

Ramona MALITA
(Université de l'Ouest de
Timișoara /
Centre CRESEM Université « Via
Domitia » Perpignan, France)

Illustrations chromatiques de la crise dans *Le Roman de Renart*

Abstract (Chromatic illustrations of the crisis in the novel *Reynard the Fox*): The Middle Ages reveal their profound crises in literary texts, which mirror society, and medieval actors are reflected in famous characters: Reynard and his colleagues are just a few examples. Whether it be turmoil, conflict, upheaval, disruption, unrest, unease, etc., the forms of crisis are varied in the corpus of our study: *Le Roman de Renart*, branch XIII, entitled *Renart et Primaut*. The aim of our article is to answer the following questions relating to the critical phases that can be identified: what crises are illustrated in *Le Roman de Renart*? How can the idea of crisis be conveyed in this novel? We have two hypotheses: the anonymous author uses chromaticism and suggested sounds or sound effects; to do this, he employs symbolic and sensory techniques (the interplay of colours and sounds) that convey tension, conflict or imbalance in the narrative.

Keywords: *Roman de Renart/Reynard the Fox, medieval novel, chromaticism, colorimetry, crisis.*

Résumé : Le Moyen Âge laisse transparaître ses crises profondes dans les textes littéraires, comme miroir de la société, et les actants médiévaux se miroitent dans des personnages fameux : Renart et ses confrères en sont quelques-uns. Qu'il s'agit de désarrois, de conflits, d'ébranlements, de perturbations, de troubles, de malaises, etc., les formes de la crise sont variées dans le corpus de notre étude : *Le Roman de Renart*, la branche XIII, intitulée *Renart et Primaut*. Le but de notre article serait de répondre aux questions suivantes, relatives aux phases critiques y repérables : quelles sont les crises illustrées dans *Le Roman de Renart* ? Comment rendre l'idée de crise dans ce *Roman* ? Nos hypothèses en sont deux : l'auteur anonyme se sert du chromatisme et des sons ou d'effets sonores suggérés ; pour cela il mobilise des procédés symboliques et sensoriels (jeu des couleurs et des sons) qui traduisent la tension, le conflit ou le déséquilibre dans le récit.

Mots-clés : *Roman de Renart, roman médiéval, chromatisme, colorimétrie, crise.*

Avec le renard on renarde.
(proverbe français)

1. Considérations préliminaires

Le psycho-chromatisme ou la psychologie des couleurs étudie l'influence des couleurs sur les émotions, les humeurs et le comportement humain, en analysant comment le coloris affecte le corps et l'esprit (ils stimulent, apaisent, créent des ambiances) en fonction de leur énergie et de la perception individuelle culturelle et

expérientielle, à l'aune de l'une des chercheuses les plus avisées en domaine, Élodie Ripoll (2018, 15). « Polychromie », « chromisme », « colorimétrie », « psychochromisme », ce sont autant des notions que la critique emploie pour désigner l'apport de la couleur à la construction de la réalité artistique virtuelle, à savoir diégétique, du texte littéraire. L'écrivain se sert des nuances et des spectres chromatiques afin de rendre plus réelle une construction fictive qu'est l'univers du récit. Il est bon et utile de 'travestir' la réalité immédiate dans une autre, fictive, dans le texte littéraire, mais elle sera facilement re-cognoscible et, éventuellement, intégrée dans l'horizon d'attente du lecteur, si l'apport de la couleur est significatif, car enrichissant.

Quels que soient les termes utilisés pour désigner cet abord critique, ses manifestations protéiformes dans le *Roman de Renart* sont moins détaillées dans les études récentes. Un examen plus profond des couleurs mène à des résultats surprenants pour mieux comprendre le plan sociétal éloigné du tableau des événements. Le quotidien du Moyen Âge français est coloré grâce aux détails vite mentionnés dans le texte, mais qui, ensemble, assurent l'effet de réel. Dans un texte narratif où l'accent tombe sur l'action, l'énergie, la rapidité et l'intrépidité des personnages, le détail colorimétrique est moins visible et, de plus, l'auteur s'y arrête moins, car la couleur est particulièrement l'attribut de la description. Or, dans un récit, la modalité d'expression et d'exposition est la narration, pour laquelle la couleur n'est pas son ingrédient principal. Mais quels sont les éléments concernés par la couleur dans un récit ? Les objets meublant le décor, les vêtements et les accessoires des personnages, les éléments de la nature environnante, les manifestations du temps, les formes météo des saisons, les plantes, les animaux, les végétations, les bâtiments, etc. Tous cela dessine des détails à l'aide desquels l'action sur laquelle la lumière tombe, est mise en place et grâce auxquels cette activité est rendue plausible.

Nous allons étudier ces aspects chromatiques dans la XIII^e branche du *Roman de Renart*, intitulée *Renart et Primaut*. Cette branche compte parmi les plus anciennes des textes renardiens et se trouve en quatorzième position dans la collection α éditée par Ernst Martin (Boutet 1998, 1173). Concernant la structure, cette branche contient deux parties asymétriques du point de vue de la longueur et de la densité narrative : la première, plus courte, est dédiée à l'aventure de Renart et de Tibert, le matou ; la seconde, aux aventures multiples (six) de Renart et de Primaut, le loup, le frère d'Isengrin ; les épisodes enchaînés sont les suivants : Renart fait couper la queue de Tibert ; Renart fait Primaut prêtre dans l'église ; Renart et Primaut vendent les habits sacerdotaux ; Mouflart, le vautour, s'empare de l'oison de Primaut ; Renart fait le mort et mange des harengs des charretiers ; Primaut essaie de faire pareillement, mais il y échoue ; Renart et Primaut s'emparent des jambons du paysan. Du point de vue du type de narration, c'est un récit à tiroirs où les épisodes s'enchaînent parfois de manière chronologique et spatiale (les épisodes de Renart et de Primaut) ou de manière factice (le passage des aventures de Renart avec Tibert vers les aventures de Renart avec le loup).

