



HAL
open science

Le Roman de Renart ou le refus du sens

Aurélie Barre

► **To cite this version:**

Aurélie Barre. Le Roman de Renart ou le refus du sens. Danielle Buschinger; Florent Gabaude; Marie-Geneviève Grossel. Mondes animaliers au Moyen Age et à la Renaissance, Presses du Centre d'études médiévales de Picardie, 2016, 978-2-901121-74-9. <hal-04124711>

HAL Id: hal-04124711

<https://hal.science/hal-04124711v1>

Submitted on 10 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le *Roman de Renart* ou le refus du sens

« *Ne jamais s'excuser, ne jamais s'expliquer* »
(R. Barthes, *Le Plaisir du texte*)

Pendant toute la période médiévale, l'animal anime de sa présence les tympans et les chapiteaux des églises, les miséricordes et les vitraux, les fresques, les tapisseries et, bien sûr, les pages des manuscrits : il habite les marges et peuple les récits. Les chevaux s'élancent sur les champs de bataille, les faucons et les chiens accompagnent les chasses, les oiseaux annoncent la renaissance du printemps et des amours, quelques bêtes fabuleuses surgissent : des lions et des léopards inquiètent Lancelot, un serpent mord la queue d'un lion¹... Le récit accorde à l'animal une place qui va de l'arrière-plan descriptif au premier plan narratif : ici, oiseau chanteur ou fougueux destrier, il n'est qu'un motif et compose le paysage topique de la reverdie ou du combat épique ; ailleurs, il devient, comme le lion d'Yvain ou le petit chien de Tristan, un compagnon cher, l'indice métonymique de la présence du personnage, le signe de sa valeur héroïque. Plus encore, l'animal fonde la matière même de l'écriture dans les bestiaires, les fables et certains contes moraux² et, bien sûr, dans le *Roman de Renart*. Il porte en lui les principes de construction du sens : selon la formule de Michel Zink, « l'animal, par des voies diverses, signifie »³.

Les bestiaires organisent un discours à partir de sa présence au monde selon une pensée symbolique, une acception spirituelle élaborée en fonction de l'éloge du Créateur et de l'édification du Chrétien⁴. Non seulement les comportements zoologiques sont ramenés à une très forte polarité de sens – les animaux représentent le Bien ou le Mal – mais le message théologique ou moral – parfois amoureux lorsque le bestiaire est détourné vers la sphère profane⁵ – est clair. La voix narrative est là, savante et autoritaire ; le physiologue fait advenir le sens, dit l'ordre du monde et contraint l'interprétation en donnant à lire et à entendre une leçon univoque, fidèle aux enseignements de la Bible auxquels il ne cesse de se référer. Largement traduit et imité pendant tout le Moyen Age, le *Physiologos* définit ainsi le renard :

¹ Chrétien de Troyes, respectivement *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, *Yvain ou le chevalier au lion*.

² Bien sûr, les fables comme les contes moraux ne font pas tous intervenir des animaux.

³ La citation est empruntée à M. Zink (« Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Age », dans les actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15^e congrès, Toulouse, 1984, *Le Monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e - XV^e siècles)*, pp. 47-71).

⁴ Sur le *Physiologos* et plus généralement sur les bestiaires, voir l'introduction d'A. Zucker dans *Physiologos. Le Bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Jérôme Million, 2004, pp. 9-44.

⁵ Voir en particulier le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival (éd. et trad. de Gabriel Bianciotto, Paris, Champion, « Champion classique – Moyen Age », 2009).

« Le physiologue a dit que le renard est un animal trompeur. Lorsqu'il est affamé et qu'il ne trouve absolument aucune proie à se mettre sous la dent, il repère un endroit où il y a un tas de terre chaude ou de compost et il se jette dessus, les yeux révoltés, se gonfle entièrement d'air et retient son souffle. Alors les oiseaux s'imaginent qu'il est mort et viennent se poser sur lui pour le manger. Mais le renard subitement se redresse, les attrape et les dévore.

