



Répétitions diaboliques dans *Renart le nouvel*

La plasticité des *topoi*

- Aurélie Barre

Les langues pendantes du papier décollé laissent apparaître le plâtre humide et gris qui s'effrite, tombe par plaques dont les débris sont éparpillés sur le carrelage devant la plinthe marron, la tranche supérieure de celle-ci recouverte d'une impalpable poussière blanchâtre (Cl. Simon, *Leçon de choses*, p. 9).

Comme un certain nombre de récits médiévaux, *Le Roman de Renart* repose sur des procédés de reprises et d'échos. D'une branche à l'autre, racontées par le conteur, par Renart ou par un autre protagoniste, réécrites selon une nouvelle modalité du récit et confrontant des personnages éventuellement différents, les aventures du rusé goupil se répètent. Les conteurs s'amuse à en varier les points de vue et les instances narratrices¹ ; ils réinventent des rencontres et des conflits sur des canevas préexistants² ; ils se jouent de motifs qu'ils transposent en renardie selon les modalités de la parodie littéraire³. La répétition est un phénomène textuel, lisible ; elle programme aussi la réception du texte : la reconnaissance des ruses et des branches qui appartiennent à la conscience collective fondent en partie le plaisir de l'écoute. Mais cette mémoire-plaisir du texte est aiguisée par l'en-plus de la variation selon laquelle le récit n'est ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. La conscience de

¹ En particulier lors des procès où le lion, le loup, Chantecler... racontent à leur façon, les mauvais tours joués par Renart. Les confessions sont également l'occasion de re-narrations d'épisodes.

² Les différentes morts et renaissances du goupil réécrites de branche en branche en sont un exemple saisissant.

³ Le siège de Maupertuis parodie par exemple celui de Charlemagne au début de la *Chanson de Roland*.

cette variation, qui relève également de la perte du modèle, du canevas connu, produit, selon les termes de Roland Barthes, le « texte de jouissance ». Mise en scène d'une apparition-disparition – au moment du prologue qui convoque le lecteur –, le récit renardien repose essentiellement sur cette duplicité⁴, la répétition et la variation, adressée à la jouissance de l'auditeur⁵.

Le conteur de « Renart et Liétart » affirme pourtant dans le prologue : « Uns prestes de la Crois en Brie (...) / A mis sen estude et s'entente / A faire une *novele* branche » (v. 1-5). Mais en réalité, les branches du *Roman* ne sont ainsi jamais, au sens étymologique, « nouvelles », neuves ou inédites. Les conteurs mettent en récit une mémoire, fraîche et renouvelée, et la glosent ; ils réactualisent ainsi des *topoi* figés dans la mémoire pour leur redonner, grâce au récit, la vitalité perdue : leur plasticité.

Le détour par le texte, démultiplié en branches, et par ses motifs récurrents, par son héros sériel qui selon les *Etymologies* d'Isidore de Séville, tourne sur ses pattes et jamais ne court en ligne droite mais en zigzagant, éclaire de façon singulière les enluminures présentes dans les manuscrits du *Roman de Renart*. Le récit et ses images sont ensemble travaillés par des *topoi*, sans cesse reconfigurés, re-sémantisés, selon les aléas du texte, des images, et les circonstances de leur manifestation. Forces vives et ductiles, suffisamment émoussés par la mémoire émotive et oublieuse pour mouler leur substrat sur le corps d'un texte nouveau, ces *topoi* sont, par métaphore, des images plastiques. La répétition qui les fonde en figures topiques, jamais parfaitement identiques à elles-mêmes mais soumises aux plus infimes déplacements, est à la source de la composition littéraire au Moyen Âge où se croisent des images mentales venues d'ailleurs, des « éléments textuels voyageurs »⁶.

Dans *Le Roman de Renart*, les cours plénières tenues par le roi Noble constituent un élément sériel, parmi d'autres, qui rythme les différents manuscrits. Les variations de ses réemplois en font un matériau mouvant, disponible à de multiples reprises,

⁴ Voir R. Barthes, *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, pp. 88 et ss.