2. Types de crises dans la branche *Renart et Primaut*

Dans son ouvrage *Valet noir. Vers une écologie du récit* (2021), Jean-Cristophe Cavallin définit deux types d'espaces qui semblent s'opposer de plus en plus. Le critique oppose *la cité*, là où habite l'homme qui façonne la nature selon ses besoins¹, à *la planète* où l'individu habite selon les règles de la nature, pas contre elle. À l'aune du chercheur Cavallin, chaque « espèce d'espace » suit un chronos différent, à savoir des types de temps spécifiques : dans la cité, le temps est linéaire, quasi-uniformisé, bien calculé et fort calibré financièrement, parce qu'il vise toujours le progrès. Au niveau de la planète, le temps s'écoule de manière cyclique, en harmonie avec les saisons et les rythmes de la nature. Si dans la cité l'homme et animal se trouvent en relation de soumission (de dernier est exploité par le premier ou le dernier est l'animal de compagnie pour le premier), dans la nature l'homme et animal se trouvent en relation de concurrence, car et l'un et l'autre s'emparent des ressources alimentaires que la nature possède, offertes pour rien. Mais il vient s'y ajouter la mesquinerie humaine associée à l'exploitation de ces réserves naturelles : les tensions, les abus, la corruption, les guerres, etc. Les rapports (toujours inégaux !) entre l'homme et l'animal ont le plus souvent favorisé le profit, la capture et le gain, selon un schéma dont Jacques Derrida fait la synthèse dans le concept de « carnophallogocentrisme », une forme de violence exercée sur l'animal, caractérisée par « une essence, du moins une prédominance mâle, et, comme la dominance même de la prédominance, guerrière, stratégique, chasseresse, viriloïde » (Derrida 2006, 144). Les plaines, les bois, les collines, les prés, les lisières, les montagnes, les vallées et les vallons, les lacs, les rivières, les étangs, etc. présents dans le *Roman de Renart* font partie de cette « nature » opposée au lieu anthropique et anthropisé qu'est la cité et/ou le village. Le poète médiéval met en exergue cette relation concurrentielle dénaturée – 'carnophallogocentrique', selon le mot de Derrida -, visible autant dans le milieu de la nature que dans le village : l'animal se comporte comme l'homme, car il est le masque de celui-ci. L'espace ne suit pas une autre hiérarchie que la dichotomie cité/campagne, les deux fréquentées par les animaux aussi ; l'espace devient fragmentaire et connaît quelques sous-formes adjacentes : pour la cité, ce sont la foire et la ville ; pour la campagne, ce sont le village, la clairière et la forêt, parfois hostiles.

Grâce aux événements narrés dans cette branche, trois types de crise y sont identifiables dans ces espaces :

a) Les crises de pouvoir se traduisent dans les luttes de hiérarchie entre les animaux de la forêt soit du premier échiquier politique, soit du second, et mettent en scène la remise en cause de l'ordre établi. Mécontent de sa position de vassal, Renart cherche sans cesse à déjouer l'autorité : celle du roi Noble le Lion ou des autres

¹ La cité est toujours vue par une raison interventionniste et matérielle, donc centrée sur des activités spécifiquement humaines, tandis que la planète se caractérise par une vision cosmocentrique du monde. L'homme habite la planète en « hooligan, en colon, en profiteur, en promoteur, en touriste. ». (Cavallin 2021, 185).

animaux plus puissants, comme Primaut, son cousin. Ce n'est pas donc par hasard que des procès, des plaintes ou des conflits ouverts se retrouvent presque partout le long du roman, pas uniquement dans cette branche¹. Par crises judiciaires (et souvent sociales), la société des animaux imite celle des hommes (juges, avocats, procès, Cour de Justice) et, par conséquent, mettent en lumière l'hypocrisie de la justice et les abus de pouvoir. Renart est souvent accusé, poursuivi ou jugé ; mais pour cause !

b) Les crises alimentaires ou de survie sont détectables dans de nombreux épisodes qui tournent autour de la faim : Renart doit se nourrir, parfois au détriment des autres, parfois au détriment des siens ; cela crée des situations de tension immédiate, où la tromperie² sert à satisfaire un besoin vital. La faim est plus puissante que, parfois, le respect dû aux relations familiales ; c'est pour cela que, de temps en temps, les épisodes de cette chrestomathie médiévale montrent des conflits familiaux, notamment entre Renart et les loups, Isengrin et Primaut, qui sont, tous les trois, cousins. Cela donne une dimension plus humaine aux personnages animaux.

