

I colori del racconto

a cura di
Luca Sacchi
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I colori del racconto
a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: novembre 2020
ISBN cartaceo 978-88-5526-338-2

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 12420, f. 86r

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

LES COULEURS EN BANDE DESSINÉE ? *L'EXPOSITION DES COULEURS* DE JEAN ROBERTET

O riginaire de Montbrison, en Auvergne, et issu d'une famille de hauts fonctionnaires, Jean Robertet¹ (14.. – 1502 ?) a été secrétaire au service des ducs de Bourbon et du roi de France Louis XI. Bien qu'impliqué dans la vie politique de l'époque, il cultiva également les lettres: il a en fait composé quelques ouvrages qui, en son temps, ont connu un certain succès auprès d'un cercle de lecteurs petit mais influent.² Le crédit dont il jouissait lui a permis d'exercer son patronage en favorisant les écrivains et les poètes qu'il admirait le plus.

Sa production littéraire se rattache à la tradition des grands rhétoriciens, dont il adopte, même de façon limitée, les artifices stylistiques habituels. Aujourd'hui les chercheurs attirent surtout l'attention sur son rôle dans la promotion de l'humanisme et de la culture italienne de la Renaissance³ dans la France du XV^e siècle.⁴ Même si la plupart des thèmes qu'il a traités – il s'agit souvent de sujets moralisants – apparaissent toujours liés à la littérature et à la culture médiévales (entre autres, les thèmes de la mort et de Fortune, mais aussi la symbolique des couleurs dont il sera question ici), Robertet renouvelle leur traitement en ouvrant la voie à la Renaissance. D'autres sujets lui viennent plutôt des classiques, à savoir l'immortalité de l'âme ou l'origine divine de l'inspiration poétique, par l'intermédiaire des sources italiennes, Pétrarque en particulier.⁵ Parmi ses œuvres les plus importantes, on peut en fait rappeler l'une des premières adaptations françaises des *Trionfi*.⁶

¹ Sur Jean Robertet, voir Zsuppán 1966: 553-63, Zsuppán 1969: 333-42, Robertet (Zsuppán) 1970, Mayer-Bentley-Cranch 1997: 208-22, et Turbil 2018: 74-92.

² Cependant, n'étant pas passé à l'imprimé, l'ensemble de son œuvre a été bientôt oublié.

³ Il entra en contact avec cette civilisation même grâce à un voyage de jeunesse en Italie.

⁴ Voir Longeon 1975: 263-7.

⁵ Sur l'influence exercée par Pétrarque sur Jean Robertet, voir Turbil (à paraître).

⁶ Sur les traductions françaises des *Trionfi* de Pétrarque, voir Turbil 2018.

Datable de façon imprécise de la seconde moitié du XV^e siècle, l'*Exposition des couleurs* de Jean Robertet, qui sera l'objet de notre analyse, est un texte très court traitant la symbolique des couleurs dans une perspective encore entièrement médiévale. Il s'agit d'un poème composé de onze quatrains de décasyllabes à rimes embrassées, chacun consacré à une couleur, sauf le dernier; dans celui-ci le poète exprime l'intérêt et l'utilité de son petit traité et prend la parole à la première personne pour énoncer ses propres couleurs, à savoir celles du blason de sa famille. Hormis le rouge, chaque couleur est personnifiée et s'exprime à la première personne en exposant ses caractéristiques et son symbolisme. Si la dimension proprement narrative ne prime pas – l'*Exposition* se limite en effet à juxtaposer des abrégés très synthétiques des théories médiévales sur chaque couleur –, notre poème l'acquiert grâce à l'appareil iconographique et à la mise en page de l'un de ses manuscrits.

1. LA TRADITION MANUSCRITE

L'*Exposition des couleurs* est conservée dans trois manuscrits copiés à la charnière entre XV^e et XVI^e siècle: les exemplaires illustrés Paris, BnF, fr. 24461; Paris, BnF, Arsenal, 5066; et le codex non enluminé Paris, BnF, n. a. fr. 10262. Ces trois témoins sont des recueils de textes divers, principalement à caractère moralisant. (Figure 1)

