	72
Les lais « féériques ».....	76
Le thème du regard et de la vision dans les lais.....	82
L'évolution du lai à la fin du Moyen Âge.....	87
CONCLUSION.....	91
BIBLIOGRAPHIE.....	99
Corpus de recherche	
Lais narratifs.....	99
Fables et fabliaux.....	100
Textes utilisés à titre de comparaison	
Romans.....	100
Textes antiques.....	101
Autres textes.....	102
Études	
Perspectives critiques.....	103
Littérature et civilisation médiévales.....	104

Lais, fables et fabliaux.....	105
Merveilleux et fantastique.....	107
Histoire et théories de la couleur.....	108
Problèmes philologiques et terminologiques de la couleur...	109
Philosophie, rhétorique et poétique.....	110

ANNEXES

Relevé des termes de couleurs :

Annexe I : Lais narratifs.....	i
Annexe II : Fables.....	iii
Annexe III : Fabliaux.....	iv
Annexe IV : Résultats.....	xviii

Résumé

L'étude des termes de couleur dans les récits brefs du Moyen Âge n'a fait l'objet à ce jour que de rares articles généralement limités à l'analyse symbolique de la couleur dans quelques textes narratifs, sans accorder à l'étude de la couleur dans les lais l'attention qu'elle mériterait. Car, contrairement à la fable et au fabliau, le lai présente un nombre élevé de termes de couleur. À partir d'un relevé systématique des termes de couleur dans l'ensemble des lais, des fables et des fabliaux, on note, en moyenne, un terme de couleur tous les 67 vers dans le lai, alors que le fabliau n'en présente qu'un tous les 102 vers. L'écart est encore plus grand pour la fable, qui ne présente qu'un terme de couleur tous les 224 vers. Ces résultats s'expliquent, d'une part, par le fait que la fable et le fabliau entretiennent un rapport étroit avec la vérité, alors que la couleur n'est qu'un fard, et que son essence est de tromper ; d'autre part, par le fait que la position des auteurs par rapport aux « couleurs de rhétorique » influence le rôle et la fonction des termes de couleur dans leurs textes. Même si la position des auteurs des lais n'est pas précisée dans les paratextes, la comparaison du traitement des couleurs avec la fable et le fabliau montre que les descriptions de personnages et d'objets liés à l'Autre Monde s'accompagnent souvent d'un jeu sur l'*amplificatio* et d'un style orné, qui favorisent l'emploi des termes de couleurs.

Mots-clefs : lai, fable, fabliau, traités de rhétorique, arts poétiques

Abstract

To this day, the study of color terms in the short narratives of the Middle Ages has been the subject of a small number of articles. These articles generally limit themselves to the symbolic analysis of colors, without giving the study of color in the narrative lays the attention that it deserves. In fact, unlike fables and fabliaux, the lay uses a large number of color terms: by taking inventory of all the color terms in the lays, fables and fabliaux, we notice that the lay contains, on average, one color term every 67 verses, while the fabliau contains one every 102 verses. The difference is even greater for the fable, which only contains one term of color every 224 verses. These results can be explained on the one hand by the fact that the fable and the fabliau have an immediate relation with truth, while we know that color is artificial and that its essence is to mislead, and on the other hand, by the fact that the authors' position on the "colors of rhetoric" influences the role and the function of color terms in their texts. Although the authors' position is not specified in the paratexts of the lays, the comparison of color treatment with fables and fabliaux confirms that the descriptions of characters and objects of the Other World are often characterized by an ornamented style, which favors the use of color terms.

Keywords: lay, fable, fabliau, rhetorical treatises, poetic arts

INTRODUCTION

Dans l'*Histoire de la Beauté*, Umberto Eco note qu'« aujourd'hui encore, bien des personnes, victimes de l'image convenue des "âges sombres", imaginent le Moyen Âge comme une époque "obscur", même du point de vue des couleurs »¹. Or contrairement à cette image « misérabiliste », la couleur occupe une place importante dans le quotidien des sociétés médiévales ; « même pour les classes sociales les plus pauvres, l'horizon visuel n'est jamais incolore »², affirme Michel Pastoureau, l'homme avec qui l'histoire des couleurs a véritablement commencé. Les recherches effectuées par ce dernier montrent, en effet, qu'en plus d'être associée à certains rituels, fêtes et solennités, la couleur se rencontre dans les palais royaux, les salles de justice et plus particulièrement dans les églises qui, de l'époque carolingienne jusqu'au XIV^e siècle, se présentent comme de véritables « temples de la couleur » :

Aux couleurs fixes, celles qui se voient sur les murs, sur les sols, sur les plafonds, sur les verrières, sur le décor sculpté (toujours peint), s'ajoutent des couleurs mobiles et changeantes, celles de décors éphémères (en général textiles) associés à telle ou telle fête³.

À partir du XIII^e siècle, « la messe elle-même n'est plus seulement un rituel, mais aussi un spectacle, au sein duquel les couleurs liturgiques jouent un rôle croissant »⁴.

Les hommes d'Église, dont certains sont aussi des hommes de science « qui dissertent sur la couleur, font des expériences d'optique, s'interrogent sur le phénomène de

¹ Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2004, p. 99.

² Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

l'arc-en-ciel »⁵, sont, pour cette raison, considérés comme les grands coloristes du Moyen Âge.

Les auteurs vernaculaires ne semblent pourtant pas porter d'intérêt particulier à la couleur, même si, sans être des théologiens, la plupart d'entre eux sont des clercs. Les statistiques établies par Hélène Dauby à partir d'une anthologie de littérature anglaise montrent que « les textes littéraires médiévaux sont généralement chiches en notations de couleurs »⁶. Antoinette Knapton fait le même constat pour les lais de Marie de France : « six mots de couleur seulement, substantifs ou adjectifs, sont émaillés en quarante-trois vers sur un total de près de six mille, et semblent au premier abord dus plus à la fantaisie de la conteuse qu'à une détermination bien arrêtée »⁷. Le relevé des termes de couleur qui figure en annexe permet cependant de voir que, contrairement à la fable et au fabliau, le lai présente un nombre élevé de termes de couleur : on note, en moyenne, un terme de couleur tous les 68 vers dans le lai, alors que le fabliau n'en présente qu'un tous les 102 vers. L'écart est encore plus grand pour la fable, qui ne présente qu'un terme de couleur tous les 224 vers. Ces résultats, qui n'ont jamais été observés précédemment, conduisent à se poser la question suivante : la fréquence des termes de couleurs dans le lai indique-t-elle une façon d'écrire la couleur (autrement dit une « rhétorique de la couleur ») qui soit propre au genre ?

⁵ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Panama, coll. « Essais », 2005, p. 19.

⁶ Hélène Dauby, « In sangwyn and in pers : les couleurs dans le prologue général des *Canterbury Tales* », dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, publication du C.U.E.R.M.A., coll. « Sénéfiance », 1988, p. 52.

⁷ Antoinette Knapton, « La poésie enluminée de Marie de France », *Romance Philology*, vol. 30, 1976, p. 177.

Pour répondre à cette question, il conviendra de prêter attention aux quelques aspects sociohistoriques des XII^e et XIII^e siècles qui permettront une meilleure compréhension de la fonction poétique de la couleur dans les récits brefs. Il faudra évoquer, notamment, l'éclatement de l'ancienne articulation ternaire des couleurs (blanc/rouge/noir) et l'émergence du bleu. Cette mise en contexte permettra aussi d'étudier les variantes de la tradition manuscrite et les problèmes que ces dernières entraînent d'un point de vue symbolique puisqu'une couleur à laquelle on attribue une forte valeur symbolique peut varier considérablement d'un manuscrit à l'autre. En regard de cette pratique de la couleur dans la narration médiévale, il s'agira de présenter les différentes conceptions des « couleurs de rhétorique » depuis l'Antiquité en soulignant la spécificité du traitement médiéval. Dans « Les couleurs de la rhétorique et la rhétorique des couleurs », Alain Michel explique que les auteurs les plus classiques, par exemple Cicéron, font le rapprochement entre les couleurs, qu'ils considèrent comme un fard qui dissimule et qui trompe, et les « couleurs de rhétorique »⁸. Cette conception plutôt négative des « couleurs de rhétorique » se trouve encore dans un lai anglais du XIV^e siècle, « The Franklin's Tale » de Geoffrey Chaucer, qui ne présente que très peu de termes de couleur comparativement aux autres contes des *Canterbury Tales*, soit un terme de couleur tous les 69 vers. Dans ce cas, n'est-ce pas clairement la position déclarée de l'auteur par rapport aux « couleurs de rhétorique » qui influence le rôle et la fonction des termes de couleur dans son texte ? Comme les auteurs de lais ne précisent pas leur position par rapport aux « couleurs de rhétorique », il faudra comparer le traitement des couleurs dans les

⁸ Alain Michel, « Les couleurs de rhétorique et la rhétorique des couleurs », dans *La Couleur, les couleurs*, XI^{es} entretiens de La Garenne-Lemot, sous la direction de Jackie Pigeaud, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 18.

différentes formes de récits brefs (lais, fables, fabliaux) pour distinguer différents usages poétiques et rhétoriques de la couleur. Cette comparaison devrait donner des résultats qui permettront de mieux comprendre le lien entre couleurs du récit et « couleurs de rhétorique ».

En ce qui concerne le lai, on ne peut pas ignorer le fait que plusieurs médiévistes considèrent, avec Paul Zumthor, qu'il ne se distingue pas du roman⁹. Certains doutent même qu'il ait véritablement existé. Dans un article relativement récent, Dominique Billy qualifie le lai de « genre fantôme » et affirme que « ni Marie de France ni ses confrères n'ont écrit le moindre lai »¹⁰. Or, si tel était le cas, indique Jean Frappier, « on perdrait son temps à vouloir étudier si peu que ce soit la structure d'un genre inconsistant, nébuleux, aussi peu différencié que le *lai* »¹¹. Comme nous n'avons pas l'intention de rouvrir le débat sur le sujet, seuls les textes qui se désignent eux-mêmes comme des lais ou qui se trouvent dans des manuscrits entièrement ou partiellement spécialisés – celui de Londres ou les deux recueils de la Bibliothèque Nationale¹² – seront analysés. Il s'agit des douze lais de Marie de France, du lai du *Corn* de Robert Biket, du lai d'*Aristote* d'Henri d'Andeli, du lai du *Vair Palefroi* de Huon le Roi, du lai de l'*Ombre* de Jean Renart, et des lais anonymes de *Graelent*, de *Guiguamor*, de *Désiré*, de *Tydorel*, de *Tyolet*, de l'*Espine*, de *Mélion*, de *Doon*, du *Trot*, du *Lecheor*, de *Nabaret*, du *Cort Mantel*, du *Conseil*, de

⁹ Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 150-151.

¹⁰ Dominique Billy, « Un genre fantôme : le lai narratif. Examen d'une thèse de Foulet », *Revue des langues romanes*, vol. 94, n°1, 1990, p. 121.

¹¹ Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *La Littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 27.

¹² H = British Museum, Harley 978, S = Bibl. Nat. nouv. acq. Fr. 1104, P = Bibl. Nat. fr. 2168

l'Espervier, d'*Amour*, d'*Haveloc* et d'*Ignauré*. Pour ce qui est de la fable et du fabliau, nous nous limiterons aux textes que contiennent le *Recueil général des Isopets* de Julia Bastin, les *Fables françaises du Moyen Âge* de Jeanne-Marie Boivin et Laurence Harf-Lancner et le *Nouveau recueil complet des fabliaux* de Willem Noomen et Nico van den Boogaard.

Les lais anonymes ont longtemps été considérés comme de « vilaines reformulations des chefs-d'œuvre de Marie de France commises par des plagiaires médiocres et inintelligents »¹³, ce qui explique qu'ils n'aient jamais été réunis dans un volume avant l'édition de Prudence Mary O'Hara Tobin¹⁴. Cette édition, qui se limite aux lais dont le cadre est breton, ne contient qu'onze lais, tirés pour la plupart du manuscrit *S*¹⁵. Outre ces lais, ce manuscrit contient les lais de *l'Épervier*, du *Cort Mantel*, de *l'Ombre*, du *Conseil*, d'*Amour*, d'*Aristote*, de *l'Oiselet* ainsi que quelques lais de Marie de France. Il ne fait pas de doute que la plupart de ces récits méritent le titre de « lai » par leur sujet, mais Gaston Paris estime que plusieurs autres n'y ont aucun droit. Un « véritable » lai est, selon lui, « le livret d'une mélodie bretonne connue » dont l'origine est la suivante :

Les jongleurs bretons parcouraient la France au XII^e siècle, exécutant sur la harpe ou la rote des compositions musicales qui avaient le plus grand succès, bien qu'on ne comprît pas le sens des paroles dont ils les accompagnaient. Des poètes français et surtout normands, qui, comme Marie de France, savaient le breton, eurent l'idée de raconter, dans la forme habituelle des narrations rimées, le sujet des lais les plus célèbres¹⁶.

¹³ Fabienne Jan, *De la Dorveille à la merveille. L'Imaginaire onirique dans les lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2007, p. 23.

¹⁴ *Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles : édition critique de quelques lais bretons*, édition de Prudence Mary O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976.

¹⁵ Paris, B.N. nouv. acq. Fr. 1104

¹⁶ Gaston Paris, « Le lai de *l'Épervier* », *Romania*, vol. 7, 1878, p. 1-2.

À la différence de bien des lais anonymes, les lais de l'*Épervier* et d'*Amour* ne traitent pas de la matière de Bretagne : le lai de l'*Épervier* tire sa substance de contes indiens¹⁷, alors que le lai d'*Amour* résulte de la transposition d'une épître sous forme de lai¹⁸. Considérant cependant que les auteurs de ces deux textes désignent leur œuvre comme un « lai » – ainsi Jean Renart dans son lai de l'*Ombre* (« En cest lai que je faz de l'Ombre » v. 52, « Ici fenist li Lais de l'Ombre » v. 961) et Huon le Roi dans son *Vair Palefroi* (« En ce lay du Vair Palefroi » v. 29)¹⁹ – « [o]n n'a aucune raison de ne pas [leur] faire confiance, au moins provisoirement », estime Jean Frappier²⁰.

Dans « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », ce dernier déplore le fait que d'excellents médiévistes aient pris la liberté de changer la dénomination du genre littéraire dans lequel certaines œuvres se classaient, comme il est arrivé à l'éditeur du *Vair Palefroi*, Arthur Langfors. Georges Gougenheim remarque, à ce sujet, que « M. Langfors, tout en signalant que l'auteur donne lui-même son poème comme un *lay* (v. 29), l'appelle "fabliau" et approuve Montaiglon et Raynaud de l'avoir accueilli dans leur *Recueil général des fabliaux* »²¹. De la même façon, il est arrivé que des éditeurs se méprennent sur la nature des lais

¹⁷ *Ibid.*, p. 9-21.

¹⁸ Gaston Paris, « Le lai d'Amour », *Romania*, vol. 7, 1878, p. 407.

¹⁹ *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, édition de Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1997.

²⁰ Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », art. cit., p. 26.

²¹ Georges Gougenheim, « Étude stylistique sur quelques termes désignant des personnes dans le "Vair Palefroi" », dans *Les Mélanges de philologie romane offerts à M. Karl Michaëlsson*, Göteborg, Bergendahls, 1952, p. 190, n. 1. Cité par Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », art. cit., p. 26.

d'*Aristote* et de l'*Oiselet*, qui se situent « au carrefour du lai et du fabliau »²². Par exemple, en ce qui concerne le lai d'*Aristote*, Jean-Charles Payen note qu'il repose sur une duperie comme environ un tiers des fabliaux, bien que, contrairement à ceux-ci, « il ne verse jamais ni dans le grossier, ni dans le trivial »²³.

Selon Jean-Michel Caluwé, la conscience très approximative des genres littéraires au Moyen Âge tient au fait qu'il n'existe pas de véritables typologies des genres dans les arts poétiques :

[ceux-ci] négligent ce qu'on pourrait appeler les genres narratifs. Cette résistante à une systématisation poétique s'explique en partie par le statut de la *narratio* dans la rhétorique latine et médiévale, considérée comme un mode du discours plutôt que comme une forme du discours²⁴.

C'est pourquoi, pour distinguer le lai du fabliau, on insiste habituellement sur le fait que celui-ci

puise sa matière dans une actualité qui est géographiquement située dans un espace concret, le plus souvent urbain (Compiègne, Abbeville, Orléans), avec des personnages qui appartiennent à cet espace et qui évoluent dans une réalité pour ainsi dire quotidienne²⁵.

À l'inverse, le lai garde le souvenir d'une aventure qui trouve ses origines dans de vieilles légendes celtiques, véhiculées par les jongleurs et harpeurs bretons. D'où l'importance accordée à la tradition orale chez Marie de France :

²² Jean-Charles Payen, « Lai, fabliau, exemplum, roman court : pour une typologie du récit bref aux XII^e et XIII^e siècles », dans *Le Récit bref au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 7.

²³ Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975, p. 43.

²⁴ Jean-Michel Caluwé, « Le titre et la glose : l'art du "brief sermun" dans les lais de Marie de France », dans *Bagatelles pour l'éternité*, textes réunis par Philippe Baron et Anne Mantero, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2000, p. 181, n. 1.

²⁵ Jean-Charles Payen, « Lai, fabliau, exemplum, roman court : pour une typologie du récit bref aux XII^e et XIII^e siècles », art. cit., p. 9.

Des lais pensai qu'oïz aveie.
 Ne dutai pas, bien le saveie,
 Que pur remembrance les firent
 Des aventures qu'il oïrent
 Cil ki primes les comencierent
 Et ki avant les enveierent²⁶
 v. 33-38.

Même si le lai d'*Haveloc*, que l'on trouve dans le manuscrit *P*²⁷ avec les lais anonymes de *Désiré* et de *Nabaret*, s'organise aussi autour d'une aventure, c'est-à-dire « d'un événement qui met un héros prédestiné soit au contact de l'autre monde, soit en présence d'une épreuve moins merveilleuse, mais cependant exceptionnelle »²⁸, on se borne souvent à le considérer comme le récit abrégé d'un des épisodes de l'*Estoire des Engleis* de Gaimar. Une étude menée il y a presque un siècle par Alexander Bell montre pourtant que ce lai présente un grand nombre de similitudes avec les lais de *Guigemar* et d'*Éliduc* de Marie de France²⁹. D'autant que, selon Lucien Foulet, tous les lais anonymes viennent après Marie de France, et presque tous l'utilisent et l'imitent consciemment³⁰. Cette affirmation est difficilement tenable actuellement, puisque la grande majorité des chercheurs conviennent avec Alexandre Micha que les auteurs anonymes s'alimentent aux mêmes sources folkloriques que Marie de France : « les auteurs procèdent par

²⁶ *Les Lais de Marie de France*, édition de Jean Rychner, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1983.

²⁷ Cologny-Genève, Bodmer 82 (anc. Cheltenham Phillipps 3713)

²⁸ Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, op. cit., p. 38.

²⁹ Alexander Bell, *Le Lai d'Haveloc and Gaimar's Haveloc Episode*, Manchester, Manchester University Press, 1925, p. 51-55.

³⁰ Lucien Foulet, « Marie de France et les lais bretons », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 29, 1905, p. 19.

contamination, en combinant des éléments d'abord distincts [...] ils introduisent une foule de thèmes et motifs consacrés par une tradition littéraire déjà longue »³¹. Ainsi,

[Melion] reprend l'histoire d'un mari victime de la rouerie et de la cruauté de sa femme et présente des rapports étroits avec le *Bisclavret* de Marie de France ; *Graelent* et *Guingamor* sont une refonte, mais non une simple imitation, du *Lanval* ; le motif de la fée qui emmène son ami dans son pays vient de la poétesse anglo-normande.³²

Malgré leurs sources communes, ces lais ne peuvent pas être rassemblés sous une classe plus ou moins homogène. Ils revêtent des aspects assez différents pour être regroupés en plusieurs catégories selon que l'on considère :

les lais bretons et les lais non arthuriens ; les lais « emblématiques », c'est-à-dire agencés autour de symboles, et les autres, plus spécifiquement narratifs ; les lais à structure linéaire – qui tendent à relater la biographie entière d'un héros – et les lais « de caractère épisodique ou anecdotique », pour reprendre la terminologie de Richard Baum³³.

Ces catégories se révèlent d'ailleurs assez peu significatives puisque, selon Jean-Charles Payen, « le caractère “arthurien” d'un lai peut se réduire au nom d'un personnage (Gurun, le futur mari dans *Fresne*) », de même que « *Chaitivel* n'est “breton” que parce que l'action se passe à Nantes, ce qui n'a pas grand-chose à voir avec les merveilles de Grande-Bretagne »³⁴.

C'est en ayant tous ces éléments en tête que nous accorderons une attention particulière aux différentes conceptions de la couleur et à l'évolution du système chromatique à trois pôles, hérité de la préhistoire, formé par le blanc et ses deux

³¹ *Lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, édition d'Alexandre Micha, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 13-14.

³³ Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, *op. cit.*, p. 48.

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

« contraires », le rouge et le noir, dans le premier chapitre intitulé « La palette de couleur des XII^e et XIII^e siècles ». Nous montrerons notamment que même s'il date de la fin du XI^e siècle, l'éclatement de ce système chromatique ne se fait pas sentir dans les récits brefs des XII^e et XIII^e siècles. Aussi, nous examinerons les articles qui traitent de la couleur dans les lais pour mettre en évidence leurs lacunes et leurs contradictions, notamment en ce qui concerne l'interprétation symbolique des termes de couleur.

Dans le deuxième chapitre intitulé « Couleurs et couleurs de rhétorique », nous évoquerons les différents sens du mot « couleur », avant de montrer que les arts poétiques médiévaux emploient ce mot pour désigner les figures de rhétorique. En effet, on peut y lire que « les figures de rhétorique rehaussent le style, comme les couleurs font ressortir un dessin », ce qui fait des « figures » des « couleurs de rhétorique »³⁵. Nous nous intéresserons ensuite au fait que la position des auteurs vis-à-vis des « couleurs de rhétorique » influence le rôle et la fonction des termes de couleur dans leurs textes. Comme les auteurs de lais ne précisent pas leur position par rapport aux « couleurs de rhétorique », nous terminerons en comparant le traitement des couleurs dans différentes formes de récits brefs (lais, fables, fabliaux). Nous déterminerons ainsi que, contrairement au lai, la fable et le fabliau sont chargés d'une mission didactique qui oblige leurs auteurs à réduire leur palette de couleurs à l'extrême.

Le troisième chapitre intitulé « Les couleurs de la merveille » mettra en évidence le fait que, contrairement à la fable et au fabliau, le lai présente un nombre

³⁵ Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, vol. 1, p. 60.

important de motifs merveilleux. Dans un premier temps, nous nous attacherons à examiner la répartition des termes de couleur dans les lais afin de mieux comprendre pourquoi les lais anonymes présentent presque deux fois plus de termes de couleur que les lais Marie de France. Nous montrerons, entre autres, qu'un pourcentage élevé de termes de couleur se trouvent dans les descriptions de fées. Dans un second temps, nous montrerons que le regard joue un rôle essentiel dans la rencontre merveilleuse, avant de reconnaître que ce rôle explique l'importance accordée aux descriptions dans lesquelles se trouve un nombre important de termes de couleurs. Comme les auteurs des lais recourent à de nombreux superlatifs pour rendre la beauté des fées, nous pourrons enfin faire le pont entre couleurs et « couleurs de rhétorique ».

CHAPITRE 1 : LA PALETTE DE COULEURS DES XII^e ET XIII^e SIÈCLES

Les différentes conceptions de la couleur

Manlio Brusatin constate que les Grecs n'hésitent pas à manifester ouvertement leur estime ou leur soupçon à l'égard des apparences colorées. Empédocle, par exemple, considère les couleurs comme l'âme et les racines du monde : le jaune, le noir, le rouge et le blanc correspondent, selon lui, aux couleurs des quatre éléments, la terre, l'air, le feu et l'eau¹. Les pythagoriciens, à l'inverse, « ont un franc mépris pour la couleur, car ils jugent son aspect parfaitement extrinsèque, épiphanique, certes, mais de "surapparition" et de pure illusion »². Selon Michel Pastoureau, ce point de vue est également celui des auteurs médiévaux qui font le rapprochement entre les mots *color* et *celare* (cacher), dont le radical **cel* apparaît dans des mots comme : « *cella* (pièce, chambre), *cellula* (petite pièce), *cilium* (paupière), *clam* (en cachette), *clandestinus* (qui se fait en cachette) »³. Le dictionnaire étymologique de la langue latine ajoute que ce rapprochement est à l'origine des acceptations spéciales du mot *color* en rhétorique, ces acceptations étant : 1) aspect, caractère particulier du style ; 2) aspect feint (« sous la couleur de ; conter des couleurs ») ; par suite « droit de colorer la vérité, prétexte, raison spécieuse »⁴.

Cependant, ce ne sont pas tous les auteurs médiévaux qui se montrent hostiles à la couleur. Certains, au contraire, la glorifient, affirmant qu'il ne s'agit pas d'« une

¹ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986, p. 45.

² *Ibid.*, p. 45

³ Dans *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 137, Michel Pastoureau renvoie aux auteurs cités par Andrés Kristol aux pages 9 à 14 de son étude intitulée *Color. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur*. Nous avons consulté cette étude, et elle n'évoque pas d'auteurs médiévaux ayant fait le rapprochement entre les mots *color* et *celare*.

⁴ Alfred Ernout et Antoine Millet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4^e éd., tome 1, Paris, Klincksieck, 1959, p. 238.

enveloppe habillant les corps », mais de « clarté, chaleur, soleil »⁵. Ainsi Isidore de Séville déclare dans ses *Étymologies* que « [l]es couleurs (*colores*) sont appelées ainsi parce qu'elles naissent de la chaleur (*calore*) du feu ou bien du soleil »⁶. Cette conception de la couleur se trouve exprimée de manière frappante dans les églises des prélats pour qui « la maison de Dieu se doit d'être un réceptacle de beauté »⁷. Suger, abbé de Saint-Denis, est sans contredit le plus illustre de ces prélats. Dans *De Rebus in administratione sua gestis*, il fait part de sa satisfaction d'avoir orné son église de pierres précieuses de toutes les couleurs, comme le topaze, le jaspe, la chrysolite, l'onyx, le béryl, le saphir, l'escarboucle et l'émeraude :

Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo « crista » vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando : Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus⁸.

Son goût pour la couleur fait en sorte qu'elle se présente partout dans son église :
« sur les sols, sur les murs, sur les piliers, sur les voûtes et sur les charpentes, sur les

⁵ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 137.

⁶ Isidore de Séville, *Etymologiae*, livre XIX, chap. XVII, § 1 : *Colores dicti sunt, quod calore ignis vel sole perficiuntur*. Traduit et cité par Michel Pastoureau dans *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 137.

⁷ Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduction de Maurice Javion, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1997, p. 31.

⁸ *Œuvres complètes de Suger*, édition d'A. Lecoy de la Marche, Paris, Jules Renouard, 1867, p. 198. Traduit et cité par Umberto Eco dans *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, op. cit., p. 32 : « Alors donc, en contemplant souvent toutes ces très diverses sortes d'ornements aussi bien nouveaux qu'antiques, par-delà l'attachement à notre mère l'Église ; et tandis que nous gardons les yeux fixés sur cette admirable croix de saint Éloi entourée de croix plus petites, et cette ornementation inégalable, que le vulgaire appelle "parure", disposée au-dessus de l'autel doré, alors, du profond de mon cœur je dis en soupirant : toute pierre précieuse a été ton vêtement, la sardoine, le topaze, le jaspe, la chrysolite, l'onyx et le béryl, le saphir, l'escarboucle et l'émeraude ».

portes et sur les fenêtres, sur les tentures, sur le mobilier, sur les objets et sur les vêtements du culte », précise Michel Pastoureau⁹.

L'emploi des termes de couleur dans la littérature antique

Les textes savants du I^{er} siècle av. J.-C. montrent que les auteurs les plus classiques emploient les termes de couleur d'une façon que l'on considère depuis longtemps comme « bizarre »¹⁰. En effet, dans ses *Œuvres morales*, Plutarque s'étonne que « l'Océan [ait] la couleur de la violette ou du vin » et que « les flots [soient] teints de pourpre ou de bleu »¹¹ dans l'œuvre d'Homère. Eleanor Irwin précise, au sujet de cette œuvre, que

he [The reader] will not find word-pictures of fields of green grass, the expanse of blue sky overhead, and the azure depths of the sea. In their place, he will find "black" earth (μέλας, Il. 2.699), sky which is "bronze" (κολύχαλκος, Od. 3.2), or "iron" (σιδήρεος, Od. 15.328) by day and "starry" (ἀστερόεις, Od. 9.527) by night, and sea which is "black" (μέλας, Il. 24.79, κελαινος, Il. 9.6), "white" (λευκός, Od. 10.94, h. Hom. 33.15), "grey" (πολιός, Il. 1.350, γλαυκος, Il. 16.34), "purple" (πορφύρεος, Il. 16.391, ώειδής, Od. 5.56), or "wine-dark" (οἴνοψ, Od. 5.132)¹².

Selon William Ewart Gladstone, la « dénomination » problématique de la couleur en grec ancien s'explique par le fait que « *the organ of colour and its impressions [are] but partially developed among the Greeks of the heroic age* »¹³. Même si de nombreux scientifiques comme Anton Mary rejettent cette explication en se fondant sur le fait qu'« il ne peut exister qu'une histoire *sociale* des couleurs, une histoire

⁹ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge*, op. cit., p. 145.

¹⁰ Eleanor Irwin, *Colours Terms in Greek Poetry*, Toronto, Hakkert, 1974, p. 3.

¹¹ Plutarque, *Œuvres morales*, édition de Dominique Ricard, Paris, Chez Lefèvre, 1844, t. IV, 934f, p. 453.

¹² Eleanor Irwin, op. cit., p. 3-4.

