

**Stéphanie BULTHE**

## **Figurations renardiennes et moralités dans les épigones du *Roman de Renart***

### **Notice biographique**

Stéphanie Bulthé est docteur de l'université du Littoral-Côte d'Opale où elle enseigne en qualité d'ATER en langue et littérature françaises. Elle est rattachée à l'Unité de Recherche HLLI (EA, 4030) et au Centre de Recherche « Modalités du fictionnel ». Elle vient d'achever une thèse de littérature médiévale intitulée « La moralisation du second cycle renardien. De *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée aux *Regnars traversant* de Jean Bouchet », sous la direction de Jean Devaux. L'objectif de ce travail est d'analyser l'intention édicatrice des épigones renardiens. Ses domaines de recherche sont la littérature animalière médiévale (*Le Roman de Renart* et ses réécritures à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les bestiaires), la littérature didactique ou édicatrice (notamment l'*exemplum* médiéval) et les relations texte-image.

### **Résumé**

Cet article entend étudier la représentation des données renardiennes dans le cycle tardif des aventures de Renart en s'intéressant aux manuscrits de *Renart le Nouvel* et du *Roman de Renart le Contrefait*. Ce cycle se détache des aventures traditionnelles du *goupil* car il présente à la fois l'entrée de l'allégorie dans le cycle et une forte tendance à la satire et à la moralisation systématique. Nous aimerions analyser comment l'iconographie accompagne ces modifications profondes. L'art de figurer Renart retiendra tout particulièrement notre attention. La volonté est manifeste de s'éloigner de la tradition et de présenter les nouveaux épisodes, notamment les épisodes allégoriques. Nous aimerions analyser comment l'iconographie accompagne ces modifications profondes.

### **Abstract**

This paper deals with the representation given in the late Reynard the fox cycle of adventures. It tackles the manuscripts of *Renart le Nouvel* and *Le Roman de Renart le Contrefait*. This cycle stands out from traditional fox's adventures because it introduces allegory as well as a strong tendency to satire and raising of moral standards. The iconography concerning Reynard particularly holds our attention. The wish is clearly to move away from tradition and to present new episodes, including allegorical ones. Our analysis concerns the way the iconography accompanies these profound changes.

**Mots-clés :** Cycle de Renart, miniature, didactique, morale, iconographie.

**Keywords :** Reynard cycle, miniature, didactic work, ethics, iconography.

## Introduction

Dans un manuscrit médiéval, le projet de livre est, on le sait, un projet global convoquant l'image au cœur du texte dans les miniatures qui ornent ses pages. Qu'on se souvienne de l'étymologie d'*enluminé*, qui signifie tout à la fois « décoré » et « rendu clair, lumineux ». Il ne faut pas non plus sous-estimer la particularité de l'œuvre ainsi créée telle que nous la rappelle Jérôme Baschet : « L'image est inséparable de la matérialité de son support » (BASCHET, 2008 : 33). Le manuscrit enluminé est un sublime objet d'art qui contient en même temps une visée interprétative accompagnant le lecteur dans sa lecture. N'oublions pas la répartition du travail sur l'objet livre : l'enlumineur, le *pictor*, se distingue de l'auteur mais aussi du copiste, nommé *scriptor*. Si ce dernier est astreint à suivre fidèlement le texte-source, l'enlumineur jouit d'une plus grande liberté, certes, parfois relative lorsqu'il s'agit d'honorer une commande, mais il dispose en tout cas d'une liberté d'exécution et de réalisation. Ce véritable peintre du texte est le dépositaire du premier regard porté sur l'histoire puisqu'il en est le premier lecteur et qu'il en propose la première interprétation. Les images ne sont pas exclusivement illustratives : elles traduisent un regard réfléchissant sur le récit et les miniatures reproduisent la vision que l'enlumineur a du texte. Il imprime dans la page même sa réflexion sur l'histoire. À leur tour, ses miniatures vont accompagner la lecture et influencer sur la réception des autres lecteurs. Enfin, pour nous, lecteurs modernes, c'est un témoignage fidèle d'une réception particulière de l'aventure.