Le manuscrit BnF, fr. 24461 (dorénavant: H),⁷ est un recueil composite de poèmes et de dessins à la plume exécutés au cours de plusieurs années entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle.⁸ Selon toute probabilité, ce précieux volume sur parchemin a été confectionné dans le milieu des ducs des Bourbons par ou pour François Robertet,⁹ fils aîné de Jean et secrétaire lui aussi du duc et poète. Le livre contient trois œuvres de notre auteur: les *Triumphes de Petrarque* en français et en latin (ff. 2v-7r), l'*Exposition des couleurs* (ff. 108r-112r) et les *XII sebillles* (ff. 116v-128r). Le traité sur les couleurs est agrémenté de miniatures à l'aquarelle,

⁷ Pour les mss. Paris, BnF, fr. 24461 et Paris, BnF, Arsenal, 5066, j'utilise les sigles adoptées par Zsuppán: Robertet (Zsuppán) 1970.

⁸ Le *terminus ante quem* est déterminé grâce à l'inscription qui accompagne le portrait de François I^{er} au f. 138v: l'épithète *Invictissimus* ne lui est plus attribuée après 1525, cf. Robertet (Zsuppán) 1970: 18-9.

⁹ L'emblème de la famille Robertet prend place au f. 115r.

chacune représentant un couple de dames qui symbolisent les couleurs mentionnées dans les quatrains transcrits au-dessus. Pour réaliser ces figures, l'artiste a employé un style fleuri et une technique au trait rond, au contour continu et au dessin peu ombragé.¹⁰

Le codex BnF, Arsenal, 5066 (H1), sur vélin, constitue une copie fidèle de H et présente dans un ordre identique les mêmes textes et les mêmes images, mais il s'arrête au f. 128, alors que son modèle a ajouté, sans doute après coup, un autre cahier de dessins. Par rapport au style des images du fr. 24461, le dessin est ici bien plus sommaire, même si les illustrations de l'*Exposition* respectent dans les moindres détails leur modèle.

Le ms. BnF, n. a. fr. 10262 (G), enfin, remonte à la première moitié du XVI^e siècle; non illustré, il conserve une dizaine de textes attribués à Jean Robertet, parmi lesquels l'adaptation des *Trionfi* et l'*Exposition des couleurs*.

2. ANALYSE DU TEXTE

Comme l'affirme Michel Pastoureau, «ce que l'on nomme ordinairement 'symbolique des couleurs' apparaît comme beaucoup plus emblématique que symbolique, chaque couleur étant *emblème* (au sens héraldique du mot) d'un certain nombre d'idées ou de concepts personnifiés».¹¹ Apparue au XII^e siècle, l'héraldique constitue le grand système des couleurs élaboré par l'Occident médiéval: elle a exercé une influence profonde et durable sur la symbolique des couleurs – tant prises individuellement que, et même surtout, en combinaison –, et sur leur perception.¹² Sept parmi les dix couleurs mentionnées dans le poème correspondent aux émaux de l'héraldique médiévale: les deux métaux or (jaune) et argent (blanc), et les cinq couleurs: gueules (rouge), sable (noir), azur (bleu), sinople (vert) et pourpre.¹³ À celles-ci s'ajoutent le gris et les deux autres catégories du *tanné* (orange foncé), couleur assez rare utilisée presque

¹⁰ Avril-Reynaud 1993: n° 197.

¹¹ Pastoureau 1989: 49.

¹² Sur la naissance et le développement de l'héraldique au Moyen Âge, voir Pastoureau 1979, Pastoureau 1989: 40 ss. et Pastoureau 2004: 237-74.

¹³ Il s'agit d'un gris violacé, voir Pastoureau 1989: 43.

exclusivement par l'héraldique anglaise,¹⁴ et du *riolé piolé*, qui désigne plutôt une surface rayée bariolée.

Le symbolisme des couleurs proposé par notre petit traité s'avère générique et conventionnel. L'intertextualité évoquée par le texte renvoie elle aussi d'une manière vague et générique à des œuvres et à des personnages universellement connus: la Bible; Ganelon, le traître de la *Chanson de Roland*; Faux-Semblant, la personnification de l'hypocrisie du *Roman de la rose*. La symbolique du poème de Robertet établit une correspondance entre couleurs et concepts abstraits; parfois s'y ajoute l'allusion à une fleur (la fleur de lys pour le blanc et le souci pour le jaune), à une pierre précieuse (l'émeraude pour le vert) ou à un personnage littéraire (Ganelon pour le pourpre et Faux-Semblant pour le *riolé piolé*).