Tel est aussi le diable : il est extrêmement trompeur et ses œuvres sont pleines de ruse. Celui qui veut obtenir une part de ses chairs meurt. Car les chairs du diable sont le meurtre, la luxure, l'avidité, le plaisir, l'idolâtrie. C'est pourquoi Hérode est comparé au renard ainsi que le scribe qui s'entend dire par le Sauveur : « Les renards ont des tanières ». Et Salomon dans le *Cantique* : « Attrapez-nous ces petits renards car ils ravagent les vignes », et David dans les *Psaumes* : « Ils seront la proie des renards »⁶.

Fondée sur un va-et-vient entre quelques traits éthologiques choisis pour leur caractère inquiétant (la feinte de mort, l'habitat dans la terre) et les citations bibliques, la notice élabore un discours qui instaure une nouvelle transparence du langage et entend ainsi prouver la vérité de la foi. Le détour par l'animal tient ici de la métaphore : le comportement zoologique est un reflet, l'animal une image de l'homme et une figure à partir de laquelle organiser une lecture herméneutique des signes et des conduites. Même s'ils intègrent quelques éléments de narration, les bestiaires appartiennent au discours : la parole littérale (qui relève de la parabole mais qui tient aussi du récit), subordonnée au sens spirituel, attend son exégèse.

Si les bestiaires conservent à l'animal une signification immuable, en revanche les fables organisent les récits autour de rencontres – souvent cruelles et violentes – entre les bêtes dont les caractéristiques bougent et se modifient au gré de la narration. Les animaux, s'ils ne sont peut-être pas exactement encore des personnages⁷, y sont des actants dont la conduite aboutit à l'énoncé distancié d'une moralité. Celle-ci invite le lecteur à transposer les conflits, littérisés grâce à la figure animale, dans le monde des hommes ; une formule maintes fois déclinée revient alors régulièrement, comme une démarcation, le lieu d'un transfert de la signification sur un plan moral : « Par cest essample nus devise », « Cilz exemples bien nos ensoigne », « Cil exemples nos done entendre ». La transition est parfois réduite à un simple démonstratif, à un adverbe ou à une locution : « Ceo funt li fol », « Issi avient as orguillus », « Si con li lous... »⁸. Elle est implicite dans plusieurs fables qui préfèrent la juxtaposition brusque des niveaux de sens⁹. Certains recueils

⁶ *Physiologos. Le Bestiaire des bestiaires, Op. cit.*, p. 124. On lira également avec beaucoup de profit les analyses qui suivent pp. 125-127.

⁷ Vincent Jouve semble exclure de son champ d'analyse dédié aux personnages les animaux des fables : « Le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose (...) assez long (ce qui lui donne une "épaisseur" que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la "psychologie" (à l'inverse, donc, de récits plus "événementiels" comme le conte ou la nouvelle) » (dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1992, p. 22).

⁸ Toutes les citations sont prélevées dans *Fables françaises du Moyen Âge*, trad. Marie de France, « Le Chat mitré » (p. 128), Isopet de Lyon, « La Brebis, la Vache, la Chèvre et le Lion » (p. 144) et « Le Lion blessé à la patte par l'épine » (p. 164), Marie de France, « Le Coq et le Renard » (p. 110) et « Le Mulot » (p. 116), Isopet de Lyon, « Le Loup et l'Agnelet » (p. 134).

⁹ Voir par exemple : Marie de France, « Le Renard et le reflet de lune » ou « Le Prêtre et le Loup » (*Fables...*, *Op. cit.*, p. 106 et 118).

généralisent même un dispositif coloré : l'encre noire du récit laisse la place au rouge pour la moralité.