¹³ William Ewart Gladstone, *Studies on Homer and the Homeric Age*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 1858, p. 488.

décloisonnée prenant en compte des dossiers multiformes »¹⁴ comme le lexique, la chimie des pigments, les enjeux économiques et techniques des teintures, le système vestimentaire, etc., on trouve encore, dans un certain nombre d'études, l'idée que le degré d'évolution d'une société détermine sa capacité à distinguer les couleurs. Dans le très controversé *Basic Colour Terms* de Brent Berlin et Paul Kay, par exemple, on peut lire que les sociétés occidentales contemporaines peuvent distinguer jusqu'à onze couleurs fondamentales, alors que les sociétés les moins évoluées, « primitives » ou « antiques », distinguent, selon leur degré d'évolution, les couleurs suivantes :

*1) All languages contain terms for white and black. 2) If a language contains three terms, then it contains a term for red. 3) If a language contains four terms, then it contains a term for either green or yellow (but not both). 4) If a language contains five terms, then it contains terms for both green and yellow. 5) If a language contains six terms, then it contains a term for blue. 6) If a language contains seven terms, then it contains a term for brown. 7) If a language contains eight or more terms, then it contains a term for purple, pink, orange, grey, or some combination of these*¹⁵.

Cette étude a été remise en question par Michel Pastoureau, parce qu'elle s'appuie sur un concept ethnocentriste imprécis (« à partir de quels critères peut-on dire qu'une société est "évoluée" ou "primitive" ? et qui en décide ? »). De plus, elle confond le phénomène biologique de la vision et celui, culturel, de la perception, et oublie ou ignore complètement la différence entre couleur « réelle », couleur perçue et couleur nommée¹⁶. Les méthodes de travail développées par Brent Berlin et Paul Kay continuent néanmoins d'être appliquées par les chercheurs. Dans *Colour Terms in the*

¹⁴ Michel Pastoureau, « La couleur et l'historien », dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Publications du Centre national de la recherche scientifique, 1990, p. 21.

¹⁵ Brent Berlin et Paul Kay, *Basic Color Terms : Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press, 1991 [1969], p. 2-3.

¹⁶ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 25.

Old Testament, Athalya Brenner recourt à ces méthodes pour expliquer que les manuscrits hébreux de l'Ancien Testament, qui se situent au niveau 3 ou 4 de l'échelle citée précédemment, ne présentent que très peu de termes de couleur¹⁷.

L'emploi des termes de couleur dans la littérature médiévale

La société médiévale est tributaire d'un système chromatique à trois pôles formé par le blanc et ses deux « contraires », le rouge et le noir, qui se rencontre surtout dans les chansons de geste, mais aussi dans les contes, les fables et le folklore. Michel Pastoureau note, par exemple, que, dans *Blanche-Neige*, « une sorcière en vêtements noirs apporte une pomme rouge (donc empoisonnée) à une jeune fille au teint blanc comme la neige » ; dans la fable du corbeau et du renard, « un oiseau noir laisse tomber un fromage blanc, dont s'empare un goupil au pelage roux » ; et dans les plus anciennes versions du *Petit Chaperon rouge*, « une petite fille vêtue de rouge porte un pot de beurre blanc à une grand-mère (ou à un loup) habillée de noir »¹⁸. Or, contrairement à ce que Michel Pastoureau affirme, il n'y a ni pot de beurre ni grand-mère dans la version médiévale du *Petit Chaperon rouge*, composée dans le premier quart du XI^e siècle par Egbert le Liège¹⁹. Cette version, intitulée *De Puella a lupellis servata* (« La petite fille épargnée par les louveteaux »), ne contient même pas les éléments suivants, propres à Perrault : « l'envoi de l'héroïne chez sa grand-mère ; les

¹⁷ Athalya Brenner, *Colour Terms in the Old Testament*, Sheffield, Journal for the Study of the Old Testament, coll. « Supplement series », 1982, p. 207.

¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹ Egberts von Lüttich, *Fecunda ratis*, édition d'Ernst Voigt, Halle, Niemeyer, 1889, p. 232-233.

chemins différents pris par la fillette et le loup ; la scène chez la grand-mère ; la mort de l'enfant »²⁰.

Entre la fin du XI^e siècle et le milieu du XIII^e siècle, des mutations sociales, idéologiques et religieuses font en sorte que la société médiévale a désormais besoin de six couleurs de base (blanc, rouge, noir, bleu, vert, jaune) pour organiser ses emblèmes, ses codes de représentation et ses systèmes symboliques²¹. Le bleu, que les Grecs et les Romains considéraient comme une « couleur sombre, orientale et barbare »²², connaît dès lors un succès fulgurant : il devient « une couleur à la mode, une couleur aristocratique, et même déjà la plus belle des couleurs selon certains auteurs »²³. C'est l'opinion de l'auteur anonyme de *Sone de Nansay* – « li ynde [bleu] porte confort / Car c'est emperiaus coulor »²⁴ (v. 11014-11015) – et de Guillaume de Machaut :

Qui de couleurs saroit a droit jugier
Et dire la droite signefiance,
On deveroit le fin asur [bleu] prisier
Dessus toutes²⁵
v. 1-4.

La promotion du bleu s'explique, d'une part, par le progrès des teintures et le développement de la culture de la guède, dont les feuilles servent à colorer en bleu foncé ; d'autre part, par l'attribution de cette couleur, dès le tournant des XI^e et

²⁰ *Formes médiévales du conte merveilleux*, textes traduits et présentés sous la direction de Jacques Berlioz, Claude Brémond et Catherine Vélavy-Vallantin, Paris, Stock, coll. « Série Moyen Âge », 1989, p. 135.

²¹ *Ibid.*, p. 70.

²² Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, *op. cit.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ *Sone von Nansay*, édition de Moritz Goldschmidt, Tübingen, Litterarische Verein in Stuttgart, 1889, p. 285.

²⁵ Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, édition de Vladimir Chichmared, Paris, Honoré Champion, 1909, tome 1, p. 235.

XII^e siècles, à la Vierge, qui portait jusque-là des vêtements sombres en signe de deuil. Plus tard, au XIII^e siècle, des rois comme saint Louis et Henri III d'Angleterre commencent à se vêtir de cette couleur, « ce que les souverains du XII^e siècle n'auraient sans doute jamais fait », affirme Michel Pastoureau, car le bleu était une couleur « peu valorisée et peu valorisante »²⁶. Il s'agissait de la couleur des barbares, dont les peintures de guerre étaient bleues. Selon César, les Bretons se peignaient le corps de cette couleur pour apparaître redoutables au combat²⁷. Pline va même jusqu'à affirmer que les femmes bretonnes s'injectaient du bleu sous la peau de façon à être colorées comme des Éthiopiennes²⁸.

Présentation des résultats

Michel Pastoureau affirme qu'en grec comme en latin, il est difficile de nommer le bleu, « faute de termes de base solides et récurrents, comme il en existe pour le blanc, pour le rouge et pour le noir »²⁹. En ancien français, André Ott compte dix-sept termes pouvant exprimer cette couleur : « paonaz », « paoné », « paonacé » (< *pavonaceus*, qui désigne la couleur des plumes de paon) ; « pers » (< *persus*, qui désigne le bleu intense caractéristique des faïences originaires de la Perse) ; « inde », « indet », « sorinde » (< *indus*, qui désigne la matière colorante bleue que l'on extrait d'une plante de l'Inde) ; « violet », « violatin » (< *violatinus*, qui désigne la fleur nommée « violette ») ; « vair », « vairet » (< *varius*, qui signifie « moucheté », « tacheté » et « bigarré » en latin, d'où son utilisation en français pour qualifier des

²⁶ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 52-52, 31.

²⁷ César, *Guerre des Gaules*, V, 14, 2. Éd. de Léopold-Albert Constans, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1926, p. 142.

²⁸ Pline, *Histoire naturelle*, livre XXII, II. Éd. de Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1950, p. 22.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

yeux d'une couleur indécise, ne pouvant s'inscrire dans l'opposition bleu/marron) ; « bleu », « blouet » (< *blavus*, qui est une altération du germanique *blaw*, signifiant « bleu ») ; « azur », « azuré », « azurin » (< arabe *lazvardi*, qui désigne la couleur d'une pierre précieuse nommée « lapis-lazuli ») ; et « blesmi » (< *blemitus*, qui est une altération du scandinave *blâmi*, signifiant « couleur bleu foncée »)³⁰. Ces termes ne se rencontrent que très peu dans les récits brefs des XII^e et XIII^e siècles : on note sept occurrences du mot « pers », trois occurrences du mot « bleu » et une occurrence du mot « inde » dans les fabliaux, une occurrence du mot « bloi » dans les fables, et une autre dans les lais. Il faut attendre le XIV^e siècle pour que le bleu fasse sa véritable apparition dans la littérature, notamment dans le roman anonyme de *Perceforest* et d'autres romans de chevalerie :

Il existe dorénavant [au XIV^e siècle] des chevaliers bleus, personnages courageux, loyaux, fidèles. Ce sont d'abord des chevaliers de second plan puis, progressivement, des héros de premier rang. Entre 1361 et 1367, Froissart va même jusqu'à composer un *Dit du bleu chevalier*, ce qui aurait été impensable, parce que non signifiant, à l'époque de Chrétien de Troyes ou des deux générations qui l'ont suivi³¹.

L'absence du bleu dans les lais de Marie de France ne s'explique pas, comme le pense Antoinette Knapton, par le fait qu'il ne se retrouve pas dans les vêtements liturgiques³². Si tel était le cas, pourquoi apparaîtrait-il dans son *Purgatoire de Saint-Patrice* pour décrire les vêtements que portent les Bienheureux au paradis ?

Li uns l'orent tute d'or fin
E li autre vert ou purprin
Li uns de jacinthe culur,

³⁰ André Ott, *Étude sur les couleurs en vieux français*, Paris, Bouillon, 1899, p. 100.

³¹ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 51.

³² Antoinette Knapton, art. cit., p. 182.

Bloie ou blanche comme flur³³.
v. 1617-1620.

Le relevé des termes de couleur que l'on trouve en annexe montre que les termes qui reviennent le plus souvent sont « blanc » (122 occurrences), « or » (83 occurrences), « noir » (67 occurrences), « cler » (49 occurrences) et « vermeille » (43 occurrences). Ce relevé prend en compte non seulement les désignations directes des couleurs, mais aussi les désignations indirectes. Il s'agit surtout de noms de personnages (Iseult la Blonde), d'animaux (Brunain, Blerain) et de lieux (Blanche Lande), et de mots qui désignent des types de fourrure (hermine, petit gris, vair, zibeline), de métal (or, argent), de matériau (ivoire) et de fleur (rose, lis). Le cas de l'or est particulièrement intéressant puisqu'« en termes de luminosité, [il] fonctionne souvent comme un “super-blanc” », alors qu'« en termes de saturation, il fonctionne souvent comme un “super-rouge” »³⁴.

La présentation de ces résultats permet de constater que le système chromatique à trois pôles exerce une influence déterminante sur les récits brefs des XII^e et XIII^e siècles, même si son éclatement date de la fin du XI^e siècle. En effet, les termes « blanc », « vermeille » et « noir », représentent, à eux seuls, 33% des termes de couleur. La force de cette influence ne peut cependant pas être déterminée avec exactitude, notamment parce qu'il est rare qu'un auteur soit fidèle à un terme de couleur pour exprimer chaque couleur. La couleur rouge est le plus souvent rendue par « vermeille », mais l'on trouve également « bai » (< *badius*, qui signifie brun, châtain), « pourpre » (< *purpura*, qui désigne la matière colorante rouge que l'on

³³ Jean-Baptiste Bonaventure de Roquefort, *op. cit.*, p. 473.

³⁴ Michel Pastoureau, « La couleur et l'historien », *art. cit.*, p. 29.

extrait d'un coquillage nommé « pourpre »), « rouge » (< *rubeus*, qui signifie rouge), « ros » (< *russus*, qui signifie rouge chair, rouge pâle), « rovente » (< *rubente*, qui signifie rouge), « sanguin » (< *sanguineus*, qui désigne la couleur du sang), « synople » (< *sinopis*, qui désigne la terre de couleur rouge de Sinope), « teint de graine » et « teint de brésil ». Sans compter que le mot « couleur » peut, tout dépendant du contexte, renvoyer aux teintes de la peau sous l'influence de l'émotion (« carnation rose de la figure : perdre ses couleurs, reprendre ses couleurs »³⁵).

Les termes de couleur qui indiquent l'absence ou la présence de lumière – « cler », « taint », « pâle », « obscur » – arrivent au second rang, représentant près de 15% des termes de couleur. Ce pourcentage élevé s'explique par le fait que la beauté se marque d'abord, au Moyen Âge, par l'éclat, la splendeur et le rayonnement. Elle ne se construit pas « sur la musculature et la vigueur athlétique », indique Michel Pastoureau, « mais sur la clarté du teint, la blancheur de la peau, la blondeur des cheveux »³⁶. Il ne faut donc pas s'étonner si la couleur, considérée par tous les hommes de sciences (mais pas par tous les théologiens) comme de la lumière « qui s'est atténuée ou obscurcie en traversant différents objets ou milieux »³⁷, est une composante essentielle de la beauté :

L'une des premières qualités d'un beau corps est une peau rosée, et, en effet, *venustas*, « beauté physique », vient de *venis*, sang, tandis que *formus*, « beau » vient de *formo*, la chaleur qui anime le sang ; de sang vient aussi *sanus*, employé pour qui est dépourvu de pâleur³⁸.

³⁵ Andrés Kristol, *Color. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berne, Francke, 1978, p. 165.

³⁶ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 80.

³⁷ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 125.

³⁸ *Ibid.*, p. 113.

Dans son plus récent livre, Michel Pastoureau montre que toutes les couleurs, sauf le noir, peuvent être sollicitées pour mettre en scène des « êtres de lumière »³⁹. Dans le *Conte du Graal*, par exemple, Chrétien de Troyes décrit les chevaliers rencontrés dans la Gaste Forêt en faisant appel au vert, au rouge, au jaune, au bleu et au blanc :

Et quant il les vit en apert
 Que do bois furent descovert,
 Si vit les hauberz fremienz
 Et les hiaumes clerz et luisanz
 Et vit lo vert e lo vermoil
 Reluire contre lo soloil
 Et l'or et l'azur et l'argent,
 Si li fu molt tres bel et gent⁴⁰
 v. 123-130.

Dans les récits brefs des XII^e et XIII^e siècles, le rapport de la couleur avec la beauté est exprimé par la rime couleur/douleur, qui intervient de manière régulière pour signaler qu'un des personnages « perd ses couleurs » sous l'influence de l'émotion. On la trouve dans les lais de *Guigemar* (v. 424) et d'*Eliduc* (v. 662) de Marie de France et dans les fables *Dou Lion que l'espine navra ou pié* (v. 14), *Dou Rossignuel et de l'Oitour* (v. 38) et *Du Biau Cheval et de l'Asne pelé* (v. 100). Sa présence dans ces récits est en partie due au fait que, contrairement au conte, le lai présente souvent des dénouements malheureux. Dans la moitié des lais de Marie de France, « il y a des fins cruelles, comme le montrent les lais d'*Equitan*, d'*Yonec*, des *Deux Amants*, du *Laüstic*, du *Chaitivel*, des souffrances qui durent, comme le suggère le lai du

³⁹ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 80.

⁴⁰ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, édition de Charles Méla, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1990, p. 34.

Chèvrefeuille »⁴¹. Comme l'indique Jean-Charles Payen, le lai est d'abord l'histoire d'une certaine crise :

Au début du poème, le protagoniste est présenté dans une situation de manque [...] Vient le moment où le héros connaît enfin ou à nouveau le bonheur ; mais ce bonheur est précaire et débouche sur l'épreuve. Un troisième moment est donc la description de cette épreuve. Le dénouement, heureux ou douloureux, est toujours abrupt, même si l'épilogue est assez long, comme dans *Eliduc*⁴².

Cette structure pourrait s'appliquer au roman, mais le lai a de particulier qu'il relate « une quête du bonheur considéré comme une fin en soi ». La quête qui fait l'objet du roman est d'une autre nature, puisqu'« elle vise une plénitude fondée sur la prouesse généreuse : le bonheur s'y atteint, mais comme par surcroît »⁴³.

En ce qui concerne la disposition des couleurs dans les lais, il y a un dernier détail qui peut paraître anodin, mais qui a son importance : il s'agit de la couverture à damiers ou « a eschekers » (v. 179) sur laquelle est assise une jeune demoiselle dans le lai de *Désiré*. Selon Michel Pastoureau, la structure en damier joue un rôle important dans la sensibilité et la symbolique médiévales :

Qu'elle constitu[e] un décor architectural, un pavement de sol, une figure héraldique (l'*échiqueté* de Palamède, par exemple), un vêtement de jongleur ou de bouffon, le support des abagues à compter ou bien tout autre chose, elle [a] toujours une connotation dynamique, liée à un mouvement, à un rythme, à une *musica* (un des mots clefs de l'esthétique médiévale), voire au passage d'un état à un autre.⁴⁴

⁴¹ Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 165.

⁴² Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, op. cit., p. 49.

⁴³ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁴ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 285.

Dans le lai de *Désiré*, elle est liée au passage du héros dans l'Autre monde, qui a la particularité d'être le reflet inversé du monde de la réalité. Selon Pierre Mabile, les auteurs médiévaux établissent un rapprochement « entre *mirari*, *mirabilia* (merveille) et *miroir* (bien que traduit en latin par *speculum* mais la langue vernaculaire rétablit les parentés) »⁴⁵, ce qui expliquerait que le merveilleux se trouve le plus souvent « derrière le miroir »⁴⁶. C'est le cas notamment dans la chantefable d'*Aucassin et Nicolette*, où l'on peut lire que les hommes accouchent et les femmes font la guerre⁴⁷.

Le thème du « monde à l'envers » est aussi caractéristique du carnaval de Bakhtine, « avec l'abolition des normes, l'expérience de l'inversion des valeurs, l'échange des conditions entre maîtres et esclaves, puissants et pauvres »⁴⁸. Un des personnages types de la *commedia dell'arte*, Arlequin, porte d'ailleurs un costume fait de losanges multicolores, qui entre dans la catégorie des vêtements rayés des êtres « barrés ». Selon Jean Clair, ce costume affiche « la même nature inquiétante que ceux qui portent la livrée à rayures », c'est-à-dire de « ceux-là qui exercent un métier infâmant, les prostituées, les bourreaux, les forgerons (proches des feux de l'Enfer), mais aussi les jongleurs et les bouffons »⁴⁹. Dans *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Michel Pastoureau insiste sur le lien qui unit la rayure et l'idée de diversité, de *varietas*, en montrant que, pour la culture médiévale, « ce qui est *varius* exprime toujours quelque chose d'impur, d'agressif, d'immoral ou de

⁴⁵ Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval*, actes du colloque tenu au Collège de France à Paris en mars 1974, Paris, Éditions J. A., p. 63.

⁴⁶ Sienaert Edgar, *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978, p. 23.

⁴⁷ *Aucassin et Nicolette*, édition de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1973, p.

⁴⁸ Jean Clair, « Picasso Trismégiste. Notes sur l'iconographie d'Arlequin », dans *Picasso 1917-1924 : Le voyage d'Italie*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, 1998, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

trompeur »⁵⁰. Il note, à ce sujet, qu'« un *topos* oppose souvent le héros, monté sur un cheval blanc, et le traître, le bâtard ou l'étranger, monté sur un cheval *de deus colours* : vairé, pommelé, tigré, bai, pie, rouan, etc. »⁵¹.

La fée qui est allongée sur une couverture en damiers dans le lai de *Désiré* participe également de ce *varius* de la confusion chromatique, puisque le christianisme attribue souvent aux fées

quelque chose de diabolique qui effra[it] jusqu'aux hommes épris de leurs charmes. Leur beauté, quoique fort grande et quelquefois ravissante, [est] toujours balancée par quelque défaut physique, par quelque difformité monstrueuse, capable de détruire la passion la plus violente⁵².

Que le lai de *Désiré* soit « contaminé par l'esprit dévot »⁵³ – « Désiré, enfant de la prière, rend souvent visite à un ermite ; c'est sa confession qui lui fait perdre son amie. Quand elle revient, elle l'assure de sa foi et, pour la prouver, l'accompagne à la messe, et le lai s'achève sur leur mariage à l'Église »⁵⁴ – explique, semble-t-il, la diabolisation de la fée.

Remarques sur les travaux antérieurs

L'étude des termes de couleur dans le lai, la fable et le fabliau a fait l'objet de quelques articles dont deux où l'on s'interroge sur la raison d'être – choix d'auteur, ornement esthétique ou symbole ? – des termes de couleur dans les lais de Marie de

⁵⁰ Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une Histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1991, p. 43.

⁵¹ *Ibid.*, p. 45.

⁵² Louis Ferdinand Alfred Maury, « Les fées du Moyen Âge : recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise », résumé par V.-A. Waille dans *Le Correspondant*, Paris, V.-A. Waille, 1844, t. 5, p. 470.

⁵³ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968, p. 306.

⁵⁴ *Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles : édition critique de quelques lais bretons*, op. cit., p. 168.

France et ceux, moins connus, restés anonymes : « La poésie enluminée de Marie de France »⁵⁵ d'Antoinette Knapton et « Blanc, rouge, or et vert : les couleurs de la merveille dans les lais »⁵⁶ d'Anne Paupert-Bouchez.

Antoinette Knapton constate que les couleurs que Marie de France emploie, l'or, le pourpre, le vermeil, le vert, le blanc et le bis, correspondent exactement

à celles que l'Église catholique et romaine a choisies pour différencier, en un symbolisme visuel simple, les vêtements de ses prêtres et les ornements de l'autel, pour marquer à tour de rôle les saisons de l'année ecclésiastique et les jours de pénitence et de fête⁵⁷.

C'est pourquoi elle avance l'hypothèse que Marie de France a connu une enfance « sinon tout à fait cloîtrée, au moins ordonnée et régularisée autour de l'apparition journalière du prêtre officiant depuis les matines »⁵⁸. Cette hypothèse se base cependant sur un relevé des termes de couleur dans chaque lai qui comporte plusieurs erreurs. Dans le lai de *Lanval*, par exemple, la présence du brun (« brun » v. 567, « brune » v. 590), du blond (« blunt », v. 568) et du roux (« fauve », v. 590) n'est pas signalée. On pourrait croire qu'Antoinette Knapton écarte de son relevé les termes qui désignent des couleurs de cheveux pour ne prendre en considération que les termes pouvant s'appliquer aux vêtements et aux ornements de la religion. Si tel était le cas cependant, elle ne mentionnerait pas la couleur des cheveux du prêtre, qui est « blanc et fleuri » (v. 255) dans le lai de *Guigemar*.

⁵⁵ Antoinette Knapton, art. cit., p. 177-187.

⁵⁶ Anne Paupert-Bouchez, « Blanc, rouge, or et vert : les couleurs de la merveille dans les lais », dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R.M.A., coll. « Senefiance », 1988, p. 303-328.

⁵⁷ Antoinette Knapton, art. cit., p. 182.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 186.

Le relevé des termes de couleur d'Anne Paupert-Bouchez est plus détaillé que celui d'Antoinette Knapton, mais il ne fait pas état des désignations directes et indirectes des couleurs qui remettent en cause l'idée selon laquelle les couleurs blanche, rouge, or et verte, qui se trouvent « presque exclusivement dans les descriptions de personnages ou d'objets liés à l'Autre Monde »⁵⁹, constituent les couleurs de la merveille : « argent » (*Espine*, v. 439), « Bayard » (*Doon*, v. 73, v. 141, v. 145, v. 148), « blunt » (*Lanval*, v. 568), « brune » (*Lanval*, v. 590), « chanu » ou « chenu » (*Guigemar*, v. 180, *Milun*, v. 421), « doré » (*Tyolet*, v. 355), « fauve » (*Lanval*, v. 590), « ferrant » (*Graelent*, v. 49, *Tyolet*, v. 490), « sors » (*Guingamor*, v. 516, du *Trot*, v. 204) et « vermeil » (*Melion*, v. 87). Dans son *Étude sur les couleurs en vieux français*, André Ott montre que l'adjectif « ferrant », que l'on traduit parfois par « bien ferré » ou « bien paré »⁶⁰, est employé au Moyen Âge pour indiquer la couleur d'un cheval gris de fer⁶¹ et que Bayard, le nom du cheval dans le lai de *Doon*, dérive de l'adjectif « bai » qui signifie « rouge brun »⁶². Aux XII^e et XIII^e siècles, un cheval « gris » n'est pas un cheval dont la robe est grise ; « c'est un cheval tacheté, pommelé, moucheté ou tigré de différentes couleurs, toutes caractéristiques que le latin médiéval exprime par l'adjectif *varius*, dont *griseus* est un synonyme »⁶³.

De même, Anne Paupert-Bouchez ne tient pas compte du mot « reverdi » (v. 59) qui, dans le lai de *Laüstic*, désigne la verdure des arbres et des prés : « Tant que ceo

⁵⁹ Anne Paupert-Bouchez, art. cit., p. 306.

⁶⁰ Ces traductions se retrouvent dans *Lais anonymes de Bretagne*, édition de Nathalie Desgrugilliers, Clermont Ferrand, Paleo, coll. « Miroir de toute chevalerie », 2003.

⁶¹ André Ott, *op. cit.*, p. 38.

⁶² *Ibid.*, p. 108-109.

⁶³ Michel Pastoureau, « La couleur et l'historien », art. cit., p. 28.

vint a un esté, / Que bruil e pré sunt reverdi » (v. 59-60). Selon le dictionnaire de l'ancienne langue française, il peut, dans d'autres contextes, désigner la joie d'un personnage – « La douçors et la melodie / Me mist el cuer grant reverdie »⁶⁴, v. 707) – ou un groupe de vers où l'on célèbre le retour du printemps⁶⁵ :

Adont la prenoit par la main
Et faisoit une reverdie
Devant toute la compaignie
Au flaiol et au taburel
A tout son sercost de burel⁶⁶
Dit dou lyon, v. 119-123.

Anne Paupert-Bouchez a néanmoins raison d'indiquer qu'il ne faut pas considérer les termes de couleur indépendamment du reste de la littérature des XII^e et XIII^e siècles. Ces termes renvoient « à une esthétique qui est celle d'une époque »⁶⁷ et il faut, pour saisir cette esthétique, « s'appuyer sur une étude systématique des couleurs dans de nombreux romans antiques dont Marie de France semble s'être beaucoup inspirée dans ses descriptions de personnages ou d'objets »⁶⁸. À titre d'exemple, Anne Paupert-Bouchez signale que le portrait de la fée du lai de *Lanval* concorde en tous points avec les portraits d'Antigone dans le roman de *Thèbes* et de Camille dans le roman d'*Énéas*. Cette concordance s'explique, selon elle, par le fait que Marie de France, comme les auteurs anonymes, s'en tient

à la palette très simple et éclatante qui est celle des contes et sans doute de ces aventures de la Bretagne légendaire dont elle a voulu perpétuer

⁶⁴ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition d'Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », p. 76.

⁶⁵ Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Kraus Reprint, 1969, t. 7, p. 169.

⁶⁶ Guillaume de Machaut, *Œuvres*, édition de Prosper Tarbé, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Collection de poètes de Champagne antérieurs au XVI^e siècle », 1977.

⁶⁷ Anne Paupert-Bouchez, art. cit., p. 304.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 304.

l'écho. Ces couleurs élémentaires, que l'on retrouve dans des systèmes symboliques très anciens, sont celles même de l'imaginaire⁶⁹.

C'est ainsi que « même lorsqu'elle s'inspire des descriptions mises à la mode par les romans antiques, Marie le fait avec une extrême sobriété, s'en tenant à quelques détails qui n'en prennent que plus de relief »⁷⁰.

En réalité, tous ces portraits correspondent au modèle de la beauté idéale que l'on trouve notamment dans les arts poétiques de Matthieu de Vendôme et de Geoffroi de Vinsauf⁷¹. Considérant cependant que l'on distingue, dans ces arts poétiques, les récits brefs des récits longs, tout comme l'on distingue les textes en vers des textes en prose, il est sans doute plus révélateur de comparer le lai aux récits brefs qui lui sont contemporains, c'est-à-dire à la fable et au fabliau, plutôt qu'au roman antique. Dans la *Poetria nova*, par exemple, Geoffroi de Vinsauf établit une distinction entre les récits brefs et les récits longs lorsqu'il suggère aux auteurs de toujours « colorer » leurs récits : *Sit brevis aut longus, se semper sermo coloret / Intus et exterius, sed discernendo colorem / Ordine discreto*⁷² (v. 737-740). Cette distinction lui permet de privilégier la brièveté comme forme d'écriture et même de proposer des moyens d'abrèger les récits des auteurs qui se permettent de faire de trop longues descriptions :

*Hac brevitate potes longum succingere thema,
Hac cymba transpire fretum. Narratio facti*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 317.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 317.

⁷¹ *Ibid.*, p. 308.

⁷² Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958. Traduit par Jane Baltzell Kopp dans *Three Medieval Rhetorical Arts*, édition de James J. Murphy, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 60 : « Be it brief or long, let your discourse always “color” itself within and without, the color being chosen by a careful plan ».

*Eligit hanc formam verbi, quae facta modeste
 Non superinfundat nubem, sed nube remota
 Inducet solem...*⁷³
 v. 702-706.

Problèmes engendrés par l'interprétation symbolique des termes de couleur

Il faut sans doute retenir des articles d'Antoinette Knapton et d'Anne Paupert-Bouchez qu'il ne faut pas rapporter les termes de couleurs à un système symbolique univoque : « tout est ambivalent dans le monde des symboles, et particulièrement des couleurs », indique Michel Pastoureau⁷⁴. Chacune d'elles peut signifier une chose et son contraire, ce qui fait que « chercher une explication dans la “symbolique” des couleurs (notion vague dont on use et abuse) [...] ne suffit pas »⁷⁵. Dans l'Ancien Testament, par exemple, le rouge est associé « tantôt à la faute et à l'interdit, tantôt à la puissance et à l'amour »⁷⁶.