Nous avons choisi de nous pencher sur le cycle épigonal du *Roman de Renart* car les miniatures y accompagnent une mutation profonde de l'univers renardien traditionnel. Le *Roman de Renart*, en effet, était une œuvre comique, composée de petits récits racontant les mauvais tours de Renart envers le loup Ysengrin ou les nombreuses tentatives du *goupil* pour échapper aux condamnations du roi Noble. Si la satire y occupait une part non négligeable, l'humour y était nettement présent et l'ensemble demeurait léger. Les nouvelles versions des aventures du renard voient leur fond se modifier considérablement. Les récits animaliers deviennent des allégories où l'humour cède le pas au projet didactique : la moralisation des récits est partout présente et devient l'objectif même de l'écriture. Nous étudierons les moyens mis en œuvre pour

que le cycle de miniatures accompagne ce processus de moralisation. Nous verrons comment l'enlumineur guide l'interprétation des œuvres et quels rapports précis ce cycle iconographique entretient avec les textes-sources. Nous travaillerons sur deux manuscrits du premier ouvrage épigone renardien, *Renart le Nouvel* : le manuscrit BnF. fr. 1581 et le manuscrit BnF. fr. 25566 dit *Manuscrit de la Vallière* où le texte est présenté en même temps que trente-quatre autres œuvres. On peut d'ailleurs remarquer la présence dans ce manuscrit, à proximité du *Nouvel*, d'autres ouvrages allégoriques tels que *Le Jeu de Saint-Nicolas*, *Le Bestiaire d'Amour*, *le Tournoiement Antéchrist* et un certain nombre de *Dits*. Notre corpus comprend enfin un manuscrit du *Roman de Renart le Contrefait*, le manuscrit BnF. fr. 1630, ce qui nous permettra d'analyser les sensibilités différentes qui s'expriment dans le traitement iconographique des sujets<sup>1</sup>.

## 1. Figurer Renart

Nous nous interrogerons dans un premier temps sur la technique utilisée par les enlumineurs pour parvenir à une représentation de l'allégorie renardienne. Apparemment, il n'y a rien de plus simple que de faire prendre corps à notre Renart. Celui-ci étant un *goupil*, il suffit de représenter l'animal, le renard, pour obtenir une incarnation acceptable du personnage. Celle-ci est toujours liée à des « signes visuels définitoires » (BARRE, 2012 : 11) : pour le renard c'est la couleur rousse, des petites oreilles pointues, un museau fin et une queue en panache. Ce sont les critères iconographiques de base qui permettent de le distinguer des autres canidés (loup ou chien). Aucun enlumineur ne déroge à cette règle immuable dans le cycle du renard moralisé, bien qu'il soit une allégorie de vices très humains qui auraient pu amener les illustrateurs à opter pour une représentation plus anthropomorphe. Nous pouvons observer ce phénomène de manière courante, par exemple dans un manuscrit enluminé du *Roman de Fauvel* (GERVAIS DU BUS, *Roman de Fauvel*, BnF. fr. 146), où l'empereur cheval apparaît en hybride mi-homme mi-animal. Ce choix, loin d'être anecdotique, détermine la valeur symbolique accordée à la figure. Le jeu sur l'anthropomorphisation des personnages, courant dans les

---

<sup>1</sup> Nos textes littéraires de référence seront les suivants : GIELEE, 1963 et *Roman de Renart le Contrefait*, 1914.

illustrations renardiennes, est significatif. Au Moyen Âge, plus que dans toutes les autres périodes de l'Histoire, « l'animal s'impose comme le modèle inversé de l'homme » (BARTHOLEYNS, DITTMAR & JOLIVET, 2008 : 43). La représentation animalière sert de support à la visualisation de vices humains : « La tentation, l'orgueil ont beaucoup à voir avec la nature bestiale de l'homme d'après la Chute ; et, est bestial au Moyen Âge tout ce qui n'est pas raisonné ou raisonnable, c'est-à-dire tout ce qui ne suit pas l'ordre immuable de la nature » (BARTHOLEYNS, DITTMAR & JOLIVET, 2008 : 31).

Renart apparaît donc comme un motif courant d'enluminure, un mythe littéraire et une icône graphique dont la norme de présentation est fixée. Si Renart demeure visuellement animalier, c'est qu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, il appartient à une tradition ancrée : le *Roman de Renart* primitif est encore populaire et diffusé, Rutebeuf a chanté ses méfaits dans *Renart le Bestourné*, des *Dits* circulent chantant ironiquement ses louanges. De fait, le personnage de Renart est déjà un signal visuel de la nature satirique du récit.