⁵ On peut relire dans ce sens le début de « Pinçart le héron » : « Seigneurs, vous avez abondamment entendu parler, cela fait des jours et des années, des aventures et du récit que Pierre de Saint-Cloud en a fait, de Renart et de ses affaires (...). Voici ce qui est arrivé jadis en Angleterre : Renart s'en était allé en quête [...] » (branche XI dans *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'A. Strubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 321).

⁶ L'image est répétée à deux reprises – au moins – par Paul Zumthor. Elle apparaît dans *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, « Essais et conférences. Collège de France », 1984 (pp. 76-77) et dans « Intertextualité et mouvance » (*Littérature*, n°41, 1981, p. 15).

s'adaptant aux hasards de ses résurgences et aux surprises de ses recontextualisations. La cour plénière, motif plastique, ne trouve sa ductilité que dans un dispositif qui l'excède, une matrice au sein de laquelle se noue le sens. Ainsi les cours plénières, textes ou images, ne prennent leur plénitude poétique⁷ que dans le tissage, ou « tuilage »⁸, d'éléments qui sous-tendent le texte. Il existe ainsi un en-deçà de l'image et du texte, ce que l'on pourrait assimiler à une culture ou à une mémoire, une « doublure » au sens où l'emploie Julien Gracq⁹, affleurement sous le tissu premier de la littérature préexistante. Les images textuelles et iconographiques en sont les réceptacles. De façon significative, les cours plénières sont situées dans des espaces singuliers : au seuil des récits ou des manuscrits. Elles fonctionnent ainsi comme des dispositifs transitionnels où la mémoire, actualisée, récupérée par l'enluminure (qui précède le récit) et par les premiers vers, trouve l'énergie d'une création neuve.

1ère couche : le texte

La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leur entier ou fragmentés par l'usure, le temps, un choc (soit encore qu'ils n'apparaissent qu'en partie dans le cadre du tableau), sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle (Cl. Simon, *Leçon de choses*, p. 11).

Plusieurs manuscrits du *Roman de Renart* débutent par la même branche : « Le Jugement de Renart »¹⁰. C'est pour Isengrin l'occasion de porter plainte contre le goupil, son éternel ennemi. Pour cela, il profite d'une cour plénière rassemblée par le

⁷ Plénitude poétique même puisque la mouvance du motif participe de l'acte de création, de sa dynamique perpétuellement jouée dans cet acte singulier.

⁸ Voir P. Zumthor, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, *Op. cit.*, p. 82.

⁹ « L'allusion littéraire, qu'un simple mot peut suffire à éveiller, communique à un texte – rien qu'en signalant en lui l'affleurement, tout prêt à émerger, de la masse de la littérature préexistante – une sorte de miroitement. Miroitement qui témoigne, sous le texte apparent, de l'existence d'une universelle doublure littéraire, se rappelant par intervalles au souvenir comme une doublure de couleur vive par les "crevés" d'un vêtement » (inédit de Julien Gracq accordé au *Monde des Livres*, 5 février 2000, consultable en ligne sur le site des éditions Corti).

¹⁰ Le « Jugement de Renart » n'est pourtant pas la première branche du *Roman de Renart*, que l'on se place sur le plan chronologique ou narratif. Elle figure très certainement au début des manuscrits car c'est la branche la plus connue et la plus célèbre. Sur les procès dans *Le Roman de Renart*, voir l'article de Jean Subrenat : « Trois versions du jugement de Renart (*Roman de Renart*, branche VIIb, I, VIII du manuscrit de Cangé), dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, CUERMA, Université d'Aix-en-Provence, 1979, pp. 623-643.

roi Noble. Les premiers vers mettent en place le cadre de l'action, dessinent ce qui sera son paysage :

Ce dist l'estoire es premiers vers
Que ja estoit passé yvers,
Et l'aube espine florissoit
Et la rose espanissoit,
Et que fu près de l'Ascensions,
Que sires Nobles li lions
Toutes les bestes fist venir
En son palais por cour tenir (v. 11-18).

(L'histoire raconte en son début que l'hiver était déjà fini, que l'aubépine fleurissait et que la rose s'épanouissait, que l'Ascension approchait et que monseigneur Noble le lion convoqua toutes les bêtes dans son palais pour tenir sa Cour¹¹).