De la voix au récit

Les bestiaires et les fables recourent *momentanément* à l'animal : sa présence temporaire dans le discours ou le récit, les aléas de ses rencontres sont en attente d'une révélation transcendant son apparence sensible pour rendre accessible une essence morale ou spirituelle latente. Dans ce paysage moralisé, *Le Roman de Renart* entretient avec la signification et le sens une relation plus ambiguë. La présence de l'animal invite bien sûr à le rapprocher des fables et des bestiaires, mais les différents récits au fondement des branches semblent opérer une distanciation, parfois amusée, de cette littérature. Ils troublent la signification et l'univocité de l'interprétation, refusent à l'animal mais aussi à ses rencontres et conflits la sanction d'une condamnation ou l'approbation d'une conduite. Les branches entendent bien plutôt construire un lien non pas tant avec le monde dans sa dépendance absolue à l'ordre divin, mais au récit, selon l'immanence de la logique textuelle.

Ainsi, à l'ouverture des branches, les conteurs installent souvent, dans un premier temps, leur autorité et annoncent la possibilité, pour qui saura bien lire, de trouver un message : « Se vos me voliés entendre / tel cose porrés apprendre / qui bien feroit a retenir » (v. 11-13), assure le conteur dans le prologue du « Puits ». La rime « entendre » / « apprendre » joue sur la syllepse qui donne au premier verbe à la fois le sens de « prêter l'oreille » et de « comprendre » ; l'adverbe « bien » semble pour sa part guider le récit et ses développements vers une leçon, éventuellement édifiante. La même rime résonne dans le prologue de « Renart le noir » : « Et grant bien i porés apprendre / se vous i plaisoit a entendre » (v. 3-4), mais aussi de « Pinçart le héron » : « Mais qui bien i vorroit entendre / grant savoir i porroit apprendre / et oïr mainte bone exemple¹⁰ / car la matere est large et ample » (9-12) ou dans « Le Partage des proies » : « Des or commenceraï son conte / se je sai qui le voelle entendre / qui que soit i pora apprendre / si con je cuït et je pens, / s'a l'escouter met bien son sens » (v. 10-14). A chaque fois, l'adverbe « bien » revient en écho, soulignant l'orientation positive du discours, sans toutefois donner aucune précision sur la nature de l'enseignement¹¹. Les prologues captent l'attention du lecteur et programment non pas le contenu fictionnel de la branche à venir mais la réception d'un discours signifiant au-delà de lui.

Et pourtant, les récits opèrent ensuite une progressive déprise, une mise à distance du discours didactique : à l'autre bout de la branche, au moment de clore les (mes)aventures de

¹⁰ Le substantif réfère bien sûr aux *exempla*.

¹¹ Nous pourrions également citer le prologue des « Vêpres de Tibert » : « Oïés une nouvele estoire / qui bien devoit estre en mimore » (v. 1-2). Il donne à lire une formule un peu plus éloignée qui choisit de placer à la rime « estoire » et « memoire » dans une perspective pédagogique.

Renart, peu d'*explicit*s reviennent au conteur, à une *auctoritas* garante du sens. Quelques sagesses populaires et pratiques ferment parfois l'interprétation : les dernières lignes de « Pinçart le héron » donnent à entendre la parole du paysan : « Si dist jamais jor que il vive/ a houpil plait nul ne tenra / ne par lui mais ne lui venra » (307-309) ; dans « La Confession de Renart », l'exclamative condamne le pêcheur qui a dévoré son confesseur : « Ha ! Las ! Ci a mal pecheor / Qui a mengié son confessor ! » (809-810)¹². Mais le plus souvent, les derniers vers mettent simplement un terme au récit et congédient plus ou moins abruptement le lecteur : « Ici fait Pierres remanoir / le conte ou se volt travailler / et lasse Renart consillier » (« Le Partage des proies », 1512-1514). Le conteur de « Renart et Liétart » commente plus longuement encore le retour à une activité plus sérieuse et plus sage :

De Renart encor vous contaisse
 En bon endroit, mais ne me loïst,
 Car autre besoigne me croïst.
 A autre raison voel entendre
 U on porra grignor sens prendre,
 Se Dieu plaïst et se Diex m'amende.
 Ja de clerc qui raison entende
 Ne serai blasmés ne repris,
 Se j'ai en aucun lieu mespris
 Et tote ma premiere ovraigne,
 Que pau avient qu'an ne mespraïgne,
 Ou an chief o a la parclose,
 S'il n'est aüsés de la chose (v. 2183-2195).