c) Les crises morales (à lire religieuses !) créent un trouble de sens, où la ruse l'emporte sur la vertu ; on voit souvent certains épisodes jouer avec les valeurs chrétiennes (repentir, pardon, trahison, fidélité, soumission, obéissance, canons de prières, miracles, Saints Parents, etc.), prises pour futilités, dont Renart et ses confrères de tromperies se moquent³ souvent, surtout des figures religieuses investies d'autorité dans le but de leur miner l'influence, trouvée abusive, ou de les caricaturer. Les crises de ce type provoquent une tension morale : qui a raison, le rusé ou le naïf trompé ? Car, parfois, on assiste à une inversion des rôles : le plus faible gagne par l'intelligence ; la victime saisit la faiblesse dans l'armure du bourreau et en profite pour s'échapper à la contrainte. Mais, souvent, la même victime ressent le goût doux de la vengeance et elle la réalise contre son abuseur. La question (toujours morale) reste : est-ce qu'elle a raison ? sinon laisser l'acte de se venger à la merci de Dieu et agir en toute bonté, selon les préceptes bibliques.

Le dénominateur commun de toutes ces tensions est le comique de situation ; elles font rire, ricaner plutôt, mais dénoncent aussi des travers humains : bêtise, orgueil, cupidité, avarice, lâcheté, hypocrisie, etc. ; les quiproquos ou les tromperies sont souvent exagérées pour créer un effet comique, caricatural, parfois grotesque, en fonction de la gravité du défaut à mettre en exergue ; tout cela construit de manière ridicule les crises⁴.

¹ *Le Roman de Renart*, Manuscrit de Paris 3334, la branche Ia s'intitule *Le Jugement de Renart* ; la branche Ib s'intitule *Le Siège de Maupertuis* ; la branche II s'intitule *Le Duel judiciaire*. Le sujet de ces branches se concentre notamment sur ces relations conflictuelles. L'attitude généralisée de Renart à travers tous ces épisodes : le goupil se fait passer pour pieux ou innocent devant le roi pour éviter la punition.

² Renart trahit Isengrin et son frère, Primaut, plusieurs fois, malgré leurs liens familiaux.

³ Renart fait semblant de se confesser pour manipuler son partenaire : il conduit Primaut directement au lieu du piège pour jurer son amitié éternelle.

⁴ En guise d'exemples : Isengrin est coincé dans le puits, croyant pêcher, alors qu'il est piégé, mais sa stupidité l'empêche de voir que c'est la victime de Renart, le moqueur, pour la énième fois. L'église est attaquée par les 'diables' qui 'dansent' dans l'autel : en réalité, c'est Primaut, ivre mort, qui chante la messe

3. La colorimétrie des crises

Assez souvent on lie (de manière justifiée ou non !) la valeur d'une personne à la réalisation d'un but proposé ; autrement dit, la perception subjective de la valeur d'un individu est liée aux objectifs atteints. Heureusement, un tel objectif accompli mène à la perception que la valeur de la personne est augmentée aux yeux des autres. Malheureusement, un but raté mène à la perception (fausse, d'ailleurs !) que l'on est manqué de valeur. Renart entame sans trêve des projets de truand pour provoquer des ennuis à n'importe quel animal, engagé dans n'importe quelle relation parentale ou familiale, trouvé dans n'importe quelle position hiérarchique dans la forêt du Roi Noble Lion. Une explication possible serait que Renart veut faire représenter sa valeur à ses propres yeux et aux autres pour justifier le 'titre' de Roi des trompeurs, attribué à travers toutes les branches de ce texte. Il est un héros à rebours, un anti-héros, un quasi-héros qui est re-nominé maître Renart, roi de la ruse. Pour cela, il se réinvente sans cesse et avec créativité, comme dans un concours personnel où le principal concurrent est lui-même. En fait, le goupil représente ce type d'hommes – l'éternel moqueur et malfaiteur -, qui vit ce désir d'être reconnu une fois de plus, comme ayant la première position sur l'échiquier social : c'est une forme de fronde contre l'ordre politique incarné par Noble.

Dans une étude assez récente, intitulée *Le héros. Un mythe, une fiction, un idéal*, la chercheuse Marie-France Patti (2020, 142) donne une explication plausible pour le besoin de l'existence d'un héros dans le mental collectif et pour son rôle dans la société, quelle que soit l'époque historico-littéraire en question ; elle explique que le héros subsiste toujours dans l'imaginaire des gens non pas pour l'imiter, mais pour se faire une image de la réussite sociale, de la transgression des lois en faveur du héros (qui n'est plus contraint à les obtempérer), de la victoire de la richesse (une des formes du Bien) contre la pauvreté (une forme possible du Mal) ; ce sont des projections imaginatives chères que le quotidien ne donne pas trop souvent d'exemples visibles, car, parfois, interdites au roturier. Le même mécanisme fonctionne au cas du héros quasi-exemplaire ou à moitié exemplaire, mais intrépide et doué d'intelligence pratique, savoir profiter de toute circonstance pour offrir à lui et à la famille une position enviable et reconnue sur l'échiquier social. Renart est un héros de ce type, un quasi-héros, car ses défauts sont multiples, dont la réussite est convoitée, car sure.

