



Varia 3

- Aurélie Barre

Renart personnage animé

Les différentes branches du *Roman de Renart* fabriquent un personnage en fuite, insaisissable, alors qu'il est sans cesse poursuivi. Fait prisonnier, menacé par le gibet, il déjoue cette corde, la *hart*, par son *art*¹ ; baron révolté, il se tient aux marges de la société chevaleresque de Noble qu'il refuse de rejoindre². Renart est ainsi difficile à attraper et à juger du point de vue de la diégèse. Ses multiples procès ne mènent en définitive à rien sinon à la fuite du condamné à mort. Mais Renart est aussi malaisé à interpréter pour la critique qu'il déroute : le personnage joue bien des tours et se montre volontiers cruel, il va même jusqu'à faire tuer Brun l'ours dans la branche qui l'oppose au vilain Liétart (branche XII³). Pour autant, le lecteur ne parvient pas à le condamner de façon ni définitive ni prolongée : Renart n'est pas exactement un antihéros, il n'incarne pas le mal : l'univers du *Roman de Renart* est celui de la renardie, non de la diabolie⁴.

¹ Sur l'homophonie entre *hart* et *art*, voir l'article de R. Dragonetti, « Renart est mort, Renart est vif, Renart règne », dans *La Musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », pp. 419-434.

² Dans *Le Roman de Renart*, le goupil reste prudemment à Maupertuis. En revanche, dans les épigones, que l'on pense à *Renart le nouvel* de Jacquemart Gielée ou à « Renart le bestourné » de Rutebeuf, Renart rejoint la cour et le royaume de Noble qu'il contamine de son hypocrisie et sur lequel il finit par régner.

³ Les références au *Roman de Renart* renvoient à l'édition du manuscrit *H* dirigée par A. Strubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

⁴ Sur la distinction entre « renardie » et « diabolie », voir Cl. Reichler, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, « Critique », 1979, pp. 77-149.

La fuite constitue l'un des fondements du personnage sériel ; elle est intimement liée à la ruse qui ouvre ses multiples possibilités. L'*ethos* du goupil se construit alors dans le défilé de la narration et trouve sa plénitude dans la répétition de ses échappées, dans le déploiement incessant de nouvelles branches exploitant ses ruses à l'infini. Figeant le personnage dans une posture, les lettrines et les miniatures qui ornent certains manuscrits⁵ semblent exactement à l'opposé du goupil : elles enferment l'animal dans le cadre dessiné par l'enluminure ou par les linéaments de la lettre, elles interrompent sa course, empêchent le débordement et la fuite. En antithèse du personnage, les images retiennent apparemment un état pourtant essentiellement transitoire. Mais il s'agit là d'une pensée théorique de l'image. Car en réalité, en particulier dans le manuscrit *I* du *Roman de Renart*, les petites vignettes parviennent à capter les tensions du mouvement ; malléable et plastique, déformée par le personnage qui les habite, leur fixité est subvertie, selon différentes modalités. Renart, personnage animé – comme d'autres acteurs du *Roman de Renart* –, repousse les frontières, fait vaciller les bornes qui contraindraient ses déplacements.

Dès le Moyen Âge et ses enluminures, les images ont cette capacité d'animation : quelque chose en elles annonce la bande dessinée et même le cinéma, celui des Lumières ou d'Étienne-Jules Marey. Dans le plan, spatial et donc immobile, elles trouvent les moyens d'une animation : une tension pour sortir du plan lorsqu'elles débordent du cadre tracé par l'enlumineur (le mouvement est alors une potentialité), une succession de poses – d'instantanés saisis – dans un même cadre qui en fait des images-mouvement⁶ (le mouvement est alors une illusion d'optique). Le rapprochement de l'enluminure et du cinéma peut paraître audacieux mais l'anachronisme est une démarche ; régressive, elle part de nos représentations présentes pour appréhender le passé. Au début de son cours au Collège de France consacré à la poésie comme récit dans la société médiévale,

⁵ 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).

⁶ Je reprends ici le titre de l'essai de G. Deleuze consacré au cinéma : *Cinéma. 1 - L'image-mouvement*, Paris, Minit, « Critique », 1983.

Michel Zink revendique un déplacement du présent vers le passé et qualifie ce trajet intellectuel d'impressionniste et d'anachronique. Sa démarche se fonde sur le plaisir subjectif et actuel de la lecture qui remonte vers le passé avec les émotions du présent. Au-delà de ce parti-pris critique, il me semble qu'il existe des processus dans la construction des images, des structures inconscientes, qui circulent et trouvent une actualisation parfois proche à des siècles de distance. Ainsi, la logique temporelle et narrative des images qui préside à la fabrique du film d'animation de Ladislav Starewitch est en filigrane dans le manuscrit *I du Roman de Renart*⁷. Le recueil donne en effet à voir un programme iconographique tout à fait singulier : la multiplicité des petites vignettes qui ornent le manuscrit et leur technique de réalisation, un dessin naïf et stéréotypé, évoquent les premières expériences du cinéma. Le manuscrit – le texte et ses illustrations – contient la possibilité du film : Starewitch en a l'intuition, alors même qu'il ne connaissait pas le manuscrit médiéval mais possédait un livre pour enfants : *Les Aventures de Maître Renard*, illustré par Joseph Pinchon et paru chez Delagrave en 1920.