Certains auteurs de la fin du Moyen Âge se prononcent contre l'interprétation symbolique des couleurs. En 1430, Lorenzo Valla dénonce l'insuffisance du catalogue médiéval des couleurs, qui s'est figé en une échelle des valeurs rigide : *stolidissimum esse aliquem de dignitate colorum legem introducere*⁷⁷. Rabelais fait de même dans son *Gargantua* en se moquant d'un opuscule rédigé au XV^e siècle, le

⁷³ Traduit par Jane Baltzell Kopp dans *Three Medieval Rhetorical Arts, op. cit.*, p. 58 : « By means of [...] brevity you can cinch in an extensive theme ; in this small boat you can cross an ocean. Narration of action elects this form of expression, which, performed discreetly, does not spread a cloud, but, every such cloud being far away, ushers in the sun ».

⁷⁴ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁵ Michel Pastoureau, « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », *Médiévales*, n° 3, 1983, p. 68.

⁷⁶ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷ Lorenzo Valla, « *Espitula ad Candidum Decembrem* », dans *Opera*, Bâle, 1540, p. 639-641. Traduit et cité par Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 83 : « c'était chose stupide d'établir une loi sur la dignité des couleurs ».

Blason des couleurs, dans lequel la signification des couleurs est expliquée. Il reproche à son auteur, Sicile, de se tromper sur la signification du blanc et du bleu :

Qui vous meut ? Qui vous point ? Qui vous dict que blanc signifie foy et bleu fermeté ? Un (dictes vous) livre trepelu, qui se vend par les bousars et porteballes, au titre : *Le Blason des couleurs*. Qui l'a fait ? Quiconques il soit, en ce a esté prudent qu'il n'y a point mis son nom. Mais, au reste, je ne sçay quoy premier en luy je doibve admirer, ou son outrecuidance ou sa besterie⁷⁸...

En plus des difficultés soulevées par ces auteurs, il faut ajouter qu'il est parfois difficile de déterminer avec certitude la valeur symbolique des termes de couleur dont le sens varie selon le contexte. Parmi ces termes, on trouve « bloi », qui peut désigner la couleur bleue ou les cheveux d'un blond brillant. André Ott est d'avis que « *bloi* n'a jamais signifié *bleu*, *bleu foncé* », mais il semble que l'on ait quelques fois confondu les deux termes⁷⁹. On trouve également « vair », dont les significations sont si variables qu'elles mènent souvent à une mauvaise traduction :

Quand en parlant d'épées ou de heaumes, on dit qu'ils sont *vairs*, on entend par là les reflets de toutes les couleurs de l'acier poli [...] appliqué à un cheval, *vair* signifie « tacheté » ; il prend facilement le sens de gris pommelé [...] Dit des yeux, *vair* signifie « gris bleu » [...] Employé comme substantif masculin, *vair* désigne la fourrure de l'écureuil du nord, qui est *grise* et *bleue*⁸⁰.

« Pourpre » a la plupart du temps, dans les textes non savants comme les chansons de gestes et les fabliaux, le sens d'« étoffe précieuse, drap précieux ». Selon André Ott, ce sens s'explique par le fait que l'on connaissait la pourpre de couleurs très

⁷⁸ François Rabelais, *Gargantua*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1963, p. 92-93.

⁷⁹ André Ott, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

différentes, comme le montrent les exemples suivants, tirés du *Roman de Troie*⁸¹ : « d'une porpre inde a or gotée » (v. 1231), « Sor un feutre de propre bise » (v. 4734), « la porpre ert neire a grans labeaus » (v. 7819). Il n'en va pas de même dans les textes savants, « c'est-à-dire dans ceux qui sont des traductions ou dont les auteurs sont des clercs bons latinistes »⁸², où « pourpre » désigne généralement la couleur des vêtements royaux ou impériaux. C'est le cas notamment dans la traduction normande des *Dialogues de saint Grégoire* :

.I. riche homme anciennement
 Estoit vestu mont noblement
 De pourpre, c'est chose seüre,
 Qui est mont riche vesteüre,
 Vermeille et de haute coulour⁸³
 IV, XXXIV, v. 20635-20639.

Même si les lais de Marie de France apparaissent du côté de la littérature savante chez André Ott – on trouve l'expression « purpre Alexandrin », qui désigne toujours la pourpre rouge, dans *Guigemar* (v. 182) et *Lanval* (v. 102) – la « pourpre bise » (v. 135) que porte la fée dans le lai de *Désiré* est considérée comme un « manteau brun » par Alexandre Micha, comme une « étoffe grise » par Danielle Régnier-Bohler, et comme une « étoffe de couleur rouge foncé tirant sur le violet, d'un rouge très sombre » par Anne Paupert-Bouchez⁸⁴. La traduction de cette dernière s'inspire d'une scène du roman d'*Énéas* où l'auteur décrit les méthodes de fabrication de la « pourpre

⁸¹ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, édition de Léopold Constans, Paris, Didot, coll. « Société des anciens textes français », vol. 24, 1904-1912.

⁸² André Ott, *op. cit.*, p. 110.

⁸³ *Le Dyalogue Saint Gregore : les dialogues de saint Grégoire le Grand traduits en vers français à rimes léonines par un Normand anonyme du XIV^e siècle*, édition de Sven Sandqvist, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », 1989.

⁸⁴ Anne Paupert-Bouchez, *art. cit.*, p. 305.

vermeille » et de la « pourpre noire » (expression synonyme de « pourpre bise », selon Anne Paupert-Bouchez⁸⁵) à partir du sang d'animaux marins :

En celle mer, jouste Cartaige,
illuec prent l'en sor le rivage
d'une maniere poissonnés
ne gaires granz, mais petités ;
l'en les taille sor lez coetes,
si en cheent rouges goutetes ;
de ce taint l'en la porpre chiere
poy sont poisson de lor maniere.
Li vermeil sont de cel poisson,
ens en Cartaige les taint l'on ;
les noires sont de cacodrille,
illuec conversent en .I. ille⁸⁶.
v. 374-385.

Cette scène, qui n'apparaît pas chez Virgile, permet de considérer la « pourpre noire » comme une teinture d'un rouge plus sombre que la « pourpre vermeille ». En ce qui concerne les traductions que proposent Alexandre Micha et Danielle Régnier-Bohler, elles sont aussi valables dans la mesure où, selon André Ott, le mot « bis » signifie à la fois « gris sombre » et « gris brun ».

Les variantes de la tradition manuscrite entraînent aussi des problèmes d'un point de vue symbolique, puisqu'une couleur à laquelle on attribue une forte valeur symbolique peut varier d'un manuscrit à l'autre. Les éditions critiques de Jean Rychner et de Prudence Mary O'Hara Tobin signalent la présence de plusieurs variantes pour les termes de couleur dans les lais de *Graelent*, de *Désiré*, de *Guigemar*, d'*Equitan*, de *Lanval* et d'*Yonec*. Quelques-unes de ces variantes sont vraisemblablement des erreurs de copistes. Prudence Mary O'Hara Tobin remarque

⁸⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁸⁶ *Le Roman d'Eneas*, édition d'Aimé Petit, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1997, p. 72.

que le traducteur norrois du lai de *Désiré* « paraît ne pas bien comprendre les couleurs »⁸⁷ : le « mantel vert » du héros (v. 103) est décrit comme une chemise de soie blanche, et la « chapelle neire » (v. 11) comme une chapelle jaune. Dans les manuscrits français, la substitution du mot « blanc » par les mots « beau » ou « bon » est à l'origine d'environ 35% des variantes. Prudence Mary O'Hara Tobin présente cette substitution comme une « faute de vitesse », affirmant qu'« il serait facile [pour un copiste] de lire *blans* pour *biaus* »⁸⁸. Elle ne prend pas en considération le fait que le blanc intervient régulièrement dans la thématique de la beauté et plus particulièrement de la beauté féminine et que, par conséquent, les mots « blanc » et « beau » puissent être employés presque indifféremment.

Substituer « blanc » par un autre adjectif revient parfois à atténuer le caractère merveilleux du récit, le blanc étant, selon Laurence Harf-Lancner, la couleur de la féerie⁸⁹. Dans le lai de *Graelent*, il est écrit au vers 338 du manuscrit *A*⁹⁰ que le héros voit venir devant lui un palefroi « anblant » qui, au vers 641, se révèle être « blanc ». Dans le manuscrit *S*, la couleur du cheval est mentionnée dès le vers 338 pour préparer les auditeurs/lecteurs au fait qu'il s'agit d'un cheval au comportement merveilleux. Son comportement est précisé à la fin du récit :

en le forest fist son retor,
ne fu en pais ne nuit ne jor,
des piés grata, forment henis,
par le contree fu oï [...]
Mout lonc tans après l'oï on
Cascun an en cele saison

⁸⁷ *Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles : édition critique de quelques lais bretons*, op. cit., p. 200, n. 119.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 200, n. 103.

⁸⁹ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984, p. 90.

⁹⁰ Paris, B.N. fr. 2168

Que se sire parti de li
 Le noise e le friente e le cri
 Ki li bons cevaux demenot
 Por son segnor que perdu ot.
 v. 712-715, 721-726.

Dans *Color and Culture*, John Gage constate qu'il y a confusion, au Moyen Âge, entre les homonymes du mot « vert »⁹¹. La distinction est pourtant claire : « vert » désigne la couleur, tandis que « vair » désigne le plus souvent la fourrure d'une variété d'écureuil, le petit-gris, portée surtout par la noblesse. Que le manteau de Désiré soit décrit par les copistes des manuscrits *A* et *S* comme un manteau « vert » et « vair » au vers 103 soulève donc une question importante d'un point de vue symbolique : le copiste du manuscrit *S* a-t-il voulu mettre l'accent sur la condition sociale du héros plutôt que sur son manque d'expérience ? Car, comme l'indique Michel Pastoureau, le chevalier vert est généralement un jeune chevalier « dont le comportement audacieux ou insolent va être cause de désordre »⁹².

Pour éviter toute confusion, on emploie, dès le XIV^e siècle, le mot « sinople » pour désigner le vert dans l'héraldique, mais les homonymes « vair » et « verre » continuent de poser problème. Dans l'édition de 1697 des *Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault, Cendrillon porte des pantoufles de verre. Il s'agit, selon Catherine Magnien, « d'une donnée traditionnelle dans le folklore, puisqu'on retrouve des pantoufles de verre ou cristal dans des contes catalans, écossais, irlandais »⁹³. Il n'empêche qu'au XIX^e siècle, Honoré de Balzac et Émile Littré

⁹¹ John Gage, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 82.

⁹² Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, *op. cit.*, p. 50.

⁹³ Charles Perrault, *Contes*, édition de Catherine Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990, p. 309, n. 1.

suggèrent qu'il faut comprendre « vair » plutôt que « verre », puisque la logique veut qu'une pantoufle de verre se casse au premier pas. Cette correction, qui « n'apporte pas toute satisfaction, car outre le fait que l'on ne fourra jamais par le passé de petit-gris des chaussures, de tels souliers ne semblent pas adaptés à la danse »⁹⁴, n'a cependant pas été adoptée par les chercheurs.

Une dispute semblable éclate à propos du « ganz de voirre »⁹⁵ (v. 2032) que le roi Marc remet à Yseut dans le roman de Béroul. Comme l'indique Philippe Walter,

la plupart des éditeurs et traducteurs ont vu un lapsus du copiste dans ce détail et préfèrent corriger le manuscrit sur ce point précis. Au gant de *voirre* (« verre »), ils substituent un gant de *vair* (« en fourrure d'écureuil ») qui leur paraît plus vraisemblable⁹⁶.

Considérant cependant que « la littérature médiévale conserve le souvenir d'objets féeriques en verre que les vieilles légendes celtiques connaissaient depuis longtemps déjà »⁹⁷, on peut se demander si le gant de verre mentionné par Béroul n'ouvre pas la voie à une nouvelle compréhension du personnage d'Yseut, qui la renverrait au monde de la féerie. Pour ne donner que quelques exemples, dans *Erec et Enide*, il est question d'un roi lointain qui règne sur « l'Isle de Voirre »⁹⁸ (v. 1947), une île où on n'entend jamais le tonnerre, puisque la foudre n'y tombe pas ; dans la *Folie Tristan d'Oxford*, Tristan explique au roi qu'il demeure en une grande salle de « veir »⁹⁹ (v. 303), qui flotte dans les airs et pend dans les nuages ; dans *Le Voyage de saint*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 309, n. 1.

⁹⁵ *Tristan et Iseut : les poèmes français, la saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1989.

⁹⁶ Philippe Walter, *Le Gant de verre : le mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus, 1990, p. 154.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁹⁸ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, édition de Michel Rousse, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994.

⁹⁹ *Tristan et Iseut : les poèmes français, la saga norroise*, *op. cit.*

Brendan, l'équipage du navire découvre un jour un palais inhabité, entouré d'un mur qui « tuz ert faiz de cristal dur »¹⁰⁰ (v. 272). Il découvre également une colonne d'argent, dont il ne voit ni la base ni le sommet, sur lequel repose une île sacrée (v. 118-121).

Il nous paraît toutefois inévitable que, dans certains cas, le choix d'une couleur plutôt qu'une autre tienne à des raisons historiques remontant parfois à l'Antiquité. Nous avons vu, pour cette raison, qu'il peut être réducteur de se limiter à une interprétation symbolique des couleurs, d'autant que nous verrons, dans le chapitre suivant, que les arts poétiques médiévaux présentent, dans leurs modèles du « poème parfait », des règles sur l'emploi des termes de couleur, et que la popularité que rencontrent ces arts poétiques au tournant des XII^e et XIII^e siècles conduit les auteurs à s'attacher au système chromatique à trois pôles¹⁰¹. Cet attachement est perceptible dans l'art poétique de Geoffroi de Vinsauf, qui ne fait appel qu'à trois couleurs dans ses modèles de description : le blanc (*lacteus, lilium, niveus*), le rouge (*flamma, roseus, rubeus*) et le noir (*niger*). Certains diront qu'il est également question d'or (*aureus*) et donc de jaune mais, selon Michel Pastoureau, l'or « n'a que peu de rapport avec la couleur jaune » : il est souvent utilisé « pour hiérarchiser le céleste ou le divin (ainsi le monde des anges) » puisque, dans la gamme des blancs, ni le lexique ni la peinture ne peuvent rendre de façon satisfaisante l'idée d'un blanc intense, de « super blanc »¹⁰².

¹⁰⁰ Benedeit, *Le Voyage de saint Brendan*, édition d'Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006.

¹⁰¹ Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 15.

¹⁰² Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 147.

CHAPITRE 2 : LES « COULEURS DE RHÉTORIQUE »

Les différents emplois du mot « couleur » en rhétorique

Dans les textes de l'Antiquité, le mot « couleur » peut s'appliquer « *to style, to delivery, to invention, to narration* », indique Arthur Quinn : « *Even when describing style, it sometimes means the specifiable ornaments of style, at others the general style in contrast to the particular ornaments* »¹. Dans son *Brutus*, Cicéron l'emploie pour juger du style de Caton, qui est « d'un dessin achevé », même s'il lui manque « la fraîcheur et l'éclat [des] couleurs »². Reprenant la même métaphore, Denys d'Halicarnasse explique que « de toutes les harangues contenues dans les sept livres [de Thucydide], celle qu'[il] admire le plus, c'est la défense des Platéens, pour la seule raison que, sans rien de torturé ni de trop recherché, elle est parée des couleurs de la vérité et du naturel »³.

Le mot « couleur » apparaît aussi dans les textes de ces auteurs pour décrire la performance des orateurs : alors que Denys d'Halicarnasse indique que Démosthène donne « à toutes ses paroles du lustre et de la couleur par une action oratoire appropriée »⁴, Cicéron va plus loin, comparant les inflexions de la voix aux

¹ Arthur Quinn, « The Color of Rhetoric », *Rhetorik-Forschungen*, 1, Rhetorik zwischen den Wissenschaften, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 133.

² *Brutus*, LXXXVII, 298 : *Voluendi enim sunt libri cum aliorum tum in primis Catonis. Intelleges nihil illius liniamentis nisi eorum pigmentorum quae inuenta nondum erant florem et colorem defuisse.* Traduit et cité par Jules Martha dans Cicéron, *Brutus*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1960, p. 110.

³ Denys d'Halicarnasse, *Thucydide*, VII, 42, 4. Éd. de Germaine Aujac, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1978, p.107.

⁴ Denys d'Halicarnasse, *Démosthène*, V, 22, 5. Éd. de Germaine Aujac, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1978, p. 92.

« couleurs dont le peintre dispose pour rendre les nuances »⁵. René Pichon explique, à ce propos, que « de même que le peintre, avec quelques couleurs fondamentales, peut obtenir les nuances les plus diverses, de même l'orateur, en combinant les diverses qualités de la voix (hauteur, intensité, rapidité, etc.), peut rendre tous les sentiments »⁶.

Dans *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Sénèque l'Ancien emploie le mot « couleur » dans un sens qui, selon Janet Fairweather, correspond de près à celui d'Hermagoras⁷. Il appelle « couleur »

la partie de la controverse dans laquelle l'accusateur ou le défendeur cherch[e] à couvrir et à *colorer* un fait pour l'atténuer et le rendre improbable aux yeux du juge, au moyen de conjectures tirées de loin, de soupçons et de prétextes spécieux habilement imaginés⁸.

Comme le montre l'exemple suivant, une controverse est un exercice de rhétorique destiné à former de futurs avocats :

Deux frères s'étaient brouillés ; l'un d'eux avait un fils. L'oncle du jeune homme tomba dans la misère ; malgré la défense de son père, le jeune homme lui donna des aliments : chassé pour ce motif, il ne protesta pas. Il est adopté par son oncle, celui-ci reçoit un héritage et devient riche. Son père commença à être dans le besoin ; malgré la défense de son oncle, le jeune homme lui donne des aliments : il est chassé⁹.

⁵ *De l'Orateur*, III, 57, 217 : *Nullum est enim horum generum quod non arte ac moderatione tractetur. Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad uariandum colores.* Traduit et cité par Edmond Courbaud dans Cicéron, *De l'Orateur*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1950-1956, p. 90.

⁶ *Ibid.*, voir la note de René Pichon.

⁷ Janet Fairweather, *Seneca The Elder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 167.

⁸ Victor Cuheval, *Histoire de l'éloquence romaine depuis la mort de Cicéron jusqu'à l'avènement de l'empereur Hadrien*, Paris, Hachette, coll. « Collections spéciales », vol. 1, 1893, p. 248

⁹ Sénèque l'Ancien, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, édition d'Henri Bornecque, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1992, p. 38.

Voici, dans la cause citée plus haut, les « couleurs » employées par les différents rhéteurs :

Latro représente le fils se glorifiant de son acte, au lieu de s'en excuser : *Je n'ai pu soutenir ce spectacle, j'étais stupéfait, sans quoi je n'eusse pas attendu la prière de mon père.* Arellius Fuscus se sert de la conscience, couleur qu'il employait habituellement : *Tout m'émeut, la nature, la piété filiale, cet exemple si manifeste des vicissitudes humaines.* Albucius Silus proposa cette autre couleur : *Mon père s'approcha de moi, il me commanda de le nourrir, il me lut la loi ; je lui ai donné ce que j'ai pu soustraire à mon oncle.* Blandus usa d'une couleur opposée : *Mon père vint, le visage baigné de larmes. Cet homme naguère si riche, si superbe, demande l'aumône, et à son fils ! à son fils qu'il a renoncé !*¹⁰

Même si les « couleurs » ne tiennent pas à la cause, mais dépendent surtout de l'imagination des rhéteurs, ces derniers se spécialisent très souvent dans un type de « couleur ». Ainsi pour M. L. Clarke,

*Latro was apt to make his characters victims of strong emotion. Arellius Fuscus made frequent use of religion. Junius Otho specialized in dreams, a colour which in Quintilian's day was considered altogether too easy and had gone out of fashion*¹¹.

L'abus des « couleurs » est condamné à partir de Quintilien, « chez qui la palette rhétorique s'enrichit au point que les couleurs tendent à se dégrader en ornementation »¹². En effet, on peut lire dans son *Institution oratoire* qu'il ne considère pas les « couleurs » comme des moyens de changer les faits à l'avantage de l'orateur, mais comme des erreurs dans la narration¹³. Juvénal fait donc preuve d'ironie lorsqu'il présente, dans ses satires, une femme surprise en flagrant délit

¹⁰ Victor Cucheval, *op. cit.*, p. 249.

¹¹ M. L. Clarke, *Rhetoric at Rome. A Historical Survey*, London, Cohen & West Ltd, 1953, p. 94.

¹² Jacques Le Rider, *Les Couleurs et les mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.

« Perspectives critiques », 1997, p. 12.

¹³ Arthur Quinn, art. cit., p. 137.

d'adultère qui s'écrie : « Quintilien, plaidez, s'il vous plaît ! Trouvez de quoi me défendre ! Une "couleur" ! »¹⁴. Le *Gargantua* de Rabelais contient un passage tout aussi ironique à l'égard de Cicéron : Ponocrates reproche au Frère Jean d'utiliser des jurons, et ce dernier lui explique que « ce sont couleurs de rethorique Ciceroniane »¹⁵.

Edmond Faral remarque que « c'est en renouvelant le sens du mot *couleur* que Jean Renart, dans *Guillaume de Dole*, explique qu'il a "teint" son roman au moyen de chansons »¹⁶ :

Car aussi com l'en met la graine
Es dras por avoir los et pris,
Einsi a il chans et sons mis
En cestui Romans de la Rose¹⁷
v. 8-11.

« Teindre » n'est cependant guère mieux que « colorer » ou « peindre » : « la teinturerie, dans les systèmes de valeurs antique et médiéval, est une activité suspecte qui passe pour entretenir des rapports avec la saleté et l'ordure d'un côté, avec la fraude et la tromperie de l'autre », indique Michel Pastoureau¹⁸. Cette crainte s'explique en grande partie par le fait que

[m]êler, brouiller, fusionner, amalgamer sont souvent des opérations jugées infernales parce qu'elles enfreignent la nature et l'ordre des choses voulu par le Créateur. Tous ceux qui sont conduits à les pratiquer de par leurs tâches professionnelles (teinturiers, forgerons, alchimistes,

¹⁴ *Satires*, IV, v. 279-280 : *Dic, dic aliquem sodes hic, Quintiliane, colorem*. Traduit et cité par Pierre de Labriolle et François Villeneuve dans Juvénal, *Satires*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1974 [1921], p. 100-101.

¹⁵ François Rabelais, *op. cit.*, p. 315.

¹⁶ Edmond Faral, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷ Jean Renart, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édition de Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2000, p. 1.

¹⁸ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 191.

apothicaires) éveillent la crainte ou la suspicion, parce qu'ils semblent tricher avec la matière¹⁹.

Que le verbe *tingere* (teindre) commence, dès le XI^e siècle, à être pris en mauvaise part et à signifier « maquiller, dissimuler, tricher »²⁰ confirme le rejet grandissant des activités de teintures. Michel Pastoureau signale, à titre d'exemple, que « [l]es chroniqueurs des XIV^e et XV^e siècles emploient [...] l'expression *teindre sa couleur* à propos de quelqu'un qui feint, qui ment, qui dissimule ses intentions ou qui change d'avis »²¹.

Figures et « couleurs » de rhétorique

On peut lire dans un traité de rhétorique datant du I^{er} siècle av. J.-C., la *Rhétorique à Hérennius*, que « les figures de rhétorique rehaussent le style, comme les couleurs font ressortir un dessin », ce qui fait des « figures » des « couleurs de rhétorique »²². Ce n'est cependant qu'à partir du XI^e siècle que le mot « couleur » prend communément le sens de « figure »²³, en particulier dans les arts poétiques suivants, qui accordent une grande importance aux figures de rhétorique :

Matthieu de Vendôme, prenant argument de ce que d'autres en ont traité avant lui (c'est vraisemblablement une allusion au traité de Marbode) se contente d'en donner la liste. Geoffroi, dans la *Poetria*, donne des exemples pour toutes et, s'il ne fait la théorie que de quelques-unes, il a, en revanche, composé un traité spécial, où les exemples sont précédés de définitions. Évrard, dans le *Laborintus*, procède seulement par exemples. Jean en traite à la fois dans sa *Poetria* et dans un traité à part. Plusieurs autres traités, enfin, sont spécialement consacrés à ce sujet²⁴.

¹⁹ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 60-61.

²⁰ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 190.

²¹ *Ibid.*, p. 190.

²² Edgar de Bruyne, op. cit., p. 60.

²³ James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of the Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 2001 [1974], p. 39.

²⁴ Edmond Faral, op. cit., p. 91.

Edmond Faral a déjà fait remarquer que Jean de Garlande commet une erreur d'interprétation en citant les « couleurs de rhétorique » comme des variétés de l'apostrophe plutôt que comme des ornements, ce qui, selon lui, est « tout à fait absurde »²⁵. Aussi, dans son encyclopédie intitulée *Li Livres dou tresor*, Brunetto Latini dresse un tableau plutôt réducteur des « couleurs de rhétorique », qu'il définit comme des manières d'« acroistre son conte »²⁶. Il n'en distingue que huit – « aornemens », « tourn », « comparaison », « clamour », « fainture », « trespas », « demoustrance » et « adoublement » – alors qu'au IV^e siècle, on distinguait déjà deux cents figures de rhétorique²⁷.

Il existe quelques traités datant des XIV^e et XV^e siècles, réunis au début du XX^e siècle sous le nom d'« Arts de seconde rhétorique », qui évoquent également les « couleurs de rhétorique ». D'après les traités IV, V et VII qu'a publiés Ernest Langlois, les auteurs d'« Arts de seconde rhétorique » placent « d'un côté, la rhétorique des clercs, dont la langue est le latin, d'un autre, celle des “lais”, en langue “vulgaire” ou “maternelle” : l'une enseignant l'art de rimer en “langaije rommant”, l'autre la versification latine, rythmique ou métrique »²⁸. Ainsi, on donne le nom de « première rhétorique » à la rhétorique des clercs, et celui de « seconde rhétorique » à la rhétorique des laïques. Dans un autre de ces traités, intitulé « Le doctrinal de la seconde rhétorique », Baudet Herenc explique que l'art de rimer « est nomm[é]

²⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁶ Brunetto Latini, *Li Livres dou tresor*, III, 13. Éd. de Francis J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 330.

²⁷ James J. Murphy, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. II.

Seconde Rethoricque pour ce que la premiere est prosayque »²⁹. Pour cet auteur, il y a donc, d'une part, l'art d'écrire en prose et, d'autre part, l'art d'écrire en vers.

Il ne faut pas se méprendre sur la nature des « Arts de seconde rhétorique » : ce ne sont pas des arts poétiques, puisqu'« ils ne se préoccupent ni d'exposer les règles des formes peu pratiquées, ni de développer les questions supposées connues ; recherchant la prouesse, ils s'étendent sur les mètres compliqués et les poèmes à cadre fixe »³⁰. Il ne reste aujourd'hui qu'un petit nombre de ces arts, que l'on attribue à Eustache Deschamps, Jacques Legrand, Baudet Hérenc et à Jean Molinet³¹. Éric Méchoulan affirme que Jacques Legrand, qui déclare que « [r]yme peult estre nombrée entre les couleurs de rethoricque »³², est le seul à évoquer les « couleurs de rhétorique », mais dans son « Art de rhétorique », Jean Molinet considère la « balade fatrisée ou jumelle » comme une « couleur de rethorique [...] decente a faire regrez, comme il appert en l'Ystoire de saint Quentin »³³. L'auteur anonyme du traité VII, intitulé « L'art et science de rhétorique », considère également une forme lyrique, le « simple lay », comme une « autre couleur et taille de rethoricque »³⁴.

En ce qui concerne les auteurs qui n'évoquent pas les « couleurs de rhétorique », il arrive qu'ils emploient le verbe « coulourer » dans le sens d'« orner »³⁵ mais, dans l'ensemble, ils ne s'occupent que du compte des vers et des recettes pour composer différentes sortes de poèmes (ballades, rondeaux, lays, virelais,

²⁹ *Ibid.*, p. 165.

³⁰ *Le Dictionnaire des lettres françaises*, édition de Georges Grente, Paris, Fayard, 1964, vol. 1, p. 104-105.

³¹ *Ibid.*, p. 104-105.

³² Ernest Langlois, *op. cit.*, p. 1.

³³ *Ibid.*, p. 239, l. 4.

³⁴ *Ibid.*, p. 306, l. 12.

³⁵ Le verbe « coulourer » se trouve aux pages suivantes de l'édition d'Ernest Langlois : p. 222, l. 6 ; p. 247, l. 12 ; p. 259, l. 7 ; p. 312, l. 20.

etc.)³⁶. Qu'ils fassent silence sur la théorie des « couleurs de rhétorique » s'explique, selon Ernest Langlois, par le fait suivant : « ce que les auteurs supposent connu de leurs lecteurs, ou trop simple pour avoir besoin d'être développé, ils se dispensent d'en parler, ou n'en parlent que rapidement »³⁷. Comme l'indique James J. Muyphey, la théorie des « couleurs de rhétorique » fait partie intégrante du bagage du clerc médiéval : « *It is apparent that most medieval writers assume their study [of figuræ] to be an elementary subject. It is regarded as something that every educated medieval person would have absorbed at an early stage of his training* »³⁸.

Il faut préciser que les auteurs d'« Arts de seconde rhétorique » emploient le mot « lai » pour désigner une forme de lai lyrique, le grand lai qui, à la différence des autres formes de lais lyriques (le lai-descort et le lai arthurien), tend à une forme fixe : il est « le plus souvent limité à 12 strophes (ou couplets) hétérométriques, divisés en deux ou quatre sections (demi-strophes et quartiers). Le schéma de la dernière strophe (vers et rimes) reprend celui de la première, afin de clore le chant »³⁹. Les exemples de grand lai que l'on trouve dans les « Arts de seconde rhétorique » sont pour la plupart tirés de l'œuvre de Guillaume de Machaut en raison de la sobriété de son style : « ses ballades et ses rondeaux sont très légers, simples de forme et de pensée ; ils ont peu de couleurs ; ce sont là des qualités car le poème chanté ne doit pas être trop expressif »⁴⁰.