Avant de passer en revue les paramètres chromatiques auxiliaires à la narration, nous donnons un bref aperçu de la couleur du personnage central : « Renart le roux » (RR 392) est 'dessiné' de cette manière partout dans le *Roman*, l'auteur anonyme y ajoutant parfois un adjectif désignant l'état de souillure de la fourrure du protagoniste, en fonction des aventures à travers lesquelles il réussit à obtenir de la nourriture ou à imposer son autorité devant les autres animaux du royaume. Son 'habit' à poil est parfois abîmé, souillé, ensanglanté, grisâtre, terne-mouillé, en tons argentés (durant l'hiver) ou bien gelée, selon les saisons ou des circonstances de chasse. Dans cette

comme un prêtre. C'est ce que le vrai prêtre croit lorsqu'il aperçoit le loup dont la tête est toute pelée comme d'un chanoine.

branche, apparaît une nuance de plus : Renart le roux avec le col blanc/la petite gorge blanche grâce à laquelle il arrive à déclencher la cupidité des commerçants de poissons, en vue de le vendre à la foire. En plus, cette couleur indique que l'animal est arrivé à sa maturité biologique et que sa peau est prête à tanner. En échange, quand Renart attrape un oison, sa proie, l'auteur anonyme donne un détail portant sur la couleur de la fourrure : elle est souillée, tandis que l'oison est blanc. On y entrevoit ici une suggestion morale, attachée à la couleur blanche (l'innocence de l'oiseau) par rapport à la méchanceté du chasseur, même si, dans l'optique des réseaux trophiques, c'est un transfert normal d'énergie et de la biomasse de la proie vers le prédateur.

3.1. Couleurs des flammes

Porteur du message non-verbal dans la communication, du message adjacent dans les textes, l'élément colorimétrique remplit plusieurs rôles dans l'effet du réel de la crise (de faim, par exemple) dans *Le Roman de Renart*. En voilà quelques-uns : présager finement la suite des événements, rendre l'imminence du conflit, accentuer l'intensité du moment maximal de l'action, annoncer l'éventuel dénouement, etc. De telles fonctions sont saisissables dans la XIII^e branche en discussion ; la construction romanesque qui y illustre le manque d'aliments débute dans l'épisode de Renart et de Tibert, le matou, par une certaine 'neutralité' de l'espace rural autant du point de vue météo que du point de vue du silence environnemental : « l'air serein et doux » (RR, 385). Apparemment, ce syntagme n'annonce rien de compliqué dans la suite de la journée, mais, soudain, il y a des vocables dessinant une crise possible : sans provisions et sans nourriture. Le feu comme élément chromatique apparaît souvent pour illustrer la crise de faim dans cette branche du *Roman*. La famine et l'estomac affamé sont rendus plus percutant par le syntagme « la langue paraît en feu » (RR, 387), suggérant l'intensité de la pénurie alimentaire prolongée. Comment procéder pour rassasier la panse¹ sinon par l'application d'un stratagème ? Celle-ci fonctionne toujours de la même manière : la fausse soumission, car Renart s'adresse à Tibert d'abord avec *vous*, puis il le tutoie, car c'est son compagnon malfaiteur de la même brigade de trompeurs ! Les deux sont entrés dans un poulailler ; cette fois-ci c'est Gombaut, le maître paysan, propriétaire des poules et des gélines (grosses et grasses, prêtes à être vendues à la foire), qui court les défendre, accompagné par ses chiens. « Il prend une brassée de pailles qu'il jette sur les cendres rougeoyantes : le feu prend, les flammes s'élèvent et [...] il se précipite vers le poulailler. » (RR, 391). C'est le vol qui mobilise toute la maisonnée pour faire une torche dont il se sert pour bannir les animaux affamés et sauver les ressources alimentaires nécessaires à passer l'hiver.

Dans une autre aventure alimentaire, narrée dans la seconde partie de la branche, à côté de Renart se trouve maintenant Primaut ; les deux attaquent le lardier et le garde-manger du paysan ; celui-ci essaie d'empêcher le vol de ses possessions alimentaires et cette narration à rythme intense est rendue plausible toujours à l'aide (des couleurs) du

¹S'il y a une crise de faim, en échange, il n'y a pas de crise d'amour concernant Renart : Hermeline est son épouse, tandis que la femme d'Isengrin, Hersent, est son amante (RR, 390).

feu : « Primaut n'est pas à la fête. Le rustre a bondi vers le foyer pour allumer une chandelle. » (RR, 429).

Il y a des passages où le feu sert de lumière, d'abord, comme la chandelle allumée par le prêtre dans l'épisode où Primaut, la tête tondue, 'fait la messe' dans l'église : « Le prêtre a entendu le bruit, après la sonnerie de cloches. Il saute de son lit, tout éveillé, prend une chandelle, vient vers le foyer, l'y allume [...] puis court chercher la clé de l'église. » (RR, 403). En un second lieu, le feu mobilise les gens à sauver l'église contre l'attaque des diables ; la foule des paysans suit leur leader, le prêtre, qui a vu le loup en train de s'époumoner pour chanter la messe et qui le prend pour le diable. « L'un [paysan] endosse sa cuirasse, l'autre [paysan] prend sa coiffe de fer qui semble bien venir de l'enfer, tant elle a séjourné dans la fumée ; tel autre prend la fourche redoutable qui lui sert à répandre son fumier, un autre encore, qui n'en possède pas, porte sa massue à la main. » (RR, 404). Les armes semblent, dans la nuit ténébreuse, à la lumière diminuée du feu, toutes couvertes de rouille ou de suie, comme sorties de l'Enfer ; les 'sauveurs' de l'église, quant à eux, ils ressemblent aux diables, les locataires de l'Enfer. L'effet caricatural est garanti par ces suggestions chromatiques et illustrent l'ironie que ces diables de gens sont en train de bannir d'autres diables de l'église. Qui plus est, la cuirasse et la coiffe de fer indiquent un second niveau de l'ironie, car, lors de l'attaque, ils prennent une allure de chevaliers venus défendre, avec loyauté et honneur, le christianisme, comme dans les croisades, mais finissent comme une bande de fous dans la dérision. C'est une moquerie, par derrière, de ce type de littérature chevaleresque, très en vogue à l'époque.