La cour plénière est aussi le décor d'autres branches, que l'on pense au « Duel judiciaire » :

Messires Nobles li lions
O lui avoit tous ses barons
(...)
La gent le roi n'est mie coie,
Ains manjuent et font grant joie.
Grant joie font par le palais
Et chantoient cançons et lais,
Et sonent tymbres et tabours (v. 1-29).

(Monseigneur Noble le lion avait tous ses barons autour de lui (...). La Cour royale n'est pas silencieuse : les courtisans mangent et mènent grande fête. Ils font grand bruit par le palais, chantent chansons et lais, et tambourins et tambours résonnent¹²).

Ou à « Renart médecin » :

Ce fu entor la Pentecoste,
Icele feste qui tant coste,
Que sires Noblez tint sa feste.
Assanblé i ot mainte beste,
Tous li païs si fu en plâins (...)
Nul n'en i ot n'en fust doutés
Et de haut pris et de haut non.
N'i avoit se haus barons non
Ki por honorer lor seignor
Faisoient feste la grignor

¹¹ *Le Roman de Renart*, éd. cit., p. 3.

¹² *Ibid.*, p. 87.

Que nuls hons deviser seüste
Ne qui ainc en nule cort fust (v. 15-28).

(C'était aux environs de la Pentecôte – cette fête qui coûte si cher – que Noble tint sa réunion. De nombreuses bêtes s'y trouvaient rassemblées, si bien que tout le pays en était rempli. (...) Il n'y avait là que des hommes redoutés, de haute valeur et de grande réputation. Il n'y avait que des barons de rang élevé qui, pour honorer leur seigneur, faisaient la fête la plus grande que l'on puisse décrire, la plus grande qui se soit jamais déroulée en une Cour¹³).

Cet arrière-plan est presque identique au début de *Renart le nouvel*, une continuation morale du *Roman de Renart* datée de la fin du XIV^e siècle. Prolongée métaphoriquement par l'image de la reverdie et de la Pentecôte, symbole de la renaissance, la cour de Noble est à nouveau l'endroit où tout commence¹⁴ :

En may c'arbre et pré sont flouri
Et vert de feuilles, que joli
Fait en ches forés et tres bel,
C'adés i cantent chil oisel,
C'amoureux cuers fait nouviaux sons,
Mesires Nobles li lions
Tint court de grant sollempnité
Au jour de se nativité ;
Che fu au jour de Rouvisions,
Mout i ot prinches et barons
Et pluseurs manieres bestes ;
On n'i pooit veoir fors testes
Quatre grans lieues en tous sens,
Ne sai les milliers ne les chens (v. 41-54).

(En mai, quand les arbres et les prés sont fleuris, quand les arbres montent leur feuilles, qu'il fait bon et agréable dans les forêts, que là-bas chantent les oiseaux, car les cœurs amoureux inventent une musique nouvelle, Messire Noble le lion réunit sa cour en grande solennité le jour de la Nativité. C'était au jour des Rouvisions [jours qui précèdent l'Ascension], il y avait beaucoup de princes et de barons et des bêtes de toutes sortes. Jusqu'à quatre lieues, en regardant dans toutes les directions, on n'apercevait rien sinon des têtes, je ne saurais en dire le nombre).

Dans ces extraits, le lieu d'origine, celui qui sert d'arrière-plan à la première branche, est donc littéralement un lieu commun structuré autour de cette équation : reverdie, cour du roi emplie de barons, fête religieuse. C'est aussi un lieu de mémoire qui rappelle les *artes memoriae* de Quintilien, le *De oratore* de Cicéron enseignés dans les

¹³ *Ibid.*, p. 513.

¹⁴ Dans *Renart le nouvel*, ces vers constituent en réalité un deuxième seuil, le premier étant constitué d'un long prologue à valeur générale (*Renart le nouvel par Jacquemart Gielée*, publié d'après le manuscrit La Vallière (BnF fr. 25 566) par H. Roussel, Paris, A. & J. Picard & Cie, 1961, pp. 13-15).