³⁶ Éric Méchoulan, « Les Arts de rhétorique du XV^e siècle : la théorie, masque de la *theoria* ? », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, édition de Marie-Louise Ollier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 214.

³⁷ Ernest Langlois, *op. cit.*, p. XIII.

³⁸ James J. Murphy, *op. cit.*, p. 184.

³⁹ *Le Dictionnaire des lettres françaises*, *op. cit.*, p. 907.

⁴⁰ Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1932], p. 446.

Certains philologues comme Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort ne notent pas de différences entre les lais lyriques et les lais narratifs. Que le lai de *Graelent* présente, dans le ms. BN fr. 2168, une portée vide de notes constitue, à leurs yeux, « la plus grande preuve » que les lais narratifs, comme les lais lyriques, devaient être chantés⁴¹. Michel Zink réfute cette « preuve », expliquant que les lais narratifs, qui sont en octosyllabes, ne s'accrochent pas au chant. Au XII^e siècle, à l'époque où la prose littéraire n'existe pas encore, l'octosyllabe est

la forme la moins marquée, une sorte de degré zéro de l'écriture littéraire. Il ne cherche donc pas à jouer des effets affectifs, physiques même, du langage et du chant. Il laisse l'attention se concentrer sur un récit dont il ne prend pas l'initiative de rompre la continuité, laissant au lecteur celle de le maîtriser, de le structurer, d'y réfléchir, de le comprendre⁴².

La portée que l'on trouve dans le lai de *Graelent* montre, selon Gaston Paris, que l'on a peut-être « essayé, par souvenir de leur origine musicale, de chanter quelques-uns de nos lais narratifs », mais que l'on a surtout essayé de faire connaître le sujet de quelques « pièces musicales célèbres, jouées et chantées par les Bretons », dont on ne connaissait que les notes⁴³.

Les « couleurs de rhétorique » dans la littérature médiévale

Tzvedan Todorov constate que, dans tout traité de rhétorique, « après les chapitres qui louent les qualités du langage figuré vient un chapitre consacré à l'abus des tropes ; là on signale le danger qu'il y a à mal employer les tropes : ils risquent

⁴¹ Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort, *op. cit.*, p. 32.

⁴² Michel Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Références », 1993, p. 62.

⁴³ Gaston Paris, « Lais inédits : de *Tyolet*, de *Guingamor*, de *Doon*, du *Lecheor* et de *Tydorel* », *Romania*, v. 8, 1879, p. 33-36.

d'enlaidir notre discours et non de l'embellir »⁴⁴. Dans la *Rhétorique à Hérennius*, par exemple, on peut lire que les figures de rhétorique doivent être « disposées avec parcimonie »⁴⁵ parce que, placées en trop grand nombre, elles surchargent le discours. Selon Tzvedan Todorov, la figure se révèle comme une « arme à double tranchant », parce qu'elle est

une incorrection linguistique mais [qu']elle n'est sentie comme telle que lorsqu'elle n'a pas de justification esthétique. Il existe même une figure particulière dont la fonction est de neutraliser le caractère incorrect des autres : c'est le *correctif*, c'est-à-dire des expressions comme « pour ainsi dire », « si l'on peut parler ainsi »⁴⁶.

Pour éviter l'abus, les auteurs classiques comme Cicéron imitent la pratique des potiers et des peintres les plus anciens qui se contentent de trois couleurs, le rouge, le bleu et le noir, en limitant leur utilisation des « couleurs de rhétorique »⁴⁷. Certains auteurs des XII^e et XIII^e siècles vont jusqu'à les éviter complètement, craignant qu'elles viennent obscurcir le sens de leur texte. C'est le cas notamment de l'auteur anonyme du roman d'*Yder*, qui critique les « troveors » qui emploient l'hyperbole pour « peindre » leur récit :

Plusors des troveors se penerent
Des estoires qu'il mesmenerent
De feire unes descripcions
De vergiez e de paveillons
E de el, si que tuit s'aparceivent
Qu'il en dient plus qu'il ne deivent

⁴⁴ Tzvedan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1967, p. 104.

⁴⁵ *Rhétorique à Hérennius*, IV, 16 : *Omne genus orationis, et graue et mediocre et adtenuatum, dignitate adficiunt exornationes de quibus post loquemur ; quae si rariae disponuntur, distinctam, sicuti coloribus, si crebrae conlocabuntur, oblitari reddunt orationem*. Traduit et cité par Guy Achard dans *Rhétorique à Hérennius*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1989, p. 145.

⁴⁶ Tzvedan Todorov, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁷ Alain Michel, art. cit., p. 18.

Par cel quident lor traitez peindre,
Mes nel font, car nuls d'i deit feindre...

v. 4444-4451

Il estime que ces « troveors » ne font qu'éloigner leurs auditeurs/lecteurs de la vérité :

Yparbole est chose non voire
Qui ne fu e ne que n'est a croire ;
Ço en est la difinicion⁴⁸.

v. 4455-4458.

Parmi les procédés susceptibles d'obscurcir le sens d'un texte, on peut citer ce que Paul Zumthor appelle les « travestissements verbaux », c'est-à-dire les procédés qui reposent sur des manipulations lexicales et concernent la surface apparente du texte : « abécédaires, pantogrammes, chronogrammes, séquences phrastiques à double ou multiple sens ; de façon moins élaborée, acrostiches, anagrammes, allitérations, ... »⁴⁹. Quand le procédé est de nature figurale, il se manifeste dans le maniement des « couleurs de rhétorique », que Paul Zumthor considère comme des « masques figuratifs ». Ce maniement répond, à son avis, à

un besoin constant du discours médiéval de s'évader du littéral, d'inverser l'ordre mimétique des phrases, de rompre les tonalités, de faire contraster les registres, de juxtaposer le *sic* et le *non* [...] ou, pour employer un terme ici plus juste, jadis valorisé par Paul Lehmann, de ses pratiques de la *parodie*⁵⁰.

En témoigne le genre de l'énigme qui, de l'Antiquité jusqu'en pleine Renaissance, exploite aux limites du possible la fonction d'obscurité : « la dispersion de ses formes

⁴⁸ *The Romance of Yder*, édition d'Alison Adams, Cambridge, D.S. Brewer, coll. « Arthurian Studies », 1983, p. 166-168.

⁴⁹ Paul Zumthor, « Les masques du poème. Questions de poétique médiévale », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

et couleurs [de rhétorique] servent de voile et d'écran à ce qu'elle a pour but ludique de cacher »⁵¹. Cette propension à cacher explique d'ailleurs que, tant en latin qu'en langue vulgaire, les rhétoriciens qualifient les « couleurs » de *gravis*, *difficilis*, *obscurus*⁵².

Le style des troubadours du *trobar clus* est l'équivalent dans les lettres vulgaires de l'*ornatus difficilis* de la rhétorique latine. Attesté à partir du milieu du XII^e siècle chez les plus grands poètes occitans, ce style valorise « tout ce qui, vocabulaire, syntaxe, ornements, rythmes mêmes, contribue à opacifier la langue, à en voiler les effets de sens, à contraindre finalement l'herméneute à une véritable ascèse interprétative »⁵³. C'est ainsi que, dans l'œuvre de Peire d'Alvernha,

on peut découvrir facilement l'application de deux procédés de l'*amplificatio* (métaphores, apostrophes, personnifications) et de l'*abbreviatio* (condensation du discours, épiphonèmes) et le souci constant des métonymies, synecdoques, figures étymologiques, paronomases, homéotéleutes, chiasmes, allitérations, allusions érudites, allégories⁵⁴.

Des poètes de l'extrême fin du Moyen Âge que l'on étudie depuis le XIX^e siècle sous l'appellation de « Grands rhétoriciens » – Olivier de La Marche, Georges Chastellain et Jean Molinet, pour ne donner que quelques exemples – adoptent également un style qui se caractérise par une surabondance de procédés, appelés

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴ *Le Dictionnaire des lettres françaises, op. cit.*, p. 1451.

« jongleries »⁵⁵, qui ont pour effet de rendre le discours inintelligible. Parmi ces procédés, on trouve les suivants :

allitérations, pantogrammes, chronogrammes, distiques « concordants » (où des syllabes ou groupes de syllabes sont communs aux deux vers), acrostiches, anagrammes, nom ou vers entier surimposés au texte et à lire diagonalement, séries de vers dont chacun forme une phrase interrogative à laquelle donnent réponse ses deux ou trois dernières syllabes si on les répète⁵⁶.

Paul Zumthor remarque que les « jongleries » de ce genre se comptent en très grand nombre chez Jean Molinet, notamment dans « Le débat de l'aigle, du harenc et du lyon », qui présente des équivoques mono- et trisyllabiques :

De trop d'oiseaux ta mère *couvoit d'oeufz*,
 Quand ilz sont drus, s'envolent *couvoiteux*,
 Faut que chascun sa propre mère *voie* ;
 Excéder veux les termes *des eureux*
 Par surmonter les nues *desseur eux* :
 Qui chiet de haut il est mort à my *voye*⁵⁷.
 v. 31-36.

En ce qui concerne les jongleurs, auteurs de fabliaux, Luciano Rossi explique qu'ils n'utilisent que très peu de « couleurs de rhétorique », parce que « la grande nouveauté de [leur] art consiste justement dans la langue, qui est celle de tous les jours, celle des tavernes et des places d'Arras, d'Amiens, de Douai »⁵⁸. Le fabliau des « Trois Dames

⁵⁵ Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 244.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁷ Jean Molinet, *Les Faictz et dictz*, publié par Noël Dupire, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939. Nous soulignons les rimes.

⁵⁸ *Fabliaux érotiques*, édition de Luciano Rossi, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1992, p. 11.

qui troverent un vit » manifeste d'ailleurs son intention de ne pas utiliser de « couleurs de rhétorique » dans le manuscrit *E*⁵⁹ :

Ma paine metrai et m'entente
Tant com je suis en ma jovente
A conter .i. fabliau par rime
Sanz colours et sanz leonime⁶⁰
v. 1-4.

Ce passage ne se trouve pas dans le manuscrit *M*⁶¹ du même fabliau, qui n'offre pourtant que très peu de variantes par rapport au manuscrit *E*. Les deux manuscrits donnent un texte complet et homogène – celui de *E* compte 128 vers, celui de *M* 118 – et, si l'on exclut le début et la fin, complètement différents dans les deux manuscrits, les deux tiers environ des vers sont identiques. Si les manuscrits sont traités de façon indépendante, c'est en raison de leur qualité d'écriture, que les éditeurs ont jugé « inégale »⁶².

Même si les « couleurs de rhétorique » n'abondent pas dans leurs textes, les auteurs de fabliaux n'hésitent pas à mettre à mal la rhétorique, notamment pour désigner les sexes masculin et féminin. C'est pourquoi, parmi les 56 fabliaux retenus par Omer Jodogne, 10 reposent sur une métaphore filée qui évoque le coït : « La damoiselle qui ne pooit oïr parler de foutre », « L'esquiriel », « La grue », « Porcelet », « Le cuvier », « La pucelle qui abevra le polain », « Le heron », « La pucelle qui voloit voler », « La sorisete des estopes » et « La dame qui aveine demandoit pour Morel sa provende avoir ». Il arrive que des auteurs franchissent un

⁵⁹ Paris, Bibli. Nat., fr. 1593

⁶⁰ *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, édition de Willem Noomen et Nico van den Boogaard, Assen, Van Gorcum, 1983, t. VIII, p. 274.

⁶¹ Londres, British Library, Harley 2253

⁶² *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, *op. cit.*, p. 272.

pas de plus en utilisant des termes grossiers, comme c'est le cas dans « Le chevalier qui fist parler les cons ». Il y a, dans ce fabliau, comme dans les lais de *Lanval*, de *Graelent* et de *Guingamor*, un chevalier qui découvre une dame qui se baigne à la fontaine. Or « ce qu'offre la dame est un privilège qui n'a rien du mystère amoureux des lais bretons », avertit Omer Jodogne : « comme par contraste avec ces contes, le don est tellement grossier qu'on hésiterait à le désigner »⁶³.

Jean de Meun est d'un tout autre avis puisque, dans son *Roman de la rose*, Raison déclare qu'elle ne commet pas de fautes lorsqu'elle appelle les reliques « coilles » :

[...] je puis bien nommer
 Sanz moi faire mal renommer
 Apertement par propre non
 Chose qui n'est se bonne non.
 Voire, dou mal seürement
 Puis je bien parler proprement,
 Car de riens nulle je n'ai honte
 S'el n'est tels que a pechié monte.
 Mais riens ou pechié se meist
 N'est nus qui faire me feïst
 N'ainc en ma vie ne pechié.
 v. 6941-6951.

La situation s'inverse pour la jeune fille du fabliau de « L'esquiriel », puisque sa mère lui interdit, au nom de la bienséance, de prononcer le nom du sexe masculin : « Sor totes choses garde bien / Que tu ne nomes cele rien / Que cil home portent pendant » (v. 25-27). Quand elle apprend que le sexe masculin se nomme « vit », elle

⁶³ Omer Jodogne, *Le Fabliau*, Brepols, Turnhout, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975, p. 23, n. 10.

se réjouit vivement, « *bursting into enthusiastic, almost orgiastic, repetition of the word* »⁶⁴, indique Norris J. Lacy :

Vit, dist ele, Dieus merci, vit !
 Vit dire ge, cui qu'il anuit.
 Vit, chaitive ! vit dit mon père,
 Vit dist ma suer, vit dist mon frere,
 Et vit dist nostre chanberiere ;
 Et vit avant et vit arriere,
 Vist dist chascuns a son voloir !
 Vos meïsmes, mere, por voir,
 Dites vit, et je, fole lasse,
 Qu'é forfet que vit ne nomasse ?
 v. 43-52.

Malgré quelques interventions originales comme celle-ci, la plupart des auteurs se gardent de descendre trop bas et de nommer ce qui, comme l'indique Jean Renart, se trouve « *soubz la pelice ou la chemise* » (v. 1306)⁶⁵.

Les termes de couleurs dans les arts poétiques médiévaux

Il faut attendre les XII^e et XIII^e siècles pour que les arts poétiques – ceux de Gervais de Melkley, de Jean de Garlande et d'Evrard l'Allemand, pour ne donner que quelques exemples – rencontrent une certaine popularité. L'art poétique de Geoffroi de Vinsauf est celui qui s'est le plus largement imposé dans l'apprentissage scolaire de l'art d'écrire en vers. Jusqu'au XVI^e siècle, aucun poème latin n'est autant lu ou étudié que cet art poétique, sinon sans doute l'*Alexandréide* : de l'un et de l'autre, il

⁶⁴ Norris J. Lacy, *Reading Fabliaux*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland Reference Library of the Humanities », 1993, p. 79.

⁶⁵ Jean Renart, *Galeran de Bretagne*, édition de Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1996.

existe plus de deux cents manuscrits, ce qui, selon Jean-Yves Tilliette, est exceptionnel pour des textes latins d'inspiration profane⁶⁶.

Parmi les règles de fabrication du « poème parfait » que contient cet art poétique figurent des règles sur l'emploi des termes de couleur. Geoffroi de Vinsauf suggère notamment aux écrivains d'associer les couleurs aux éléments qui leur correspondent :

[...] *Verbo proprio dicitur autum
Fulvum, lac nitidum, rosa praerubicunda, mel ipsum
Dulcifluum, flammae ritulae, corpus nivis album.
Dic igitur : Dentes nivei, Labra flammea, Gustus
Mellitus, Vultus roseus, Frons lactea, Crinis
Aureus...*⁶⁷
v. 770-775.

Son art poétique contient aussi quelques modèles de description fortement colorés, dans lesquels il explique comment caractériser la beauté d'une jeune femme. Parmi ces modèles se trouve celui-ci :

*Crinibus irrutilet color auri ; lilia vernent
In specula frontis ; vaccinia nigra coaequet
Forma supercilii ; geminos intersecet arcus
Lactea forma viae [...]
Aemula sit facies Aurorae, nec rubicundae
Nec nitidae, sed utroque simul neutroque colore.
Splendeat os forma spatii brevis et quasi cycli
Dimidii ; tanquam praegnantia labra tumore
Surgant, sed modico rutilent, ignita, sed igne
Mansueto ; dentes niveos compaginet ordo,
Omnes unius staturae ; thuris et oris
Sit pariter conditus odor ; mentumque polito*

⁶⁶ Jean-Yves Tilliette, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁷ Traduit par Jane Baltzell Kopp dans *Three Medieval Rhetorical Arts, op. cit.*, p. 61 : « *In strictly correction speech one says "yellow gold", "white milk", "scarlet rose", "sweet-flowing honey", "fiery flames", "white mass of snow". Say therefore : "snowy teeth", "flaming lips", "honied taste", "rosy face", "milky forehead", "golden hair"».*

*Marmore plus poliat Natura potentior arte.
Succuba sit capitis pretiosa colore columna
Lactea, quae speculum vultus supportet in altum*⁶⁸.
v. 564-567, 571-581.

L'art poétique de Matthieu de Vendôme contient des modèles de description semblables, qui indiquent comment caractériser « un prélat, un prince, un habile orateur, un personnage cynique, une femme vertueuse, une belle femme, une vieille femme »⁶⁹. Il prescrit qu'on apprenne ces modèles par cœur pour ne pas être tenté de s'égarer en des « fantaisies personnelles »⁷⁰, reprenant ainsi l'idée d'Alcuin qui, déjà au VIII^e siècle, écrivait : « Il faut lire les auteurs et apprendre par cœur ce qu'ils ont fait de bien : quand on se sera plié à leur façon de s'exprimer, on ne pourra faire autrement que de parler avec élégance »⁷¹.

Pour comprendre l'importance qu'occupe l'imitation des modèles dans la formation des écrivains, il suffit d'observer le nombre d'exemples que les arts poétiques médiévaux empruntent aux grands textes de l'Antiquité. Johan Huizinga explique que ces exemples se figent souvent en des formules conventionnelles, capables d'exprimer chaque détail, qui donnent parfois l'impression que la poésie est dépourvue d'idées nouvelles : « les fleurs, la nature, les douleurs et les joies, tout a

⁶⁸ Traduit par Jane Baltzell Kopp dans *Three Medieval Rhetorical Arts*, *op. cit.*, p. 64 : « *Let the color of gold be gilt in her hair ; let lilies spring in the eminence of her forehead ; let the appearance of her eyebrow be like dark blueberries, let a milk-white path divide those twin arches [...] Let her face rival the dawn, neither red nor bright, but at once both and neither color. Let her mouth gleam in a form of brief extent and, as it were, a semicircle ; let her lips, as if pregnant, rise in a swell, and let them be moderately red ; warm, but with a gentle heat. Let order compose her snowy teeth, all of one proportion ; let the fragrance of her mouth and that of incense be of a like scent. And let Nature, more potent than art, polish her chin more highly than polished marble. Let a milk-white column be with its precious color a handmaiden to the head, a column which bears up the mirror of the face on high* ».

⁶⁹ Edmond Faral, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁷¹ *De rhetorica*, dans Karl Halm, *Rhetores latini minores*, Lipsiae, Teubner, 1863, p. 544 : *Legendi sunt auctorum libri eorumque bene dicta memoriae mandata : quorum sermoni adsueti facti qui erunt, ne cupientes quidem poterunt loqui nisi ornate*. Traduit et cité par Edmond Faral, *op. cit.*, p. 99.

ses formes d'expression étalonnées que le poète ne [peut] renouveler qu'en y ajoutant un peu de poli ou de couleur »⁷². Jusqu'au XV^e siècle, « on ne fait guère que remanier, orner ou moderniser les vieilles matières »⁷³, comme en témoigne ce poème d'Eustache Deschamps :

Hélas ! on dit que je ne fais mès rien,
 Qui jadis fis mainte chose nouvelle :
 La raison est que je n'ay pas merrien [matériel]
 Dont je fisse chose bonne ne belle⁷⁴.

Les formules véhiculées par les arts poétiques représentent des éléments de vers à quantité métrique constante qui viendraient naturellement sous la plume des écrivains pour terminer un vers ou combler un espace vide. C'est ce qui expliquerait que, dans les lais, l'éclat lumineux d'une jeune fille soit le plus souvent rendu par les couleurs « blanche » et « rouge » : « il la veeit blanche e vermeille » (*Eliduc*, v. 972), « blanche e gente e colorie » (*Graelent*, v. 220), « de color blanches e roventes » (*Graelent*, v. 584), « la colur ot blanche e rovente » (*Désiré*, v. 137). Les mots « rose » et « lis » évoquent également l'alliance du blanc et du rouge : « Flur de lis e rose nuvele » (*Lanval*, v. 94), « ne fleur de liz, ne flor de rose » (*Guingamor*, v. 432), « fleur de lis ou rose novele » (*Tyolet*, v. 696). Sylvie Raynal Goust remarque de façon analogue que les qualités des personnages des lais correspondent au stéréotype de l'idéal courtois :

le chevalier est *gentix*, *bien emparenté*, *biax* (bel), *franc*, *prox*, *loiax*, *cortois*, *sage*, *bon*, *large*, *vaillant*. Il possède *douçor*, *mesure*, *sens* ; la dame en plus de ces qualités est *graisle*, *escarie*, *blanche*, *colorie*, *gente*,

⁷² Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 428.

⁷³ *Ibid.*, p. 443.

⁷⁴ Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, édition du marquis de Queux de Saint-Hilaire, New York, Johnson Reprint, coll. « Collection des anciens textes français », 1966, vol. 6, p. 191, n° 1204.

*de grant manière, dox semblant, simple cierre, biax ex, biax vis, bele façon, son front est bel*⁷⁵.

Cet idéal explique d'ailleurs que les couleurs qui désignent les vêtements soient souvent le rouge, l'or et le vert : « [d]ames et chevaliers sont parés de tuniques rouges brodées d'or, d'un manteau d'hermine ou d'un manteau vert, [et] le chevalier porte une fine chemise d'un blanc étincelant », souvent « de soie brodée d'or »⁷⁶.

Les lais du *Trot* et de *Désiré* s'éloignent des stéréotypes en présentant les couleurs de la nature comme « les seules vraiment belles, pures, licites et harmonieuses, parce qu'elles sont l'œuvre du Créateur »⁷⁷. Les demoiselles y ont le teint « naturel et frais », les cheveux en liberté, et l'une d'entre elles est nu-pieds pour profiter de la rosée :

e si orent por miex seïr
les treces fait defors issir
de lor ceveus, ki sor l'oreille
pendant...

Lai du *Trot*, v. 93-96.

sans guimple esteit echevelee
e nu pez feu pur la rosee⁷⁸

Lai de *Désiré*, v. 139-140

Le lai du *Trot* opte aussi pour des adjectifs de couleur comme « sanguine » et « bloi », que l'on ne rencontre dans aucun autre lai.

⁷⁵ Sylvie Raynal Goust, « Le merveilleux dans les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles », *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 13, 1998, p. 110.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁷ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 132.

⁷⁸ *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 318, 112.

Pour déterminer la raison d'être de ces adjectifs, il faut se pencher sur leur nom puisque, comme l'indique Michel Pastoureau,

[c]'est parfois le nom qui justifie tel ou tel emploi, telle ou telle signification ou évocation. Dire qu'une robe est rouge dans tel ou tel tableau, c'est ajouter une précision supplémentaire et ouvrir un autre réseau de connotations, fondé certes sur la nuance vermeille mais aussi sur la musique de ce mot, sur l'imaginaire qui s'en dégage, sur la symbolique qui s'y rattache⁷⁹.

Que le vêtement du héros soit « de chiere escarlate sanguine » (v. 34-35) plutôt que de « porpre toute vermeille », comme c'est le cas dans *Graelent*, *Désiré* et *Mélion*, soulève plusieurs interrogations liées au fait que, selon Jacques André, l'équivalent latin de « sanguin », *sanguineus*,

doit à l'impression d'horreur produite par la vue du sang sa valeur péjorative qui n'avait pas lieu de s'associer au rouge vermeil lui-même. Aussi en use-t-on pour tout objet qui, par son caractère surnaturel, prête à une interprétation superstitieuse ou annonce un événement funeste : crête d'un serpent prodigieux ; comètes dont l'aspect épouvante ; lune dans les opérations magiques ; flamme dans un sacrifice divinatoire⁸⁰.

Comme l'indique Prudence Mary O'Hara Tobin, « le *Trot* ne ressemble pas aux autres lais par son sujet. Le héros, pendant son aventure, ne subit pas d'épreuve, ne rencontre pas de grand amour, ne fait pas preuve de sa chevalerie »⁸¹. C'est d'ailleurs bien malgré lui qu'il trouve ce que cherche tout bon chevalier, c'est-à-dire l'aventure, lorsqu'il voit s'approcher vingt-quatre belles jeunes dames, montant des chevaux blancs qui vont à une vitesse extraordinaire sans donner l'impression de bouger. Peu

⁷⁹ Michel Pastoureau, « La couleur et l'historien », art. cit., p. 39.

⁸⁰ Jacques André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Klincksieck, coll. « Études et commentaires », 1949, p. 255-256.

⁸¹ *Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles : édition critique de quelques lais bretons*, op. cit., p. 338.

de temps après, il voit sortir de la forêt une centaine de jeunes filles montées sur de maigres chevaux noirs à l'air épuisé, qui avancent au trot.

Le trot des chevaux les fait souffrir, comme le montrent avec un certain humour les vers suivants :

[...] une dame venir voit
 ki sor .i. sor ronci seoit,
 e trotoit issi durement
 que sachiés de fi que si dent
 ensamble si s'entrehurtoient
 que por .i. poi ne s'esmioient.
 v. 203-208.

Le héros apprend finalement que celles qui sont passées devant le héros les premières ont toujours fidèlement servi Amour, alors que celles qui souffrent n'ont jamais aimé.

Selon Yolande de Pontfarcy, ce lai se fait « le porte-parole de la satisfaction immédiate du désir sexuel s'opposant ainsi à l'érotique de la *fin'amor* qui prend à la fois douleur et plaisir dans le retardement de la satisfaction du désir, sans parler de la morale chrétienne qui prône la chasteté »⁸². C'est pourquoi l'on peut considérer l'aventure du héros dans la forêt comme « la métaphore d'une aventure intérieure, d'une prise de conscience du désir d'aimer que suggèrent la saison (le mois d'avril) et cette envie d'aller écouter le chant du rossignol »⁸³. Philippe Ménard va encore plus loin, ajoutant que l'auteur « se rit de l'altière pucelle qui se refuse à l'amour »⁸⁴,

⁸² Yolande de Pontfarcy, « La voix des écrivains-transcripteurs des lais anonymes », dans *Contez me tout, mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*, réunis par Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert, Louvain, Peeters, coll. « République des lettres », 2006, p. 166.

⁸³ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁴ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1969, p. 222.

notamment lorsqu'il peint en piteuse posture les femmes qui « ainc ne daignierent amer » (v. 267) :

Les regnes de lor frains estoient
 De tille, qui molt mal seoient,
 E lor seles erent brisies,
 En plus de cent lieus reloïes ;
 E lor panel tot altresi
 Estoient de paille flori,
 Si que on les peüst sans faille
 Sievre .x. lieues par la paille
 Qui de lor paneaus lor chaoit.
 Cascune sans estrief seoit,
 E si n'orent totes deschaucés.
 Les piés orent mal atornés,
 Car eles les orent crevés,
 E de noir fros erent vestues,
 Si avoient les ganbes nues
 Dusc'as genols, e tos les bras
 avoient desnues des dras
 dusc'as coutes molt laidement
 v. 167-185.

Aussi, comme le *Pénitentiel* de Bède considère le baiser « comme une faute qui mérite trente jours de jeûne »⁸⁵ et que le *Pénitentiel* romain « estime que le fait de tenir une femme autre que la sienne entre ses bras doit coûter trois jours de jeûne à un laïc »⁸⁶, on peut voir une certaine ironie dans les vers où l'auteur décrit les plaisirs de la bonne vie des belles jeunes dames :

Entr'eus n'en avoit point d'envie,
 Car cascuns i avoit s'amie,
 Si se deduisoit sans anui,
 Ces a celui, cele a cestui ;
 Li un baisent, li autre acolent,
 E de tex i a ki parolent

⁸⁵ Jacques-Paul Migne, *Patrologie latine*, Paris, Migne, 1844-1966, t. 94, c. 570, cité par Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, op. cit., p. 253.

⁸⁶ *Ibid.*, t. 140, c. 1010, cité par Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, op. cit., p. 253.

D'amos e de chevalerie.
v. 127-133.

Le surcot de couleur sanguine, qui prédestine le héros à verser le sang ou, du moins, à se battre, participe de cette ironie envers l'amour courtois puisque, tout au long du texte, l'auteur met l'accent sur les biens matériels des personnages plutôt que sur leurs actions. C'est d'ailleurs ce qui explique que le lai abonde en descriptions colorées : on y trouve un nombre exceptionnellement élevé de termes de couleur, soit un terme de couleur tous les 16 vers.