Encore une nuance rougeâtre, issue du feu, cette fois-ci comme de la braise. « Ses [de Primaut] yeux brillaient dans son visage comme deux charbons enflammés. » (RR, 398). Primaut, fort entiché pour boire, accepte le pari feint du goupil, pour lequel s'amuser une fois de plus du loup c'est un énorme plaisir pécheur auquel il ne peut plus résister. Pour les fêrus de pari, le concours d'hanaps de vin est un défi à ne jamais perdre, donc Primaut s'y voyait déjà gagnant ; les notations chromatiques du poète anonyme servent à mettre en relief ce désir de boire et d'en être le premier. Par conséquent, l'élément chromatique montre une immersion totale dans la narration, d'où le moindre souci de la description du corps animalier ou de la nature ; cela n'empêche pourtant pas que l'auteur dessine avec les couleurs indirectes des objets ou des êtres qui sont, symboliquement, colorés d'une manière conventionnelle : la neige est blanche sans le dire, le diable est noir comme on le sait bien de la Bible, le soleil couchant est rouge-orange : on a donc des couleurs conventionnelles.

Certaines couleurs symboliques sont évoquées dans les moments d'exposition narrative ou, plus rare encore, dans des descriptions, et peuvent être suggérées par une mise en scène d'un épisode de violence comme 'récompense' pour un mauvais tour joué de Renart à Primaut. En fait, c'est une 'mère de bataille' appliquée par le loup au goupil, parce qu'il l'avait donné aux mains du paysan (l'épisode des trois jambons volés et mangés). C'est le rouge du feu et des flammes allumées par le paysan, indiquant la tension qui s'installe, d'un côté, entre deux actions (le vol des jambons par les animaux

affamés et la défense de la part de la maisonnée du rustre) et entre les deux partenaires d'aventure (ici le renard et le loup), car le goupil joue de nouveau un mauvais tour à Primaut. Le rouge marque ici le point culminant de la crise : le loup attaqué violemment par le paysan et l'homme brutalement mordu par l'animal. Les couleurs de la crise sont souvent accompagnées par des effets sonores, servant à suggérer l'intensité de celle-ci. La dimension sonore est rendue par des hurlements du loup, par les grognements et les cris de l'épouse du paysan, etc. ce qui renvoient à la tension et à la peur.

3.2. Couleurs de la nuit

Si le chromatisme des flammes du feu sert à illustrer l'intensité d'un conflit (l'homme attaque l'animal ou les animaux attaquent les celliers pour voler de la nourriture) ou d'un manque (le plus souvent alimentaire), les moyens colorimétriques dessinant la nuit servent, en échange, à cacher quelque chose ou bien à dissimuler. Primaut, le frère d'Isengrin, prend la nuit pour 'paravent' dans ses louches affaires, surtout dans les fuites à cheval ou à pied¹ : « Il s'enfuit le plus vite possible, à travers le bois, ventre à terre, et les paysans se sont mis à sa poursuite à toutes jambes, mais ils le perdent de vue, car la nuit est trop obscure. » (RR, 406).

La nuance de la nuit est associée à la crise morale, car Renart ne pense qu'à la ruse : Primaut demande au goupil quel type de ruse serait à utiliser afin qu'il obtienne de la nourriture pour apaiser son estomac vide. Dans l'obscurité, les deux réfléchissent comment obtenir des provisions, mais par refus d'obtempérer aux codes moraux : « Renart fut si fort étonné que la nuit fût déjà si proche. L'autre, désireux d'apaiser la faim qui le tourmente si âprement, l'interroge aussitôt : "Renart, dit-il, explique-moi par quelle ruse, par quel tour surprenant, je pourrais trouver à manger, car j'en ai vraiment besoin." Renart se met à réfléchir à la façon dont il pourrait lui causer des ennuis. » (RR 424). Le noir de la nuit renvoie ici à la chasse pas équitable, mais prise pour une louche affaire. Et Primaut et Renart voient la nuit de la même façon, car Renart réfléchit à une nouvelle forme d'ennuis à infliger à Primaut, tandis que le loup pense à comment remplir sa panse ! Comme dans la société dite 'civilisée' par des principes spirituels, dans la société 'forestière' il y a une vermine, faite d'individus méprisables, proliférant toujours des jérémiades sans fin et des lamentations contre les honnêtes gens.