écoles de dialectique et de rhétorique pendant le Moyen Age comme un art de méditation mais surtout de rédaction. Les premiers vers composent une architecture imaginaire peuplée par les objets du décor, une matrice¹⁵ qui rend possible l'émergence de l'écriture. A partir du lieu commun, situé au seuil d'une branche ou du manuscrit, la nouvelle aventure de Renart s'invente. Le *topos* participe d'un dispositif de création, mais aussi de lecture puisque le seuil est accueillant : il intègre le public dans une communauté qui partage une même expérience de l'écoute et de la lecture des textes, qui éprouve le plaisir de reconnaître les motifs littéraires : la reverdie, présente à l'origine dans la poésie lyrique, circule, comme le motif du rassemblement autour du roi, dans les chansons de geste. Elle figure ainsi entre autres au début de *La Prise d'Orange* ou du *Charroi de Nîmes*¹⁶ ; la cour de Charlemagne, celle d'Arthur sont rassemblées au début de *La Chanson de Roland*, dans *Le Roman d'Eneas*, dans *Le Chevalier au lion* ou dans *Le Chevalier de la charrette*¹⁷.

La répétition topique permet aussi de tisser entre les textes des liens de filiation : par son ouverture, *Renart le nouvel* s'inscrit dans la lignée des branches du *Roman de Renart*. Une autre continuation, « Renart le bestourné », composée par Rutebeuf, s'amuse à retourner – c'est également le sens de « bestourné » – l'image initiale dont elle produit un négatif : la cour est vide, sans barons ni fête. Mais l'inversion dit bien encore l'appartenance à la veine renardienne :

Que dites vous que vos en semble
Quand messires Nobles dessemble
Toutes ces bestes,
Qu'il ne pueent metre lor teste,
A boens jors ne a bones festes,
En sa maison,
Et si ne seit nule raison,

¹⁵ C'est dans cette matrice imaginaire, celle du dîner que Simonide de Céos – l'inventeur des arts de mémoires – retrouve la place de chacun des convives et permet l'identification des corps après l'effondrement du toit du bâtiment.

¹⁶ « Ce fu en mai el novel tens d'esté ; / Florissent bois et verdissent cil pré, / Ces douces eves retraient en canel, / Cil oisel chantent doucement et soëf » (*La Prise d'Orange*, v. 39-42, dans *Le Cycle de Guillaume d'Orange*, choix, traduction, présentation et notes de D. Boutet, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1996) ; « Ce fu en mai, el novel tens d'esté:/ Feuillissent gaut, reverdissent li pré, / Cil oisel chantent belement et soë » (*Le Charroi de Nîmes*, v. 14-16, dans *Le Cycle de Guillaume d'Orange*, éd. cit.).

¹⁷ « Artus, li buens rois de Bretaingne, / La cui proesce nos ansaingne, / Que nos soïens preu et cortois / Tint cort si riche come rois / A cele feste, qui tant coste, / Qu'en doit clamer la pantecoste » (*Le Chevalier au lion*, édité par M. Rousse, Paris, GF-Flammarion, « Le Moyen Age », 1990, v. 1-6) ; « Et dit qu'a une Acenssion / fu venuz devers Carlion / li rois Artus et tenu ot / cort molt riche a Chamaalot, / si riche com a roi estut » (*Le Chevalier de la charrette*, édité par J. Cl. Aubailly, Paris, GF-Flammarion, « Le Moyen Age », 1991, v. 30-33).

Fors qu'il doute de la saison
Qui n'enrichisse ? (v. 55-63)

(Dites-moi, que vous en sembla ? Monseigneur Noble tient à l'écart toutes les bêtes : ni dans les grandes occasions ni dans les jours de fêtes elles ne peuvent mettre le nez dans sa maison, pour la seule raison qu'il a peur de voir la vie devenir plus chère¹⁸).