Cependant, dans le cadre de ces continuations morales, les illustrateurs prennent soin d'humaniser suffisamment les personnages. Les textes moraux visent en effet à l'édification morale et religieuse du lectorat, édification qui repose en grande partie sur l'identification du lecteur au personnage. Il faut reconnaître le renard en soi pour avoir envie de se détourner de ses vices. Omer Jodogne avait jadis qualifié l'anthropomorphisation du *Roman de Renart* de « croissante » (JODOGNE, 1975), force est de constater que, dans l'iconographie, elle est fluctuante, nous l'observerons dans la représentation de la rencontre de Renart et Pauvreté. Une autre miniature (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 25566, fol. 163v.) montre Renart se présentant à la cour pour s'excuser d'avoir mené une guerre contre son souverain légitime. On remarque à cette occasion la stabilité iconographique, résolument zoomorphe, de Renart. Quant au roi, son visage arrondi et ses lèvres très marquées tendent à l'humaniser. Une même scène peut être représentée d'une façon différente. L'illustrateur joue avec les codes iconographiques pour nous présenter ces animaux en semi-humains. Le trait le plus représentatif est l'usage de la bipédie des personnages, cependant ce trait n'est pas discriminant. Les cycles iconographiques du *Roman de Renart* peuvent, déjà, présenter les personnages marchant debout ou à quatre pattes et ce, jusqu'au *Roman de Renart le Contrefait*. Plus caractéristique est l'usage de vêtements et d'attitudes humaines.

Ainsi, le roi de *Renart le Nouvel* est habillé. Une scène similaire se trouvant dans un manuscrit du *Roman de Renart*, une scène de cour, peut amener l'illustrateur à présenter le roi sans habits muni d'une simple couronne (*Roman de Renart*, BnF. fr. 1580, fol. 1). Mais là encore, les postures humaines peuvent se rencontrer dès l'illustration des branches primitives. Dans une miniature d'un autre manuscrit du *Roman de Renart*, nous voyons une représentation de l'adultère de Renart avec la louve Hersent. Les personnages s'ébattent joyeusement dans un lit, attitude bien peu caractéristique des animaux sauvages (*Roman de Renart*, BnF. fr. 12584, fol. 23r). D'ailleurs, ce manuscrit opte pour une stricte bipédie des personnages. L'intention d'une telle miniature n'est pas tant d'interpeller sur l'interdiction de l'adultère que de dessiner une scène burlesque à destination du rire facile. Représenter des animaux en position humaine appartient à la tradition du comique parodique des aventures renardiennes ; l'illustration vient redoubler un procédé courant d'écriture.

La spécificité de l'allégorisation des aventures du renard n'est donc pas tant à chercher dans l'incarnation du personnage principal qu'au dehors d'elle. La figuration est effectivement un phénomène plus complexe qu'une simple incarnation des personnages. Georges Didi-Huberman explique dans son ouvrage *L'Image ouverte* qu'au Moyen Âge, l'objectif ne consiste pas tant à « représenter une chose sous sa forme naturelle » que de « transporter le sens de la chose dans une autre figure ». Il définit de cette manière la figuration : « Figurer une chose n'est donc pas lui restituer son aspect naturel ou figuratif. C'est exactement du contraire qu'il s'agit, à savoir : mener tout un travail du déplacement de son aspect, pour tenter d'appréhender ou d'approcher, par un détour, le nœud de sa vérité essentielle » (DIDI-HUBERMAN, 2007 : 212-213). Dès lors, il s'agit moins pour nos auteurs de représenter Renart en tant que tel que de figurer sa *renardie*. Des personnages essentiels apparaissent dans l'iconographie des moralisations pour saisir ce concept abstrait : les allégories.

Dans les épigones, le renard voit ainsi sa route croiser celle de divers personnages allégoriques qui sont les protagonistes d'aventures inédites. Elles sont donc souvent figurées puisqu'elles permettent de renouveler le vieux fonds d'images traditionnelles. Les allégories sont non seulement inédites mais encore porteuses d'un sens moral évident qu'il convient de fixer sur le papier. Prenons

le cas de la rencontre de Renart et de Pauvreté dans le *Roman de Renart le Contrefait* (Paris, BnF. fr. 1630, fol. 167v.).