(Je vous aurais volontiers raconté de bonnes manières d'autres aventures de Renart, mais je n'en ai pas le loisir, car un autre travail me presse. Je veux m'appliquer à d'autres discours d'une inspiration plus élevée, s'il plaît à Dieu et s'il veut bien m'aider. Jamais aucun clerc qui ait du jugement ne me blâmera ni ne me reprendra si j'ai commis quelque faute dans ce tout premier ouvrage, car il arrive rarement que l'on ne commette aucune erreur du début jusqu'à la fin, à moins d'être expérimenté).

« Autre besoigne me croïst ». C'est ainsi que le conteur justifie le changement d'inspiration. Cette « besoigne » qui relève de la raison et du sens et, selon son étymologie, de la nécessité, s'impose au conteur (elle est le sujet de « croïst » alors que l'auteur n'apparaît qu'en position de complément dans le pronom personnel « me ») et elle engage une parole utile, performative. Les derniers vers renoncent ainsi au récit des aventures de Renart, reléguant le plaisir dans cette parenthèse que constitue la branche à peine terminée. Le discours dit *in fine*, implicitement, par opposition aux réflexions sérieuses, la gratuité du récit renardien.

¹² Ces deux vers ressemblent presque à une moralité : le démonstratif oriente l'attention et fonctionne comme un démarcateur ; au vers 809, le présent du verbe *avoir* employé au sein d'une tournure impersonnelle a presque une valeur de vérité générale. Mais en réalité, l'énoncé reste bien encore dans le monde animal : la dévoration n'existe pas sous cette forme – non métaphorique – dans le monde des hommes. Elle appartient à celui des bêtes et à celui, fictionnel, de Renart. Il manque ainsi ce saut qui permet comme dans la fable de passer d'un règne à un autre. Il n'y a pas de transposition signifiante.

Le *Roman de Renart* renonce à l'interprétation morale pour faire pleinement advenir une logique de récit : « Ci vos lais de Renart le noir, / en son ostel est enfermés. / Atant est li contes finés » (« Renart le noir », v. 3154-3156)¹³ ; « Ici luec de Renart vous lés / la vie et la procession / Ci fine de Renart le non » (« La Mort de Renart », v. 1682-1684¹⁴). L'enfermement ou la mort – même feinte – du héros, ailleurs, le retour à Maupertuis coïncident, selon une très forte cohérence narrative, avec la fin de l'écriture : l'équivalence n'est pas du même ordre, transcendant, que dans les fables et les bestiaires. Elle est métatextuelle et fait retour sur le récit. Plus encore, selon un procédé de substitution, Renart vient même dans quelques branches occuper la place de la voix auctoriale originelle : dans « Renart teinturier, Renart jongleur » et dans « Renart et Primaut », il prend ainsi le relai de la narration :

Puis fu Renars molt longuement
 O sa feme molt liement.
 Trestot li dist et li reconte (...)
 Trestot li conte, tout li dist (« Renart teinturier, Renart jongleur », v. 3212-3222)

Et Renars a sa feme conte (...)
 Cele s'en rit et joie en fait (« Renart et Primaut », v. 2079-2084)

A l'autre bout de la chaîne narrative, la question n'est plus celle de la leçon didactique : Renart entend procurer du plaisir et faire rire Hermeline de ses méfaits¹⁵. Le personnage devient conteur. A moins que le conteur, voire l'auteur, ne soit déjà une image, un miroir de Renart (l'équivalence inverserait alors celle des bêtes aux hommes observée dans les fables et les bestiaires). Perrot et le prêtre de la Croix-en-Brie possèdent en effet les deux caractéristiques essentielles du goupil, comme le rappelle le début du « Jugement » qui fait habilement rimer « s'art » et « Renart » :

Perrot, qui son enging et s'art
 Mist es vers faire de Renart (« Le Jugement de Renart » v. 1-2).