Le projet d'adaptation au cinéma du *Roman de Renart* date de 1929⁸ : Ladislav Starewitch conçoit et fabrique des marionnettes, Irène Starewitch rédige un scénario. Le tournage débute rapidement : la version muette est terminée en dix-huit mois. Mais, à cause d'importants problèmes de sonorisation, le film définitif ne sort dans les salles parisiennes que le 10 avril 1941, plus de dix ans après la naissance du projet. Grand admirateur d'Emile Cohl, Starewitch filme image par image. Il travaille en effet les plans les uns après les autres : il compose le décor, dispose ses personnages, qu'il appelle des « ciné-marionnettes », sur une table de prise de vue, et fait varier les postures et les expressions. Sculptées en

⁷ Le manuscrit *I du Roman de Renart* est accessible en ligne sur le site [Gallica](#) et peut être téléchargé en PDF.

⁸ Sur l'adaptation du *Roman de Renart* par L. Starewitch, je me permets de renvoyer à l'article écrit en collaboration avec Olivier Leplatre : « Un épigone filmé : *Le Roman de Renart de Ladislav et Irène Starewitch* », dans *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 2008, Université Jean Moulin – Lyon 3. C.E.D.I.C. Centre Jean Prévost. Textes rassemblés par Corinne Füg-Pierreville. pp. 313- 327 (disponible en ligne sur le site [Ladislav Starewitch](#)).

bois, elles sont de tailles différentes afin de donner l'illusion de la distance ou de la profondeur. Starewitch découpe des mannequins supports, à la fonction comparable au squelette humain, faits de « bois léger, muni de charnières, rigide, capable de garder toute position donnée ». Il leur ajoute des vêtements censés ne pas entraver les mouvements. Les mains et les doigts sont « en fils de plomb surmoulé de coton et recouverts de peau de chamois »⁹ ; la tête et le visage sont taillés dans le bois, le liège ou autres matières dures, les muscles sont obtenus avec du coton et gainés de peau de chamois.

Starewitch enregistre donc des milliers d'images ; son *Roman de Renart* est à l'époque le plus long film de plastique animé : il dure 50 minutes environ et contient 124 800 images décomposant, pose après pose, le mouvement des corps. Starewitch retient en cela les leçons d'Etienne Jules Marey qui dans ses expériences rend visible le mouvement par la décomposition des forces qui l'animent : les images de Marey dépendent à la fois de forces qui posent, stoïques, arrêtées dans leur course, et de forces qui passent, se suivant les unes les autres. Dans un second temps, Starewitch anime ces images ; le singe qui tourne la manivelle de l'appareil au début de son film en est une représentation métaphorique. L'élaboration du film s'effectue donc d'abord grâce au montage linéaire des instantanés puis grâce à un tournage, au sens concret du terme : un mécanisme d'entraînement des images.

L'animation de l'image fixe est un phénomène technique, aux origines du cinéma. Mais il me semble qu'il existe déjà dans *Le Roman de Renart* un « devenir-film », plus évident encore lorsque l'on compare les aventures du goupil avec les *Fables* de La Fontaine, « Le Rat de ville et le Rat des champs » et « La Cigale et la Fourmi », également animées par Starewitch. A première vue, comme les deux fables, le *Roman de Renart* découpe sa matière en récits indépendants : les branches reposent chacune sur une unité narrative forte ; il n'existe pas de continuité de branche en branche, pas de lien explicite, logique ou temporel qui

⁹ L. Starewitch, *Plastique animé*, cité dans Léona Béatrice et François Martin, *Ladislav Starewitch 1885-1965, Op. cit.*, pp. 328-331.

favoriserait le passage d'un épisode à l'autre¹⁰. Et pourtant les branches du *Roman de Renart* mettent en perspective le temps et la narrativité d'un récit linéaire à l'horizon duquel une transposition cinématographique, et même un long métrage, deviennent possibles. Dès le Moyen Age, les copistes ont senti cette tension. Alors que la plupart des manuscrits débutent par la branche la plus célèbre, « Le Jugement de Renart », les recueils *C* et *M* mettent en cycle le *Roman* : la *Naissance* et les *Enfances Renart* ouvrent les manuscrits ; la *Procession* et la *Mort Renart* les terminent¹¹. Mais, au-delà de ces deux tentatives marginales dans la tradition renardienne médiévale et de la division des aventures, le personnage de Renart est exactement, entre les multiples branches, le liant qui paraissait absent. Il assemble les aventures entre elles, non pas tant comme personnage récurrent, mais parce qu'il est constamment en déplacement. Renart est par essence un personnage cinétique : le mouvement est son mode d'existence, de survie ; ses trajets en quête de nourriture et ses fuites répétées pour rejoindre Maupertuis déterminent le devenir film du *Roman de Renart* : ils postulent un hors-champ qui assure la continuité des ruses et des aventures.