¹Il peut sembler curieux que les animaux de la forêt sont munis de chevaux, comme moyen de déplacement et que leur caparaçon – soit d'ornement, soit de protection – parle indirectement de leur position sur l'échiquier 'politique' du Royaume du Noble. Mais si on ajuste cette société allégorique à la société réelle, nous observons que les chevaux remplissent le rôle de 'moyen de transport', pas d'animal. Même les fauves les plus rapides dans le monde animal possèdent un cheval qu'ils chevauchent, bien équipé de caparaçon de haute qualité : par exemple, le lièvre ou le goupil sont des cavaliers sans égal. Le verbe utilisé fréquemment est « chevaucher », doublé par des locutions adverbiales de type : « à bride abattue », « au galop », « au trot », etc., toutes faisant partie du champ lexical de l'équitation et du turf. Bernard Ribemont (1992) met en évidence la fonction satirique du cheval. Dans ce texte médiéval, le rôle humoristique du cheval sert à souligner les travers sociaux du Moyen Âge. Le cheval, qui symbolise la noblesse et la puissance, est tourné en dérision afin de mettre en exergue les faux-semblants des masques animaliers, les fausses élites, en fait.

L'épisode du vol des hosties de l'église se passe de nouveau à la lumière diminuée de la nuit ; c'est quelle crise y illustrée ? C'est une crise morale et d'autorité ecclésiastique, finement démasquée par quelques détails vis-à-vis desquels l'auteur anonyme se situe de manière critique et mordante : le prêtre a une ménagère qui tient place d'épouse également, le clerc Tierçain, son fils à lui, etc. Primaut, ivre mort, qui fait le prêtre, aime singer la messe et les sermons comme le fait l'homme de Dieu, mais vus de la perspective des fidèles qui n'arrivent pas à comprendre grande chose des prières ni des prédications fournies en latin au peuple. Le noir de la nuit pourrait être l'incompréhension du ministère clérical par les roturiers et le feu et ses couleurs rendraient chromatiquement la combustion nécessaire à réformer l'église. Mais ces flammes salvatrices brûlant le mal et aidant à la renaissance spirituelle n'auront pas lieu, car l'obscur de la nuit cache la fuite de Renart et de Primaut, laissant les choses à leur état initial.

Les deux partagent un nouvel épisode entre chien et loup : le vol des jambons ; dans ce cas, c'est une comparaison chromatique métaphorique ou oblique qui met en rapport le paysan et le diable, conformément à laquelle les traits du dernier sont transférés au premier afin d'illustrer le côté malin de l'homme ; c'est un *locus communis* / *topos koinos* de la dialectique médiévale manichéiste suivant laquelle le Bien est généralement représenté par le blanc brillant, tandis que le Mal est plus souvent rendu par le noir mat (Le Rider 1999, 165). « Les paysans sont de vrais diables, assurément. Certes, on ne raconte pas d'histoire de paysans, car on ne saurait en relater de bonne. Un paysan ignore l'amitié, un paysan n'a pitié de personne. » (RR, 423) dit comme dans un aparté l'écrivain anonyme du Moyen Âge. La couleur associée au diable est conventionnelle, mais dans ce texte c'est une association chromatique liée à l'âme, décrite comme manquée d'amitié et de pitié, deux valeurs chrétiennes en dehors desquelles l'homme possédant une telle âme est vide aux tréfonds, donc désignable par la couleur noire. Le rapprochement chromatique avec le diable est récurrent, renforcé quelques pages plus loin, mais cette fois-ci le parangon est à renverse : Primaut est comparé au diable, car noir dans la nuit. C'est la paysanne qui le voit comme ça autant à cause du manque de lumière (la chandelle était éteinte), qu'à cause de la cruauté de l'attaque du loup contre son mari. Et tout cela se passe à l'abri de la nuit (RR, 429). Une fois de plus le noir (conventionnel) provient de ces désignations indirectes de la malice, de la cruauté et de la violence outre mesure.

Une fois revenu dans la forêt, Primaut connaît un moment de colère maximale - « colère noire » (RR, 431) -, lorsqu'il se rencontre avec Renart après l'épisode des jambons volés. Attaqué par les paysans et la fourrure percée, Primaut bat le goupil à mourir. Trouvé en danger de mort, Renart lui fait le reproche de vouloir le tuer, lui, son cousin. Ce moment de colère intense (Heller 2009, 123) est suggéré par la couleur noire et par comparaison avec le diable. Derrière ce parangon chromatique symbolique, il y a une remarque ironique concernant la méchanceté et l'agressivité démesurées des gens qui agissent comme des diables. Premièrement il y a une association à la couleur noire selon la tradition biblique conformément à laquelle le démon est noir. Son attribut

essentiel est la méchanceté et la violence. En un second lieu, il y a un transfert du symbole pour désigner le comportement des gens qui sont, parfois, si agressifs comme les diables. En un troisième lieu, les animaux aux masques humains, empruntent leurs gestes aux traits des hommes dont la fureur et la colère sont volontairement immodérés. Le diable est une métonymie pour désigner l'homme et l'animal au visage anthropomorphique, car semblables.