Une enquête dans Mandragore – la base iconographique des manuscrits enluminés de la BnF – nous a permis de vérifier la correspondance entre les images de Ganelon et Faux-Semblant collectées par le répertoire et les couleurs que Robertet leur attribue. Dans le cas de Ganelon il ne semble y avoir aucune concordance, car le traître n'est jamais habillé en pourpre. Pour ce qui concerne Faux-Semblant, au contraire, les miniatures de deux manuscrits habillent le personnage en rouge, noir et blanc, justement les couleurs qui composent le *riolé piolé* selon la définition de Robertet («Et moy qui suis riolé piolé,/ Broille meslé de rouge, noir et blanc;/ Comparé suis de sorte à Faulx Semblant,/ Qui a maint homme destruit et afollé»). Il s'agit de l'enluminure au folio 81r du manuscrit BnF, fr. 380 (vers 1400) du *Roman de la Rose*, dans laquelle Faux-Semblant en habit dominicain, à savoir noir et blanc, porte une Bible rouge sous le bras; et des miniatures aux folios 3v, 124r et 146v de l'exemplaire BnF, fr. 12476 (1451) du *Champion des dames* de Martin Lefranc;¹⁵ ici, la personnification, également en habit dominicain, porte une sorte de calotte rouge sur la tête. Nous avons aussi pu constater que même dans le *Roman de la Rose* transmis par le manuscrit BnF, fr. 24392 (première décennie du XV^e siècle), qui a appartenu à la famille des Bourbon, Faux-Semblant se présente toujours en habit dominicain, au f. 98v avec une Bible rouge et au f. 100r coiffé d'une calotte rouge.¹⁶ Cette correspondance atteste ainsi que le rapprochement entre le personnage de Faux-Semblant et les trois

¹⁴ Pastoureau 1979: 105.

¹⁵ Sur l'iconographie de ce ms., voir Charron 2016: 17-22.

¹⁶ Je dois ces indications à Mme Marie-Hélène Tesnière, à laquelle il m'est agréable d'exprimer toute ma reconnaissance.

couleurs qui forment le *riolé piolé* n'a pas été inventé par Robertet mais préexistait à son poème.¹⁷

Robertet décrit curieusement le jaune comme l'union de rouge et blanc et le pourpre comme un mélange de rouge et de noir. Si aujourd'hui de telles compositions nous paraissent aussi arbitraires qu'injustifiées, il faut les contextualiser au niveau historico-culturel. La classification médiévale des couleurs non seulement incluait le noir et le blanc comme des couleurs à part entière, mais présentait également une échelle très différente du spectre visible qui sera élaboré et théorisé par Isaac Newton au XVII^e siècle.¹⁸

Il faut rappeler que, ainsi que les symboles, les couleurs sont polysémiques et essentiellement ambivalentes:¹⁹ dans la culture occidentale, de fait, elles ont une valeur double qui renferme un pôle et son contraire.

Sans doute délibérément, notre traité s'ouvre par le couple de couleurs qui forment le champ composant les armoiries des Robertet: le blanc et le bleu. Représenté même dans un dessin du ms. H (f. 115r), le blason de la famille est en effet «d'azur à la bande d'or chargée d'un demi-vol de sable, accompagnée d'une étoile argent en chef et de deux en pointe». Le couple d'émaux argent et azur est d'ailleurs l'un des plus répandus de l'héraldique médiévale, surtout en France. Dans le manuscrit H, seules de toute la série, les deux dames peintes sous les quatrains relatifs au blanc et au bleu portent des couronnes, ce qui n'est pas sans renvoyer à la royauté et par là à la prééminence de ces deux couleurs sur toutes les autres (Figure 2).

Le blanc est associé à l'humilité et à la pureté, mais aussi à la fleur de lys.²⁰ Employé traditionnellement au sens métaphorique ou dans des expressions lexicalisées pour indiquer la couleur elle-même,²¹ la fleur de lys est l'emblème héraldique de la monarchie française et représente les armes de France. Le Moyen Âge y a ajouté une signification religieuse, en en faisant un symbole christologique et marial de pureté et de chasteté.²²

¹⁷ Il faut néanmoins remarquer que si les couleurs sont celles du texte, leur disposition n'est pas en rayures (*riolé*).

¹⁸ Pastoureau 1989: 16-8; Pastoureau 2004: 134-7 et 206-7.

¹⁹ Pastoureau 1989: 49 ss.