Ce passage se situe dans la sixième branche de *Renart le Contrefait*, Renart s’y lamente sur sa vie et regrette nombre de ses agissements. Il sort de Maupertuis et débute une promenade au cours de laquelle il rencontre Pauvreté. Elle lui raconte le triste avenir qui l’attend et développe une série de conseils moraux. La miniature saisit la rencontre des deux personnages et colle véritablement au texte. Comme dans le texte les personnages sont face-à-face et se parlent :

Si tost que Regnart l’a veü,  
 Si en a grant paour eü,  
 Et s’en est paoureux tenus,  
 Touttefois vers lui est venus.  
 Et dist : « Qui ez tu, laide chose ?  
 Tu ez laide, vëoir ne t’ose ».  
 Dist celle : « Povreté ay nom,  
 Haÿs et de tresgrant renom,  
 Par tout est mon nom bien sceü ; [...] » (*Renart le Contrefait*, 1975 : 113, t. 2, vv. 33403-33411).

L’allégorie de Pauvreté est une représentation typique du concept dans les manuscrits : une vieille femme en haillons. Les allégories sont des personnages très typés et codifiés dont le « programme iconographique » (BARRE, 2012 : 9) est fixe, seule façon d’assurer leur identification et leur reconnaissance immédiate.

On compte néanmoins quelques exceptions notables à ce phénomène. *Renart le Nouvel* présente la particularité de figurer une allégorie inédite : l’allégorie de Dame Gille (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 25566, fol. 164r.). La *gille* désigne spécifiquement dans le *Roman de Renart* la ruse renardienne. Dame Gille apparaît à la fin de *Renart le Nouvel* pour réconcilier définitivement Noble et Renart. Autrement dit, ce personnage va sceller le destin de la royauté au mal. Un signe distinctif de ce personnage selon Jacquemart Gielée est d’être monté sur la mule Fauvel, personnage dont la fortune littéraire allait être extraordinaire mais qui trouve son origine dans l’univers renardien :

Mais je ne voeil pas ouvliier  
 Comment li mule estoit nonmee,  
 Fauve iert de se dame apelee (GIELEE, 1961 : 265, vv. 6542-6544).

Le patronyme de la monture se veut lui aussi allégorique puisque l'adjectif *fauve* désigne à la fois la couleur rousse de Renart (c'est un double synonymique de *rous*) et une attitude néfaste et méchante<sup>2</sup>. L'auteur la pare également d'un manteau symbolique :

Elle avoit son mantel parti  
De losenges contre mençoingnes,  
Bordé d'un aufrisel d'antroingnes,  
Et de premettre sans donner  
L'avoit fait a pourfil fourrer (GIELEE, 1961 : 264-265, vv. 6518-6522).

En somme, pour l'auteur Gielée, il fallait des artifices allégoriques, une métaphore supplémentaire, pour que le portrait de Dame Gille soit intimement lié à Renart dont elle est l'incarnation du moi-profond : la ruse. L'enlumineur est forcément embarrassé : les vices du manteau sont difficilement représentables, et une mule, tout allégorique qu'elle soit, présente toujours les traits d'une mule. Il prend un autre parti et rajoute des traits spécifiquement renardiens au visage de Dame Gille : cette dernière est représentée sous la forme d'un renard auquel on a rajouté de longs cheveux blonds. La fusion des deux concepts, ruse et féminité, se voit ainsi incarnée. L'artiste utilise les pouvoirs du pinceau pour coller davantage aux visées de Gielée tout en se détachant de la lettre de son texte. Le portrait de Dame Gille dans *Renart le Nouvel* ne la *renardisait* pas ; car les mots avaient une insuffisance en ce domaine. Une lacune comblée par le peintre : cette figuration se révèle fausse prise au pied de la lettre, mais demeure pourtant juste dans l'intention.

On peut ainsi affirmer que la figuration des personnages, si elle obéit à des codes stricts et séculaires, permet déjà d'introduire des instances à portée morale forte : les allégories. Mais la morale des textes n'est pas uniquement véhiculée dans les miniatures qui montrent des personnages allégoriques. Les choses sont beaucoup plus complexes, notamment parce que des scènes entières figurées peuvent être allégoriques et que, globalement, toutes les miniatures peuvent être nommées allégoriques, puisque, à un second niveau, tous les personnages des continuations renardiennes le sont. Pour schématiser : Renart incarne le mal, et Noble, le bien. C'est pourquoi nous allons maintenant nous pencher sur ce qui est figuré en

---

<sup>2</sup> Pour une analyse précise distinguant le *rous* et le *fauve*, nous renvoyons aux articles d'Élina Suomela-Härmä (1988) et de Roger Bellon (1988).