Dans les manuscrits enluminés du *Roman de Renart*¹⁹ et dans les épigones, ces seuils sont l'occasion d'une miniature. Comme dans tout livre médiéval, le texte et son image sont pensés ensemble, dès la réglure de la page qui figure l'espace réservé à la lettrine ou à la miniature. La composition inachevée du manuscrit fr. 1593 de *Renart le nouvel* illustre cette technique : les lettrines manquent ainsi que la plupart des majuscules ; la place réservée aux miniatures est restée vide mais les rubriques ont été copiées. Le plus souvent, ces quelques notes se comportent comme des relais entre le texte et l'image : écrites à l'encre rouge – l'encre contient déjà une virtualité colorée –, elles énoncent, dans un raccourci qui en retient l'essence, le constituant figurable du texte. Mais lorsque la scène est topique, comme ici au seuil d'une cour plénière, il semble que le texte se passe des rubriques : elles disparaissent, comme si la mémoire du dispositif était suffisante. C'est ainsi que le premier folio du manuscrit fr. 1593 laisse simplement un emplacement vide, sans indication destinée à l'enlumineur. Dans le texte, à l'orée de la branche dont il dresse le décor, le *topos* fait exactement image : il est ce point où l'écriture se cristallise en image. La miniature quant à elle incarne concrètement la figurabilité du *topos*, elle actualise sa virtualité iconographique.

¹⁸ « Renart le bestourné », dans *Rutebeuf, Œuvres complètes*, édité par M. Zinc, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2002, pp. 284-285.

¹⁹ On compte quatre manuscrits enluminés : *D* (Oxford, Bibliothèque Bodléienne, Douce 360), *E* (Londres, British Museum, Add. Ms 15229), *G* (Paris, BnF, fr. 1580) et *I* (Paris, BnF, fr. 12584). Deux autres présentent une unique enluminure au début du manuscrit : *C* (Paris, BnF, fr. 1579), *O* (Paris, BnF, fr. 12583).

2ème couche : les images

Sur les figures 73 et 74 la même falaise est représentée, dans la partie gauche, avançant une arche dans la mer où s'élève non loin un pilier en pain de sucre (Cl. Simon, *Leçon de choses*, p. 148)

Les miniatures présentes dans les manuscrits enluminés du *Roman de Renart* sont illustratives ; donnant à voir la cour plénière de Noble, images redondantes du texte, elles sont répétitives. Mais elles sont aussi répétées, la même scène rythme en effet les manuscrits et les branches, elles sont reprises dans les épigones et même dans les décors marginaux ajoutés tardivement, au XVe siècle, dans le manuscrit *D*. L'image est donc elle aussi un lieu commun avec ses invariants : le lion Noble, le plus souvent à gauche, est assis sur son trône, la couronne l'identifie comme le roi. Devant lui, les barons : ils lui font face. Parallèlement, certains éléments sont plus malléables : la disposition ou l'identité des barons, la présence d'un arbre, destiné aux oiseaux craintifs²⁰. Placée à l'orée du texte, la miniature en programme le décor mais elle contient aussi son mode d'emploi : prise dans un procédé de répétition, elle définit en image, très exactement, ce qu'est la parodie dans le *Roman de Renart* qui « bestourne », littéralement change en bêtes, les hommes. La répétition parodique joue à deux niveaux : d'un côté, l'image fait signe vers d'autres images et d'autres épisodes de la veine renardienne. D'un autre côté, comme le texte, elle convoque la structure des images « sérieuses », venues des chansons de geste, des romans courtois et même de la Bible : la cour plénière du manuscrit 372 évoque par sa disposition la nomination des animaux par Adam dans la genèse. L'image se constitue ainsi tout à la fois comme un emprunt au passé et comme une empreinte estompée et déformée dans le présent.

Au seuil du premier folio, l'enluminure liminaire du manuscrit *I* détaille métaphoriquement les étapes de fabrication de la parodie. En bas de l'image, trois quadrupèdes difficilement identifiables (cheval, âne, bœuf ?) avancent l'un derrière l'autre. Leur progression les conduit ensuite à droite de l'image : deux animaux passent sous la grande porte du château pour faire leur entrée à la cour. Le troisième temps de l'image les voit se dresser sur leurs pattes arrière : ils font face au roi. La

²⁰ Voir par exemple la miniature du manuscrit *D* (Douce 360), fol. 1r°.

porte est un espace dialectique, à la frontière entre le dehors et le dedans ; passant sous son arche, les bêtes se métamorphosent en barons. Dans la miniature, la porte semble même dupliquée, insistant encore sur les étapes d'un processus. Comme sur les photogrammes d'une pellicule cinématographique, la présence à trois reprises d'une bête brune à cornes (un bœuf ?), regardant non pas droit devant elle mais vers le spectateur, retient notre attention et nous invite à suivre le rythme de la transformation. Sa queue quant à elle, s'échappant du cadre de l'image, semble pointer, comme un doigt ou une manicule, le texte qui se déroule ensuite sur deux colonnes.