²⁰ La dame de H tient en effet dans ses mains une fleur de lys et l'écu de l'humilité.

²¹ Kristol 1978: 88.

²² Pastoureau 1979: 160-5 et Pastoureau 2004: 110 ss.

Le bleu figure plutôt la loyauté, vertu avec laquelle il était conventionnellement identifié dans le système de représentation héraldique.²³ À partir du XIV^e siècle, ce sera la couleur des chevaliers loyaux, fidèles et courageux, ainsi que celle des armoiries du roi Arthur. Longtemps méprisé et doté d'un symbolisme faible, à cause des difficultés mêmes de sa fabrication, le bleu a été réévalué au Moyen Âge, en devenant la couleur de la Vierge et des insignes royaux français (*d'azur semé de fleurs de lis d'or*); son usage se diffuse progressivement.²⁴ Dans l'image du manuscrit H, la couleur est symboliquement représentée par un petit nuage, métonymie du Ciel et de la divinité, que la dame tient dans sa main gauche, tandis que dans la droite tien l'écu de loyauté.

Couleur par excellence, comme en témoigne la richesse lexicale avec laquelle il est possible d'exprimer ses nuances dans toutes les langues romanes et le nombre élevé de processus métaphoriques lexicalisés qui l'impliquent, le rouge est souvent connoté négativement. S'il est considéré historiquement comme la couleur de l'empire, le rouge est également associé au mensonge, à l'hypocrisie, à la fausseté, à la déloyauté, au diabolique et à la trahison. Les traîtres, comme Judas et Ganelon – généralement représentés avec une barbe et une chevelure rousses –, et les *chevaliers vermeils* des romans arthuriens sont en effet fréquemment ainsi habillés. Couleur des plus courantes, le rouge est le plus utilisé parmi les émaux héraldiques.²⁵ Robertet le présente sous des termes ambivalents: d'une part, il ne doit pas être considéré comme inférieur aux autres couleurs car il symbolise la victoire, d'autre part il est quand même lié à l'ostentation, à l'orgueil, à l'arrogance, à la prétention et à la vanité. Dans le témoin illustré, les attributs de la dame en question sont le sceptre, le heaume et l'écu d'orgueil (Figure 3).

Le gris est la couleur des Franciscains, appelés «frères gris», car, en refusant les tissus précieux, ceux-ci s'habillaient d'une robe de laine non teinte, dont la couleur oscillait entre gris et marron. Au XV^e siècle promu avec le noir comme couleur à la mode pour les vêtements des nobles et des princes, dans notre traité le gris est mis en valeur grâce à son

²³ L'association des émaux à des pierres précieuses, des planètes ou des vertus servait pour les identifier dans tous les documents dans lesquels on ne pouvait pas utiliser les couleurs: Pastoureau 1979: 114.

²⁴ Pastoureau 1989: 22-3.

²⁵ Pastoureau 1979: 116.

association avec les vertus de la tempérance et de l'espoir.²⁶ Dans la miniature de H, la figure féminine tient dans ses mains une branche de palmier, attribut christologique qui renvoie à la résurrection, et l'écu d'espérance.

Couleur instable et difficile à obtenir, le vert aussi a été longtemps impopulaire. Néanmoins, l'imaginaire courtois en a fait la couleur de la nature, de l'amour profane, de la jeunesse et de la *reverdie*.²⁷ Très rare en héraldique, peut-être aussi pour des raisons optiques de visibilité, le vert est par contre fréquent dans les blasons littéraires; en particulier, Tristan a pour emblème un lion jaune sur fond vert.²⁸ Robertet l'associe à l'émeraude, la pierre précieuse qui symbolise cette couleur dans le système de représentation héraldique, et à la joie. L'écu de joye et un perroquet avec le plumage de la même couleur sont les attributs de la dame représentée dans l'image de H : la combinaison du vert et de cet oiseau est traditionnelle dans les armoiries (Figure 4). Symbole courtois de la beauté et de la parole, le perroquet était souvent offert à la bien-aimée en gage d'amour.²⁹

Au Moyen Âge, le jaune était une couleur à connotation décidément négative: seul, il était considéré comme un symbole de transgression, de fausseté et de mensonge; jumelé au vert il signifiait la folie et le désordre. Très dévalorisé – peut-être aussi en raison de sa proximité avec l'or, beaucoup plus précieux, dont il représente le pôle négatif – il est progressivement devenu la couleur des Juifs, qui étaient en fait tenus de porter du jaune comme marque distinctive. Robertet par contre exalte le jaune comme la couleur de l'amour et du plaisir, et l'associe à la plante officinale du souci par une correspondance chromatique évidente.³⁰