De même, dans les premiers vers de « Renart et Liétard », le sujet des expressions *savoir de guanche* (v. 6) et *savoir de force et de guille* (v. 12¹⁶) peut aussi bien être, d'un point de vue syntaxique, Renart que le conteur :

¹³ Renart reste également enfermé chez lui à la fin de « Renart teinturier, Renart jongleur », v. 3224-3225.

¹⁴ On peut aussi mentionner les derniers vers de branches tardives mettant davantage au centre Isengrin : « Ici prant fin nostre conte » (« Isengrin et le prêtre Martin »), « Ici prand ceste branche fin » (« Isengrin et la Jument »), « De ceste branche n'i a plus » (« La monstrance du cul »).

¹⁵ Le plaisir d'Hermeline répond ici à celui promis par le conteur du « Puits » : « Or me covient tel cose dire / Dont je vous puis tous faire rire » (v. 1-2).

¹⁶ Dominique Boutet commente ainsi ce vers : « [...] le sujet du verbe *set* peut aussi bien être, du point de vue syntaxique, Renart que le conteur, tous deux ayant été mentionné auparavant. C'est habituellement Renart qui est défini comme expert en ruse [...]. Mais on pourrait très bien comprendre que le conteur connaît par cœur des histoires dont la matière repose sur la force et la tromperie, comme c'est le cas pour les histoires de Renart » (dans *Le Roman de Renart*, éd. cit., p. 1160).

Uns prestres de la Croix en Brie,
 Cui Damedieix doinst bone vie
 Et çou qui plus li atalente
 A mis sen estude et s'entente
 A faire une novele branche
 De Renart, *qui tant set de guanche*¹⁷.
 L'estoire tesmoigne a veraie
 Uns bons conteres, la veraie,
 Car i l'oi conter le conte
 Que tout les conteors sormonte
 Qui soient de ci trusqu'en Puille,
Si set molt de force et de guille.
 Molt tesmoigne l'estoire a voire,
 Et por çou la devons miex croire (« Renart et Liétard », v. 1-14)

(Un prêtre de la Croix-en-Brie – Dieu lui accorde une longue vie et comble ses désirs ! – a mis tout son soin et toute son application à composer une nouvelle branche de Renart, qui s'y connaît tant en tromperie. Sans mentir, un bon conteur témoigne de la véracité de l'histoire : car je l'ai entendu la raconter, lui qui l'emporte sur tous ses confères d'ici jusqu'en Pouille. Assurément, il connaît aussi bien la force que la ruse. Ce conteur affirme que l'histoire est vraie, et pour cette raison nous devons lui accorder davantage de crédit).

A l'image de son personnage central (le renard a toujours faim), sans moralité, le récit repose sur le manque : il absente progressivement la voix auctoriale qui fixe les interprétations et décrypte les signes, il maintient l'incomplétude du sens pour leur substituer la logique narrative profane du plaisir et de la littérature. Car ces prologues tiennent bien plutôt en réalité de simples amorces ou relances de l'écriture : ils fonctionnent, au même titre que les reverdies et les cours plénières, que la disette menaçant Maupertuis, comme des *topoi* fictionnels à l'orée des nouvelles aventures de Renart. *Le Roman de Renart* renonce ainsi à l'élévation du sens et à la transposition exemplaire ; les branches restent dans l'immanence de la fiction et dans l'immédiateté de sa réception émotive – le plaisir et le rire – sans exégèse :

Car je sai bien, çou est la pure,
 Que de sermon n'avés vous cure
 Ne de cor saint oïr la vie (« Le Puits », v. 3-5).