À ce sujet, il est intéressant de noter qu'au XV^e siècle, Antoine de la Sale utilise l'énumération de détails colorés pour traiter avec ironie le déclin de la chevalerie et la naissance d'un monde nouveau, dans lequel la parure exerce une influence importante. Dans *Jehan de Saintré*, il joue de cette influence en faisant la liste des blasons et des cris de guerre des différents chevaliers, comme le montre l'exemple suivant où il décrit « ceulz de la marche de l'Isle de France [qui accompagnerent la baniere du roy et Saintré ou voyaige de Prusse] » :

Le seigneur de Montmorency, qui porte d'or a une croix de geulles, a .v. esglettes d'asur, et crie : « Dieu ayde au premier chrestien ! » Le seigneur de Trye, qui porte d'or, a une bende d'asur, et crie « Bollongne ! » Le seigneur de Rony, d'or, a deux faisses de geulles, et crye « Rony ! » Le seigneur de Forest, de geulles, a .vj. merlettes d'argent. Le seigneur de Vieux Pont, d'argent, a .x. anneaux de geulles. Le vidasme de Chartres, d'or, a .iiij. faisses de sable, a ung orle de .vj. merlettes de meismes, et crie « Merlo ! ». Le seigneur de Beaumont, geronné de .xij. pieces d'argent et de geulles. Le seigneur de Saint Brisson, d'asur, a fleurs de liz d'argent. Le Bouteillier, escartellé d'or et de geulles, et crye : « Les Granges ! ». Le seigneur de Marrolles, bendé de .vj. pieces d'argent et de geulles⁸⁷.

⁸⁷ Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré*, édition et présentation de Joël Blanchard, traduction de Michel Quereuil, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1995, p. 336.

Des énumérations tout aussi colorées interviennent également lorsque l'auteur décrit les nombreux prix et cadeaux offerts par les personnages : « dons de bagues, de draps d'or ou de soye, chambres de tapisseries, coursiers, haguenees, vaisselle d'or et maintes aultres choses »⁸⁸.

Rôles et fonctions des termes de couleur dans la littérature médiévale

Saint Bernard n'hésite pas à employer les « couleurs de rhétorique » dans ses discours, même s'il considère que « la couleur est matière, donc vile et abominable, et qu'il faut en préserver l'Église, car elle pollue le lien que les moines et les fidèles entretiennent avec Dieu »⁸⁹. Comme l'indique Annie Cazenave,

[i]l [saint Bernard] interdit la joie du regard mais ne s'interdit pas la jouissance du style, bannit les figures sculptées mais abonde en métaphores verbales [...] Son jeu sur le beau et l'horrible dénonce la beauté du diable. Il lie l'art au monstre, et saute d'un niveau à l'autre, du visible au spirituel, seul nécessaire. La beauté se concentre dans le langage⁹⁰.

Umberto Eco considère qu'il s'agit d'une attitude propre aux mystiques qui condamnent les arts plastiques avec la technique oratoire impeccable d'un rhéteur et qu'il n'y a rien en cela qui doive surprendre, puisque

presque tous les penseurs du Moyen Âge, mystiques ou non, ont connu ne fût-ce que dans leur jeunesse leur saison poétique, d'Abélard à saint Bernard, de l'école de Saint-Victor à saint Thomas et à saint Bonaventure, avec une production qui offre, à côté des très nombreux exercices simplement scolaires, maints exemples de grande poésie dans les limites de l'expression latine médiévale⁹¹.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁹ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁰ Annie Cazenave, « *Pulchrum et Formosum* : notes sur le sentiment du beau au Moyen Âge », dans *Images et imaginaire au Moyen Âge : l'univers mental et onirique de l'homme médiéval, de Chartres à la Normandie, des Pyrénées aux confins de mondes inconnus*, Cahors, Louve, 2007, p. 100.

⁹¹ Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale, op. cit.*, p. 23.

En revanche, il semble que la position des auteurs à l'égard des « couleurs de rhétorique » influence le rôle et la fonction des termes de couleur dans leurs textes. C'est le cas notamment d'un auteur gallois de la fin du XII^e siècle, qui emploie les termes de couleur pour empêcher la mémorisation de son conte :

Cette histoire s'appelle « Le songe de Rhonabwy » et voici pourquoi personne, ni barde ni conteur, ne sait le « Songe » sans livre : c'est à cause du nombre de couleurs des chevaux (ils sont de couleurs variées et riches), des armes et de leurs accessoires, des manteaux précieux et des pierres pleines de vertus⁹².

Pierre-Yves Lambert signale que, malgré l'abondance de détails colorés, c'est par le style, surtout, que ce conte se distingue des autres contes gallois : « il est difficile de ne pas relever, en de nombreux endroits, les ornements de l'écriture, dans les descriptions parallèles, les développements symétriques »⁹³. Plusieurs passages de ce conte sont d'ailleurs comparables à des modèles rhétoriques nommés *areithiau*, « sortes de compositions en prose servant de modèle de description, de démonstration, de narration »⁹⁴.

Hélène Dauby fait le même constat lorsqu'elle remarque que Chaucer ne dispose pas ses touches de couleur au hasard dans le Prologue général de ses *Canterbury Tales* : il les réserve aux personnages dont « l'apparence éblouit les naïfs » dans l'intention d'opposer les « portraits rehaussés de brillantes couleurs »

⁹² *Les Quatre branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, traduit, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des peuples », 1993, p. 205.

⁹³ *Ibid.*, p. 186.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 186.

aux « portraits sans couleurs [...] ou aux suggestions de teintes ternes et sales »⁹⁵. Il distingue ainsi les pèlerins qui mettent en pratique leur idéal chrétien, qui ne sont « ni hypocrites ni oisifs », des « pèlerins aux bijoux d'or, aux vêtements chatoyants qui vivent aux dépens de la société, en parasites plus ou moins conscients »⁹⁶. Il n'en va cependant pas de même dans un de ses lais, « *The Franklin's Tale* » qui, à l'inverse du Prologue général, ne présente que très peu de termes de couleur : on y note, en moyenne, un terme de couleur tous les 69 vers, alors que le Prologue général en présente un tous les 20 vers. La différence entre les deux textes tient essentiellement au fait que Chaucer affiche ouvertement son désintérêt pour les « couleurs de rhétorique » dans « *The Franklin's Tale* » :

*I sleep nevere on the Mount of Pernaso
 Ne lerned Marcus Tullius Scithero.
 Colours ne knowe I none, withouten drede,
 But swiche colours as growen in the mede,
 Or elles swiche as men dye or peynte.
 Colours of rhetoryk been to me queynte ;
 My spirit feeleth noght of swich mateere*⁹⁷.
 v. 721-727.

Contrairement à ce qu'il laisse entendre, Chaucer connaît particulièrement bien les « couleurs de rhétorique ». Dans « *The Nun's Priest's Tale* », il s'adresse à Geoffroi de Vinsauf, alors qu'il reprend ironiquement son exemple d'apostrophe :

*O Gaufred, deere maister soverayn,
 That whan thy worthy kyng Richard was slayn
 With shot, compleynedest his deeth so soore,
 Why ne hadde I now thy sentence and thy loore,
 The Friday for to chide, as diden ye ?*

⁹⁵ Hélène Dauby, art. cit., p. 52.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, édition d'Arthur Clare Cawley, London, J. M. Dent, coll. « Everyman's library », 1986 [1975].

*For on a Friday, soothly, slayn was he.
 Thanne wolde I shewe yow how that I koude pleyne
 For Chauntecleres drede and for his peyne.
 v. 4144-4151.*

Dans « *The Squire's Tale* », il reproduit les six vices identifiés par la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande :

The first is incongruous arrangement of parts ; the second, incongruous digression from the subject ; the third, obscure brevity ; the fourth, incongruous variation of styles ; the fifth, incongruous variation of the subject matter, the sixth, an awkward ending⁹⁸.

Il établit aussi un lien entre les termes de couleurs et les « couleurs de rhétorique », lorsqu'il se dit incapable de peindre la beauté d'une jeune fille comme le ferait un « rhetor » :

*But for to telle yow al hir beautee,
 It lyth nat in my tonge, n'yn my konnyng ;
 I dar nat undertake so heigh a thing.
 Myn Englissh eek is insufficient.
 It moste been a rethor excellent,
 That koude his colours longynge for that art,
 It he sholde hire discryven every part.
 v. 34-40.*

Wendy Steiner a déjà fait remarquer qu'en distinguant « *the "legitimate" colors of nature and paint to those of language* »⁹⁹, Chaucer reproche aux « couleurs de rhétorique » de ne pas exprimer fidèlement la réalité. C'est pourquoi il dépouille le plus souvent ses contes des couleurs qui tendent à se dégrader en ornementation, sans hésiter pour autant à rappeler celles de la nature. Dans « *The Franklin's Tale* », par

⁹⁸ Robert Parsons Miller, *Chaucer : Sources and Backgrounds*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 70.

⁹⁹ Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. XI.

exemple, des 13 termes de couleur que contient le conte, 11 désignent les couleurs de la végétation (« *the grene in every yerd* »), de la mer (« *derke regioun* »), des rochers (« *rokkes blake* »), des raisins à partir desquels on obtient du vin (« *grapes whyte and rede* ») et du dieu-soleil, Phébus (« *latoun* », « *gold* », « *pale* »).

Vocabulaire de la couleur dans le lai, la fable et le fabliau

Dans son étude sur les termes de couleur dans la langue latine, Jacques André montre que la prose et la poésie possèdent leurs langues propres et que la différence de ton entre ces deux modes d'écriture entraîne une différence de vocabulaire. C'est pourquoi

Cicéron n'use que dans ses vers de *candere* (*Ar. Ph.* 248, etc.) au sens coloré, de *fuluus* (*Marius, in De leg.* I, 1, 1) et de *niueus* (*Ar. Progn. In De diu.* I, 7, 13) ; les tragédies de Sénèque offrent 18 mots absents de sa prose : *aureus, caerulus, candere, canere, croceus, flauere, fuluus, furuus, lior, nigrare, pallescere, piceus, rutilus, rutilare, sanguineus, sidonius, uirescere et uiridare*¹⁰⁰.

Les genres en vers présentent également une différence de vocabulaire en ce qui concerne les termes de couleur. Dans la littérature latine, Jacques André isole une terminologie épique à laquelle il joint celle de la tragédie, et une terminologie relevée dans les satires, les épigrammes, la comédie et certaines pièces de Catulle¹⁰¹. Il ne dit rien de la littérature médiévale, mais l'on peut facilement constater que Marie de France utilise un vocabulaire différent en fonction du genre qu'elle pratique : ses fables ne présentent aucun terme de couleur, alors que ses lais présentent, en moyenne, un terme de couleur tous les 93 vers. L'absence de couleurs dans ses fables

¹⁰⁰ Jacques André, *op. cit.*, p. 264.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 266.

s'explique en partie par le rapport étroit qu'elles entretiennent avec la vérité, alors que l'on sait que la couleur n'est qu'un fard, et que son essence est de tromper.

Comme l'indique Sahar Amer,

le recours à l'image du voile (*involucrum*) a [...] autorisé au XII^e siècle l'insertion de la fable dans les domaines les plus sacrés puisque dorénavant, elle est considérée comme cachant une vérité d'ordre morale ou cosmologique profond. L'utilisation de la fable dans le sermon se justifiait donc aussi par la vérité qu'elle est supposée véhiculer de façon détournée ; ses dimensions à la fois attrayante, mensongère et dangereuse étaient par là même maîtrisées¹⁰².

Le fabliau a, tout comme la fable dont il est proche par le nom, une valeur didactique.

Omer Jodogne note que 38 des 56 fabliaux retenus pour son étude comportent une moralité et que seulement trois présentent des « privilèges féeriques ou magiques » : « Le chevalier qui fist parler les cons », « L'anel qui faisoit les vis grans et roides » et « Les sohaiz »¹⁰³. Aussi, le plus ancien auteur de fabliaux, Jean Bodel, lui paraît « quelque peu fabuliste », du fait que le « personnel » de deux de ses fabliaux, *De Brunain, la vache au prestre* et *Des deus chevaux*, sont des animaux. Une de ses pièces que l'on considère généralement comme un fabliau, *Des sohaiz que sainz Martins dona anvieus et conveitos*, ressemble d'ailleurs de très près à la fable XIII de l'*Avionnet*.

À l'inverse de la fable et du fabliau, le lai est considéré comme « illusoire », puisqu'il permet

de vivre la vie que l'on aurait souhaité connaître ; on joue, le temps d'un lai, à être un de ces héros de jadis qui risquaient leur vie dans la chasse au

¹⁰² Sahar Amer, *Esopo au féminin : Marie de France et la politique de l'interculturalité*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1999, p. 35.

¹⁰³ Omer Jodogne, *op. cit.*, p. 20, 23.

blanc cerf et qui étaient aimés des fées [...] Comme le héros, le lecteur rêve d'une autre vie et s'efforce de vivre son rêve¹⁰⁴.

Au temps de Marie de France, Denis Piramus se montre outré par le succès de *Partonopeu de Blois*, qu'il dit être fait « de fable e de menceonge » comme les lais de Marie de France :

[...] de fable e de menceonge
 La matire resemble soungé,
 Kar iceo ne put unkes estre [...]
 E dame Marie [de France] autresi,
 Ki en rime fist e basti
 E compassa les vers de lais,
 Ke ne sunt pas del tut verais¹⁰⁵
 v. 29-31, 35-38.

Aussi, dans *Ille et Galeron*, Gautier d'Arras dit expurger le lai d'*Éliduc*, dont il reprend la trame, de ce qui relève de l'imagination et du mensonge :

Grant cose est d'Ille et Galeron :
 N'i a fantome ne alonge
 Ne je n'i trouverés mençonge.
 Tex lais i a, qui les entend,
 Se li sanlent tot ensement
 Com s'eüst dormi et songié¹⁰⁶.
 v. 931-936.

Antoinette Knapton signale, la première, l'existence d'un lien entre la tendance illusoire du lai et sa « coloration ». Elle affirme que les lais les « plus chargés en motifs celtiques folkloriques », *Lanval*, *Guigemar*, *Yonec*, sont également les plus

¹⁰⁴ Roger Dubuis, *Les Cents Nouvelles nouvelles de la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 356, cité par Fabienne Jan, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁰⁵ Denis Piramus, *La Vie seint Edmund le Rei*, édition de Hilding Kjellman, Göteborg Kungl. Vetenskaps, 1935.

¹⁰⁶ Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*, édition de Yves Lefèvre, Paris, Honoré Champion, coll. « CFMA », 1988.

« teintés »¹⁰⁷. La première partie de cette affirmation est vraie : si l'on se fonde sur le répertoire des motifs naturels et surnaturels de Mary H. Ferguson, on observe que le lai de *Lanval* contient vingt des quarante-quatre motifs merveilleux des lais. Vient ensuite le lai de *Guigemar*, qui en contient sept, puis les lais du *Bisclavret* et d'*Yonec*, qui en contiennent quatre¹⁰⁸. Par contre, il peut sembler excessif de considérer le lai d'*Yonec* comme un lai particulièrement « teinté ». Le relevé des termes de couleur qui est en annexe montre que les lais qui présentent le plus de termes de couleur sont, en ordre décroissant, les lais de *Lanval*, de *Guigemar*, du *Laüstic*, d'*Eliduc* et de *Milun*. Le lai d'*Yonec* arrive au sixième rang avec une moyenne d'un terme de couleur tous les 112 vers. L'article d'Antoinette Knapton contient une autre affirmation problématique : « la coloration plus ou moins intense des lais est proportionnelle au bonheur des amants »¹⁰⁹. Bien qu'il soit vrai que le lai de *Guigemar*, « le plus heureux des héros de Marie de France », présente un nombre élevé de termes de couleur (soit un terme de couleur tous les 40 vers), les lais qui retracent des amours impossibles ne sont pas tous exempts de couleur. Le lai du *Laüstic* présente autant de termes de couleur que celui de *Graelent*, alors qu'il met en scène deux protagonistes qui s'aiment sans jamais pouvoir se rejoindre.

Une dizaine d'années après la publication de l'article d'Antoinette Knapton, Anne Paupert-Bouchez constate que les « notations de couleur se trouvent presque exclusivement dans les descriptions de personnages ou d'objets liés à l'Autre

¹⁰⁷ Antoinette Knapton, art. cit., p. 179.

¹⁰⁸ Mary H. Ferguson, « Folklore in the *Lais* of Marie de France », *Romanic Review*, 1966, t. 57, p. 3-24.

¹⁰⁹ Antoinette Knapton, art. cit., p. 179.

Monde »¹¹⁰. Elle montre que Marie de France, comme les auteurs anonymes, réserve les couleurs éclatantes au monde merveilleux et la couleur bise au monde de la réalité :

C'est un mur de marbre bis qui sépare les deux maisons des amants de *Laüstic* : en contraste avec le monde coloré de la fée, la seule couleur qui apparaisse dans le monde arthurien, dans *Lanval*, est la couleur bise du perron de marbre sur lequel le héros prend appui pour s'élancer dans l'Autre Monde ; c'est dans un tour de marbre bis que le vieux mari enferme sa jeune femme après avoir chassé Guigemar, et cette deuxième prison forme un contraste total avec la chambre de marbre vert qui était devenue une prison d'amour dans la première partie du lai¹¹¹.

Le relevé des termes de couleur ajoute à ce constat qu'environ 73% des termes de couleur dans les lais anonymes – 73% dans *Graelent*, 78% dans *Guingamor*, 80% dans *Désiré*, 100% dans *Tydorel*, 69% dans *Tyolet*, 100% dans *l'Espine*, 30% dans *Mélion*, 67% dans *Doon* et 61% dans *Trot* – apparaissent dans des descriptions de personnages ou d'objets liés à l'Autre Monde. Pour ne donner qu'un exemple, des onze termes de couleur que contient le lai de *Graelent*, huit se trouvent dans des descriptions de fées ou d'animaux merveilleux, et deux caractérisent la rivière que doit traverser le héros pour parvenir dans l'Autre Monde. On ne trouve, dans ce lai, qu'un seul terme de couleur n'ayant aucun rapport avec l'Autre Monde : « ferrant ».

Il faut donc en conclure que, même si les auteurs des lais ne précisent pas leur position par rapport aux « couleurs de rhétorique », comme c'est le cas dans le fabliau des « Trois Dames qui troverent un vit », la comparaison du traitement des couleurs dans différentes formes de récits brefs permet de voir que les auteurs de textes didactiques considèrent que la couleur constitue un fard et qu'il est de son essence de

¹¹⁰ Anne Paupert-Bouchez, art. cit., p. 306.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 306.

tromper. Ainsi, on ne trouve que très peu de termes de couleur dans la fable et le fabliau. Le lai, en revanche, n'est ni moralisateur, ni didactique : déjà au temps de Marie de France, il est considéré comme « illusoire », puisqu'il présente un nombre important de motifs merveilleux (quarante-quatre selon Mary H. Ferguson). Ce nombre contraste avec le fait que seulement trois fabliaux, « Le chevalier qui fist parler les cons », « L'anel qui faisoit les vis grans et roides » et « Les sohais », offrent des « privilèges féeriques ou magiques »¹¹². Dans le chapitre suivant, nous reviendrons plus en détail sur le fait que les lais les plus chargés en motifs merveilleux sont également les plus colorés, tout en accordant une attention particulière aux descriptions de fées.

¹¹² Omer Jodogne, *op. cit.*, p. 20-23.

CHAPITRE 3 : LES COULEURS DE LA MERVEILLE

Le lai, un genre merveilleux ?

Les chercheurs définissent souvent le genre littéraire du lai en référence au merveilleux. La définition courante et admise dans la plupart des manuels est celle de Gaston Paris, qui décrit ainsi l'œuvre de Marie de France :

Ce sont des contes d'aventure et d'amour, où figurent souvent des fées, des merveilles, des transformations ; on y parle plus d'une fois du pays de l'immortalité, où les fées conduisent et retiennent les héros ; on y mentionne Arthur, dont la cour est parfois le théâtre du récit, et aussi Tristan. On peut y reconnaître les débris d'une ancienne mythologie, d'ordinaire incomprise et presque méconnaissable¹.

Philippe Ménard est d'avis que cette définition, qui fait du merveilleux l'un des éléments les plus remarquables du lai, est « excessive » dans la mesure où, dans les douze lais, « il n'est question d'une fée et il n'est fait mention du pays de l'immortalité, l'île d'Avalon, qu'une seule fois : dans le lai de *Lanval* »². Le mot « fée » n'y est d'ailleurs jamais prononcé. Marie de France emploie le terme neutre de « dame » pour montrer que « [t]out se passe comme si l'on se trouvait dans le monde habituel »³. Quant aux métamorphoses, elles ne sont qu'au nombre de deux : celle du chevalier-oiseau dans *Yonec* et du loup-garou dans le *Bisclavret*.

Même si on ne saurait dire que le merveilleux constitue une composante majeure des lais de la poétesse, Philippe Ménard nuance à juste titre les propos de

¹ Gaston Paris, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1905, p. 97. Cité par Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 178.

² Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 179.

³ *Ibid.*, p. 182.

Gaston Paris en précisant que « rareté et importance du merveilleux vont de pair »⁴ chez Marie de France : « il en va du merveilleux comme d'un parfum de femme : une goutte suffit pour embaumer. Nous nous souvenons longtemps de son arôme persistant »⁵. D'autant que, lorsqu'il surgit, c'est souvent à l'improviste, sans que nous en ayons le moins du monde prévu la venue : « point de préparation, d'étapes, de degrés, mais un brusque jaillissement »⁶.

On pourrait, en revanche, reprocher à Philippe Ménard de baser son étude sur le répertoire des motifs folkloriques des lais que contient l'article de Mary H. Ferguson. Ce répertoire, qui montre que, parmi les 155 motifs des lais, 111 sont naturels et 44 surnaturels⁷, ne fait pas l'unanimité parmi les médiévistes, du fait que la méthode qu'utilisent les folkloristes « s'appuie sur le principe bien connu selon lequel l'élaboration des nomenclatures, de dictionnaires, de classements systématiques, etc., vaut explication et connaissances »⁸. Comme l'écrit Michel Zink, cette méthode ne fait qu'« épingle » les motifs dans les textes les plus divers afin « d'en établir des listes exhaustives, mais justifiées le plus souvent de façon sommaire »⁹. Anita Guérreau-Jalabert fait le même constat, mais dans une perspective légèrement différente, lorsqu'elle souligne le caractère approximatif de la conception du motif chez les folkloristes¹⁰. Ce caractère est d'ailleurs mis en

⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁷ Mary H. Ferguson, *op. cit.*, p. 3-24.

⁸ Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996, p. 308.

⁹ Michel Zink, « La littérature médiévale et l'invitation au conte », dans *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, textes réunis par Michel Zink et Xavier Ravier, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 9. Cité par Jean-Jacques Vincensini, *op. cit.*, p. 308.

¹⁰ Anita Guérreau-Jalabert, « Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode », *Romania*, 1983, vol. 104, n° 1, p. 16.

évidence dans l'étude de Philippe Ménard, qui estime lui-même que Mary H. Ferguson exagère en dénombrant 111 motifs naturels (« le fait de tomber amoureux est-ce vraiment un motif folklorique ? »¹¹).

Ce type d'interrogation a conduit les médiévistes à réévaluer la définition des folkloristes pour qui, depuis Stith Thomson, le motif est « le plus petit élément du conte ayant le pouvoir de se maintenir dans la tradition »¹², et à ne garder de cette définition que la capacité d'itération du motif, ce qui, dans le domaine du merveilleux, donne lieu à la définition suivante :

Toute unité textuelle organisée en un couple thème / prédicat dont au moins un des termes est marqué par un contenu surnaturel ou dont la liaison prédicative crée une proposition irrecevable en regard des réalités empiriques¹³.

Pour ne donner que quelques exemples,

« l'anneau rend invisible » est un motif merveilleux par son prédicat (l'invisibilité), « l'enchanteur rend invisible » est un motif merveilleux par chacun des termes qui le composent (enchanteur/invisibilité) et « l'arbre parle » est un motif rendu merveilleux par la relation prédicative¹⁴.

Prudence Mary O'Hara Tobin adopte une définition voisine dans son article « L'élément breton et les lais anonymes », qui examine les motifs merveilleux les

¹¹ Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 154.

¹² Stith Thomson, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 415. Traduit et cité par Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir : présentation du Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 1997, p. 166.

¹³ Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts des thèmes : le thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », dans *Transferts de thèmes, transferts de textes ; mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martinez, Barcelone, PPU, 1997, p. 26-27. Cité par Francis Gingras, art. cit., p. 166.

¹⁴ Francis Gingras, art. cit., p. 166.

plus importants des lais, et note que Marie de France transforme « les vieux thèmes pour créer des chefs-d'œuvre artistiques : des contes d'amour à but moral, où la psychologie et la courtoisie prévalent sur le mystère et le merveilleux qui ont pris valeur de symbole »¹⁵. C'est ce qui expliquerait que l'on ne trouve pas, chez Marie de France, un certain nombre de motifs merveilleux présents dans les lais anonymes :

Ainsi les prouesses d'un mortel contre un chevalier de l'Autre Monde : le héros du lai de l'*Espine* combat en un lieu et un temps magiques, au gué de l'Espine, la nuit de la Saint-Jean, contre des adversaires fantastiques. Ou encore, dans le lai de *Guingamor*, le monde surnaturel où pénètre le héros, qui échappe au temps, au vieillissement et à la mort et où trois jours de bonheur coulent si lentement, en un temps presque immobile, qu'ils équivalent à trois cents années de vie humaine (v. 533-540). Ou bien l'étrange monde aquatique où vit le chevalier de l'eau, dans le lai de *Tydorel*, qui se précipite aussi facilement dans les profondeurs d'un lac que s'il piquait des deux à l'air libre¹⁶.

Dans « À propos du lai de Tydorel et de ses éléments mythiques », commente Prudence Mary O'Hara Tobin, Jean Frappier note que les lais anonymes représentent « un stade intermédiaire »¹⁷ entre les mythes celtiques et l'œuvre chevaleresque et courtoise de Marie de France, puisque l'on y trouve des restes de mythes celtiques qui manquent parfois de cohérence :

sans comprendre leur signification primitive, les auteurs des lais anonymes ont pris les traditions et motifs divers qui foisonnaient dans la littérature de leur époque, en confondant souvent plusieurs traditions qui étaient, à l'origine, des légendes ou des mythes distincts, leur enlevant

¹⁵ Prudence Mary O'Hara Tobin, « L'élément breton et les lais anonymes », *Marche romane*, vol. 30, n° 3-4, 1980, p. 277.

¹⁶ Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 71.

¹⁷ Jean Frappier, « A propos du lai de Tydorel et de ses éléments mythiques », dans *Mélanges de linguistique française et de philologie et littérature médiévales offerts à M. Paul Imbs*, publiés par Robert Martin et Georges Straka, Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, coll. « Travaux de linguistique et de littérature », 1973, p. 567. Cité par Prudence Mary O'Hara Tobin, art. cit., p. 285.

ainsi une partie de leur atmosphère mystérieuse, pour y ajouter un certain réalisme contemporain, plus propre à la société courtoise¹⁸.

C'est pourquoi bien des choses, comme le revirement des sentiments de la femme de Mélion, l'homme-loup, qui a de l'estime pour son mari, mais qui refuse de lui rendre sa forme humaine¹⁹, restent inexplicables dans les récits.

Les lais « féériques »

Le thème central de plusieurs lais est la rencontre d'un être humain et d'un être surnaturel. Dans les lais de *Graelent*, de *Guingamor*, de *Désiré* et de *Lanval*, l'être surnaturel est une fée qui, selon Prudence Mary O'Hara Tobin, « a tous les attributs de la dame de la fontaine de la tradition celtique »²⁰. Le thème de l'être surnaturel est inversé dans les lais de *Tydorel*, de *l'Espine*, de *Tyolet*, de *Doon* et de *Yonec*, où il s'agit d'un chevalier :

Dans *Tydorel*, le chevalier-amant habite sous les eaux, son nom et sa présence ne doivent pas être révélés [...] [Le héros de *l'Espine*] voit venir un chevalier aux armes vermeilles de l'autre côté de la rivière. Plus tard, il lui fait cadeau d'un cheval magique. Tyolet voit un cerf passer l'eau profonde pour se transformer aussitôt en chevalier. Doon traverse la mer pour gagner la main de la demoiselle orgueilleuse, il la quitte abruptement, après avoir prédit la naissance d'un fils, pour regagner son pays²¹.

Philippe Ménard hésite, comme Prudence Mary O'Hara Tobin, à se prononcer sur la nature de la « dame » dans le lai de *Guigemar*, puisqu'il s'agit d'une jeune femme emprisonnée et non d'une pucelle se baignant nue dans une source, comme dans les

¹⁸ Prudence Mary O'Hara Tobin, art. cit., p. 285.

¹⁹ *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 277.

²¹ *Ibid.*, p. 278-279.

lais de *Graelent* et de *Guingamor*. Francis Dubost reconnaît que cette dame « n'est peut-être pas une fée », mais il constate qu'« elle est beaucoup plus qu'une simple mortelle, puisqu'elle bénéficie de tous les appuis de la féerie »²² : un ensemble de motifs presque tous merveilleux (la biche aux bois de cerf qui ne se borne pas à parler, mais qui fixe aussi la destinée de Guigemar, la flèche qui revient, le foïn, etc.) s'organise autour de son aventure amoureuse avec le héros. Un critique italien, Sergio Cigada, « pourtant peu favorable à l'origine celtique des légendes arthuriennes »²³, soutient cette idée en affirmant qu'« il se pourrait que, dans un état plus ancien du récit la biche ait été dirigée vers Guigemar par la dame lointaine, fée éprise du héros, fort capable de guérir une blessure incurable »²⁴.

Contrairement à Prudence Mary O'Hara Tobin, Ross G. Arthur considère Doon comme un être humain, puisqu'on trouve, dans le lai, de nombreux éléments réalistes : « his sources must have included both a “fairy lover” and a “fairy mistress”, but he did not recognize them as such and so, by default, gives us only a man and a woman »²⁵. C'est aussi l'avis de John L. Curry, qui croit que les événements qui font de Doon un chevalier de l'Autre Monde – « (i) The ride from “Sothantone sor la mer” to Daneborc ; (ii) the mysterious deaths of the successful riders overnight in the room set aside for their repose and (iii) Doon's second ride in pursuit of the lady's swan »²⁶ – peuvent s'expliquer scientifiquement. Considérant, par exemple, que Sothantone se

²² Francis Dubost, « Les motifs merveilleux dans les lais de Marie de France », dans *Amour et merveille. Les Lais de Mme de France*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 78.