Le pourpre prend la parole pour se plaindre car, étant la couleur dont est habillé Ganelon – celui qui provoque la défaite et la mort de Roland et de son armée –, son nom est diffamé et discrédité. En réalité, comme nous l'avons vu, Ganelon est traditionnellement vêtu de rouge, et ses cheveux et sa barbe sont souvent roux. Si l'attribut de la dame du manuscrit H, un serpent, présente une symbolique ambivalente, l'écu de

²⁶ À propos de l'interprétation favorable du gris pendant le Moyen Âge tardif, on lira avec profit Planche 1973: 289-302.

²⁷ Pastoreau 2013: 53 et 65.

²⁸ *Ibi*: 84.

²⁹ *Ibi*: 72.

³⁰ La dame du ms. H tient en fait dans ses mains une petite plante de souci et l'écu avec l'inscription *joissance*.

trahison souligne le pôle négatif. Contrairement à toutes les figures féminines précédentes, celle-ci est vêtue plus simplement (Figure 5).

Couleur hybride entre l'orange foncé et le brun, le tanné est également connoté d'une manière négative: en effet, il est associé à l'ennui et qualifié de changeant et d'instable. Dans le manuscrit illustré, la dame porte une sorte de flabellum en osier, à savoir un éventail monté sur une longue tige; à côté d'elle est l'écu de l'ennui. Elle aussi a une apparence humble et modeste dans sa robe sans ornements et sous son bonnet blanc.

Le noir, couleur monastique par excellence, est lié au symbolisme de l'humilité, de la pauvreté, de la pénitence et de la modestie.³¹ Également associé au deuil, le noir en est devenu le symbole dans la culture occidentale. Au cours du XV^e siècle, grâce à l'influence de Philippe le Bon³² – l'un des premiers à le remettre à la mode pour les vêtements des princes et des souverains –, le noir est devenu une couleur élégante et en vogue universellement appréciée. Mettant en relation le noir non seulement avec le deuil mais aussi avec le désagrément, la mélancolie, la tristesse et le chagrin, Robertet présente cette couleur sous un jour tout à fait négatif. En H, le noir est personnifié par une religieuse tenant un chapelet dans sa main droite et l'écu du deuil dans sa gauche (Figure 6).³³

Quant à la dernière catégorie de couleurs mentionnée dans le poème, le *riolé piolé*, qui désigne littéralement une surface à rayures colorées, il convient de rappeler que la polychromie – et notamment les couleurs juxtaposées – et les rayures sont perçues comme très négatives par la sensibilité médiévale: les deux en fait introduisent un élément de désordre, de bouleversement et de subversion qui nuit à l'harmonie.³⁴ En particulier, les rayures ont été historiquement contrastées: en témoignent les nombreuses lois somptuaires visant à interdire leur utilisation tant chez les laïcs que pour le clergé. Les vêtements rayés étaient d'ailleurs réservés à certaines catégories de personnes telles que les parias, les lépreux, les traîtres, les prisonniers et les prostituées. Le *riolé piolé* est décrit par

³¹ Pastoureau 1989: 33.

³² Voir Jolivet 2015. L'étude montre comment l'adoption systématique du noir dans les tenues de Philippe le Bon n'est pas la conséquence du deuil pour la mort de son père, mais le résultat d'une stratégie politique délibérée qui associe l'image du duc au Grand Lion des Flandres.

³³ Il y a donc un fort décalage entre la négativité du quatrain et la figure, forcément positive, d'une religieuse.

³⁴ Pastoureau 1989: 51.

Robertet comme le résultat de l'union de rouge, noir et blanc. Michel Pastoureau rappelle que ces trois couleurs représentaient la triade fondamentale et constituaient «trois pôles autour desquels, jusqu'au plein Moyen Âge, se sont articulés tous les systèmes symboliques et tous les codes sociaux construits à partir de l'univers des couleurs».³⁵ Notre poète associe cet ensemble à Faux-Semblant et met en garde contre ses pièges dangereux. Dans le manuscrit H, la dame est vêtue d'une robe bariolée très voyante qui comporte pourtant d'autres couleurs que celles du texte; dans ses mains, elle tient une sorte de girouette et sur sa tête, elle porte un bonnet à sonnettes, deux éléments qui caractérisent traditionnellement l'iconographie des fous³⁶.