3ème couche : *Renart le nouvel*

Morceaux par morceaux, pans par pans, la cloison, les couches de papier aux couleurs fanées choisis et posés par les anciens occupants (les vieillards à la peau parcheminée, aux squelettes maintenant décharnés dans les loques de leurs habits cérémonieux) [...] (Cl. Simon, *Leçon de choses*, p. 27).

A regarder les images des cours plénières, on en retient donc le caractère répétitif mais aussi la mouvance : parallèlement à celle du texte, que les travaux de Paul Zumthor associe à l'oralité première des récits, il existe donc une mouvance iconographique. Elle trouve peut-être en partie sa source dans la transmission orale liée à la vie itinérante de certains artistes mais elle provient aussi très certainement de programmes iconographiques qui circulaient et dont on a conservé des indices : quelques rares croquis plus ou moins aboutis tracés sur des feuilles volantes, parfois rassemblées dans des cahiers ou reliés à la fin des manuscrits ont en effet été découverts²¹. Mais du *Roman de Renart* à ses continuations, la plasticité du *topos* oriente le message et la réception du texte : la mouvance iconographique permet de retrouver

²¹ Il existait des livres de modèles employés par les enlumineurs pour avoir sous les yeux des motifs traditionnels. Ceux-ci pouvaient être des schémas, des scènes entières, ou simplement une accumulation de personnages, d'animaux ou d'éléments architecturaux ou ornementaux pour les lettrines ou les bordures marginales. Ces planches permettaient de fixer des gestes, des attitudes, des poses, des actions et des relations entre personnages. Le support de ces « livres » allait d'une trentaine de feuillets cousus ensemble à un unique folio volant, éventuellement plié. Il reste même des carnets de croquis sur plaquettes de bois (ceux de Jacques d'Aliwe ou de Jacquemart de Hesdin). Il en existait sûrement beaucoup, mais très peu ont survécu. Voir R. W. Scheller, *Exemplum. Model Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (900-1450)*, Amsterdam, University Press, 1995. Je remercie vivement Julia Drobinsky pour cette note et l'information bibliographique.

les étapes de l'allégorisation de Renart et de ses aventures ; l'évolution des miniatures dresse une histoire des mentalités à la fin du XIII^e siècle, l'évolution du personnage allant de pair avec le développement des ordres mendiants et leur condamnation par certains auteurs.

Dans le manuscrit 1581 de *Renart le nouvel*, une première miniature ouvre le prologue à portée morale : Renart les oreilles dressées écoute Jacquemart Gielée ; glissant son museau entre les linéaments de la lettre, il paraît vouloir entrer, métaphoriquement, dans l'histoire. A la colonne suivante, le passage du prologue à la branche aventureuse s'accompagne d'une nouvelle miniature : personnage du texte et non plus objet de discours, Renart a pris place dans la miniature. L'image est inédite mais elle est connue, elle fait signe vers ce que Georges Didi Huberman définit comme le visuel²² : non seulement le visible mais son au-delà, toute la tradition iconographique et littéraire des cours plénières au seuil de plusieurs branches du *Roman de Renart*. De cet écart creusé, de cette densité, naissent le vacillement de l'identification et de l'interprétation mais aussi, en surimpression à celle du texte, la jouissance de l'image. Le roi Noble, à gauche, portant une couronne sur sa tête, la queue relevée se dresse devant ses barons situés quant à eux à droite de l'image. Les animaux sont difficilement identifiables, sans doute y a-t-il un cheval, un ours, un bœuf, similaire à celui du manuscrit *I*. Mais cette fois, contrairement à toutes les autres miniatures présentées jusqu'à maintenant, Noble n'est pas seul, face à ses barons. Placées devant lui, regardant pareillement les autres barons, plusieurs silhouettes sont en partie identifiées par le texte :

A ses piés sisent si .III. fil
(...)
Entour eus ot grant baronnie
Qui leur tenoient compaignie.
Renars li houpiex i estoit
Qui ses .III. fiex o lui avoit
(...)
Isengrin li leus d'autre part
Sist (v. 61-83).