De l'animal au personnage

La littérisation de la voix auctoriale s'accompagne d'une redéfinition des animaux-personnages et d'un refus de la signification. Les fables et les bestiaires se constituent en recueils de brèves unités ; ils collectionnent les animaux et leurs comportements, rigidifient leurs modalités d'apparition et d'interprétation et en dressent une liste – presque toujours identique – recouvrant les orientations possibles du sens, déclinant de mille façons les effets de miroirs entre

¹⁷ La relative est très souvent en ancien français éloignée de son antécédent. Ce détachement introduit déjà une première hésitation (s'agit-il de Renart ou du conteur ?), la possibilité d'une ressemblance ou d'une confusion entre ces deux instances de la narration.

les bêtes et les hommes. L'écriture en branches du *Roman de Renart*, le va-et-vient constant entre les caractéristiques humaines et animales semblent apparenter les récits renardiens aux genres exemplaires. Mais en réalité l'univers du *Roman* repose sur l'instabilité des signes et l'indétermination du sens : l'énoncé ne signifie pas selon un ordre divin mais selon le récit et le plaisir trouble de sa réception. Ainsi, *Le Roman de Renart* n'opère jamais de partition ou d'analogie stricte et continue : il n'y a pas d'un côté les bêtes, de l'autre, au moment de l'exégèse ou de la moralité, les hommes. Contrefaisant les équivalences attendues, dans le songe de Chantecler, l'interprétation de Pinte rappelle ainsi que l'animal vêtu d'une pelisse rousse n'est ni plus ni moins qu'un renard qui s'est introduit dans le poulailler :

« Cele cose que vous veïstes
El somellier que vous feïstes,
Qui le peliçon vos vestoit
Qui ensi vous desconfortoit,
C'est li houpils, jel sai de voir » (« Renart et Chantecler », v. 217-221).

La complexité des personnages du *Roman de Renart* vient profondément de leur double valence : ils sont à la fois et presque au même moment des hommes et des bêtes ; ils parlent, chevauchent¹⁸, la société de Noble reflète en partie l'ordre féodal... Mais l'anthropomorphisme – au moins dans les branches les plus anciennes – ne s'installe jamais de façon prolongée : le récit revient aux bêtes, allège la violence des rapports de forces par un contraste, burlesque, propre à faire naître le rire. La branche ne vise pas à établir un rapport d'analogie ou d'équivalence, l'animal n'est pas une métaphore, Renart, Isengrin, Noble, Tibert ou Brun sont des personnages complexes et hybrides.

D'autant plus complexe qu'aucun n'est exemplaire. *Le Roman de Renart* ne répartit pas à la façon des bestiaires les animaux entre les catégories du Bien et du Mal. Même s'il est roux, rusé, violent, s'il ment ou trompe ses adversaires, le goupil du *Roman de Renart* n'est pas encore l'image absolue du diable, ce qu'il sera dans les épigones, dans « Renart le bestourné » ou dans *Renart le nouvel*¹⁹. Le loup est bête et cruel, Noble cupide, l'ours gourmand, le coq vaniteux ; Hersent et Fièvre relaient bien volontiers la pensée misogyne de l'époque. Pour autant, ils ne sont pas les représentants d'un vice ou du Mal ; ils n'offrent pas non plus de contrepoint positif à la duplicité de Renart contre lequel ils luttent. La place du Bien est profondément vacante ; aucun personnage du *Roman* n'incarne une valeur positive de façon prolongée et tous sont plus ou moins coupables : les ambassadeurs de la première branche, Brun et Tibert, se sont montrés bien

¹⁸ Voir G. Bianciotto, « Renart et son cheval », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, pp. 27-42.