Ainsi, beaucoup de branches, « Les Vêpres de Tibert », « Renart et Primaut », « Renart et les anguilles »¹², entre autres, débutent par le départ du

¹⁰ L. Foulet écrit dans sa conclusion : « Il n'y a pas un roman de Renard, il y en a vingt-huit », 28 correspondant au nombre des récits de l'édition Martin (*Le Roman de Renard*, Paris, Champion, 1914, p. 565). R. Bellon complète cette affirmation : « il n'existe pas un *RdR*, il en existe quatorze, autant que de manuscrits qui nous ont transmis, en un nombre variable d'un manuscrit à un autre et selon une disposition variable (qui ne respecte en aucun cas l'ordre chronologique de composition) les "histoires en français sur Renart" » (dans « L'introuvable mise en cycle du *Roman de Renart* », dans *Sommes et Cycles (XIIIe-XIVe siècles)*, actes des colloques de Lyon (31 mars 1998 et 5-6 mars 1999), *Les Cahiers de l'Institut catholique de Lyon*, n°30, p. 49.

¹¹ « Ce sont donc les deux seuls manuscrits qui accordent à ces deux récits une place conforme au principe de l'organisation cyclique qui prévaut pour les récits épiques et romanesques : le cycle des récits suit le déroulement chronologique de la vie du héros éponyme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort » (R. Bellon, « L'introuvable mise en cycle du *Roman de Renart* », *Ibid.*, p. 50). Voir aussi, du même auteur, « De la chaîne au cycle ? La réorganisation de la matière renardienne dans les manuscrits *C* et *M* », dans *Revue des langues romanes*, XC, 1986, pp. 27-44. Les manuscrits *C* et *M* ont fait l'objet d'une édition critique. Voir N. Fukumoto, N. Harano et S. Suzuki *Le Roman de Renart édité d'après les manuscrits C et M*, Tokyo, France Tosho, 1983 et 1985, 2 vol. et *Le Roman de Renart*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2005. Les éditions scolaires ainsi que les livres pour enfants ont retenu cette dimension narrative et ont le plus souvent redistribué les branches selon la logique d'un récit.

¹² « Atant se met parmi la lande / Et s'en entre en la voie errant, / Et va molt sovent colioiant / Savoir s'il poroit acrochier / Qui a son fil eüst mestier, / U coc u geline u oison ». « Si grant fain a que il baaille, / De la fain li duet molt li cors. / De Malpertuis est issus hors. / Tant erre le trot

goupil affamé. Epopée de la faim, selon l'expression de Roger Bellon, *Le Roman de Renart* applique à la lettre le proverbe médiéval : « Besoing fait vielle troter » (« Le besoin fait trotter même les vieilles »)¹³. L'expression apparaît à plusieurs reprises, dans « Le Puits », mais aussi dans « L'Escondit » ou dans « La Mort de Renart »¹⁴. Les branches suivent ensuite leur cours et trouvent leur acmé dramatique toutes les fois que Renart prend ses jambes à son cou ou pique des éperons pour échapper à ses poursuivants. Renart court pour éviter le gibet, image fixe et horizon d'attente qui le menace sans cesse lors de ses différents jugements ; jamais il ne s'arrête ou ne se repose durablement. La course est son principe de vie ; c'est aussi la modalité de l'écriture de ses aventures qui repose sur la variation autour d'un même thème : la fausse mort. En effet, le personnage existe selon une cadence actancielle fondée sur l'éternel retour et sur l'immortalité : Renart ne cesse de revenir, lui-même et un autre pour des aventures toujours nouvelles qui réécrivent pourtant un canevas identique et font revenir un certain nombre de motifs littéraires. Au fil des branches, Renart ressuscite et trompe la mort dont il sait adopter la semblance pour duper les oiseaux et ses adversaires ; il poursuit infatigablement ses aventures et ses mauvais coups. Ce rythme vital du personnage en fuite rend possible non seulement l'ajout de multiples branches, selon le principe de l'arborescence qui caractérise la veine renardienne ; il ouvre aussi la voie à des continuations après la fin de la rédaction des aventures de Renart au milieu du XIIIe siècle. Rutebeuf compose ainsi « Renart le bestourné », en 1261, Jacquemart Gielée et le Clerc de Troyes rédigent respectivement *Renart le nouvel* et *Renart le contrefait* entre la fin du XIIIe et du premier tiers du XIVe siècle. Les épigones ramènent à la surface de l'écriture le souvenir latent des aventures de Renart auxquelles ils donnent une nouvelle actualisation ; les premières branches sont là en doublure du

ellassié / Qu'il se feri en un plassié ». « Par besoing s'est mis a la voie, / Tout belement, que nuls nel voie, / S'en va parmi une jonchiere / Entre le bos et la riviere : / Et a tant fait et tant erré / Qu'il est un chemin entrés » (respectivement « Les Vêpres de Tibert », v. 16-21, « Renart et Primaut », v. 6-10, « Renart et les anguilles », v. 11-16, *Le Roman de Renart*, éd. cit.).

¹³ Le proverbe est répertorié par J. Morawski dans *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1925, n°236.

¹⁴ Respectivement v. 116, v. 1401 et 1939, v. 55.

texte, au sens où Julien Gracq¹⁵ l'entend : affleurement, miroitement sous le tissu de la littérature préexistante.