étudiant les types de scènes majoritairement représentées dans les continuations moralisées du Renart.

## 2. Les scènes privilégiées

### 2.1. Les cycles iconographiques internes

Bien entendu, les miniatures réunissent en différents cycles iconographiques internes les passages propres aux épigones. L'enlumineur doit alors opérer un choix, une sélection des faits représentés. Nous pouvons nous rendre compte de son travail en comparant les deux manuscrits de *Renart le Nouvel*. Précisons d'emblée que le nombre et la qualité des miniatures diffèrent énormément d'un manuscrit à l'autre. Le premier (BnF. fr. 1581) est orné de vingt et une miniatures, petites, de la largeur d'une colonne et de facture généralement moyenne. Le second (BnF. fr. 25566) compte cinquante petites miniatures plus travaillées. Le programme iconographique est forcément différent, en raison des contraintes imposées par le commanditaire (le nombre de miniatures, on peut le supposer, est une norme extérieure). Ces nécessités extérieures entraînent un travail de sélection. Le premier manuscrit se focalise nettement sur les deux guerres que se livrent Noble et Renart : neuf miniatures sur vingt et une les représentent. Or, le cœur du texte est une psychomachie, il y a donc chez l'illustrateur une volonté d'aller à l'essentiel.

Le second manuscrit (BnF. fr. 25566) est plus varié dans ses thèmes iconographiques : la guerre entre Noble et Renart n'empêche pas de présenter des épisodes de ruses de Renart ou bien encore tout le cycle du viol de Harouge, la léoparde, cycle iconographique totalement occulté dans le premier manuscrit. Cet épisode se trouve au début du second livre de *Renart le Nouvel*. Le roi Noble a une maîtresse, Harouge, la femme du léopard. Il s'en ouvre à Renart qui se propose de vérifier qu'il n'y a pas de danger pour le souverain à rencontrer cette femme. Renart s'introduit dans la chambre secrète et en profite pour violer la malheureuse léoparde. Un peu plus tard, celle-ci deviendra sa maîtresse en titre en même temps que la reine et Hersent, la femme du loup. Renart sera ensuite rejeté par toutes ses maîtresses et il prendra soin de se venger d'elles en dévoilant aux maris trompés leur disgrâce. Cet épisode peut apparaître extrêmement secondaire au point de ne pas être élevé au rang de

sujet d'enluminure. En effet, ce passage, connu pour avoir « l'atmosphère » d'un fabliau, semble secondaire dans l'économie du récit et ne paraît pas digne d'être représenté (ROUSSEL, 1984 : 64). Cette lecture du texte sera celle de l'illustrateur du premier manuscrit, mais le deuxième manuscrit insiste au contraire sur ce cycle : pas moins de huit miniatures lui sont consacrées.

L'image peinte a bien pour objet de respecter la trame narrative de la façon la plus fidèle possible, mais l'enlumineur prend soin de semer des indices qui permettent d'inclure dans des scènes illustratives la morale que l'auteur entend faire passer ; à savoir que la royauté, engloutie dans ses intérêts personnels, est susceptible de se faire gravement malmenée par les puissances malfaisantes du démon. Ainsi, la scène du viol est particulièrement ridicule pour le roi. La miniature (*Renart le Nouvel*, Bnf. fr. 25566, fol. 131r) est bipartite : sur la droite, on voit Renart chevauchant joyeusement sa conquête Harouge (on note au passage que la posture du viol est humaine). La partie gauche montre le roi attendant son retour. L'enluminure offre donc la possibilité de représenter simultanément des cadres spatiaux différents comme pour mieux mettre en parallèle les personnages et souligner l'aspect comique de la situation. La séparation entre les deux scènes est très nettement soulignée par un mur qui délimite les deux lieux, bien distincts, où se trouvent les protagonistes. Le mur correspond bien tant à la différence spatiale qu'à l'impossibilité pour l'amant trompé de voir la scène : celui-ci s'imagine tout autre chose. Le texte de Gielée rend bien compte de son ridicule, car pendant que le renard viole sa maîtresse, le lion est anxieux, non pour sa bien-aimée, mais pour Renart :

Cuide li rois et dist souvent :  
 « Ahai, on m'a Renart ochis :  
 Chelui par cui est a mort mis  
 Diex confonde en cors et en ame ! » (GIELEE, 1961 : 121, vv. 2837-2840).