¹⁹ Le manuscrit C de *Renart le nouvel* (BnF fr. 372) débute par une formule manifestant l'évolution de la matière renardienne : « Ci coumence le roumans du petit Renart de moralité ». Le cas de *Renart le contrefait* est plus ambigu.

gourmands de miel, de souris et de rats²⁰. Cette vacance même engage, au niveau de la réception, un processus de déprise de toute évaluation morale des comportements et un phénomène d'identification, tout au moins de connivence, avec Renart, contre les autres protagonistes. Les branches du *Roman de Renart* mettent ainsi côte à côte, de façon presque paradoxale et sans aucun lien logique, la séduction, l'attraction exercée par le goupil (Hersent et Fièvre sont les images féminines de cette attraction) et la diabolie de son comportement ; elles énumèrent et déclinent des actes et des caractéristiques qui doivent être pris en mauvaise part mais qui exercent aussi une fascination, jamais pensée en termes moraux ou pédagogiques, propre à faire naître le désir de la lecture de l'aventure et, bien sûr, le rire.

Cet indécidable qui compose en profondeur le personnage constitue un espace *neutre* en ce sens qu'il accueille sans qu'ils ne se repoussent des éléments contraires et contradictoires. Ce faisant, il suspend le jugement moral, repousse les bornes du sens pour faire advenir un texte de plaisir, selon les termes de Barthes qui relie le neutre, le plaisir et le démoniaque : « Ne jamais assez dire la force de suspension du plaisir : c'est une véritable *epoché*, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même). Le plaisir est un *neutre* (la forme la plus perverse du démoniaque) »²¹. La signification toujours fuyante du récit s'accorde avec l'image de son personnage central sans cesse en mouvement pour échapper à ses adversaires ou trouver de la nourriture ; elle est la traduction du refus d'un sens oppressif, moral qui restreindrait la portée du récit et les enjeux de plaisir et de liberté qui y sont associés. La plasticité du personnage qui revient, se déguise et déguise sa parole, dévoie le sens et les signes du monde, en faisant prendre par exemple un piège pour la tombe d'un saint martyr²², s'oppose à la rigidité de l'animal exemplaire façonné par les notices encyclopédiques ou par l'organisation structurée presque invariablement en deux temps (le récit et la moralité) des fables. Et rien ni aucune branche ne le condamne de manière définitive. Le motif du procès de Renart²³ présent dans « Le Jugement », « Le Duel judiciaire », « L'Escondit »... métaphorise ce refus de choisir et de clôturer le sens : placé au début d'un grand nombre de manuscrits, comme s'il en programmait la lecture, il rythme ensuite, au même titre que les confessions, les recueils pour raviver la mémoire des épisodes

²⁰ Sur ce passage, voir Cl. Reichler, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, « Critique », 1979, en particulier le chapitre 6 : « La problématique médiévale de la parole : les ambassadeurs », pp. 79-98.

²¹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, préface de Carlo Ossola, Paris, Seuil, 2000, p. 127.

²² Dans « Renart médecin », alors que Renart chemine avec le chien Roonel, il désigne à son regard un trébuchet dont l'amorce est faite d'un morceau de fromage. Le goupil s'agenouille devant le piège comme s'il s'agissait d'un lieu de recueillement et de culte. Le chien se baisse à son tour pour baiser les reliques mais se laisse tenter par le fromage (v. 497 et ss.). Sur la manipulation du réel dans le *Roman de Renart*, voir l'article que Jean Scheidegger consacre à la branche intitulée « Renart et Liétard » dans « "Moult a entre faire et dire" ou les modes de la parole et de l'échange », dans *Le Goupil et le paysan* (Roman de Renart, *branche X*), Paris, Champion, 1990, pp. 107-126.