Après l'épisode avec le paysan mordu par le loup, la matité du noir est utilisée à un niveau supérieur afin de suggérer combien méchant et traître peut être le goupil : « Là [dans la forêt] il rencontre Renart le roux qui l'y attend en menant grand deuil, plein de trahison et de haine. » (RR, 430). Dans ce court passage il est à remarquer que l'intensité des sentiments négatifs (hypocrisie) sont rendus par une expression figée « mener grand deuil » où la couleur noire est de nouveau conventionnelle : les habits de deuil sont, communément admis dans la tradition chrétienne catholique, noirs. Le deuil évoque ici trois défauts humains : non seulement des sentiments de haine et de trahison de la part de Renart, mais aussi le plaisir de feindre celles-ci. Si le narrateur médiéval utilise cette expression afin de marquer expressément les sentiments de Renart envers Primaut, plus loin, suite aux mauvais tours joués par le premier au second, on voit se manifester la colère noire de Primaut qui bat Renart à presque mourir : « Primaut se mit dans une colère noire et jura qu'il le lui ferait payer. » (RR, 431). Le loup courroucé est en train de commettre un acte de violence déclenché par l'un des plus destructifs sentiments du cœur humain, par les effets désastreux pour les relations interpersonnelles : l'ire. Si nous lisons ce fragment en clé des préceptes bibliques, alors le noir de l'âme provient toujours des péchés qui ressassent l'homme : pensées, gestes, pulsions, etc. dont l'origine est le diable et, par cela, l'homme perd la lumière divine ; par voie de conséquence, il s'enfonce dans l'abîme noir de l'enfer quotidien. Au-delà du ton toujours joyeux, mordant et moquant de ce texte médiéval, il faut admettre la profusion de certaines lignes du *Roman de Renart*, comme ci-dessus.

Outre les couleurs des flammes et de la nuit - le rouge, le rougeâtre et le noir -, il y a le vert stéréotypé renvoyant à la nature en général, à la forêt en particulier. Dans la plupart des cas, le décor des rencontres entre Renart et Primaut est la forêt, lorsqu'ils se retrouvent allongés sous un chêne ; le vert suggéré par cette couleur conventionnelle donne l'illusion de paix dans un théâtre du conflit, mais en réalité, ce décor paisible de la forêt masque une crise de fond. Voulant faire un serment à Renart pour déclarer la paix éternelle, les deux se rendent dans le bois pour trouver un bon endroit où réaliser officiellement le serment. Le vert (maladif) du bois peut évoquer la tromperie et l'atmosphère empoisonnée : les deux, Renart et Primaut ou bien Renart et Tibert, se retrouvent dans la forêt, comme point de départ d'une aventure où Renart remporte une nouvelle victoire contre son partenaire (soit le matou, soit le loup). Le vert est utilisé pour traduire l'ambiguïté morale et le comportement de canaille de la part du goupil.

Il y a quand même un silence anormal : l'absence de bruit peut aussi signaler la crise imminente, car le loup est piégé. Ces couleurs sont souvent accompagnées par des effets sonores qui se basculent dans le rythme du texte qui enregistre une certaine

accélération du tempo narratif ou syntaxique en vue de décrire la montée de la tension. Dans l'épisode du vol des jambons, les répétitions, les exclamations et les dialogues courts indiquent le désordre, la dispute, les gestes précipités des protagonistes et les actions saccadées de l'attaque, car c'est une bagarre à grande mise alimentaire : d'un côté, le paysan veut garder à tout prix les vivres, vu que l'hiver approche ; de l'autre côté, le loup n'a rien avalé depuis deux jours et demi. Donc, c'est une rencontre homme-animal où la famine dicte les conditions. La présence des consonnes dures, sonores et liquides (c'est une allitération en « d », « g », « b », « r »)¹ suggérant une fois de plus la rugosité des comportements et la violence des gestes. Ce sont des racailles en action.

4. Conclusion

Lieu de rencontre entre limite et possibilité, la crise se fait entendre, dans la XIII^e branche du *Roman de Renart*, autant dans la construction des épisodes conflictuels que dans la représentation des protagonistes antagoniques. Pour la mise en place de la crise, l'écrivain médiéval utilise la technique chromatique qui crée des effets de climax ascendant et en suggère sans bavure l'intensité qui va en croissant ou en mourant.

La violence de l'homme (prêtre, paysan, commerçant, charretier, etc.) infligée à l'animal reflète une exclusion réitérée, une condamnation à la marge de la société pour ce que le fauve représente - un malfaiteur, un voleur de nourriture -, plutôt que pour ce qu'il est. Renart et Primaut se situent entre deux espaces, différemment construits, entre deux épisodes de faim, incessamment retournés ; celle-ci est toujours résolue grâce à une aventure moins orthodoxe suivant laquelle les personnages renardiens, se trouvent toujours à la limite illégale, visant la fracture plutôt que l'ordre social ou moral.

Trois sont nos remarques à valeur de généralisation qui accompagnent ces considérations portant sur le rôle des couleurs dans l'économie textuelle de ce corpus littéraire.

Prima : Les couleurs, par leurs nuances, tons et rapport brillance/matité, servent à créer et approfondir l'effet de spatialité dans ce roman. L'auteur médiéval construit une relation référentielle entre l'espace et sa perception chromatique faite par le lecteur, en le plaçant dans son horizon d'attente, donc dans sa proximité quotidienne. L'espace en tant que forme géographique urbaine ou rurale est le théâtre de conflits, de bagarres, de confrontations, etc. pour la survivance alimentaire, donc chargé des mises provocatrices. Les moments de la journée ou les saisons de l'année sont représentés par l'intermédiaire de la présence ou de l'absence de la lumière ; si le spectacle nocturne est souvent imprégné d'un caractère infernal, force des méfaits et des malfaiteurs (d'où