La dernière strophe diffère de toutes les autres car elle n'est pas consacrée à une couleur particulière. Ce quatrain mentionne plutôt la valeur du petit traité et l'usage que pourrait en faire un prince voulant choisir sa propre couleur; c'est enfin l'auteur qui prend la parole pour évoquer, comme on l'a dit, l'argent et l'azur des armoiries de sa famille (*Quant est à moy, j'ay prins la blanche et perse*).

Un peu en marge, un aspect de l'*Exposition* mérite quelques mots, à savoir l'intérêt lexicologique de deux termes en particulier.

Le premier est l'adjectif *celestine*, le *DMF* atteste quatre autres occurrences, dont une seulement dénomme, comme dans notre cas, la couleur bleu ciel: il s'agit de l'attestation tirée de la traduction française du *Rationale divinatorum officiorum* de Guillaume Durand par Jean Golein (1372). Célèbre et très répandue, l'œuvre de Durand (vers 1285-1286) est un traité encyclopédique sur l'interprétation allégorique de la liturgie qui consacre un chapitre – tiré à son tour du *De sacrosancto altaris mysterio* de Lothaire – précisément aux couleurs prescrites dans les divers actes du culte. Godefroy enregistre également quelques occurrences de l'adjectif avec le sens de 'céleste', 'divin', et une seule attestation avec le sens figuré de bleu: il s'agit toujours du *Racional des divins offices* de Jean Golein. En attestant le sens de 'couleur bleu ciel' de l'adjectif *celestin*, le *FEW* fait remonter cet usage au XVI^e siècle et le classe parmi les calques du latin. Huguet confirme l'emploi au XVI^e siècle et enregistre les occurrences de *celestin* chez Marot et Forcadel. Étant donné l'extrême rareté de l'adjectif et vu que la seule autre attestation du terme antérieure au XVI^e siècle se trouve dans

³⁵ Pastoureau 1989: 22.

³⁶ Sur son écu est inscrit tout simplement *riolé piolé*.

une traduction du latin, nous pouvons supposer que la source d'inspiration de Robertet était l'un des nombreux traités médiolatins sur les couleurs.

Également enregistrée dans le *DMF* – deux occurrences seulement: l'une dans notre texte et l'autre dans *Les Affaires de Jacques Cœur* (1453-1457) – la locution la plus intéressante est cependant *riolé piolé*. Il s'agit de deux participes passés en emploi adjectival, qui dérivent respectivement des verbes *rioler* et *pioler*, dont l'usage, selon le *DMF*, n'est attesté que dans ce syntagme figé. Les deux participes passés signifient, le premier 'rayé' et le second 'bariolé'. Pour ce qui concerne *rioler*, Godefroy atteste une occurrence tardive du verbe au présent de la deuxième personne singulière chez Chassignet (Tu *rioles* d'émail le bord de ces ruisseaux, *Les Paraphrases sur les cent cinquante pseaumes de David, mis en vers françois*, 1613). Dans tous les autres cas, il n'est attesté qu'au participe passé; en particulier, les emplois les plus anciens de *riolé piolé* sont enregistrés chez Grévin et dans la *Recollection des merveilles advenues de mon temps*, œuvre de Chastellain continuée par Molinet. Le *FEW* fait remonter le syntagme à 1470 *ca.* Comme le remarque Huguet, qui atteste son emploi chez Rabelais (2 occurrences), Ambroise Paré et Henri Estienne, la locution est utilisée surtout au XVI^e siècle; rares ou très rares sont en fait les attestations précédentes.

3. TEXTE ET CONTEXTE: LA MISE EN PAGE

S'agissant d'une copie fidèle de H, dans notre analyse nous laisserons de côté le manuscrit de l' Arsenal H1 pour concentrer notre attention sur H et G.