²² G. Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », chap. « Visible, visuel, figurable », pp. 67 et ss.

(Ses trois fils se tenaient assis à ses pieds (...). Pour leur tenir compagnie, une grande troupe s'est rassemblée autour d'eux. Renart le goupil s'y trouvait, il avait amené avec lui ses trois fils (...). Isengrin le loup était assis de l'autre côté).

Précédant le roi, l'enlumineur a donc rangé les lionceaux, ses fils : la queue en panache et la crinière en sont les signes visuels définitoires. Devant ce premier groupe, il a ensuite figuré d'autres animaux relativement petits, les oreilles dressées, la queue touffue. Ce ne sont pas des lions ; leur petite taille et leur queue interdisent d'en faire des loups. Il s'agit plus certainement d'un groupe de renards. Plus encore que les lionceaux, les renards sont travaillés comme une série de repentirs : les corps semblent se multiplier à partir d'un même point d'origine. La superposition rappelle, dans les derniers vers du prologue, la multiplication (« monteplie ») de l'animal : la pluralité de ses représentants (« plain de renart ») articule le passage du nom propre au nom commun et le glissement de la bête à l'homme déterminé moralement puisque par extension, le mot désigne dorénavant les hypocrites.

Li cuer sont mais plain de renart
Et pour che que tant monteplie
Renars, me plaist que vous en die
Une branche ou pluseur porront
Prendre essample, s'en aus sens ont (v. 36-40).

(Désormais, les cœurs sont pleins d'hypocrisie, et puisque Renart prospère, il me plaît de vous raconter une branche où plusieurs d'entre vous pourront prendre exemple, s'ils sont de bon sens²³)

Renart est donc passé du côté du lion. Alors qu'au folio 17r^o, sa posture est à lire comme un signe de soumission, ici, semblable à celle du roi, face aux autres barons, elle traduit tout à la fois une prise de parole et de pouvoir : comme au folio 19r^o, les pattes dressées sont la manifestation de sa puissance acquise. Dans cet autre manuscrit de *Renart le nouvel*²⁴, la miniature de la cour plénière n'enregistre pas immédiatement le déplacement de Renart du côté du pouvoir. Le roi, à gauche, est très certainement accompagné par la lionne sa femme. Devant eux, les barons sont représentés avec des traits d'animaux : la miniature convoque l'imagerie biblique, et en particulier la nomination des animaux par Adam. Mais la représentation du renard, identifié par ses oreilles pointues et son museau allongé, le regard tourné avec

²³ *Renart le nouvel*, éd. cit., p. 14 (notre traduction).

²⁴ Paris, BnF fr. 372 (ancien Cangé 69).

défiance vers le spectateur rompt l'harmonie sereine de la scène et convoque un autre imaginaire iconique, celui de la cène et de la trahison de Judas. Deux feuillets plus loin, selon la bipartition traditionnelle de l'image, le goupil retrouve le côté de Noble et chausse les éperons à Orgueil, le lionceau, tout juste adoubé chevalier.

Cette place est bien loin d'être celle du *Roman de Renart* : en effet, le goupil n'est jamais présent au seuil des branches sur les miniatures de cour plénière. En baron révolté, il est resté confortablement installé à Maupertuis :

Onques n'i ot beste tant oze
Qui se tardast por nule coze
Que n'i venist isnellement,
Fors dans Renars tant seulement,
Le mal larron, le soudoiant (« Le Jugement de Renart », v. 19-23).

(Aucune bête n'eut l'audace de différer sa venue pour quelque raison que ce fût, à la seule exception de Renart, le mauvais larron, le trompeur²⁵).

Le début du « Duel judiciaire » oppose, dans le premier vers, les seigneurs du royaume, présents à l'invitation de Noble, et Renart – la préposition « fors », placée en tête de vers soulignant l'exception et l'exclusion :

Tuit li baron viennent ensamble
Fors sire Renars, ce me samble (v. 11-12)²⁶.

(Tous les barons s'assemblèrent, sauf sire Renart, à ce que je crois).