Le film de Starewitch est en quelque sorte un « épigone filmé ». De l'histoire originelle, le réalisateur retient l'élément essentiel, qui définit le personnage et justifie la composition de branches ou de textes : le déplacement. Au début du film, Starewitch cherche à relier deux petites aventures, les adaptations de « Renart et la mésange » et de « Renart et Tiécelin » [extrait 1 : 0'3''06'']. Le goupil fait son entrée, *in medias res*, dans le cadre de l'image, accompagné par la voix off : il marche tranquillement et s'approche de la mésange qui appartient au décor fixe. Alors que sa ruse échoue, il lève les yeux pour suivre l'envolée de la mésange et aperçoit dans le ciel le corbeau, volant jusqu'à un arbre : à nouveau, la marche est le mode de transition entre les espaces et les aventures ; le vol du corbeau thématise le raccord entre les deux tentatives. Ici le rythme de Renart est lent : le goupil musarde, il guette le *kairos*, l'occasion propice pour une bonne ruse, celle qui lui permettra de remplir son ventre vide. Mais dans d'autres passages, Renart accélère ses déplacements et le film donne l'impression que le goupil emporte la pellicule par son énergie de vie et de fuite. L'image la plus significative est sans doute la course folle, lors de laquelle après avoir violé la louve Hersent, Renart s'empare des jambons d'Isengrin [extrait 2 : 0'9''04'']. Le mouvement semble tellement rapide que le goupil qui courait au début patine ensuite élégamment. Le rythme scandé de la course ou de la marche se mue en glissade caractérisée par un mouvement horizontal et continu¹⁶.

La circulation de Renart, que rien n'arrête, permet de subvertir le plan fixe de l'image constituée par Starewitch pour ses prises de vue. Elle ouvre le cadre à l'avant et à l'après, soude les branches du récit les unes aux autres et les inscrit dans une linéarité narrative qui nécessite l'enchaînement des photogrammes

¹⁵ Julien Gracq : « 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).

¹⁶ Ce principe d'accélération trouve un écho pour nous dans un personnage de cartoon américain produit en 1949 par les studios de la Warner Bros : Bip bip, un grand géocoucou, un *road runner*.

faisant ainsi avancer le film. Le motif de la course est aussi là pour rappeler que Renart, personnage marginal, véritable baron révolté refusant la loi et les règles du royaume de Noble, ne peut être contenu par une image-prison à moins qu'elle ne soit mise en mouvement, qu'elle se libère de son cadre, emportée par le flux du tournage. Le film, comme dispositif plastique, capte et canalise une énergie, une force vive, il la représente. L'image animée traduit exactement la définition de l'être cinétique de Renart, passant et en fuite.

Le prologue du film programme déjà cette échappée. Starewitch remonte au livre médiéval et à ses miniatures : images avant le texte, il les anime et accorde à Renart la capacité de franchir les bornes des images fixes [extrait 3 : 0'01''30 à 0'03''11]¹⁷. Un docte singe présente aux yeux des spectateurs un manuscrit dont il tourne les pages ; l'ouvrage est d'une taille disproportionnée en comparaison de celle du singe : il occupe presque tout le cadre. Seuil formel, le volume fait transition entre le lisible et le visible. Lisible car il affiche le titre à lire, visible car il s'ouvre sur d'immenses pages enluminées qui voient chacune l'apparition d'un nouveau personnage. Le corbeau, le couple du coq et de la poule, les deux chiens ou le blaireau sortent véritablement de la page dont ils se détachent comme dans les livres à système¹⁸. Feuilletter le livre, en faire défiler les pages, c'est donner un premier élan, un premier mouvement, fabriquer une image animée. Rappelant le singe qui actionne la manivelle du projecteur avant le prologue, le geste de tourner les pages lance un processus dynamique : l'enchaînement vient annuler les cadres du plan fixe. Starewitch anime le seuil du livre ; il inclut également dans la surface plane de la page des figures en relief, donnant ainsi à l'image l'épaisseur des corps et de la vie.

Au début du film, le grand livre semble faire directement signe vers les manuscrits médiévaux. Mais en réalité, Starewitch, qui ne connaissait pas les manuscrits du *Roman de Renart*, s'inspire d'une autre source : *Les Aventures de*

¹⁷ Le prologue est visible sur [YouTube](#).

¹⁸ Les livres à système font leur apparition dès la fin du Moyen Age : Raymond Lulle de Majorque, au XIII^e siècle, puis Pierre Apian, au XVI^e siècle, introduisent un disque tournant. Dans la *Cosmographie* de Pierre Apian, ce disque figure le mouvement des étoiles. D'autres réalisations, avec des languettes, apparaissent dans des livres d'anatomie.

Maître Renard, illustré par Joseph Pinchon¹⁹. Entre le film et le manuscrit enluminé, le livre illustré constitue une étape dans la pensée anachronique de l'image animée. L'édition pour enfant est publiée chez Delagrave en 1920. Dans un rapide prologue, à la façon des conteurs médiévaux, le narrateur s'adresse directement aux « aimables lecteurs et gentilles lectrices » et leur présente son « ami Renard le goupil » :

Le héros de notre histoire fait penser au "valet de Gascogne" du vieux Marot :
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde...
Au demeurant, le meilleur fils du monde.