²³ Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 158.

²⁴ *Ibid.*, p. 158-159.

²⁵ Ross G. Arthur, « The Ideology of the Lai de Doon », *Romance Quarterly*, vol. 38, n°1, 1991, p. 3.

²⁶ John L. Curry, « The Speed of a Horse and the Flight of a Swan », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association : A Journal of Literary Criticism and Linguistics*, vol. 90, 1998, p. 85.

trouve à 640 kilomètres de Daneborc et que la distance maximale qu'un cheval peut parcourir en douze heures varie de 48 à 112 kilomètres, ce que l'auteur du lai de Doon désigne de façon imprécise comme « Sothantone » (v. 33) et « Sushantone » (v. 80) pourrait très bien être le village de Scremeston, situé quelque 80 kilomètres au sud de Daneborc.

Cette explication ne nous satisfait pas entièrement, puisqu'il faut, pour déterminer la place du merveilleux dans un texte, considérer la matière intertextuelle qui nous renvoie parfois à des motifs et à des personnages que l'on rencontre dès le roman antique. Comme l'indiquent Michel Stanesco et Michel Zink, « il n'y a pas de doute que la plupart des romans [et des lais] tirent leur substance des motifs venus du fond des âges et qui sont toujours vivants aux XII^e et XIII^e siècles »²⁷. Dans les lais, ces motifs contribuent souvent à accorder un caractère merveilleux au récit. C'est le cas notamment dans le lai de *Doon*, puisque le cheval du héros, Bayart, est lié par son nom à la tradition du « cheval faé » des légendes épiques. L'épisode où il « erre » aussi vite que « le cisne vole » (v. 145) se retrouve sous une forme légèrement différente dans *Maugis d'Aigremont*, où l'on peut lire que « Baiart le fae [...] cort comme arondelle »²⁸ (v. 1318).

On trouve également, dans les lais, des motifs indiciels, c'est-à-dire des « motifs qui ne comportent pas d'élément surnaturel à proprement parler, mais le laissent cependant pressentir »²⁹. Ces motifs, qui « annoncent la merveille par un effet

²⁷ Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval : esquisse et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 107.

²⁸ *Maugis d'Aigremont*, édition de Ferdinand Castets, Montpellier, Camille Coulet, 1893.

²⁹ Francis Dubost, « Les motifs merveilleux dans les lais de Marie de France », art. cit., p. 51.

d'étrangeté »³⁰, ne sont souvent pas pris en considération par les chercheurs qui, comme Ross G. Arthur et John L. Curry, croient qu'une explication scientifique se cache derrière chaque événement *a priori* surnaturel. Francis Dubost montre pourtant que le merveilleux peut être une question de degré, notamment lorsque « la nature féerique [d'un] personnage est révélée par un détail qui porte la qualité considérée à un degré extrême d'excellence, et lui confère ainsi valeur de superlatif »³¹. Que la beauté extraordinaire de la fée du lai d'*Yonec* éveille les soupçons de son mari (v. 225-234) prouve, selon Edgar Sienaert, que la beauté n'est « plus simplement l'apanage naturel et inaltérable du personnage merveilleux, partie intégrante de son être, à laquelle il est lié par essence », mais qu'« elle est devenue élément de l'action, expression de la vie intérieure du personnage, reliée de l'intérieur à l'intrigue »³².

Si l'on se reporte au relevé des termes de couleur en annexe, on voit qu'un pourcentage élevé de termes – 75% dans *Lanval*, 55% dans *Graelent*, 25% dans *Yonec* et *Désiré*, et 11% dans *Guiguamor* – se trouvent dans des descriptions de fées. Comme il y a deux fois plus de fées dans les lais anonymes que dans les lais de Marie de France, le nombre de termes de couleur y est nettement supérieur : on y note, en moyenne, un terme de couleur tous les 51 vers, alors que les lais de la poétesse en présentent un tous les 93 vers. Selon Laurence Harf-Lancner, les fées se distinguent des simples mortelles par leur beauté supérieure, souvent qualifiée de « merveilleuse », et par leur goût prononcé pour la couleur blanche. Ainsi, dans le *Lancelot en prose*, la Dame du lac apparaît comme « une demoiselle grande, belle,

³⁰ *Ibid.*, p. 51.

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² Sienaert Edgar, *op. cit.*, p. 126.

distinguée, vêtue d'une étoffe de soie blanche comme neige »³³. Quand elle amène le jeune Lancelot à la cour du roi Arthur pour le faire adouber, « tout, dans le cortège, est blanc comme neige » : « les armes du jeune homme (haubert, heaume, écu et lance), le destrier, les vêtements. Tous les membres de son escorte sont pareillement vêtus de blanc et montés sur des chevaux blancs »³⁴. La Dame du lac apparaît elle-même comme une « vision éblouissante de richesse et de lumière » :

Elle était très richement parée, vêtue d'un blanc samit, cotte et mantel, fourré d'hermine. Elle était montée sur un petit palefroi tout blanc, le plus beau et le mieux fait que l'on pût imaginer. Superbe et magnifique était le palefroi. Le mors était d'argent fin, ainsi que le poitrail et les étriers. La selle était d'ivoire, sculptée très délicatement de petites images de dames et de chevaliers. La sambue était toute blanche et traînant jusqu'à terre et faite du même samit dont la dame était vêtue³⁵.

Fabienne Jan remarque que la chasse à l'animal blanc permet souvent de justifier la rencontre d'une fée, « tout en présentant l'avantage de s'insérer naturellement dans le cadre des événements familiers de la vie féodale »³⁶. Ainsi, dans le lai de *Guigemar*, « la rencontre de la biche blanche ouvre la série des aventures exceptionnelles et mène le héros vers l'amour ». Deux lais anonymes présentent des situations semblables : « une biche blanche amène Graellent vers la source où se baigne la fée (v. 201-210) ; un sanglier blanc dirige également Guigamor vers la source où la fée l'attend (v. 418-428) »³⁷. Jean Frappier note que l'animal blanc est, dans bien des cas, « un leurre envoyé par une fée pour attirer, auprès d'elle, dans l'autre monde, celui

³³ Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, coll. « Vie quotidienne », 2003, p. 146.

³⁴ *Ibid.*, p. 147.

³⁵ *Lancelot du lac II*, édition de François Mosès, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1997, p. 425. Cité par Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 147.

³⁶ Fabienne Jan, *op. cit.*, p. 32.

³⁷ Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 70.

dont elle désire l'amour »³⁸. Dans le roman de *Partonopeu de Blois*, il s'agit d'un « avatar de la fée, qui prend cette forme animale pour attirer l' élu de son cœur »³⁹ :

Par mon engien fu que li rois
 Ala chacier en Ardenois ;
 Par moi sivistes le saingler
 Qui vos amena vers la mer.
 La vos fis amener la nef
 Qui ça vos aconduist soef.
 Tote ceste oeuvre fis jo si
 C'on ne m'i vit ne ne m'oi⁴⁰.
 v. 1381-1388.

L'étude des miniatures par Laurence Harf-Lancner lui a permis de constater que l'on représente également les fées comme des êtres de lumière. Dans un des manuscrits de la *Mélusine* de Jean d'Arras, « les trois dames de la fontaine, debout devant Raimondin à cheval, constituent trois taches lumineuses qui se détachent sur le fond vert de la forêt, avec leurs robes blanches et leurs longs cheveux blonds dénoués »⁴¹. On ne peut cependant pas faire des observations semblables dans le lai, puisqu'à la différence du roman, qui a donné lieu à une iconographie abondante, il nous est parvenu pratiquement sans illustrations. Kurt Ringger signale, à ce propos, que ce n'est qu'« autour d'une espèce de fabliau tel que le *Lai d'Aristote* [dans lequel on ne trouve aucune fée] qu'on constate le développement d'une iconographie très

³⁸ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1968, p. 90-91.

³⁹ Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁰ *Partonopeu de Blois*, édition d'Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 2005.

⁴¹ Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 147.

variée »⁴². Certains diront que c'est pour le mieux puisque, même si l'iconographie va souvent dans le même sens que les textes,

[t]extes et images [...] n'ont pas le même discours et doivent être interrogés et exploités avec des méthodes différentes. Cela – qui est une évidence – est souvent oublié, particulièrement par les iconographes et par les historiens de l'art qui, au lieu de tirer du sens des images elles-mêmes, plaquent dessus ce qu'ils ont pu apprendre par ailleurs, du côté des textes notamment⁴³.

Michel Pastoureau estime, pour cette raison, qu'il faut retirer des textes tout ce qu'ils peuvent nous apprendre du pourquoi et du comment de la couleur avant de chercher des hypothèses ou des explications du côté de l'iconographie.

Le thème du regard et de la vision dans les lais

Antoinette Knapton trouve « remarquable » que la couleur rouge soit toujours rendue dans les lais par « vermeil » puisque, selon André Ott, l'ancien français possède « un nombre d'expressions de couleurs bien supérieur à celui du latin »⁴⁴. Pourtant, « la merveille appelle tout naturellement à la rime le vermeil » – la rime intervient dans les lais de *Guigemar* (v. 272), du *Bisclavret* (v. 98), d'*Eliduc* (v. 972), de *Graelent* (v. 598), de *Désiré* (v. 445) et de *Mélion* (v. 159) – « et de nombreux auteurs du XII^e siècle se plaisent à jouer sur l'homophonie, à commencer par Chrétien », constate Anne Paupert-Bouchez⁴⁵.

⁴² Kurt Ringger, « Prolégomènes à l'iconographie des œuvres de Marie de France », dans *Orbis mediaevalis, mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Reto Raduolf Bezzola*, Berne, Francke, 1978, p. 335.

⁴³ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 117.

⁴⁴ André Ott, op. cit., p. 173.

⁴⁵ Anne Paupert-Bouchez, art. cit., p. 312.

Ce qui est intéressant, c'est qu'en associant le merveilleux à quelque chose de visuel, le vermeil, les auteurs des lais nous ramènent à l'étymologie même du mot « merveilleux », qui correspond à *mirabilia* en latin. Comme l'explique Jacques Le Goff,

[a]vec les *mirabilia*, nous avons au départ une racine *mir* (*mirari*) qui implique quelque chose de visuel. Il s'agit d'un regard. Les *mirabilia* ne vont pas se cantonner à des choses que l'homme admire avec les yeux, devant lesquelles on écarquille les yeux, mais au départ il y a cette référence à l'œil qui me paraît importante, autour de cet appel à un sens, celui de la vision, et d'une série d'images et de métaphores qui sont des métaphores visuelles⁴⁶.

Toute une section de l'étude de Fabienne Jan se consacre à démontrer que le regard joue un rôle essentiel dans la rencontre merveilleuse dans les lais. Ce rôle s'explique par le fait que l'être surnaturel est souvent introduit dans le récit « via le regard du protagoniste, sans prise en charge énonciative par le narrateur »⁴⁷. Ainsi, dans *Lanval* :

La u il gist en teu manière,
Garda aval lez la riviere,
Si vit venir deus dameiseles
v. 53-55.

Dans *Guigemar* :

Dormi aveit après mangier,
Si s'ert alee esbanier,
Ensemble od li sul la meschine.
Gardent aval vers la meschine.
La neif virent al flot muntant,
Ki el hafne veneit siglant ;
v. 263-268.

⁴⁶ Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval*, actes du colloque tenu au Collège de France à Paris en mars 1974, Paris, Éditions J. A., 1978, p. 63.

⁴⁷ Fabienne Jan, *op. cit.*, p. 57.

Dans *Tydorel* :

Contreval le jardin garda,
Si vit .I. chevalier venir
Soëf le pas, tout a loisir.
v. 40-42

Puis, dans *Désiré* :

Sur ses estruiz s'est apuiez,
Des esperuns point le cheval
Tote la vile contreval [...]
Quant il erra vers la chapele,
Garda, si vit une peucele
v. 114-116, 133-134.

Le lien entretenu par la merveille avec le regard permet d'expliquer l'importance accordée aux descriptions dans lesquelles se trouve un nombre important de termes de couleurs et de faire le pont entre couleurs et « couleurs de rhétorique ». Comme l'indique Christine Ferlampin-Acher, les descriptions des personnages et des objets liés à l'Autre Monde s'accompagnent « volontiers d'un jeu sur l'*amplificatio* et d'un style orné » :

sur les plans syntaxique et stylistique, on relève une forte présence des constructions subordonnées mettant en œuvre des discours et des relations de causalité, des jeux sur l'irréel et le potentiel, ainsi que de nombreux effets de soulignement⁴⁸.

Pour ne donner qu'un exemple, les auteurs recourent à de nombreux superlatifs pour rendre la beauté extraordinaire des fées : « Il n'a si bele en tot le mont » (*Graelent*, v. 32, v. 222), « Unques ne fu si bele nee » (*Désiré*, v. 116, v. 193). Sylvie Raynal Goust considère que la répétition de ces superlatifs « ne fait que renforcer

⁴⁸ Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Traditions et croyances », 2002, p. 12.

l'impression d'intensité et de paroxysme, comme si l'irréel nous faisait accéder à une réalité supérieure »⁴⁹.

Contrairement aux autres lais, le lai de *Tydorel* donne à la vue une importance et un sens particuliers, tout en présentant des traits qui appartiennent au mode fantastique. Francis Dubost remarque que cette importance se traduit dans l'écriture du récit « par une valorisation inexplicée de l'œil, du regard et des thèmes antithétiques »⁵⁰. Pour ne donner qu'un exemple, le fait que Tydorel ne dorme jamais effraie les hommes et les femmes de son royaume, qui croient que « n'est pas d'ome / qui ne dort ne qui ne prent somme » (v. 329-330). Aussi, le manque de clarification quant à la nature de son père, le Chevalier du Lac, conduit à s'interroger sur la signification des indices troublants disséminés autour de sa personne. Qu'il prenne la reine « cortoisement / par la main senestre » (v. 55-56), alors que « le rituel courtois représenté dans les textes parle toujours de la main droite »⁵¹, est significatif du fait qu'il s'agit d'un personnage malintentionné. Comme l'indique Michel Pastoureau, « tous les gauchers de l'iconographie médiévale sont, à un titre ou à un autre, des personnages mauvais »⁵².

Il est important de souligner que la rencontre de la reine avec le chevalier est racontée deux fois, une première fois par le narrateur et une seconde fois par la reine elle-même, qui semble revivre la scène en miroir : dans sa version, la main « senestre » (v. 56) devient la main « destre » (v. 411). Selon Francis Dubost, ce

⁴⁹ Sylvie Raynal Goust, art. cit., p. 111.

⁵⁰ Francis Dubost, « Yonec, le vengeur, et Tydorel, le veilleur », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble : hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, p. 462.

⁵¹ *Ibid.*, p. 455.

⁵² Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 79.

changement est attribuable au fait qu'au moment où la reine rencontre le chevalier, elle est déjà passée « de l'autre côté du miroir » :

Sans avoir changé de place, elle est [...] passée ailleurs, dans un autre espace onirique peut-être, à moins que ce ne soit juste « une autre scène » ? Mais ce déplacement n'est pas clairement indiqué, tout juste suggéré, selon « la poétique de l'incertain » qui caractérise, on le sait, l'écriture fantastique⁵³.

En ce qui concerne les termes de couleur, il ne faut pas s'étonner si ce lai, qui relève d'une « poétique de la cruauté »⁵⁴, ne contient qu'un seul terme de couleur, « blans » (v. 83). La couleur a essentiellement valeur d'ornement aux XII^e et XIII^e siècles, et ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que des auteurs réalistes comme E. T. A. Hoffmann et Balzac la transforment en sujet d'inquiétude :

La nouvelle doctrine réaliste ne peut plus concevoir les couleurs que comme une menace : car les couleurs détruisent les contours, entraînent vers une surréalité qui détourne la raison réaliste de sa tâche indéfinie d'observation et d'analyse de la nature et de la société. Les couleurs ont un pouvoir de subversion des effets de réel qui font d'elles un des ingrédients du fantastique⁵⁵.

Dans *La fenêtre d'angle de mon cousin* d'E. T. A. Hoffmann, « les couleurs entraînent hors de la réalité et de la rationalité, vers le rêve et l'idéal »⁵⁶, comme en témoigne la réaction du cousin face à l'atroupement occasionné par la tenue d'un marché :

Tout le marché semblait recouvert d'une masse si compacte qu'on se disait qu'une pomme lancée n'aurait jamais pu tomber jusqu'au sol. Les

⁵³ Francis Dubost, « Yonec, le vengeur, et Tydorel, le veilleur », art. cit., p. 456.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁵⁵ E. T. A. Hoffmann, « Des Veters Eckfenster », dans *Späte Werke*, Munich, Winkler, édition de Darmstadt, wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, p. 599. Cité par Jacques Le Rider, *op. cit.*, p. 132-133.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 137.

couleurs les plus variées brillaient à la lueur du soleil, en toutes petites taches ; cela me fit l'effet d'un parterre ondoyant de tulipes, et je dus m'avouer que ce spectacle était certes charmant, mais fatiguant à la longue, susceptible de donner un petit vertige aux personnes fragiles des nerfs, semblable au délire non dépourvu d'agrément qui précède le rêve⁵⁷.

Il en va de même dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Le peintre Frenhofer y apparaît comme un musicien démoniaque :

Il trempait avec une vivacité fébrile la pointe de sa brosse dans les différents tas de couleurs dont il parcourait quelquefois la gamme entière plus rapidement qu'un organiste de cathédrale ne parcourt l'étendue de son clavier à l'*O Filii* de Pâques [...] Il allait si rapidement [...] que pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme⁵⁸.

L'évolution du lai à la fin du Moyen Âge

Plusieurs textes littéraires montrent qu'à la fin du XII^e siècle, les auteurs prennent désormais leurs distances par rapport à la féerie en « rationalisant » les merveilles, c'est-à-dire en fournissant une explication logique à leur fonctionnement. Ainsi, dans un roman du XV^e siècle, *Le Conte du papegau*, le héros découvre que ce n'est qu'un « simple fil de métal » qui actionne le mécanisme d'une roue enchantée, « tranchant comme un rasoir », dont le mouvement est si rapide qu'on ne peut même pas la voir tourner⁵⁹. Selon Jean-Charles Payen, c'est à cette époque que le genre littéraire du lai connaît une crise : comme la dame dans *Yonec*, le héros du lai de *Désiré* se méfie des

⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁸ Honoré de Balzac, « Massimilla Doni », dans *Le Chef-d'œuvre inconnu – Gambara – Massimilla Doni*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981, p. 174. Cité par Jacques Le Rider, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁹ *Le Conte du Papegau*, édition de Hélène Charpentier et Patricia Victorin, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004, p. 216.

merveilles et s'interroge sur la véritable nature de son amie la fée. De même, le héros du lai du *Trot* s'interroge sur la nature des étrangetés qui défilent sous ces yeux :

[...] a la dame ira parler
 Por enquerrè e demander
 Quele merveille estre pooit
 Que devant lui passé estoit
 v. 211-214.

Gustave Reynier estime que la disparition progressive du merveilleux dans le lai comme dans le roman s'explique par le fait qu'à mesure qu'approche le XV^e siècle,

la bourgeoisie monte, une bourgeoisie pratique, utilitaire, sans élévation morale, sans illusions sur les hommes ou sur les choses. Tout naturellement cette société d'esprit nouveau se désintéresse de plus en plus des œuvres littéraires qui s'adressent à l'imagination ou à la sensibilité, du roman d'aventure et de ses prouesses impossibles, de la poésie amoureuse, qui n'est plus que galanterie chimérique et qui d'ailleurs va s'étouffer dans les complications d'une technique trop savante⁶⁰.

C'est ainsi que de nouveaux genres, caractérisés par une prédominance assez manifeste de tendances réalistes, apparaissent et supplantent le lai. Selon Roger Dubuis, « si la fortune du mot “lai” est plus durable [que celle du mot “fabliaux”], c'est parce que son sens est de plus en plus imprécis, au point de n'être plus, vers la fin du Moyen Âge, qu'un simple et vague synonyme de “poème”⁶¹. On en trouve un témoignage dans la *Mélusine* de Coudrette, qui se termine par une litanie « composée à la façon d'un lai, dont on prise souvent la forme »⁶².

⁶⁰ Gustave Reynier, *Les Origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 35-36.

⁶¹ Roger Dubuis, « Le mot “nouvelle” au Moyen Âge », dans *La Nouvelle : définitions, transformations*, textes recueillis par Bernard Alluin et François Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « UL3 Travaux et recherches », 1990, p. 17.

⁶² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, édition de Laurence Harf-Lancner, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, p. 152.

Jean-Charles Payen traite brièvement d'un inventaire de 67 lais, trouvé par Georgine Elizabeth Brereton, qui fait état de lais « disparus » ayant pour nom *Merlin le sauvage*, *Beu Desconnu*, *Veyn le fiz Urien*, *Tristram*, *Rey March* et *Rey Arthur*. Il estime que ces lais, qui semblent être à la source de beaucoup d'œuvres romanesques (*Merlin*, *Yvain*, *Tristan*), ont péri « parce que, littérairement parlant, ils ne faisaient pas le poids en face des romans qui avaient utilisé leur matière »⁶³. C'est pourquoi, parmi les lais qui ont fait l'objet d'une réécriture, seuls ceux qui avaient déjà acquis le statut de chef d'œuvre – les lais de *Fresne* et d'*Éliduc* de Marie de France, notamment – ont survécu. Le *Galeran* de Jean Renart, par exemple, reprend « les motifs principaux (naissance de jumeaux, la calomnie, l'abandon d'un des enfants, la mésalliance) aussi bien que secondaires (les signes de reconnaissance, la beauté féminine, le pardon final) »⁶⁴ du lai de *Fresne*. Il débute, comme lui, par la calomnie publique d'une jeune femme qui vient d'avoir des jumeaux : sa voisine, dame Gente, l'accuse de fréquenter deux hommes à la fois. Lorsque dame Gente donne, à son tour, naissance à des jumelles, elle doit abandonner l'une d'entre elles pour échapper au déshonneur. La différence majeure entre les deux textes réside dans le fait que le roman, qui compte près de 8000 vers, tend à plus de complexité que le lai, qui n'en compte que 526 :

Il développe les relations féodales et chevaleresques, il multiplie les noms propres, souvent signifiants [...] ; il sort des seules frontières de la Bretagne ; il donne aux personnages plus de profondeur psychologique, en particulier par le recours au dialogue et au monologue, et surtout il accumule les péripéties⁶⁵.

⁶³ Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, op. cit., p. 55.

⁶⁴ Jean Renart, *Galeran de Bretagne*, op. cit., p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

Pour ne donner qu'un exemple, le récit de l'abandon de l'une des jumelles compte 77 vers (v. 99-176) chez Marie de France, et 600 vers (v. 308-896) chez Jean Renart, qui insiste notamment sur la description des lieux et sur les sentiments des personnages.

Comme l'auteur du lai doit minimiser les discours et les descriptions pour que son récit demeure sobre et efficace, il n'est pas étonnant que les termes de couleur, vantés dans les arts poétiques comme un moyen de dire plus avec moins de mots⁶⁶, s'y trouvent nombreux. Si les lais de Marie de France présentent deux fois moins de termes de couleur que les lais anonymes, c'est parce que l'on trouve davantage de fées dans ces derniers. Comme nous l'avons déjà indiqué, les fées se distinguent des simples mortelles par leur beauté surnaturelle et par leur goût pour la couleur blanche, ce qui explique qu'elles donnent lieu à des descriptions où l'on rencontre des « couleurs de rhétorique » comme la comparaison et l'hyperbole.

⁶⁶ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne*, traduction de Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 491.

CONCLUSION

Le danger de l'anachronisme guette toute étude sur la couleur, ce qui explique que très peu d'historiens aient tenté d'en écrire l'histoire. Parmi ces historiens, Michel Pastoureau est sans aucun doute le plus important. Il soulève, dans ses travaux, d'importantes questions quant aux problèmes d'ordre épistémologique, documentaire et méthodologique que pose l'histoire de la couleur, tout en soulignant qu'il ne faut pas projeter dans le passé ses propres connaissances scientifiques des couleurs ni prendre comme vérité absolue l'organisation spectrale des couleurs : « le spectre, le cercle chromatique, la notion de couleur primaire, la loi du contraste simultané, la distinction des cônes et des bâtonnets dans la rétine ne sont pas des vérités éternelles, mais seulement des étapes dans l'histoire mouvante des savoirs »¹.

Jusqu'au XII^e siècle, l'homme médiéval est tributaire d'un système chromatique à trois pôles qui s'articule autour du blanc, du rouge et du noir. « Une preuve amusante en est donnée par les naturalistes et par les voyageurs (en chambre), qui affirment qu'un homme blanc qui procrée avec une femme noire ne peut avoir que des enfants à damiers blancs et noirs ou bien des enfants rouges ! »², rapporte Michel Pastoureau. Le relevé des termes de couleur qui figure en annexe montre que ce système chromatique exerce une influence importante sur les récits brefs des XII^e et XIII^e siècles, même si son éclatement se fait sentir depuis le XI^e siècle dans le domaine de l'art et de l'image : les termes « blanc », « vermeille » et « noir » représentent, à eux seuls, 33% des termes de couleur.

¹ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, *op. cit.*, p. 7.

² Michel Pastoureau, « La couleur et l'historien », *art. cit.*, p. 28.

Il y a de très fortes raisons de croire que la palette de couleurs des auteurs des XII^e et XIII^e siècles correspond à celle d'auteurs plus anciens, dont les écrits datent d'avant l'éclatement du système chromatique à trois pôles. Comme l'indique Anne Paupert-Bouchez, les auteurs des lais s'en tiennent à la palette très simple des aventures qu'ils ont « entendu conter », puisque « les aventures étaient, bien entendu, racontées tout d'abord par ceux qui les avaient vécues ou qui en avaient été témoins » avant d'être mises par écrit³. Marie de France nous le confirme dans le lai d'*Yonec* : « Cil ki ceste aventure oïrent / Lunc tens après un lai en firent » (v. 555-556). Il faut aussi considérer le fait qu'un grand nombre de récits médiévaux naissent de la traduction du latin en français de récits qui remontent à l'Antiquité. C'est le cas notamment des fables, qui « se donnent clairement comme la transcription d'un recueil latin, lui-même issu des fables de Phèdre à travers les multiples versions du *Romulus* »⁴. On peut lire, par exemple, dans le prologue de l'*Isopet de Chartres* : « Pour ce exposer leur covient / le latin dont la flable vient » (v. 31-31)⁵.

Les termes « cler », « taint », « pâle », « obscur » arrivent au second rang, représentant près de 15% des termes de couleur. Ce pourcentage élevé témoigne de l'importance accordée à l'esthétique de la *claritas*, c'est-à-dire de la clarté, de saint Thomas d'Aquin. Dans sa *Somme théologique*, ce dernier rappelle, en reprenant des idées déjà largement exposées auparavant, que

[t]rois [conditions] sont requises pour la beauté : d'abord, l'intégrité ou la perfection (*integritas sive perfectio*), car des choses brisées sont, par cela

³ Herman Braet, « Les lais "bretons", enfants de la mémoire », *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne*, v. 37, 1985, p. 286.

⁴ *Fables françaises du Moyen Âge*, édition de Jeanne-Marie Boivin et Laurence Harf-Lancner, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

laides ; ensuite, la juste proportion ou l'harmonie (*debita proportio sive consonantia*) : et enfin, l'éclat (*claritas*). C'est pourquoi les choses qui ont une couleur brillante sont dites être belles⁶.

Selon Umberto Eco, l'une des origines de cette esthétique vient du fait que Dieu est identifié à la lumière dans plusieurs civilisations :

le Baal sémitique, le Râ égyptien, l'Ahura Mazda iranien, sont autant de personnifications du soleil ou de l'action bénéfique de la lumière, qui arrivent naturellement à la conception du Bien comme soleil des idées chez Platon ; à travers le néoplatonisme, ces images pénètrent la tradition chrétienne⁷.

Aussi la différence entre les riches et les pauvres étant plus marquée au Moyen Âge que dans l'Occident moderne, la beauté trouve sa manifestation dans le port de vêtements et de pierres précieuses aux couleurs éclatantes. C'est ainsi que, dans les lais, l'éclat peut être magique et émaner d'êtres surnaturels ou solaire et auréoler des chevaliers comme Guigamur (« .I. rai de soleil li venoit / el vis, que tout l'enluminoit / et bone color li donnoit », v. 48-50). Sylvie Raynal Goust signale qu'à cet éclat s'ajoutent les qualités de l'idéal courtois, qui confèrent aux êtres surnaturels, fées ou chevaliers, et êtres humains, rois, reines et chevaliers, une intensité magique :

le chevalier est *gentix, bien emparenté, biax (bel), franc, prox, loiax, cortois, sage, bon, large, vaillant*. Il possède *douçor, mesure, sens* ; la dame en plus de ces qualités est *graisle, escarie, blanche, colorie, gente, de grant manière, dox semblant, simple cierre, biax ex, biax vis, bele façon, son front est bel*⁸.

⁶ L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le Point philosophique », 2002, p. 61.

⁷ Umberto Eco, *Histoire de la beauté, op. cit.*, p. 102.

⁸ Sylvie Raynal Goust, art. cit., p. 110.