Dans « Renart médecin », le conteur insiste sur la désobéissance du goupil sourd aux multiples messagers lui portant l'ordre du roi :

Mais li chastelains de Valgris
Dans Renars, a cui tormens sort,
Si ne fu pas venus a cort ;
Nonporquant si fu il mandés,
Voire por Dieu, et demandés
Par dis mes, voire bien par vint (v. 30-35).

(Mais le châtelain de Valgris, maître Renart sur qui le malheur va s'abattre, n'était pas venu à la cour ; et pourtant il avait été convoqué, c'est la pure vérité, et sollicité par au moins vingt messagers²⁷)

²⁵ *Le Roman de Renart*, éd. cit., p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 87.

²⁷ *Ibid.*, p. 514.

Dans le *Roman de Renart*, le goupil ne vient à la cour que contraint et forcé, accompagné le plus souvent par son fidèle cousin le blaireau Grimbert. Sur les miniatures, il est alors représenté face au roi auquel il fait allégeance. L'ouverture printanière de *Renart le nouvel* enregistre la présence de Renart à la cour (« Renars li houpiex i estoit / Qui ses .III. fiex o lui avoit »), mais elle ne commente pas sa place, du côté du pouvoir, choisie par l'enlumineur du manuscrit 1581. Celle-ci semble venir d'un autre récit et programme la prise de pouvoir définitive de Renart à la fin de la seconde branche au terme de laquelle il s'installe au sommet d'une roue de Fortune définitivement bloquée. Antérieur aux deux épisodes de Jacquemart Gielée, le dit de « Renart le bestourné »²⁸ est peut-être à l'origine de ce déplacement : l'auteur y range Renart auprès de ses anciens ennemis Isengrin et Roenel ; il en fait le gestionnaire des finances et du royaume de Noble :

Mes sires Nobles li Lyons
Cuide que sa sauvacons
De Renart vaigne (v. 31-33).

(Monseigneur Noble le lion croit que son salut dépend de Renart²⁹).

La répétition plastique, textuelle et iconographique organise donc le lent basculement de Renart : le baron révolté du *Roman de Renart* devient proche conseiller du roi dans les épigones avant de régner définitivement à la fin de *Renart le nouvel*. Ce glissement s'effectue grâce à deux traversées successives (deux portes, comme dans la miniature liminaire du manuscrit *I*). Un premier seuil est franchi lorsque Renart se présente à la cour accompagné par son cousin Grimbert pour répondre aux accusations de viol et de meurtre portées l'une par Isengrin, l'autre par Chantecler et Pinte. Un second seuil est traversé, comme on traverse un miroir : le dispositif inverse le personnage en son reflet selon une ligne médiane qui partage l'enluminure. Dans ce second franchissement, le goupil prend les rênes du pouvoir, il comble définitivement la distance qui le séparait des barons d'abord, du roi ensuite.

Loin de signer la sclérose de la veine renardienne, dont la rédaction des branches se termine, la répétition du dispositif permet donc l'actualisation du *topos* et

²⁸ Daté de 1261, le dit de Rutebeuf est antérieur de quelques années à *Renart le nouvel*.

²⁹ « Renart le bestourné », dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 282-285.

la modernité de sa mémoire. Resémantisé, il trouve une énergie nouvelle en faisant de Renart l'image même des hypocrites qui tiennent les clefs du royaume et du *Roman de Renart* non plus la geste parodique d'un baron révolté mais l'avènement d'un nouvel ordre et d'un nouveau genre : « le *roumans* du petit Renart de moralité »³⁰. La moralisation du récit dessine une nouvelle voie, un nouveau tour de fiction. Et si, dans la veine renardienne, Jacquemart Gielée compose encore des branches, Rutebeuf quant à lui opère un déplacement générique du récit au dit, du récit à la poésie personnelle et plus nettement satirique.

Pour y voir plus clair l'une des femmes tourne le commutateur qu'elle referme précipitamment lorsqu'elle lit sur le panneau de la porte l'avertissement tracé par le contremaître à l'aide d'un fragment de plâtre, mettant en garde contre les risques de court-circuit (Cl. Simon, *Leçon de choses*, p. 182).

³⁰ Rubrique initiale du manuscrit C de *Renart le nouvel*, Fr. 372 (dans *Renart le nouvel* par Jacquemart Gielée, éd. cit., p. 13).