Le précieux manuscrit H transmet le texte sans le nom de l'auteur et accompagné d'illustrations. Chaque page accueille deux quatrains et l'image relative à celles-ci; la dernière page (f. 112r) fait exception, car elle présente trois strophes, deux consacrées aux couleurs et un quatrain attribué à l'*acteur* qui vient avant/au-dessus des deux autres. Les miniatures représentent chacune un couple de dames qui, se détachant sur un fond de pelouse, portent des vêtements de différentes formes et couleurs.³⁷ Chaque dame tient dans ses mains un objet lié à la signification

³⁷ Il faut rappeler que les tissus, en particulier ceux des vêtements, sont le support chromatique le plus immédiat et le plus présent dans la vie quotidienne: Pastoureau 2004: 145-6.

symbolique de la couleur qu'elle représente: parfois l'accessoire est nommé dans le texte (c'est le cas de la fleur de lys et du souci), le plus souvent c'est le résultat de l'inventivité de l'artiste qui a exécuté les dessins. Des écus colorés de différentes formes accompagnent les figures; ils sont coupés par une bande dans laquelle un mot est inscrit comme devise: généralement tiré du texte, il évoque la principale qualité abstraite de chaque couleur.

La mise en page est très efficace: en partant du bas, l'image occupe environ les deux tiers de la page et présente, avec une certaine symétrie, les deux dames, l'une devant l'autre, généralement de profil ou de trois quarts; à côté des figures, à la hauteur de leur tête, est écrit le nom de la couleur. En haut du feuillet, le texte est copié selon une mise en page presque de bande dessinée *ante litteram*: comme s'il était prononcé de la bouche de la dame, chaque quatrain se situe au-dessus du visage de celle-ci. En effet, comme nous l'avons déjà vu, à la seule exception du rouge, dans chaque strophe c'est la couleur qui prend la parole à la première personne et se présente à travers les attributs et les qualités qui lui sont attribués. Étant donné que le mot 'couleur' est féminin en français, les dames portraites se prêtent parfaitement à prononcer idéalement les quatrains.

Le témoin G, en revanche, est dépourvu de décoration et transmet le poème non illustré, mais explicitement attribué au *maistre Jehan Robertet*. La mise en page est par conséquent sensiblement différente de celle de H: le texte s'organise en fait, quatrain après quatrain, sur une seule colonne à gauche de la page. Chaque strophe est précédée du nom de la couleur, qui sert de titre en remplaçant le code visuel.

L'*Exposition des couleurs*, qui à l'origine ne comportait pas nécessairement un appareil iconographique, a donc circulé sous deux formes distinctes: l'une dépourvue d'illustrations, comme simple poème sur le symbolisme des couleurs, l'autre accompagnée d'images qui, lues avec les quatrains, se configurent presque comme une moderne bande dessinée et contribuent à doter le texte d'une dimension narrative originale.

Si les illustrations ne sont pas liées d'une manière inséparable et nécessaire au texte, leur présence dépend plutôt du contexte dans lequel celui-ci est situé. Nous faisons allusion en particulier au concept, élaboré et développé par Keith Busby,³⁸ de contexte codicologique comme réalité complexe et multidimensionnelle dont la définition implique les

³⁸ Busby 2002.

éléments de production matérielle comme les conditions de la réception du texte: les processus de fabrication du manuscrit, la mise en texte, la mise en page, l'appareil iconographique, la structuration et l'organisation éventuelle des pièces en recueil, etc. Busby préconise en effet une approche de l'œuvre médiévale qui la soustrait du splendide isolement auquel la philologie la relègue parfois et tente de l'évaluer et de l'étudier à partir de la matérialité de sa transmission manuscrite.

De fait, si l'on examine les deux témoins dans leur ensemble en tant que séquences de textes organisés selon une logique précise,³⁹ on se rend immédiatement compte que la manière dont ces deux recueils sont structurés non seulement détermine la mise en page adoptée pour l'*Exposition des couleurs*, mais contribue également à en infléchir la lecture. Dans un manuscrit richement illustré comme H, il paraît même naturel que le poème de Robertet soit orné de figures: s'il ne l'était pas, il ne ferait pas partie de ce recueil si caractérisé par sa dimension iconographique. De plus, dans H notre traité se situe entre les œuvres *Les femmes de différents pays* (ff. 98r-107r), anonyme, et *Les XII sebilles* (ff. 117r-128r) de Robertet, toutes les deux illustrées par des figures féminines représentées en entier, une pour chaque page (Figure 7). La suite d'images féminines du même style qui embellit le volume sur une trentaine de pages crée ainsi une continuité telle que les différents ouvrages se confondent au point qu'il est difficile de les séparer.