Début ensuite la première branche : « La Naissance de Renart »²⁰. La page du livre illustré est construite selon une disposition proche d'un feuillet médiéval : le texte est organisé sur deux colonnes, chacune est précédée d'une miniature ; de part et d'autre, un décor marginal, digne des manuscrits gothiques, avec les volutes des végétaux et quelques animaux se déploie. Certaines scènes illustrent le début de la branche : la brebis, le loup et le chien évoquent les bêtes qu'Adam et Eve font successivement sortir de la mer ; en revanche, le lion et le rat semblent renvoyer à la fable de La Fontaine. Tout en bas de la page, on aperçoit la tête rousse du goupil : l'illustrateur a choisi de la scinder en deux, illustrant de cette manière la duplicité du goupil qui n'apparaît pas au premier coup d'œil.

L'illustrateur des *Aventures de Maître Renard*, comme l'enlumineur du manuscrit *I*, intègre l'image dans un espace géométrique : le rectangle, la forme

¹⁹ L. Starewitch a dû vendre une partie de sa bibliothèque à la fin de ses jours et il n'est guère possible aujourd'hui de savoir à partir de quelle(s) édition(s) il a pu travailler. Toutefois, il reste un livre illustré : *Aventures de maître renard*, texte de G. Le Cordier, dessins de J. Pinchon, Paris, Librairie Delagrave, 1920, annoté de la main du réalisateur. Certains passages sont soulignés. Je remercie François Martin, époux de la petite-fille de L. Starewitch, pour ces informations.

²⁰ Cette première aventure manifeste bien l'instauration d'une narrativité dans les branches médiévales. Le Cordier dessine ainsi un itinéraire de la naissance de Renart jusqu'au règne de « Renardie ». Mais curieusement, ce règne est l'occasion pour le goupil d'une prise de conscience morale : Renard a « profité de son expérience et s'est appliqué à lui-même la maxime exprimée par La Fontaine : "Si tu veux qu'on t'épargne, épargne aussi les autres !" ». Contrairement à ce que l'on observe dans le texte médiéval, la morale s'étend à l'ensemble des aventures de Renard : « Vous, mes enfants, qui n'êtes pas des renards, mais des hommes formés à l'image de Dieu, agissez toujours en conséquence ; pratiquez la vertu, non pour les profits qu'elle procure, mais pour l'honneur d'être justes, et la douceur d'être bons. Ce sera la meilleure façon de me prouver que l'Histoire de Renard vous a servi à quelque chose ».

archétypale de l'encadrement qui permet une clôture homogène de l'image, pour reprendre quelques-unes des expressions utilisées par Roland Barthes²¹. Or cette forme semble exactement à l'opposé de Renart, elle se donne pour son antithèse puisqu'elle empêche le débordement et la fuite. Mais, à mieux y regarder, plusieurs actes subversifs viennent bousculer le cadre, par assouplissement de ses lignes ou par débordement des limites qu'il impose. L'utilisation d'une forme qui contrarie le rectangle, le rond, et ses avatars, en constitue une première réalisation.

Subvertir le rectangle ? Ici encore, immense dossier : arts du spectacle, arts plastiques (peinture, sculpture), architecture. Réexaminer la fonction du rond (de l'arrondi). A faire (fait ici et là, mais dossier à rassembler) une analyse des formes rondes en ce qu'elles supplantent – ou sont supplantées par – le rectangle²².

L'illustrateur place ainsi dans la marge les volutes végétales et les animaux semblent tous suivre une courbe descendante qui les ramène au centre. Les pages suivantes montrent l'autre versant de la subversion : le débordement de la ligne instituée.

([...] la subversion d'une forme, d'un archétype ne se fait pas forcément par la forme contraire, mais d'une façon plus retorse, en gardant la forme mais en lui inventant un jeu de superpositions, d'annulations, de débordements)²³.

L'image se répand alors au-delà des limites. Tantôt Joseph Pinchon supprime l'un des côtés du cadre, tantôt il s'en passe totalement ; il s'amuse des coordonnées verticales et horizontales de la lettre L, dessinée à la façon d'une lettrine médiévale : agenouillé, encapuchonné, Renart fait le dos rond, comme s'il voulait retrouver les courbes de la lettres R qui débute son nom. Et sa queue dépasse, sous sa cape et sous la lettre : elle désigne Renart comme un doigt qui montre et

²¹ « Rectangle : forme archétypale de l'encadrement pictural. On met l'image dans un cadre. [...] Cadre : (...) Clôture homogène de l'image (pareille à la muraille d'une cité) (...). A étudier : scène à l'italienne, écran cinéma » (R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Cl. Coste, Paris, Seuil Imec, « Traces écrites », 2002, pp. 158-161).

²² *Ibid.*, p. 160.

²³ *Ibid.*, p. 161.

indique au regard la personnalité profonde du goupil²⁴. La queue est aussi ce qui reste dans la dernière image du livre présenté dans le prologue de Starewitch.

Ces procédés sont ceux de la bande dessinée : Roland Barthes évoque Fred, le dessinateur et co-fondateur de la revue satirique *Hara-Kiri*, mais aussi Joseph Pinchon, dont il mentionne entre parenthèses non pas les *Aventures de Maître Renard*, mais *Bécassine*²⁵. En réalité, la subversion du cadre est déjà en germe au Moyen Age, en particulier dans le manuscrit *I* du *Roman de Renart*. Le texte, copié du côté des Flandres ou de Cologne entre 1375 et 1450, fournit un programme iconographique tout à fait singulier et atypique dans l'ensemble de la production médiévale. Il est orné de plus de 500 miniatures narratives de 2,4 cm de haut et de 6,8 cm de large pour la plupart. La majorité est située dans les colonnes de texte, certaines sont ajoutées dans les marges ou au bas du feuillet. Contrairement à ce que l'on observe dans les quatre autres manuscrits enluminés du *Roman de Renart*, les vignettes ne sont pas au seuil des branches ou du manuscrit.