Ce qu'il faut surtout retenir du relevé des termes de couleur, c'est que le lai présente un nombre élevé de termes de couleur, soit un terme de couleur tous les 68 vers, alors que le fabliau en présente un tous les 102 vers. L'écart est encore plus grand pour la fable, qui ne présente qu'un terme de couleur tous les 224 vers. Deux raisons peuvent être avancées pour expliquer ces résultats. Premièrement, de nombreux auteurs croient, avec saint Bernard de Clairvaux, que la couleur ne constitue qu'un fard et qu'il est de son essence de tromper. Comme la fable et le fabliau sont chargés d'une mission didactique, il n'est pas surprenant que leur palette de couleurs soit réduite à l'extrême. Le lai, en revanche, est considéré comme « illusoire », puisqu'il présente un nombre important de motifs merveilleux (quarante-quatre selon Mary H. Ferguson). Ce nombre contraste avec le fait que seulement trois fabliaux, « Le chevalier qui fist parler les cons », « L'anel qui faisoit les vis grans et roides » et « Les sohaïs », offrent des « privilèges féeriques ou magiques »⁹. Deuxièmement, la position des auteurs par rapport aux « couleurs de rhétorique » influence le rôle et la fonction des termes de couleur dans leurs textes. Dans « Le songe de Rhonabwy », couleurs et « couleurs de rhétorique » vont de pair : l'auteur anonyme les utilise conjointement pour empêcher la mémorisation de son conte, le rendre « livresque ». De même, on ne trouve que très peu de termes de couleur dans le conte où Geoffrey Chaucer affiche du mépris pour les « couleurs de rhétorique », « The Franklin's Tale » : on y note, en moyenne, un terme de couleur tous les 69 vers, alors que le Prologue général des *Canterbury Tales* en présente un tous les 20 vers.

⁹ Omer Jodogne, *op. cit.*, p. 20, 23.

Même si les arts poétiques médiévaux favorisent les « couleurs de rhétorique », les auteurs les utilisent avec modération, conscients qu'elles constituent une « arme à double tranchant ». Certains les évitent même complètement, craignant qu'elles viennent altérer le sens de leurs propos comme c'est le cas chez les troubadours du *trobar clus* et les Grands rhétoriciens. Alain Michel explique, à ce sujet, que les problèmes qui se posent à ces auteurs sont de deux ordres :

[d]'une part il [faut] savoir éviter l'abus des couleurs, d'autre part l'artiste créateur de langage [doit] même se demander si on [peut] les éviter [...] En particulier, il [faut] savoir si l'on [peut] se servir dans les métaphores et dans les images de toutes les couleurs et rechercher la palette la plus riche¹⁰.

Qu'on retrouve un grand nombre de « couleurs de rhétorique » dans le lai s'explique par le fait qu'il s'agit d' « un genre grave et noble, empreint d'une dignité que rehausse la référence à une source chantée et à un passé prestigieux »¹¹. Le fabliau, à l'inverse, est un genre littéraire au langage souvent très cru, qui « recherche le contraste, le décalage et la surprise, en quête d'un comique qui peut se déployer de l'humour le plus fin à l'obscénité et à la scatologie »¹². Aussi, comme il n'a ni modèles ni traditions, il se trouve à disposer de moyens d'expression plus riches et plus directs que le lai qui, lui, recourt à des formules conventionnelles, tirées des arts poétiques. Comme l'indique Johan Huizinga, « pour tout ce qui concerne l'expression de l'amour, la littérature profit[e] des modèles et de l'expérience des siècles passés »¹³.

¹⁰ Alain Michel, art. cit., p. 18.

¹¹ Jean-Michel Caluwé, art. cit., p. 182.

¹² *Fabliaux du Moyen Âge*, édition de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, p. 11.

¹³ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 465.

Bien qu'il aurait été utile de recenser toutes les figures de style pour tirer des conclusions plus précises et plus complètes sur le lien entre couleurs du récit et « couleurs de rhétorique », un regard rapide semble montrer que les passages où l'on évoque le monde merveilleux présentent un nombre particulièrement élevé de « couleurs de rhétorique », comme l'hyperbole et la comparaison. Dans le lai de *Graelent*, par exemple, on trouve une comparaison (v. 1-2) et deux hyperboles (v. 26, 36-38) ayant rapport au monde de la réalité, alors que l'on trouve deux comparaisons (v. 201-202, 589-590) et cinq hyperboles ayant rapport au monde merveilleux. Ces dernières sont utilisées pour insister sur la beauté surnaturelle des fées (v. 222, 462, 559-560, 583) et du cheval qu'elles offrent au héros (v. 355).

Nous aurions également pu évoquer l'essai de mythanalyse de Jean-Claude Aubailly, qui accorde une attention particulière aux couleurs dans les lais féeriques, mais nous avons préféré ignorer les analyses qui considèrent la couleur comme un symbole pourvu d'une signification précise qu'il suffit de traduire quand on le rencontre. Pour Jean-Claude Aubailly, par exemple, le vert est une « couleur rassurante qui concilie les opposés et symbolise une connaissance profonde, occulte des choses et de la destinée », tout en étant une « couleur féminine qui est aussi celle des eaux primordiales et renvoie à la mère et au *regressus ad uterum* »¹⁴ ; le pourpre est la « couleur de la libido, liée au principe de vie et symbole chez les Celtes, de l'amour libérateur, couleur aussi de l'initiation qui permet l'accession aux grands mystères »¹⁵ ; le blanc « renvoie à la pureté originelle et à la richesse des potentialités

¹⁴ Jean-Claude Aubailly, *La Fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

latentes du monde indifférencié de la “mort d’avant la vie” »¹⁶ ; le gris, « couleur de la cendre et du brouillard, caractérise l’être qui n’accède pas à la conscience de l’inconscient »¹⁷.

Même si nous croyons que les couleurs peuvent avoir plusieurs sens et que leur analyse doive le plus souvent se faire en tenant compte du contexte, « à la manière même dont on déchiffre un rêve grâce aux associations d’idées du rêveur »¹⁸, il n’en est pas moins intéressant de constater qu’il existe d’autres démarches qui, comme la nôtre, « ne [font] guère que dégager l’un des fils de la trame »¹⁹. D’autant que, selon Jean-Claude Aubailly, en tant qu’« histoires miraculeuses provoquées par des invasions de l’inconscient collectif sous la forme d’hallucination à l’état de veille »²⁰, les lais « expriment de façon extrêmement sobre et directe les processus qui se déroulent dans la psyché collective »²¹. À en croire Jean-Claude Aubailly, ils décrivent les différentes phases du processus d’individuation pour faire pénétrer dans la conscience ce que C. G. Jung appelle le *Soi*, « qui est la totalité psychique de l’individu en même temps qu’il est aussi, paradoxalement, le centre régulateur de l’inconscient collectif »²². Ainsi, les lais de *Mélion* et de *Bisclavret* « s’attardent davantage aux stades du début qui concernent l’intégration de l’*Ombre* », les lais de *Guigemar*, de *Guingamor*, de *Graelent* et de *Lanval* « s’étendent sur l’expérience de l’*Animus* ou de l’*Anima* », et les lais de l’*Espine*, de *Tyolet* et de *Désiré* « développent

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 214.

¹⁹ Jean-Claude Aubailly, *op. cit.*, p. 141.

²⁰ Marie Louise von Franz, *L’Interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 11.

le thème du trésor inaccessible ou impossible à obtenir et d'autres expériences centrales du même ordre »²³. Ces différentes interprétations, ajoutées à celles évoquées tout au long de ce mémoire, viennent corroborer le fait qu'il n'existe pas une seule façon d'aborder les termes de couleur dans les lais, mais plusieurs, chacune présentant un intérêt et sa propre façon de « colorer » l'image que nous nous faisons de la littérature médiévale.

²³ *Ibid.*, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

I-CORPUS DE RECHERCHE

Lais narratifs

BELL, Alexander, *Le Lai d'Haveloc and Gaimar's Haveloc Episode*, Manchester, Manchester University Press, 1925.

Lais anonymes de Bretagne, édition de Nathalie DESGRUGILLERS, Clermont-Ferrand, Paleo, coll. « Le miroir de toute chevalerie », 2003.

Lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles, édition d'Alexandre MICHA, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992.

Lais inédits des XII^e et XIII^e siècles, édition de Francisque MICHEL, Paris, Joseph Techener, 1836.

« Le lai d'Aristote », dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles / imprimés ou inédits*, publié avec notes et variantes d'après les manuscrits par Anatole de MONTAIGLON et Gaston RAYNAUD, New York, Franklin, coll. « Burt Franklin Research and Source Works Series », vol. 5, 1964, p. 243-262.

Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé : les dessous de la Table ronde, édition de Nathalie KOBLE, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2005.

Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles, édition critique de quelques lais bretons par Prudence Mary O'HARA TOBIN, Genève, Droz, 1976.

Les Lais de Marie de France, édition de Jean RYCHNER, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1983.

Nouvelles courtoises, édition de Suzanne MÉJEAN-THIOLIER et Marie-Françoise NOTZGROB, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche/Lettres gothiques », 1997.

PARIS, Gaston, « Lais inédits : de *Tyolet*, de *Guingamor*, de *Doon*, du *Lecheor* et de *Tydorel* », *Romania*, vol. 8, 1879, p. 29-72.

—, « Le lai d'Amour », *Romania*, vol. 7, 1878, p. 407-415.

—, « Le lai de l'Épervier », *Romania*, vol. 7, 1878, p. 1-21.

Fables et fabliaux

Fables françaises du Moyen Âge : les isopets, édition de Jeanne-Marie BOIVIN et Laurence HARF-LANCNER, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.

Fabliaux du Moyen Âge, édition de Jean DUFOURNET, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998.

Fabliaux érotiques, édition de Luciano ROSSI, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1992.

Nouveau Recueil complet des fabliaux, édition de Willem NOOMEN et Nico van den BOOGAARD, 10 vol., Assen, Van Gorcum, 1983.

Recueil général des Isopets, édition de Julia BASTIN, 2 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1929-1930.

II – TEXTES UTILISÉS À TITRE DE COMPARAISON

Romans

ANTOINE DE LA SALE, *Jehan de Saintré*, édition et présentation de Joël BLANCHARD, traduction de Michel QUEREUIL, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1995.

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, édition de Léopold CONSTANS, Paris, Didot, coll. « Société des anciens textes français », vol. 24, 1904-1912.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, édition de Charles MÉLA, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1990.

—, *Erec et Enide*, édition de Michel ROUSSE, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994.

COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine*, édition de Laurence HARF-LANCNER, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993.

GAUTIER D'ARRAS, *Ille et Galeron*, édition d'Yves LEFÈVRE, Paris, Honoré Champion, coll. « CFMA », 1988.

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, édition d'Armand STRUBEL, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1992.

JEAN RENART, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édition de Félix LECOY, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2000.

—, *Galeran de Bretagne*, édition de Jean DUFOURNET, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1996.

Lancelot du lac II, édition de Marie-Luce CHÈNERIE, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1993.

Le Conte du Papegau, édition d'Hélène CHARPENTIER et Patricia VICTORIN, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

Le Roman d'Eneas, édition d'Aimé PETIT, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1997.

Partonopeu de Blois, édition d'Olivier COLLET et Pierre-Marie JORIS, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 2005.

Sone von Nansay, édition de Moritz GOLDSCHMIDT, Tübingen, Litterarische Verein in Stuttgart, 1889.

The Romance of Yder, édition d'Alison ADAMS, Cambridge, D.S. Brewer, coll. « Arthurian Studies », 1983.

Tristan et Iseut : les poèmes français, la saga norroise, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel LACROIX et Philippe WALTER, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Lettres gothiques », 1989.

Textes antiques

CÉSAR, *Guerre des Gaules*, édition de Léopold-Albert CONSTANS, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1926.

CICÉRON, *De l'Orateur*, édition d'Edmond COURBAUD, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1950-1956.

—, *Brutus*, édition de Jules MARTHA, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1960.

DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscules rhétoriques*, édition de Germaine AUJAC, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1978.

JUVÉNAL, *Satires*, édition de Pierre de LABRIOLLE et François VILLENEUVE, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1974 [1921].

PLINE, *Histoire naturelle, livre XXII (Importance des plantes)*, édition de Jacques ANDRÉ, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1950.

PLUTARQUE, *Œuvres morales*, édition de Dominique RICARD, Paris, Chez Lefèvre, 1844.

Rhétorique à Hérennius, édition de Guy ACHARD, Paris, Les Belles lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1989.

SÉNÈQUE LE PÈRE, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, édition d'Henri BORNECQUES, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1992.

Autres textes

Aucassin et Nicolette, édition de Jean DUFOURNET, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1973.

BENEDEIT, *Le Voyage de saint Brendan*, édition d'Ian SHORT et Brian MERRILEES, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006.

DENIS PIRAMUS, *La Vie seint Edmund le Rei*, édition d'Hilding KJELLMAN, Göteborg Kungl. Vetenskaps, 1935.

EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes*, édition d'Auguste HENRI, marquis de Queux de Saint-Hilaire, New York, Johnson Reprint, coll. « Collection des anciens textes français », 1966.

GEOFFREY CHAUCER, *The Canterbury Tales : Fifteen Tales and the General Prologue*, édition de V. A. KOLVE, New York, W.W. Norton, coll. « Norton Critical Editions », 2005.

GUILLAUME DE MACHAUT, *Poésies lyriques*, édition de Vladimir CHICHMARED, Paris, Honoré Champion, 1909.

—, *Œuvres*, édition de Prosper TARBÉ, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Collection de poètes de Champagne antérieurs au XVI^e siècle », 1977.

HOFFMANN, E. T. A., « Des Veters Eckfenster », dans *Späte Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

HONORÉ DE BALZAC, « Massimilla Doni », dans *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.

JEAN MOLINET, *Les Faictz et dictz*, publié par Noël DUPIRE, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939.

Le Dyalogue Saint Gregore : les dialogues de saint Grégoire le Grand traduits en vers français à rimes léonines par un Normand anonyme du XIV^e siècle, édition

de Sven SANDQVIST, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », 1989.

Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge, édition de Pierre-Yves LAMBERT, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des peuples », 1993.

LÜTTICH, Egberts von, *Fecunda ratis*, édition d'Ernst VOIGT, Halle, Niemeyer, 1889.

Œuvres complètes de Suger, édition d'Albert LECOY DE LA MARCHE, Paris, Jules Renouard, 1867.

Maugis d'Aigremont, édition de Ferdinand CASTETS, Montpellier, Camille Coulet, 1893.

MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologie latine*, Paris, Migne, 1844-1966.

PERRAULT, Charles, *Contes*, édition de Catherine MAGNIEN, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990.

RABELAIS, François, *Gargantua*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1963.

III – ÉTUDES

Perspectives critiques

CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction de Jean BRÉJOUX, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

Encyclopædia Universalis, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Albin Michel, 2001.

FRANZ, Marie Louise von, *L'Interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.

REYNIER, Gustave, *Les Origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

THOMSON, Stith, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977.

TODOROV, Tzvedan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1967.

Littérature et civilisation médiévales

- CAZENAVE, Annie, « *Pulchrum et Formosum*. Notes sur le sentiment du beau au Moyen Âge », dans *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Etudes sur la sensibilité au Moyen Âge*, Actes du 102^e Congrès national des Sociétés savantes, Limoges, 1977, p. 43-68.
- DUBOST, Francis, « Un outil pour l'étude des transferts des thèmes : le thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », dans *Transferts de thèmes, transferts de textes ; mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, sous la direction de Marie-Madeleine FRAGONARD et Caridad MARTINEZ, Barcelone, PPU, 1997, p. 26-27.
- DUBUIS, Roger, *Les Cents Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Formes médiévales du conte merveilleux*, textes traduits et présentés sous la direction de Jacques BERLIOZ, Claude BRÉMOND et Catherine VÉLAY-VALLANTIN, Paris, Stock, coll. « Série Moyen Âge », 1989.
- FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1968.
- GUÉRREAU-JALABERT, Anita, « Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode », *Romania*, 1983, vol. 104, n° 1, p. 1-47.
- HUIZINGA, Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1932].
- MÉNARD, Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1969.
- MILLER, Robert Parsons, *Chaucer : Sources and Backgrounds*, New York, Oxford University Press, 1977.
- PARIS, Gaston, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1905.
- PAYEN, Jean-Charles, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968.
- ZINK, Michel, *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Références », 1993.
- , « La littérature médiévale et l'invitation au conte », dans *Réception et identification du conte depuis le Moyen Age*, textes réunis par Michel ZINK et

Xavier RAVIER, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 1-9.

ZUMTHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

STANESCO, Michel et Michel ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval : esquisse et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

VINCENSINI, Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

WALTER, Philippe, *Le Gant de verre : le mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus, 1990.

Lais, fables et fabliaux

AMER, Sahar, *Ésope au féminin : Marie de France et la politique de l'interculturalité*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1999.

ARTHUR, Ross G., « The Ideology of the Lai de Doon », *Romance Quarterly*, vol. 38, n°1, 1991, p. 3-12.

BILLY, Dominique, « Un genre fantôme : le lai narratif. Examen d'une thèse de Foulet », *Revue des langues romanes*, vol. 94, n°1, 1990, p. 121-128.

BRAET, Herman, « Les lais "bretons", enfants de la mémoire », *Bulletin bibliographique de la société international arthurienne*, v. 37, 1985, p. 283-291.

CALUWÉ, Jean-Michel, « Le titre et la glose : l'art du "brief sermon" dans les *Lais* de Marie de France », dans *Bagatelles pour l'éternité : l'art du bref en littérature*, textes réunis par Philippe BARON et Anne MANTERO, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2000, p. 181-201.

CURRY, John L., « The Speed of a Horse and the Flight of a Swan », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association : A Journal of Literary Criticism and Linguistics*, vol. 90, 1998, p. 85-90.

DUBUIS, Roger, « Le mot "nouvelle" au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique », dans *La Nouvelle : définitions, transformations*, textes recueillis par Bernard ALLUIN et François SUARD, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « UL3 Travaux et recherches », 1990, p. 3-25.

- DUBOST, Francis, « Yonec, le vengeur, et Tydorel, le veilleur », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble : hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen âge*, études recueillies par Jean-Claude AUBAILLY, Emmanuèle BAUMGARTNER, Francis DUBOST, Liliane DULAC, Marcel FAURE et René MARTIN, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, p. 449-467.
- FOULET, Lucien, « Marie de France et les lais bretons », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 29, 1905, p. 19-56, 293-322.
- FRAPPIER, Jean, « A propos du lai de Tydorel et de ses éléments mythiques », dans *Mélanges de linguistique française et de philologie et littérature médiévales offerts à M. Paul Imbs*, publiés par Robert MARTIN et Georges STRAKA, Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, coll. « Travaux de linguistique et de littérature », 1973, p. 219-244.
- , « Remarques sur la structure du lai, essai de définition et de classement », dans *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 23-39.
- GOUGENHEIM, Georges, « Étude stylistique sur quelques termes désignant des personnes dans le "Vair Palefroi" », dans *Les Mélanges de philologie romane offerts à M. Karl Michaëlsson*, Göteborg, Bergendahls, 1952, p. 190-197.
- HOEPFFNER, Ernest, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Nizet, 1959.
- JAN, Fabienne, *De la Dorveille à la merveille. L'Imaginaire onirique dans les lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2007.
- JODOGNE, Omer, *Le Fabliau*, Brepols, Turnhout, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975.
- LACY, Norris J., *Reading Fabliaux*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland Reference Library of the Humanities », 1993.
- MÉNARD, Philippe, *Les Fabliaux, contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1983.
- , *Les Lais de Marie de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- O'HARA TOBIN, Prudence Mary, « L'élément breton et les lais anonymes », *Marche Romane*, vol. 30, n° 3-4, 1980, p. 277-286.
- PAYEN, Jean-Charles, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975.

—, « Lai, fabliau, exemplum, roman court. Pour une typologie du roman bref aux XII^e et XIII^e siècles », dans *Le Récit bref au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 7-23.

PONTFARCY, Yolande de, « La voix des écrivains-transcripteurs des lais anonymes », dans *Contez me tout, mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*, réunis par Catherine BEL, Pascale DUMONT et Frank WILLAERT, Louvain, Peeters, coll. « République des lettres », 2006, p. 159-174.

RAYNAL GOUST, Sylvie, « Le merveilleux dans les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles », *Thélème : Revista Complutense de Estudios Franceses*, n^o 13, 1998, p. 103-119.

RINGGER, Kurt, « Prolégomènes à l'iconographie des œuvres de Marie de France », *Orbis mediaevalis, mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Reto Raduolf Bezzola*, Berne, Francke, 1978, p. 329-342.

ROQUEFORT, Jean-Baptiste Bonaventure de, *Poésie de Marie de France*, Paris, Marescq, 1832.

SIENAERT, Edgard, *Les Laïs de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais », 1984.

Merveilleux et fantastique

AUBAILLY, Jean-Claude, *La Fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1986.

DUBOST, Francis, « Les motifs merveilleux dans les lais de Marie de France », dans *Amour et merveille. Les Laïs de Mme de France*, études recueillies par Jean DUFURNET, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 47-80.

FERGUSON, Mary H., « Folklore in the Laïs of Marie de France », *Romanic Review*, 1966, t. 57, p. 3-24.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Fées, bestes et luitons*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Traditions et croyances », 2002.

GINGRAS, Francis, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir : présentation du Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, t. 101, n^o 2, 1997, p. 163-183.

HARF-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1984.

—, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, coll. « Vie quotidienne », 2003.

LE GOFF, Jacques, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval*, actes du colloque tenu au Collège de France à Paris en mars 1974, Paris, Éditions J. A., 1978, p. 61-115.

MAURY, Louis-Ferdinand-Alfred, « Les fées du Moyen Âge : recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise », Paris, Ladrance, 1843.

Histoire et théories de la couleur

BERLIN, Brent et Paul KAY, *Basic color terms : Their universality and evolution*, Berkeley, University of California Press, 1991 [1969].

BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986.

CLAIR, Jean, « Picasso Trismégiste. Notes sur l'iconographie d'Arlequin », dans *Picasso 1917-1924 : Le voyage d'Italie*, sous la direction de Jean CLAIR, Paris, Gallimard, 1998, p. 15-30.

ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduction de Maurice JAVION, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1997.

—, « La lumière et les couleurs au Moyen Âge », dans *Histoire de la beauté*, traduction de Myriem BOUZAHER, Paris, Flammarion, 2004, p. 99-129.

GAGE, John, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, Thames and Hudson, 1993.

Les Couleurs au Moyen Âge, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R.M.A, coll. « Senefiance », 1988.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002.

—, *Couleurs, images, symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

—, « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », *Médiévales*, n° 3, 1983, p. 62-73.

—, « La couleur et l'historien », dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge : teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris, Publications du Centre national de la recherche scientifique, 1990, p. 21-40.

—, *L'Étoffe du diable. Une Histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1991.

—, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

—, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2004.

PASTOUREAU, Michel et Dominique SIMONNET, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Panama, coll. « Essais », 2005.

Problèmes philologiques et terminologiques de la couleur

ANDRÉ, Jacques, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1949.

BRENNER, Athalya, *Colour Terms in the Old Testament*, Sheffield, Journal for the Study of the Old Testament, coll. « Supplement series », 1982.

DAUBY, Hélène, « In sangwyn and in pers : les couleurs dans le prologue général des *Canterbury Tales* », dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R.M.A, coll. « Senefiance », 1988, p. 45-56.

Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, édition de Frédéric GODEFROY, Paris, Kraus Reprint, 1969.

Dictionnaire étymologique de la langue latine, édition d'Alfred ERNOUT et d'Antoine MILLET, Paris, Klincksieck, 1959.

GLADSTONE, William Ewart, *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford, Oxford University Press, 1858.

Grand Dictionnaire étymologique et historique du français, édition de Jean DUBOIS, Henri MITTERAND et Albert DAUZAT, Paris, Larousse, 2005 [2001].

IRWIN, Eleanor, *Colours Terms in Greek Poetry*, Toronto, Hakkert, 1974.

KNAPTON, Antoinette, « La poésie enluminée de Marie de France », *Romance Philology*, vol. 30, 1976, p. 177-187.

KRISTOL, Andrés, *Color. Les Langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berne, Francke, 1978.

LE RIDER, Jacques, *Les Couleurs et les mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1997.

OTT, André G., *Étude sur les couleurs en vieux français*, Paris, Bouillon, 1899.

PAUPERT-BOUCHEZ, Anne, « Blanc, rouge, or et vert : les couleurs de la merveille dans les lais », dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R.M.A., coll. « Senefiance », 1988, p. 301-328.

Philosophie, rhétorique et poétique

BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou tresor*, édition critique de Francis J. CARMODY, Genève, Slatkine Reprints, 1975.

BRUYNE, Edgar de, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1975.

CLARKE, M. L., *Rhetoric at Rome. A Historical Survey*, London, Cohen & West Ltd, 1953.

COPELAND, Rita, « Chaucer and Rhetoric », dans *The Yale Companion to Chaucer*, édition de Seth LERER, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 122-143.

CUCHEVAL, Victor, *Histoire de l'éloquence romaine depuis la mort de Cicéron jusqu'à l'avènement de l'empereur Hadrien*, Paris, Hachette, coll. « Collections speciales », 1893.

FAIRWEATHER, Janet, *Seneca The Elder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958.

GEOFFROI DE VINSAUF, « The New Poetics (*Poetria nova*) », dans *Three Medieval Rhetorical Arts*, édition de James J. MURPHY, Berkley, University of California Press, 1971, p. 27-108

LANGLOIS, Ernest, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE, *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le Point philosophique », 2002.

MÉCHOULAN, Éric, « Les Arts de rhétorique du XV^e siècle : la théorie, masque de la *theoria* ? », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études publiées par Marie-Louise OLLIER, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 213-221.

- MICHEL, Alain, « Les couleurs de rhétorique et la rhétorique des couleurs », dans *La Couleur, les couleurs. XI^{es} entretiens de La Garenne-Lemot*, sous la direction de Jackie PIGEAUD, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 17-28.
- MURPHY, James J., *Rhetoric in the Middle Ages. A History of the Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 2001 [1974].
- QUINN, Arthur, « The Color of Rhetoric », dans *Rhetorik-Forschungen*, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 133-138.
- STEINER, Wendy, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- TILLIETTE, Jean-Yves, *Des mots à la parole. Une lecture de la « Poetria Nova » de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, coll. « Recherches et Rencontres », 2000.
- ZUMTHOR, Paul, « Les masques du poème. Questions de poétique médiévale », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études publiées par Marie-Louise OLLIER, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. ???
- , *Le Masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

ANNEXE I

LAIS NARRATIFS

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Guigemar	Equitan	Fresne	Bisclavret	Lanval	Deus Amans	Yonec	Laustic	Milun	Chaitivel	Chievrefoi	Eliduc	Graellent	Guingamor	Désiré	Tydoret	Tyolet	Espine	Melion
blanc	v 91, v 174, v 255, v 317, v 371				v 101, v 106, v 557, v 560, v 564, v 565				v 100			v 972, v 1015	v 201, v 220, v 584, v 641, v 659	v 159, v 214	v 102, v 137, v 687, v 688	v 83	v 328, v 329, v 331, v 347, v 352, v 422, v 425, v 430, v 440, v 458, v 518, v 519, v 578, v 585, v 649	v 313	v 159, v 161
vermeille	v 272		v 98				v 312					v 972, v 1048	v 598		v 445			v 311, v 325, v 345	v 87, v 159
cler													v 209	v 425			v 326		v 95
pâle	v 282, v 424, v 764											v 306, v 654, v 974							
vair (cheval)																			
couleur (teint)					v 530							v 662, v 654, v 973	v 220	v 50	v 448				
noir															v 11		v 380, v 561		
vert	v 146, v 221							v 59						v 360, v 365, v 424	v 103				v 83
blond					v 588														v 92
bis	v 659				v 53, v 571, v 634			v 38							v 135				
vair (yeux)	v 415	v 35			v 565														v 95
cheru	v 180								v 421										
ferrant																			
rouge																			
sur																			
brun					v 567, v 590										v 109				
obscur															v 516				
purpre					v 475, v 571														
purpre alexandrine	v 182				v 102														
teint																			
rovente																			
blai (bleu)																			
fauve					v 590														
flori	v 255																		
inde																			
lunier																			
ombrage																			
ros																			
sanguin																			
teint de graine																			

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or	v 173, v 175, v 183, v 369		v 129		v 62, v 87, v 599		v 388, v 505	v 136, v 151	v 39, v 463			v 379, v 409, v 701, v 797	v 599	v 370, v 389, v 426, v 512	v 143, v 229, v 461, v 555, v 565		v 164, v 330, v 355		
argent								v 363						v 367, v 426	v 43, v 567			v 439	
Argentille																			
rose (fleur)					v 94														v 94
Baiart																			
hermine																			v 89
lis					v 94														
Blanche Lande																			
ivoire																			
algoutier																			
ametiste								v 506											
Blancheflor																			
Bruns sans Pitié																			
ébène	v 157																		
écureuil (fourrure)																			
gris (fourrure)																			
jagunce																			
mâtre																			
sebelin	v 181																		
vair (fourrure)																			
vanche																			

LAIS NARRATIFS

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Doon	Trot	Lecheor	Nabaret	Vair Palefroi	Ombre	Com	Cort Mantel	Aristote	Conseil	Espervier	Amour	Ignauré	Haveloc
blanc		v 87, v 88				v 291, v 314, v 482			v 184, v 377				v 515, v 838, v 842	
vermeille		v 87, v 88				v 283, v 286, v 298, v 480, v 492, v 810	v 473, v 547							
cler					v 1153	v 141, v 522, v 881	v 318, v 575	v 70, v 128, v 482	v 181, v 285, v 377, v 528			v 235		
pâle		v 283				v 811		v 292, v 377	v 240, v 325				v 185	
vair (cheval)					v 172, v 451, v 833, v 889, v 892, v 1021, v 1038, v 1089, v 1106, v 1113, v 1154, v 1175									
coufeur (teint)						v 374		v 377		v 848			v 123	
noir		v 153, v 181				v 872		v 285	v 335					v 1054
vert									v 281					
blond							v 228, v 488	v 129	v 291, v 304					
bis														
vair (yeux)						v 522	v 501						v 804	
chenu				v 890					v 240, v 324					
fermant								v 118						v 1038
rouge				v 857										
sor		v 204						v 514						
brun														
obscur				v 1105								v 238		
purpre														
purpre alexandrine														
taint		v 283						v 282						
rovente														
blai (bleu)		v 87												
fauve														
flori														
lnde									v 278					
lunier								v 514						
ombrage					v 1267									
ros								v 500						
sanguin		v 35												
teint de graine						v 278								