Dans G, le poème de Robertet n'est conservé que sous sa forme textuelle et, en l'absence d'illustrations, il se prête à une lecture selon un code unique, linguistique.

En conclusion, le contexte codicologique dans lequel s'inscrit l'*Exposition des couleurs* détermine également sa réception et son interprétation. Différents dans leur matérialité, les deux manuscrits conservent et transmettent deux versions distinctes d'un même texte qui, sur le plan linguistique, ne présente que des variantes graphiques. Dans G, le poème s'offre comme un traité en vers sur le symbolisme des couleurs au sein d'un recueil de textes moralisants qui rassemble neuf autres œuvres de Robertet. Dans H, en revanche, l'*Exposition des couleurs*, grâce aux images et grâce à la mise en page qui s'accorde à celle des œuvres qui l'entourent au sein du recueil, prend une valeur plus narrative: les dames représentées

³⁹ Sur l'importance que les manuscrits composites «vengano studiati nel loro complesso, come forme-libro in sé compiute e culturalmente significative», voir aussi Borghi Cedrini 1994: 115-66.

deviennent en fait les protagonistes d'un dialogue imaginaire qui les fait interagir entre elles, sans exclure pour autant le lecteur.

Martina Crosio
(Milano)

RENVOIS BIBLIOGRAPHIQUES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

Robertet (Zsuppán) = Margaret Zsuppán, *Jean Robertet, Œuvres*, éd. M. Zsuppán, Genève, Droz, 1970.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Avril–Reynaud 1993 = François Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France: 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale · Flammarion, 1993, n° 197.
- Borghi Cedrini 1994 = Luciana Borghi Cedrini, *Per una lettura “continua” dell’837 (ms. f. fr. Bibl. Nat. di Parigi): il ‘Département des livres’, «Studi Testuali» 3 (1994): 115-66.*
- Busby 2002 = Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2002, 2 voll.
- Charron 2016 = Pascale Charron, *L’iconographie du ‘Champion des dames’ de Martin Le Franc*, Turnhout, Brepols, 2016.
- Jolivet 2015 = Sophie Jolivet, *La construction d’une image: Philippe le Bon et le noir (1419-1467)*, «Apparence(s)» 6 (2015) (en ligne, <https://journals.openedition.org/apparences/1307>).
- Kristol 1978 = Andres Kristol, *Color. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berne, Francke, 1978.
- Longeon 1975 = Claude Longeon, *Une province française à la Renaissance. La vie intellectuelle en Forez au XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Centre d’études foréziennes, 1975.
- Mayer–Bentley–Cranch 1997 = Claude Albert Mayer, Dana Bentley-Cranch, *François Robertet: French sixteenth-century civil servant, poet, and artist*, «Renaissance Studies» vol. 1 n° 3 (1997): 208-22.
- Pastoureau 1979 = Michel Pastoureau, *Traité d’héraldique*, Paris, Picard, 1979.
- Pastoureau 1989 = Michel Pastoureau, *Couleurs, images et symboles. Étude d’histoire et d’anthropologie*, Paris, Le Léopard d’Or, 1989.
- Pastoureau 1991 = Michel Pastoureau, *L’étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Pastoureau 2004 = Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Pastoureau 2013 = Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d’une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

- Planche 1973 = Alice Planche, *Le gris de l'espoir*, «Romania» 375 (1973): 289-302.
- Turbil 2018 = Alessandro Turbil, *Pétrarquiser. Pour un corpus numérisé du lexique pétrarquiste des origines*, thèse sous la dir. de P. Cifarelli et de G. Parussa, Università degli Studi di Torino - Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2018.
- Turbil (à paraître) = Alessandro Turbil, *Les Tre Corone dans la librairie des Bourbons et l'affaire Pétrarque au tournant du XVI^e siècle: Moulins-Montbrison l'espace d'un réseau d'italianisants ?*, in Chiara Lastraioli, Massimo Scandola (éd. par), *Poco a poco. L'apport de l'édition italienne dans la culture francophone*. Actes du LX Colloque International d'Études Humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Turnhout, Brepols (à paraître).
- Zsuppán 1966 = Margaret Zsuppán, *An Early Example of the Renaissance Themes of Immortality and Divine Inspiration: the Work of Jean Robertet*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 28 (1966): 553-63.
- Zsuppán 1969 = Margaret Zsuppán, *Jean Robertet's Life and Career: a Reassessment*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 31 (1969): 333-42.