Dans les recueils renardiens, quand elles occupent cet emplacement liminaire, les miniatures programment la lecture de la branche ou de l'œuvre. Le plus souvent, elles anticipent le texte dont elles dévoilent l'élément emblématique : comme un instantané photographique, l'image capte l'acmé du récit, son *punctum*²⁶ – détail poignant à partir duquel le récit bascule. Ainsi, à l'orée de « Renart et Tiécelin », l'enlumineur du manuscrit *D* saisit le moment de la chute du fromage : la réussite de la parole rusée avant la dévoration. Entre les deux éléments hétérogènes, le corbeau noir perché sur son arbre et le renard roux au sol – les deux couleurs comme les postures sont antagonistes –, la blancheur du

²⁴ Les enlumineurs médiévaux utilisent des manicules : en marge des textes, en forme de petite main pointant le doigt, elles signalent l'importance d'un mot ou d'un paragraphe.

²⁵ *Ibid.*, p. 160.

²⁶ « Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu : ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 49).

fromage attire le regard²⁷. Objet du désir et de frustration, le fromage est situé dans un espace transitoire figurant à la fois la promesse de nourriture qui satisfera le goupil et la conscience de sa perte qui meurtrira le corbeau. Dans le manuscrit *O*, une miniature ouvre le premier feuillet : elle montre l'enterrement de Renart alors que la branche intitulée « La Mort de Renart » est absente du recueil. La tache blanche du plumage de Chantecler contraste avec le fond rouge de la miniature et conduit le regard vers la tête rousse du goupil²⁸. Placée avant les aventures de Renart, avant « Le Jugement », la branche la plus célèbre et la plus appréciée au Moyen Age, la miniature est uniquement connotative, elle ne dénote pas, elle n'illustre pas directement mais donne la signification profonde du personnage et de son *Roman*.

Dans la plupart des recueils renardiens, la miniature, singulière, est un seuil accueillant. A l'opposé de cette pratique, l'enlumineur du manuscrit *I* multiplie les images, il les enchaîne, les fait défiler, donnant l'illusion d'une animation. D'une part, l'instant saisi n'est plus un instant privilégié, remarquable, mais un instant quelconque, ordinaire parmi d'autres – une coupe plutôt qu'une pose, selon la distinction de Deleuze²⁹. D'autre part, l'illustration du texte ponctue le feuillet, le scande selon une cadence soutenue et selon des coupes équidistantes dans le trajet du mouvement : le même laps de temps semble séparer les postures des personnages (« vêpres de Tibert »)³⁰ créant par là-même une continuité dans le discontinu³¹. Le programme iconographique du manuscrit invente ainsi une

²⁷ Les trois couleurs participent de la trichromie médiévale, le blanc s'opposant à la fois au rouge et au noir.

²⁸ Sur cette miniature liminaire, je me permets de renvoyer à mon article : « L'Image du texte. L'enluminure au seuil du manuscrit *O* », dans *Reinardus*, vol. 15, n°1, 2002, pp. 17-31.

²⁹ G. Deleuze, *Cinéma. 1- L'image-mouvement*, *Op. cit.*, p. 14.

³⁰ Manuscrit *I*, Feuilles 57r° à 58r°.

³¹ Les termes de Deleuze analysant le dessin animé permettent de penser les illustrations du manuscrit *I* : « On le voit bien quand on essaie de définir le dessin animé : s'il appartient pleinement au cinéma, c'est parce que le dessin n'y constitue plus une pose ou une figure achevée, mais la description d'une figure toujours en train de se faire ou de se défaire, par le mouvement des lignes et de points pris à des instants quelconques de leur trajet. Le dessin animé renvoie à une géométrie cartésienne, et non euclidienne. Il ne nous présente pas une figure décrite dans un moment unique, mais la continuité du mouvement qui décrit la figure » (*Cinéma. 1- L'image-mouvement*, *Op. cit.*, p. 14).

image-mouvement, mue par une énergie cinétique qui entraîne l'image fixe : le figé devient variable, le signe iconique plastique.

Trois traits essentiels participent de cette sensation d'animation : d'un côté, l'enlumineur multiplie les tentatives pour faire éclater le cadre, pour se débarrasser de la limite qui borne l'image et empêche l'énergie de se déployer. Ensuite, grâce au très grand nombre de vignettes, il introduit une très forte narrativité de l'image, celle-ci ne fait plus tableau, elle n'isole ni ne fixe le moment crucial ou la scène signifiante. L'image se situe dans l'appel de l'ensuite et elle développe parallèlement au récit, presque indépendamment de lui, une continuité narrative avec quelques ellipses qui pour autant n'entravent pas son défilé. Enfin, l'enlumineur construit les vignettes sur des procédés de répétition mémorielle donnant l'illusion d'une succession de coupes : les pages d'un manuscrit ne peuvent certes pas être tournées avec une grande rapidité, le texte bien sûr brouille la perception des images, mais les vignettes, par le travail de rémanence qu'elles produisent, pourraient constituer un premier flip-book.