L'image insiste sur le ridicule du roi en le présentant muni de tous ses attributs royaux : couronne, sceptre et cape. L'accusation ne porte pas exclusivement sur sa situation personnelle de cocu, mais encore sur la fonction royale dégradée, de sorte que ce viol n'est pas seulement la représentation des malheurs d'un homme privé, comme dans le cas du viol de l'épouse d'Ysengrin, mais bien un crime de lèse-majesté qui entache l'honneur du souverain et sa haute

fonction. La dimension éminemment politique de la scène est discrètement soulignée. On observe un même parti pris iconographique pour les miniatures illustrant les excuses des femmes à la cour. Ce moment est un petit passage discret dans le texte de Gielée où les épouses des maris trompés, après avoir suivi Renart à Passorgueil, le royaume concurrent que fonde Renart et avoir vécu avec lui pendant de longs mois, reviennent à la cour de Noble et jurent n'avoir jamais été adultères pendant ce laps de temps. Elles ont même un témoin de moralité, Lyonnell, le plus jeune fils de Noble, qui avait depuis longtemps embrassé la cause de Renart. Ce témoin est nécessaire puisque la femme médiévale est juridiquement mineure, mais le témoin n'a aucune valeur puisqu'à la solde de l'ennemi.

La situation est limpide. Dans le texte, l'ellipse est frappante ; aucun commentaire moral de Gielée ne vient étayer cette version. Nous déduisons cette moralité du contexte général et de certains présupposés. L'image accompagne ces prises de position tacites. La scène est présentée en deux enluminures, ce qui prouve qu'on la considère comme importante. Dans la première (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 25566, fol. 161r.), le discours de dénégarion des trois femmes est symbolisé par leur geste de pudeur offensée consistant à resserrer leurs vêtements contre leurs poitrines. Le triplement simultané du thème le rend dérisoire et ridicule. Ce passage n'existe pas dans *Renart le Nouvel*. Les femmes arrivent à la cour de Noble et le roi s'adresse directement et uniquement à son fils, puis l'objet de la conversation change. L'enlumineur voulait prouver visuellement l'hypocrisie féminine. Le thème de la seconde miniature (*Renart le Nouvel*, BnF.fr. 25566, fol. 162v.) est le face à face entre Lyonnell et son père, le roi, qui colle bien au thème de l'outrage royal, thème explicite dans le texte (car Lyonnell ment devant le garant de la justice). Le roi est conscient d'avoir été trompé, il est conscient que son fils lui ment, mais il accepte de passer outre, comme une faveur paternelle. Il tolère donc d'être outragé dans son palais et déclare :

Lyonniaus, biaux fiex, se n'estoit  
 Pour vous, mes cors se vengeroit  
 De vo mere qui m'a honi  
 Et de ches .II. autres aussi  
 Qui ont fait huihos leur maris, [...] (GIELEE, 1961 : 262, vv. 6449-6453).

Le roi n'est plus dupe, cependant il demeure laxiste : c'est ce qui est dénoncé dans ce passage.

## 2.2. Comparaison de deux cycles identiques

Les cycles iconographiques peuvent également être comparés d'un manuscrit à l'autre lorsqu'ils sont communs. La guerre que se livrent Noble et Renart est clairement une psychomachie dans la lignée de celle de Huon de Méry : un combat entre vices et vertus. Les passages obligés sont peints avec des spécificités pour chaque manuscrit. Le premier (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 1581) présente une attaque de Maupertuis par l'armée royale (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 1581, fol. 14r.). Dans l'ouvrage, la description des sièges est très longue. Les enlumineurs ne saisissent pas les mêmes moments du récit. Les partis-pris iconographiques sont propres à chacun. Le dessin accompagne le texte à un moment extrêmement foisonnant et accumulatif. L'enluminure parvient iconographiquement à mimer ce foisonnement, ce débordement d'actions par le débordement du cadre de l'enluminure. La tour de Maupertuis se prolonge hors du cadre de l'enluminure, texte et image n'ont alors jamais été aussi imbriqués. Le dessin sort de ses limites, se fraye un chemin dans la marge, frôle le texte<sup>3</sup>. C'est par ce procédé également que l'image stratifie et condense les diverses phases narratives : d'une part, l'attaque de la tour par Tybert le chat et Martinet le singe et, d'autre part, la prise effective du bâtiment par le roi Noble qu'on aperçoit à l'intérieur. La première partie de l'image renvoie à l'extrait suivant. La seconde ne fixe pas un moment précis du texte mais symbolise la victoire générale des forces du bien :