²³ Voir Jean Subrenat, « Trois versions du jugement de Renart (*Roman de Renart*, branches VIIb, I, VIII du manuscrit de Cangé), dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age offerts à Pierre Jonin*, *Senefiance* n°7, CUER MA, 1979, pp. 623-643 ; voir aussi Jean R. Scheidegger, « Les Jugements de Renart : impunités et structures romanesque », dans *La Justice au Moyen Age* (sanction ou impunité), *Senefiance* n°16, CUER MA, 1986, pp. 333-348.

passés. Les barons de Noble ont porté plainte contre Renart (Isengrin d'abord puis Chantecler et Pinte). Le goupil est accusé de toutes parts, de viol ou de meurtre : le texte postule et fait craindre sa fin, tient en haleine ses auditeurs / lecteurs (la peur est un plaisir). Mais le goupil s'en sort : « Renars qui tant sait et d'engien et d'art » (« Le Puits », v. 260) se défait de la hart, de la corde, pour reprendre le rapprochement proposé par Roger Dragonetti²⁴, comme de tout ce qui pourrait arrêter sa course :

« Tout se passe comme si l'art et l'engin du conteur participait de la même pratique que celle de Renart. A travers le fantôme de la corde du pendu, le texte poétique jouant sur *art* et *hart*, accomplit le désir de la mort de Renart comme désir, en la suspendant à l'art ambigu du récit ».

La sentence est suspendue, le procès sera rejoué. Renart prend la fuite et sème ses poursuivants non pas qu'il soit plus fort que les barons de Noble, au contraire, le renard est un petit animal plus vulnérable qu'un loup, un ours ou même un chat sauvage. La ruse associée au renard est exactement le moyen ludique de cette liberté : elle garantit au personnage une existence en marge des règles politiques représentées par la cour de Noble ; elle est le ferment du récit puisqu'elle rend possible les relances de la fiction en permettant au personnage de se sortir, sans trop de peine, des plus mauvais pas.

A tout donner au récit et à sa vitalité sans bornes, dans cet élan au-delà de toute morale, renonçant à la signification théologique des êtres et des actes, le *Roman de Renart* fait de son personnage central une figure paradoxalement héroïque, si l'on définit avec Roland Barthes l'héroïsme comme une revendication, contre le monde, d'une autonomie, d'une solitude qui va jusqu'à la réprobation – celle des autres, mais pas forcément du lecteur –, comme une exclusivité accordée à la littérature²⁵. En marge de la société de Noble contre laquelle il lutte, Renart donne tout au récit et à ses continuations qui se déploient selon le principe d'arborescence retenu dans le terme *branche* désignant chaque nouvelle aventure²⁶. Il refonde un langage selon de nouvelles équivalences au réel et fait exister une alternative profondément littéraire au monde.

²⁴ Dans « Renart est mort, Renart est vif, Renart règne », *Critique*, n°375-376, août-septembre 1978, pp. 783-798.

²⁵ « 1) Une sorte d'exclusivité absolue accordée à la littérature : monomanie, idée fixe, dira-t-on en termes psychologiques ; mais aussi, dit autrement, une transcendance qui la pose comme terme plein d'une alternative avec le monde : la littérature est Tout, elle est le Tout du monde (...). 2) Héroïsme : attachement intraitable à une Pratique = revendication, contre le monde, d'une autonomie, d'une solitude (...). 3) Troisième attribut de l'Héroïsme de la solitude : apprendre la littérature, c'est apprendre à être seul, jusqu'à la malédiction, c'est-à-dire jusqu'à la réprobation ironique du monde [...] » (R. Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, « Traces écrites », pp. 357-359).

²⁶ Le mot « *branche* » définit depuis l'origine la structure arborescente du *Roman de Renart*. Il apparaît ainsi dans certains prologues et à la clôture des récits : par exemple au vers 19 du « Puits » et au vers 5 de « Renart et Liétard » ; dans le ms O, au vers 1519 du « Duel judiciaire » (je me permets de renvoyer à mon édition : *Le Roman de Renart, édité d'après le manuscrit O (fr. 12583)*, De Gruyter, « Beihefte Zur Zeitschrift für Romanische Philologie », 2011).