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or	v 178, v 288	v 58, v 60, v 122			v 1222		v 40, v 44, v 53, v 80, v 140, v 145, v 153, v 162	v 824						v 888
argent							v 51, v 162			v 754				
Argentille														v 212, v 287, v 438, v 492, v 538, v 835, v 877, v 884
rose (fleur)							v 478			v 285				
Beiaut	v 72, v 141, v 145, v 149													
hémène		v 98, v 121				v 278								
ils										v 285				
Blanche Lande														
ivoire								v 41						
siglenier		v 85												
amethyste														
Biancheflor										v 275				
Brun sans Pitié								v 415						
ébène														
écureuil (fourure)						v 278								
gris (fourure)						v 88							v 102	
jaunce														
marre														
sebelin						v 88								
vair (fourure)						v 282								
vanche														

FABLES

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Isopet I de Paris		Isopet de Chartres						Isopet de Lyon (80)						
	Du Cerf qui prit ses cornes et despiracot ses jambes	De le Spurt qui fist trembler une Montaigne	Dou Lion et dou pastoraü	Dou Cheval et dou Lion	Dou Corbieu et dou goupil	Dou Cheval et de l'Arne, par arguel	Dou Lyon et de le Sourz	De Capelle, la Chevre, et de son Boc, par l'obediencia de pere et mere	Dou Lou et de l'Aigneist	De la Chine qui ere pregnant	Dou Serpent qui occist son Oste	Dou Corbet et dou Vulpi	Dou Lion et de le Rate	Dou Chien ancien	Dou Vulpi et de la Coigne
noir		v. 5					v. 54	v. 35							v. 27
cler	v. 2				v. 1				v. 19						v. 11
blanc								v. 34		v. 49		v. 10			
vert				v. 2							v. 2		v. 2		
couleur (teint)												v. 10			
blai (bleu)															
flaure															
obscur															
païe			v. 30												

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or						v. 4, v. 28, v. 56									
argent						v. 57									
Blanche															

FABLES - suite

DÉSIGNATIONS DIRECTES

								Isopet I - Avignonnet (84)								
	De la Moïche et de la Fremie	Dou Lion que respina nautre ou pté	Dou Cheval et de l'Arne	Des Chevas et des Oseas	Dou Rosaignuel et de l'Oitour	Dou Cer qui besmoit ses jambes	Dou Pié, de la Main qui se plaignent dou Vantre	Du Loup qui mit eus a l'Aigneist qu'i troublait le ruisseau	De Renart et de l'Aigle	Du Cerf, la Brebia et le Loup	De la Mouche et du Fremis	Du biau Cheval et de l'Arne pete	De la betade des Bestes et Oisiaux	Du contans du Ventre et des Membres	De l'Ostak et du Chapon	De l'Esprevier et du Coufon
noir	v. 68, v. 191			v. 11, v. 32		v. 16	v. 35						v. 34			v. 58
cler						v. 3		v. 12			v. 14					
blanc									v. 15							
vert					v. 38							v. 100				
couleur (teint)		v. 14														
blai (bleu)														v. 48		
flaure		v. 13														
obscur																
païe																

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or	v. 75		v. 6, v. 8, v. 39, v. 50, v. 51, v. 85								v. 15					
argent						v. 4										
Blanche										v. 7						

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Estormi	Constant du Hamel	Saint Pierre et le jongleur	Auberee	Sire Hain et dame Anlaise	Barat et Haimet	Boivin de Provins	La bourse pleine de sens	Les trois esvagues de Compiègne	Jouglot
blanc			v. 166	v. 171, v. 203, v. 394		v. 335	v. 120			
noir		v. 763						v. 226		
cler										
vermeille		v. 109								
blait	v. 218			v. 82	v. 186, v. 224					
couleur (teint)		v. 209								
pâle		v. 209		v. 82						
vert			v. 31	v. 86		v. 390		v. 419		
chanu								v. 137		
pers (bleu)					v. 187			v. 87, v. 107, v. 177, v. 366		
rouge							v. 363, v. 368			
pers (blème)							v. 350			
blond		v. 482								
brun			v. 166							
obscur										
teint de greine		v. 462		v. 86				v. 88		
sor										
bleu							v. 350			
jaune										
bis		v. 875								
gris							v. 6			
teint de bras										
vaiz (yeux)		v. 80								
bal										
inde										
morel										
ros										
safran										
sanguin										
synople										

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or		v. 104, v. 598						v. 63, v. 84		
Morel										
argent								v. 84		
Brunatin										
Ferrant										
Bierain										
vaiz (fourure)		v. 482				v. 387		v. 285		
claret										
gris (fourure)										
hemine										
morel										
ross (fleur)										
Brunain										
Isouc la Blonde										
Blanceflor										
écureu (fourure)				v. 80						
fis										
Robers Barbe Flourie									v. 157	
Rouget						v. 35				
Rouge Mar										
Rousel								v. 110		

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Les trois dames qui trouvent l'anel I	Les trois dames qui trouvent l'anel II	Le chevalier e la robe vermeille	Le vilain mire	Alouf	Le chevalier qui fet parler les cons	La housse partie I	La housse partie II	Les braies au cordelier	Le bouchier d'Abevill
bianc						v. 123, v. 416	v. 147			v. 184, v. 251, v. 325
noir						v. 375	v. 147			v. 32, v. 352
cler						v. 108				v. 324
vermeille			v. 174							
taint				v. 229						v. 454
couleur (teint)										
pâle				v. 228						
vert			v. 178			v. 111				v. 320
chenu										
pers (bleu)										
rouge										
pers (blême)										
blond										
brun										
obscur										
taint de greine										
sor										
bleu										
jaune										
bis										
gris										
taint de brass										
veir (yeux)										
bai										
inde										
morel								v. 321		
ros										
safran										
sanguin										
synople										

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or			v. 35, v. 118			v. 119				
Morel										
argent										
Brunatin										
Ferrant										
Bierain										
veir (fourure)										
cleret										
gris (fourure)										
hennine			v. 31			v. 40				
morel										
rose (four)										
Brunain										
Isouc la Blonde										
Blancaflor										
écureuil (fourure)										
ès										
Robers Barbe Flourie										
Rouget										
Rouge Mer										
Rousel										

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	La bourgeoise d'Orléans	Cela qui se fist foutre sur la fosse de son mari	Les perdrix	Du con qui fu fait a la besche	Le jugement des cons	Le provost a l'aumuche	Le demoisele qui sonjoit	Le demoisele qui ne pooit oïr parler de foutre I	Le demoisele qui ne pooit oïr parler de foutre II
blanc	v. 265, v. 268		v. 69				v. 40		v. 125, v. 132
noir									
cler						v. 63			v. 155
vermeille									
teint									
coufeur (teint)									
pâle									
vert									
chanu									
pars (bleu)							v. 3		
rouge									
pars (blème)									
biend							v. 55		
brun									
obscur									
teint de graine									
sor									
bleu									
jeune									
bis									
gris									
teint de brasil									
vair (yeux)									
bal									
inde									
morel									
ros									
safran									
sanguin									
synople									

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or									
Morel									
argent									
Brunatin									
Ferrant									
Blerain									
vair (fourrure)									
claret									
gris (fourrure)									
hemine									
morel									
rose (fleur)									
Brunain									
Isouc la Blonde									
Blanceflor									
écureuil (fourrure)									
ès									
Robers Barbe Flourie									
Rouget									
Rouge Mer									
Rousel									

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Le prestre curaille	Le pescheor de pont sur Seine	Le valet aus douze fimes	Celle qui fu foutee et desfoutee	Les quatre schais saint Martin	Les trois meachines	Le chevalier qui fist es fame confessa	Barengier au lonc cul	Gombert et les deux clers	Le saïneresse
bianc					v. 117					
noir					v. 117		v. 71			v. 55
cler									v. 11	
vermeille					v. 117	v. 24				
teint										
couleur (abst)										
piëe										
vert										
chanu					v. 153					
pers (bleu)										
rouge										
pers (blème)										
blond										
brun										
obscur							v. 89			
teint de greine										
soz										
bleu		v. 41								
jaune			v. 49							
bis										
grise										
teint de brasil										
vaiz (vaiz)										
boi										
Inde										
moral										
ros										
safran										v. 17
sanguin										
synople										

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or									v. 66	
Morel										
argent										
Brunain						v. 9, v. 28, v. 50, v. 65, v. 84, v. 88, v. 111				
Ferret										
Bierain										
vaiz (fourure)										
cleret										
gris (fourure)										
hermine										
morel										
rose (flour)										
Brunain										
Jaque le Blonde										
Blanceflor										
écureuil (fourure)										
is										
Robers Barbe Flourie										
Rouget										
Rouge Mer										
Rousel										

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Le vin de laude	Estude	Le vin qui conquis par par ple)	Brunat, la vache au prestre	Le prestre qui oi mere a force	Le fevre de creil	La male honte I	La male honte II	Le curier	Le prestre et les deus ribaus	La colle noire
blanc	v. 32	v. 56, v. 122				v. 98					v. 8, v. 97, v. 121
noir		v. 47			v. 5				v. 208		v. 6, v. 16, v. 17, v. 60, v. 61, v. 97, v. 107, v. 119, v. 119, v. 120
clair											
vermeille						v. 4					
teint							v. 20			v. 180	
couleur (teint)						v. 93					
pâle							v. 20				
vert											
chamo											
perce (bleu)						v. 33, v. 99					
rouge											
perce (blème)											
blond											
brun				v. 61							
obscur		v. 47									
teint de graine											
cor											
bleu											
isane											
ble	v. 32										
arts											
teint de brass											
veir (yeux)										v. 57	
bat											
inde											
morel											
ros											
safran											
sanguin											
synople											

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or								v. 61			
Morel											
argent	v. 51				v. 15						
Brunat											
Ferrant											
Blerain				v. 27, v. 40, v. 48, v. 60							
veir (fourure)					v. 109						
clair											
gris (fourure)					v. 109						
hamche											
morel											
rose (flour)											v. 38
Brunat				v. 40							
Isouc la Blonde	v. 61										
Biancafor	v. 61										
écureuil (fourure)											
lle											
Robers Barbe Flourie											
Rouget											
Rouge Mer											
Rouzel											

FABLIAUX
DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Les trois boçus	L'enfant qui fu remis au soles	Le vlain de Baluet	Les deux chevaus	Les deux chengours	Le vlain au buffet	Le sot chevalier	Le dame qui fist trois tourz entor le moustier	Le pet au vlain	Frere Denise	Le crofe
blanc				v. 46	v. 96, v. 99, v. 99, v. 190		v. 50				
noir			v. 92		v. 203		v. 238, v. 280				
cler											
vermeille							v. 318				
faini			v. 30, v. 47								
coufeur (teint)											
pâle											
vert											
chenu											
pers (bleu)											
rouge	v. 228										
pers (blème)											
blond										v. 75	
brun											
obscur											
teint de greine											
sor											
bleu											
jaune											
bis											
gris											
teint de brasil											
veir (veus)											
bal											
inde											
morel											
ros											
safran											
sanguin											
synople											

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or										v. 15	
Morel											
argent											
Brunain											
Ferrand					v. 181, v. 186, v. 196, v. 203, v. 218						
Blerain					v. 7						
veir (fourure)											
cler											
gris (fourure)											
hermine											
morel											
rose (fleur)											
Brunain					v. 6						
Isouc la Blonde											
Biancaffor											
Secreuil (fourure)											
Is											
Robarz Barbe Floute											
Rouge!											
Rouge Mer											
Rouge!											

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	L'esquirit	Le foteor	Le chapetañ	Briffaut	Le vlein de Farbu	Celui qui bole la pierre I	Celui qui bole la pierre B	Les putains et les lecheors	La pucote qui voloit voler	Le sortoise des systos
blanc		v. 11, v. 99								
noir			v. 133, v. 351							v. 110
cier										
vermeille					v. 109					
tainz										
couleur (teint)										
piele										
vert										
chamu										
pars (bleu)	v. 134									
rouge										v. 111
pers (blême)										
blond		v. 104,3								
brun			v. 351							
obscur										
teint de grains										
sor										
bleu										
jaune										
ble										
gris										
teint de brasil										
veir (yeux)										
bai										
inde										
morel										
ros										
safran										
saquin										
synople										

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or										
Morel										
argent										
Brunain										
Ferrant										
Bierain										
veir (fourure)										
clert										
gris (fourure)										
hamine										
morel										
rose (four)										
Brunain										
isouc la Blonde										
Biancahor										
écureuil (fourure)										
its										
Robers Barbe Fleurie										
Rouget										
Rouge Mer										
Rousei										

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Parcelles	L'aveugle qui berce le con	Les braves I	Les braves II	Le coqail des vitz	Le couvoiteur et l'envieux	Le vieillard qui obéit la peine au chevalier	Le malin qui fofé la dame	Le sacristain I	Le sacristain II
blanc				v. 326	v. 31				v. 433	v. 378
noir										v. 547, v. 550, v. 561
cler		v. 169			v. 27					
vermeille										
laïcs										
couleur (teint)									v. 51	
pâte										
vert										
chemu										
pers (bleu)										
rouge										
pers (blême)										
blond										
brun										
obscur										
teint de graine					v. 80					
cor			v. 160							
bleu										
jaune										
ble										
gris										
teint de braise										
vert (yeux)					v. 80					
pal										
inde										
morel										
ros										
safran										
sanguin										
syncope										

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

er			v. 161							
Morel										
argent										
Brunatin										
Ferrat										
Blerah										
veit (fourure)					v. 78					
cleret										
grif (fourure)					v. 78					
hamine										
morel										
rosa (neur)										
Brunah										
Isouc la Blonde										
Blancator										
fourure (fourure)										
is										
Robert Barbé Floutie										
Rougef										
Rouge Mer										
Rouzel										

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Le sacristain III	Le prestre qui menje mores	Le plantier	Convebart	Le chevelier qui recorra l'amor de sa dame	Le poure clerc	Le meunier et les deux clers (ms. B)	Le meunier et les deux clers (ms. C)	Le prestre leud
bienc				v. 37	v. 174				
noir	v. 192	v. 25				v. 58, v. 150			
cler									v. 375, v. 411
vermeille						v. 180			v. 399
leint				v. 263					
couleur (leint)									
pâle									v. 172
vert									
chenu									
pers (bleu)									
rouge									
pers (blême)									
blond									
brun									
obscur									
leint de graine									v. 345
or						v. 150			
bleu									
jaune									
bis									
gris									
leint de bras									v. 345
leint (ysop)									
pal									
linda									
morel									
ros									
sefran									
sanguin									
synople									

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or	v. 216						v. 209	v. 199	
Morel									
argent	v. 216								
Brunetin									
Ferrant									
Blerein									
vaif (fourure)									
cleret									
gris (fourure)									
hermine									
morel									
rose (leun)									
Brunain									
Isouc la Blonde									
Blanceflor									
Acureid (fourure)									
lis									
Robers Barbe Flouris									
Rougel									
Rouge Mer									
Roussel									

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Le dancé qui se vante du chevalier	Le dancé escolliée	Gauferon et Marion	Les quatre prestres	L'oue au chapelain	Le prestre et le moine	Le prestre et le laic	Le pseudome qui recostil son compere de noier	Les deus Anglois et Faneil
blanc					v. 23				
noir									
cler	v. 6.48	v. 166, v. 256.10							
vermeille		v. 166, v. 256.10							
fabri									
couleur (saint)									
pâle									
vert									
chamu	v. 97								
pers (bleu)									
rouge									
pers (bième)									
blond									
brun									
obscur							v. 7		
saint de grain									
soir									
bleu									
jaune									
bis									
gris									
saint de bressil									
vair (vair)									
bai									
inde									
morel									
ros									
suffren									
sanquin									
synople									

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or									
Morel									
argente									
Bruneth									
Ferrant									
Blerain									
vair (fourure)									
clere		v. 416							
gris (fourure)									
hermine									
morel		v. 179, v. 418							
rose (flaur)									
Brunain									
Isouc la Blonde									
Blancaeor									
écureuil (fourure)									
ils									
Robers Barbe Flourie									
Rouget									
Rouge Mer									
Rousal									

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Le prestre et Alsch	Le vilain sorcier	Guilleme ou Mucron	Le prestre qui dit la passion	Le prestre et la dame	Les trois dames qui troverent un ve	Le pover maicler	Le prestre qui obevete	L'amaï qui faisoit les vis grans et ruidés	Le vaillat qui d'elise a malaba se met	.W. (Walter)
blanc	v. 74, v. 159, v. 175, v. 190, v. 258, v. 275, v. 342		v. 88, v. 447			v. 100				v. 237, v. 238	
noir			v. 76		v. 82						
cier			v. 93, v. 107, v. 199		v. 22						
vermeille			v. 96, v. 100, v. 102								
taïnd											
couleur (teint)			v. 350, v. 581							v. 340	
pâle											
vert	v. 181										
charnu			v. 76								
perz (bleu)											
rouge										v. 6	
perz (blême)											
blond	v. 120										
brun			v. 91								
obscur											
teint de graine											
sor			v. 69								
bleu										v. 6	
jeune											
bls											
gris											
teint de brest											
vair (yeux)			v. 93								
bai											
inde											
moral											
ros											
safran											
sanguin	v. 179										
synopie			v. 97								

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or			v. 73, v. 87								
Moral											
argent			v. 97		v. 95						
Brunetin											
Ferrant											
Blerain											
vair (fourrure)											
claret											
gris (fourrure)											
hermine			v. 75								
moral											
rose (fleur)			v. 57								
Brunetin											
leuc la Blonde											
Blanceflor											
écureuil (fourrure)											
ls			v. 57								
Robers Barbe Fleurie											
Rouget											
Rouge Mer											
Rouge											

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Le prestre comporté	Le prestre et le chevalier	Le fere qui cunquie son baron	Les eschais	Le fol vlain	Les deus vlainz	Le dome qui rveine demandoi pour Morel sa provende avoiz	Une seule feme qui a son cors servoi cent chevaliers de tous poins	Le maunter d'Arjeux	Le testament de l'azme	Charlot le Juf
blanc		v. 63, v. 67, v. 71, v. 332, v. 778		v. 175	v. 81						
noir	v. 414, v. 816		v. 9	v. 103, v. 173							
cler	v. 601	v. 73, v. 293, v. 333, v. 645	v. 42, v. 79								
vermeille		v. 332, v. 401			v. 165						
teint	v. 204, v. 205, v. 501, v. 1079					v. 12					
couleur (teint)	v. 204	v. 138, v. 553									
pâle	v. 204	v. 626				v. 12					
vart					v. 135						
chanu		v. 923, v. 1330									
rouge											
paris (blême)											
blond											
brun	v. 539										
obscur					v. 311						
teint de creine											
sor		v. 66									
bleu											
jaune											
ble											
gris		v. 856									
teint de brass											
veir (yeux)											
bat											
inde											
morel											
ros					v. 11						
safran											
sanguin											
synople											

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or	v. 69	v. 65	v. 83, v. 174	v. 12							
Morel							v. 79, v. 89, v. 107, v. 122, v. 140, v. 160, v. 166, v. 171, v. 187, v. 205, v. 210, v. 212, v. 226, v. 276, v. 284, v. 308, v. 321				
argent											
Brunain											
Ferrand				v. 328							
Bleuin											
veir (fourure)											
claret				v. 84, v. 84							
gris (fourure)											
hemine											
morel											
ross (flaur)											
Brunain											
Isous la Blende							v. 30				
Blancefor											
écourail (fourure)											
is											
Robars Berbe Flouris											
Rouget											
Rouge Mer	v. 918										
Roussi											

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Le chevalier a la corbelle	Le gageure	Les braies le priestre	Le pilçon	Le nonete	Le Jugement	Le clerc qui fu repus derriere l'escrih	Le serlier betu	Les trois chenoïsses de Coutoigne	Les trois dames de Paris
blanc										
noir										v. 283
cler										v. 33
vermeille					v. 68				v. 116	
teint										
couleur (teint)									v. 118	
pâle				v. 60						
vert										
teintu										
pers (bleu)										
rouge										
pers (blême)										
blond										
brun										
obscur	v. 142									
teint de graine										
sur										
bleu										
jaune										
bis										
gris										
teint de brasil										
veir (veuz)										
bel										
indie										
morel										
ros										
saffran										
sanguin										
synopte										

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or										
Morel										
argent										
Brunatin										
Ferrant										
Blerain										
veir (fourure)										
clayel										
gris (fourure)										
hermine										
morel										
rose (flour)										
Brunah										
Isouc la Blonde										
Blancenor										
écureuil (fourure)										
Es										
Robers Barbe Flourie										
Rouget										
Rouge Mer										
Rousel										

FABLIAUX

DÉSIGNATIONS DIRECTES

	Un chevalier et sa dame et un clerc	Trubert	Le moigne	Gonbeuf	Le vesce a prestre
blanc		v 1090, v 2274, v 2437, v 2542	v 51, v 82, v 147		
noir			v. 5, v. 118		
clerc					
vammelle		v. 114, v. 1814			
lant	v. 202, v. 348	v. 787			
couleur (brin)	v. 122, v. 129, v. 202, v. 268, v. 348	v. 2289, v. 2567, v. 2578			
pelle	v. 202	v. 2568			
vert		v. 114, v. 1270			
chamu			v. 131		
pers (bleu)					
rouge					
pers (blème)					
blond					
brun					
obscur					
teint de graine					
gor					
bleu					
réune		v. 114, v. 1073			
bis					
gris					
teint de brasil					
veir (yeux)					
bat					
inde		v. 114			
morel					
ros					
safran					
sarquin					
synode					

DÉSIGNATIONS INDIRECTES

or		v. 1257, v. 1300, v. 1360, v. 1807			
Morel					
argent		v. 2670			
Brunelin					
Ferrant					
Blarain					
veir (fourure)		v. 1745, v. 2031			
clarot		v. 2802			
gris (fourure)		v. 2031			
hermine					
morel		v. 2803			
rosa (fleur)		v. 2803			
Brunan					
Isouc la Blonde					
Bhancefor					
écureuil (fourure)					
ès					
Roberts Barbe Flours					
Rouget					
Rouge Mer					
Rouset					

RÉSULTATS

xviii

Lais narratifs	Nombre de vers	Nombre d'occurrences	Fréquence
Guigemar	886	22	1/40
Equitan	314	1	1/314
Prems	518	2	1/259
Bisclavret	318	1	1/318
Lanval	646	23	1/28
Deus Amanz	254	0	0
Yonec	558	5	1/112
Laustic	160	4	1/40
Milun	534	5	1/107
Chaitivel	240	0	0
Chievrefoil	118	0	0
Eliduc	1184	15	1/79
Graelent	732	11	1/67
Guingamor	678	18	1/38
Désiré	764	20	1/38
Tvdorel	490	1	1/490
Tyolet	704	26	1/27
l'Espine	513	5	1/103
Melion	594	9	1/66
Doon	286	6	1/48
Trot	305	19	1/16
Lecheor	122	0	0
Nabaret	48	0	0
Vair Palefroi	1342	18	1/75
Ombre	962	22	1/44
Corn	572	22	1/26
Cort Mantel	905	12	1/75
Aristote	645	18	1/36
Conseil	861	2	1/431
l'Espervier	232	0	0
Amour	518	2	1/259
Ignauré	671	7	1/96
Haveloc	1112	11	1/101

Moyenne : 1/68

Fables	Nombre de vers	Nombre d'occurrences	Fréquence
Isopet II de Paris	1954	2	1/977
Isopet de Chartres	1558	10	1/156
Isopet de Lyon	3562	26	1/137
Isopet I - Avionnet	3206	10	1/321

Moyenne : 1/224

Fabliaux	Nombre de vers	Nombre d'occurrences	Fréquence
Retorné	630	1	1/630
Constant du Hamel	857	11	1/78
Saint Pierre et le jongleur	420	3	1/140
Auberee	653	8	1/82
Sire Hain et dame Anieuse	414	3	1/138
Barat et Haimet	508	2	1/254
Boivin de Provins	380	8	1/48
La bourse pleine de sens	435	13	1/33
Les trois aveugles de Compiègne	331	1	1/331
Jouplet	420	0	0
Les trois dames qui troverent l'anel I	278	0	0
Les trois dames qui troverent l'anel II	178	0	0
Le chevalier a la robe vermeille	317	5	1/63
Le vilain mire	385	2	1/193
Aloué	986	0	0
Le chevalier qui fist parler les cons	618	7	1/88
La housse partie I	416	3	1/139
La housse partie II	184	0	0
Les braies au cordelier	359	0	0
Le bouchier d'Abeville	546	8	1/68
La bourgeoise d'Orléans	325	2	1/163
Cele qui se fist foutre sur la fosse de son mari	124	0	0
Les perdrix	156	1	1/156
Du con qui fu fait a la besche	82	0	0
Le jugement des cons	166	0	0
Le provost a l'aumuche	132	1	1/132
La demoisele qui sonnoit	74	3	1/25
La damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre I	122	0	0
La demoisele qui ne pooit oïr parler de foutre II	220	3	1/73
Le prestre curcefia	100	0	0
Le pescheor de pont seur Saine	214	1	1/214
Le vallet aus douze fames	160	1	1/160
Cele qui fu foutue et desfoutue	160	0	0
Les quatre sohaiis saint Martin	200	4	1/50
Les trois meschines	136	8	1/17
Le chevalier qui fist sa fame confesse	286	2	1/143
Berengier au lonc cul	296	0	0
Gombert et les deus clers	192	2	1/96
La saineresse	116	2	1/58
La vieille truande	228	5	1/46
Estula	138	4	1/35
Le vilain qui conquist paradis par plait	172	0	0
Brunain, la vache au prestre	72	6	1/12
Le prestre qui ot mere a force	198	4	1/50
Le fevre de creil	180	5	1/36

RÉSULTATS

La male honte I	157	0	0
La male honte II	206	3	1/69
Le ouvrier	150	0	0
Le prestre et les deus ribaus	282	3	1/94
La coille noire	121	14	1/9
Les trois boqus	296	1	1/296
L'enfant qui fu remis au soleil	146	0	0
Le vilain de Bailhuel	116	3	1/39
Les deus chevaus	236	8	1/30
Les deus changeors	288	5	1/58
Le vilain au buffet	270	0	0
Le sot chevalier	322	4	1/81
La dame qui fist trois tours entor le moustier	170	0	0
Le pet au vilain	76	0	0
Frere Denise	336	2	1/168
La crote	62	0	0
L'esquiriel	184	1	1/184
Le foteor	357	3	1/119
Le chapelain	445	3	1/148
Brifaut	86	0	0
Le vilain de Farbu	136	1	1/136
Celui qui bota la pierre I	62	0	0
Celui qui bota la pierre II	114	0	0
Les putains et les lecheors	82	0	0
La pucele qui voloit voler	108	0	0
La sorisete des estopez	224	2	1/112
Porcelet	62	0	0
L'evesque qui benet le con	226	1	1/226
Les tresces I	267	2	1/134
Les tresces II	434	1	1/434
Le sohait des vez	214	6	1/36
Le convoiteus et l'envieus	86	0	0
La vieille qui oint la palme au chevalier	56	0	0
Le maigrien cui foti la dame	112	0	0
Le sacristain I	500	2	1/250
Le sacristain II	816	4	1/204
Le sacristain III	607	3	1/202
Le prestre qui manja mores I	96	1	1/96
La plantez	134	0	0
Connebert	313	2	1/157
Le chevalier qui recovra l'amor de sa dame	253	1	1/253
Le povre clerc	254	4	1/64
Le mounier et les deus clers (ms. B)	322	1	1/322
Le maunier et les deus clers (ms. C)	291	1	1/291
Le prestre teint	443	6	1/74
La dame qui se venja du chevalier	268	2	1/134
La dame escoillee	574	7	1/82
Ouateron et Marion	33	0	0
Les quatre prestres	80	0	0
L'oue au chapelain	107	1	1/107
Le prestre et le mouton	18	0	0
Le prestre et le leu	28	1	1/28
Le pseudome qui rescolt son compere de noier	77	0	0
Les deus Anglois et l'anel	116	0	0
Le prestre et Alison	452	10	1/45
Le vilain agnier	51	0	0
Guillaume au faucon	635	22	1/29
Le prestre qui dist la passion	64	0	0
Le prestre et la dame	173	3	1/58
Les trois dames qui troverent un vit	128	1	1/128
Le povre mercier	260	0	0
Le prestre qui abevets	84	0	0
L'anel qui faisoit les vis grans et roides	50	0	0
Le vallet qui d'ause a malaise se met	387	5	1/77
W. (Wautier)	26	0	0
Le prestre comporté	1158	12	1/97
Le prestre et le chevalier	1356	19	1/71
La feme qui cunquis son baron	85	3	1/28
Les sohai	190	5	1/38
Le fol vilain	374	9	1/42
Les deus vilains	180	2	1/90
La dame qui aveine demandoit pour Morel sa provende avoir	334	18	1/19
Une seule feme qui a son cors servoit cent chevaliers de tous poins	192	0	0
Le meunier d'Arleux	414	0	0
Le testament de l'ame	170	0	0
Charlot le Juif	132	0	0
Le chevalier a la corbeille	264	2	1/132
La gageure	108	0	0
Les braies le prestre	116	0	0
Le plion	122	1	1/122
La nonete	250	1	1/250
Le jugement	50	0	0
Le clerc qui fu repus demiere l'escrin	148	0	0
Le sentier batu	134	0	0
Les trois chanoinesses de Couloigne	202	2	1/101
Les trois dames de Paris	306	2	1/153
Un chevalier et sa dame et un clerk	586	8	1/73
Trubert	2978	27	1/110
Le moigne	197	6	1/33
Gombant	144	0	0
Le vesceie s prestre	319	0	0

Moyenne : 1/102