Les images débordent du cadre : la queue de Renart, celles du chat ou du roi Noble dépassent : comme dans le film de Starewitch ou dans l'illustration des *Aventures de Maître Renard*, ces formes courbes et retorses subvertissent le rectangle. Les bois et les cornes des animaux, la couronne du roi, excèdent également les contours de la miniature. Les chevaux quant à eux, montures du déplacement³² et éléments essentiels de la parodie dans *Le Roman de Renart* – figure de pensée qui s'amuse des frontières génériques – sont très souvent coupés, au niveau du flanc, suggérant ainsi que leur corps se prolonge au-delà de la limite verticale. Enfin, l'un des bords du cadre disparaît régulièrement, remplacé par un élément du décor, la forteresse de Maupertuis, le trône du roi, un arbre, le gibet. Le dispositif est également sensible dans les métaphores iconiques que sont les portes et les passages, naturels, comme le trou creusé par Renart matérialisant

³² Voir en particulier G. Bianciotto, « Renart et son cheval », dans *Mélanges Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, pp. 27-42 et R. Bellon, « Renart et son cheval : complément d'enquête », dans « *Qui tant savoit d'engin et d'art* ». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (Civilisation médiévale, 16), 2006, pp. 95-104.

l'entrée de sa tanière, construits, comme les grandes portes à l'entrée de Maupertuis ou du palais du roi Noble. Ces passages servent le plus souvent à relier des espaces situés sur le même plan horizontal. Mais l'enlumineur instaure également un trajet vertical lorsqu'il figure le puits ou la cuve du teinturier dans laquelle Renart tombe au début de la branche Ic. Et de manière emblématique, les miniatures montrent très souvent l'animal franchissant cet espace de transition : son corps participe simultanément des deux espaces, le dedans et le dehors. L'illustration retient le mouvement même, le passage, la traversée du cadre ; elle fixe une pose, un instant remarquable, pour signifier que les personnages ne peuvent jamais être arrêtés.

La répétition des portes, des entrées et des sorties, selon de multiples modalités, les tentatives pour repousser les frontières du cadre, tous ces éléments métaphorisent la circulation des personnages, la dynamique qui les habite. L'image, qui aurait pu apparaître comme un contresens, figeant les personnages, s'anime en captant l'énergie de leurs déplacements. Elle parvient même à saisir en quelques traits schématiques ce mouvement qui fonde essentiellement le personnage fuyant qu'est Renart : le goupil y est presque toujours dans une posture oblique. Debout, mais de biais, il tend les pattes devant lui. L'inclinaison vers l'avant fonctionne comme le levier qui sort l'image de son inertie pour la rendre dynamique ; les mains tendues – celles de Renart ou d'autres personnages – figurent la quête et la capture, amoureuse ou alimentaire ; elles annoncent aussi les ruses du langage avec leur part de violence : toute rencontre avec l'autre, dans le *Roman de Renart*, donne lieu à un bon tour. Renart dupe son adversaire ou son compagnon de voyage en l'abusant de ses couleurs de rhétorique.

Ce premier procédé d'animation est amplifié par la technique iconographique qui lie les vignettes entre elles : la successivité des images est construite selon une trame mémorielle : très stéréotypés, archétypiques, les dessins du chat, du renard ou du lion s'impriment sur notre rétine comme des repères. Leur silhouette est identifiable au premier coup d'œil : le chat nous fait face ; le lion est assis sur un trône, il porte une couronne et sa gueule est le plus souvent ouverte. Les miniatures créent donc ce que Liliane Louvel nomme une

iconorythmie³³ : les images, qui se succèdent selon un rythme soutenu, se ressemblent mais ne sont jamais superposables. Au raidissement des silhouettes, s'ajoute un code de couleur qui relaie l'identification formelle : le renard est brun ; comme le mouton, le chat est blanc ; tacheté, il devient léopard... Ces deux imaginaires mémoriels, celui de la forme et celui de la couleur, permettent ensemble de penser un processus cinématographique qui s'articule avec la syncope des images et leur répétitivité.

Dans plusieurs feuillets du manuscrit *I*, si l'on fait abstraction du texte, la cadence soutenue des vignettes et leur stéréotypie produisent l'effet d'un flip-book. Dans les folios consacrés aux « Vêpres de Tibert », l'enlumineur élabore un invariant : le goupil, deux cloches. Renart tient dans sa main une corde. L'image suivante conserve les deux cloches et le goupil, dans une position presque similaire. Mais la corde a servi : Tibert est sur le point d'être pendu, ses pattes reposent à peine sur une petite estrade bleue. L'image suivante fait légèrement varier encore la scène tout en conservant des constantes : la posture de Renart est toujours la même, une cloche reste, l'autre a disparu, Tibert est suspendu dans le vide. Enfin, la dernière vignette montre Renart, la posture est identique mais l'orientation est inversée : il tourne le dos au chat qu'il abandonne à son triste sort ; Tibert est pendu, dans la même position que sur l'image précédente. L'alternance du cadre, tantôt rouge, tantôt bleu, rythme le déroulement des images.