¹ Afin de ne pas trop charger de citations l'article, nous donnons en bas le fragment réalisé à l'aide de l'allitération : « Primaut, fou de rage, le vit fourgonner dans le feu et se jeta sur lui : il le saisit aux fesses, tandis que l'autre se mettait à hurler [...]. Alors sa femme ne fait qu'un bond et s'empare d'une quenouille. Primaut, qui retient le paysan, les crocs enfoncés dans la chair ne s'en inquiète guère et ne bouge pas d'un pouce. Elle arrive aussi vite qu'elle peut, lève le bâton avec ses deux bras et le frappe sur le croupion : elle pousse et tire, frappe et charge, soyez surs qu'elle y met toute son ardeur. » (RR, 429).

l'impression de la dilatation du temps), la narration déroulée au registre diurne est souvent au ralenti, mais pas manquée de tromperies et diableries conçues par Renart et Primaud, l'un contre l'autre. La technique de la colorimétrie prend en considération des jeux d'ombres (aube/jour/tombée de la nuit/soir/nuit) et les contrastes de la lumière, tout cela dévoilant la ruse et la tension dramatique croissante de la crise. Prenons, à titre d'exemple supplémentaire, la couleur de bon matin ou les lueurs de l'aube quand Renart et Primaud se préparent à vendre les habits de prêtre (RR, 409).

Secunda : Cette représentation visuelle de l'espace où la crise est manifeste se fait, d'emblée, à l'aide des couleurs conventionnelles : le diable est noir, l'oison est blanc, la nuit est noir-foncé, le goupil est roux, le bois est vert, l'aube est à moitié lumineux, etc. Il y a pourtant des couleurs symboliques associées aux gestes, aux sentiments ou aux actions représentatifs pour les protagonistes : le poisson de la bouche de Renart qui provoque le désir, l'appât et la convoitise de la part de Primaud est brillant à la lumière du soleil ; Renart commence ses aventures presque toujours à l'obscurité de la nuit, c'est le noir de la ruse, de la tromperie, de la manipulation ; le blanc mat de la huche au lait renversé suggère un point de rupture, c'est une humiliation faite par Tibert ; c'est la matité du blanc qui renvoie à la naïveté et à la crédulité.

Tertia : Les effets sonores à perception subjective accompagnent souvent les notations, parfois obliques, renvoyant aux couleurs. C'est une forme narrative binaire : visuelle et auditive. L'expérience visuelle cartographique est doublée par une autre bruyante, ayant chacune son rôle bien défini dans l'économie textuelle. Afin d'indiquer indirectement le basculement dans la crise, il y a un passage d'un moment calme à un moment bruyant, marqué par l'opposition entre voix doucereuses (tromperie) et cris soudains (trahison révélée). Pour rendre l'idée de crise dans *Le Roman de Renart*, l'auteur médiéval se sert des allitérations en consonnes sonores et liquides (r, k, g) afin de rendre l'agressivité, l'agitation, tout comme du rythme rapide et haletant qui indique l'escalade de la crise ; de son côté, le silence soudain remplit son but de suspense ou de danger imminent au milieu de la nature sauvage, mais anthropomorphisée.

Bibliographie

Texte de références

Le Roman de Renart. Branche XIII : Renart et Primaud. 1998. Texte établi, traduit, présenté et annoté par Dominique Boutet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 385-434.

Ouvrages critiques

Berque, Augustin. 2000 [1990]. *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier : GIP Reclus, collection « Géographiques ».

Boutet, Dominique. 1998. *Branche XIII : Renart et Primaud. Notice. Notes et variantes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1173-1190.

Cavallin, Jean-Cristophe. 2021. *Valet noir. Vers une écologie du récit*. Paris : Éditions Corti, collection « Biophilia ».

Derrida, Jacques. 2006. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Éditions Galilée.

Foulet, Lucien. 2007 [1968]. *Le Roman de Renart*. Paris : Honoré Champion.

Gibson, James. 2014 [1979]. *Approches écologiques de la perception visuelle*. Paris : Éditions Dehors.

- Haller, Karen. 2019. *Le pouvoir des couleurs*. Paris : Éditions First, traduit par Florence Paban.
- Heller, Eva. 2009 [2000]. *Psychologie de la couleur*. Paris : Pyramyd, traduit par Laurence Richard.
- Le Gentil, Pierre. 1963. *La Littérature française du Moyen Âge*. Paris : Librairie Armand Colin.
- Le Rider, Jacques. 1999 [1997]. *Les couleurs et les mots*. Paris : PUF.
- Patti, Marie-France. 2020. *Le héros. Un mythe, une fiction, un idéal*. Paris : In Press.
- Pelletier-Michaud, Lydia. 2007. *Couleurs, lumière et contrastes chez les lyriques grecs et les élégiaques latins*. Québec : Université de Laval.
- Ribemont, Bernard. 1992. « Le cheval et le poète. Hippie et écriture ». In : *Le cheval dans le monde médiéval*, Presses universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3345>, consulté le 25 novembre 2025.
- Ripoll, Élodie. 2018. *Penser la couleur en littérature. Tome 4*. Paris : Classiques Garnier, collection « Confluences ».
- Verdon, Jean. 2006. *L'amour au Moyen Âge. La chair, le sexe et le sentiment*. Paris : Perrin.

Dictionnaire

- Mollard-Desfour, Annie. *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur*. Paris : CNRS Éditions, 7 vol. (*Le Bleu, Le Rouge, Le Rose, Le Noir, Le Blanc, Le Vert, Le Gris*), 1998-2015 (Cf. au blogue de la linguiste).

Sigle

- RR - Le Roman de Renart.