Le procédé est identique dans cet autre exemple de « Renart et Liétart », au moment où l'âne propose à son maître de faire le mort devant la demeure de Renart et d'Hermeline pour les duper. La technique d'animation repose à nouveau sur des invariants qui construisent une image mémorielle et sur des variations imprimant à l'image mentale son mouvement. Dans « Les Vêpres de Tibert » comme dans « Renart et Liétart », l'animation ne s'étend que sur quelques images ; dans le « Duel judiciaire », le cas est tout à fait singulier : cette fois, la scène se déroule plus amplement : neuf vignettes rythment le duel qui oppose

³³ Sur la notion d'iconorythmie, voir L. Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002, pp. 242-247.

Renart et Isengrin. Leurs mouvements syncopés paraissent mécaniques mais la sérialité des images emporte les corps dans un combat animé.

Les images du manuscrit *I* sont pour l'essentiel des coupes, plus que des poses. Mais, sur le premier feuillet, l'image liminaire combine les deux principes de l'image : elle les figure métaphoriquement. Au seuil du texte, la miniature annonce les aventures de Renart et en particulier son jugement : on le voit, Renart se présente devant Noble pour répondre des accusations portées contre lui, par Isengrin, par Chantecler ou par les autres barons de la cour. Si elle programme le texte, à la façon des miniatures des manuscrits *O* et *D*, elle détaille aussi le principe de fabrication et d'animation des images qui accompagnent les personnages dans leurs aventures. En bas de la miniature, trois quadrupèdes difficilement identifiables (cheval, âne, bœuf ?) avancent l'un derrière l'autre. Leur déplacement conduit ensuite le regard à droite de l'image : deux animaux, dont le bœuf avec ses cornes, passent sous la grande porte du château pour faire leur entrée à la cour. Le regard progresse et passe sous une deuxième porte. Deux animaux – une nouvelle fois le bœuf –, dressés cette fois sur leurs pattes arrières, font face au roi.

L'enluminure-seuil annonce les multiples ouvertures et passages ; le mouvement circulaire des animaux bouleverse la forme rectangulaire ; la queue du bœuf déborde du cadre, dont la façade du château dessine le bord extérieur droit. Comme une manicule, elle désigne le texte qui suit. Enfin, l'image semble dire que le *Roman de Renart* est tout entier présent dans ces bêtes dressées à la façon des hommes auxquels elles empruntent leurs postures et leurs coutumes mais qui restent des bêtes. L'image définit ainsi la parodie dans *Le Roman de Renart* comme une transformation incomplète – le *Roman de Renart* repose en grande partie sur l'alternance constante entre anthropomorphisme et zoomorphisme – dans laquelle l'origine reste sensible, comme une transformation en train de s'accomplir.

Les images parviennent ainsi à saisir exactement l'essence du personnage ; malgré leur fixité ou grâce à cette fixité animée, elles sont exactement à même de dire la nature des personnages du *Roman de Renart* et plus précisément de son

héros rusé et insaisissable. Elles définissent aussi le récit renardien comme une *poïesis*, une œuvre en train de se faire, toujours se faisant dans la relance perpétuelle des aventures du goupil. Mais au tournant du XIII^e siècle, la veine renardienne prend une nouvelle direction dont la dernière enluminure de *Renart le nouvel* peut constituer l'expression iconique. Dans les deux branches inventées par Jacquemart Gielée, Renart devient un personnage de plus en plus emblématique. Désormais, Renart est une figure déterminée, dont le sens n'est plus fuyant mais au contraire tout à fait clair : il est le mal, l'hypocrisie, les ordres mendiants. L'enluminure pleine page qui clôt tous les manuscrits³⁴ conservés impose Renart, figé, assis en majesté sur la roue que Fortune a bloquée selon l'accord conclu. A la fin de *Renart le nouvel*, cette roue qui ne tourne pas, signifie le dévoiement du personnage renardien : Renart n'est plus le héros en fuite de son roman, ce héros qui fait le mal, mais que les lecteurs retrouve avec joie. Perdre la capacité de mouvement et de fuite, c'est ainsi faire advenir une nouvelle figure littéraire, incarnation du mal, et renoncer au principe de plaisir.

Renart devient à la fin de *Renart le nouvel* une image figée dans un symbole au sens unique et sûr. La moralisation enferme le personnage dans une image (qui met fin au texte) ordonnée, idéologiquement transparente : le déviant, le transgressif, le marginal, le fuyant, l'incertain subissent le « grand renferment » disciplinaire de l'image. Car si l'image peut soutenir la liberté, par sa mouvance, sa ductilité, elle peut aussi l'entraver en figeant le monde dans un ordre immuable et contraignant : Renard est « arrêté ».

* Cet article est tiré d'une communication prononcée dans le cadre de la formation « Histoire des arts et culture médiévale » organisée par M. Marzloff et Eric Dayre, en partenariat avec l'Université de Provence à l'IFE du 21 au 24 novembre 2011.

³⁴ Quatre manuscrits de *Renart le nouvel* ont été conservés. Tous sont à la BnF : fr. 372 (C), fr. 1581 (L), fr. 1593 (F) et fr. 25 566 (V). Le manuscrit V a fait l'objet d'une édition critique : H. Roussel, *Renart le nouvel par Jacquemart Gielée publié d'après le manuscrit de la Vallière (B. N. fr. 25 566)*, Paris, Editions A. & J. Picard & Cie, 1961.