Tant rampent qu'i sont as crestiaus,  
O eus li singes Cointeriaus,  
Et Martinés, ses fiex, derriere  
N'estoit, mais devant ; le baniere  
Le roi portoit, au mur le poie,  
Dont crie en haut, bien veut c'on l'oie :

---

<sup>3</sup> Pour une analyse précise du rôle du château de Maupertuis dans les manuscrits renardiens, nous renvoyons à l'article suivant : BARRE A., « Marges ou *marginalia* dans le manuscrit D (Douce 360) du *Roman de Renart* », *En marge, Textimage* 1, 2007. En ligne : [https://www.revue-textimage.com/01\\_en\\_marge/barre.pdf](https://www.revue-textimage.com/01_en_marge/barre.pdf).

« Ahie ! Pris est li chastiaus » (GIELEE, 1961 : 82-83, vv.1825-1831).

Dans le texte, les deux phases se suivent, l'image parvient à les rendre simultanées. Les extraits figurés dans cette enluminure mettent clairement l'accent sur l'action de l'armée du roi. La seconde version du siège de Maupertuis, celle du manuscrit *Renart le Nouvel* BnF. fr. 25566 est, elle, statique, elle montre l'arrivée de l'armée du roi avant le siège : la bataille va bientôt avoir lieu (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 25566, fol. 143r.). Alors que, dans la première version, l'offensive militaire était développée dans toutes ses dimensions et tous ses aspects, la miniature montre ici une victoire en devenir. L'enlumineur ne souligne pas comme dans la première version l'extraordinaire pugnacité de l'armée royale à se débarrasser de l'empereur des vices, Renart. Les différences iconographiques peuvent être plus discrètes, elles n'en demeurent pas moins réelles. Les deux manuscrits présentent deux versions du combat naval entre les armées de Renart et de Noble. Là où le manuscrit BnF. fr. 25566 ne nous présente que deux flottes face à face (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 25566, fol. 150v.), le manuscrit BnF. fr. 1581 propose une version plus élaborée par adjonction de détails : la violence du combat est suggérée par des corps d'animaux flottant sur la mer et l'aspect allégorique des navires est rendu explicitement par la croix chrétienne qui dépasse le cadre de l'enluminure du côté du bateau du roi et par la présence du griffon (ou le personnage diabolique) qui sert de mascotte à Renart (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 1581, fol. 36r.). Nous trouvons là une marque d'attachement fidèle aux détails du texte et une prise en charge rigoureuse de l'allégorie voulue par Gielée. Dans la version du premier manuscrit, nous n'avons finalement qu'une simple représentation du combat maritime opposant le roi au renard. Rien n'accompagne visuellement le processus allégorique. En somme, il convient de se méfier des évidences : le manuscrit 1581 propose moins de miniatures et ignore l'aventure de Harouge et ses conseurs, mais les miniatures sont plus travaillées, un véritable soin est apporté à l'iconographie de la guerre allégorique pour rendre finement la lettre et l'esprit du texte de Gielée. Le manuscrit 25566 rend pour sa part justice à la dimension politique des aventures amoureuses vécues par les protagonistes.

### 2.3. Les miniatures synthétisantes

Mais toutes les miniatures ne sont pas organisées et présentées en un cycle cohérent. Certaines condensent en une miniature la matière de toute une aventure (une branche entière, le plus souvent) ou alors la miniature résume à elle seule l'œuvre entière. Ce fait est particulièrement frappant dans les miniatures liminaires du recueil ou les miniatures conclusives. C'est notamment le cas des enluminures qui ouvrent le manuscrit de *Renart le Nouvel*. Cette œuvre ne débute pas par un prologue narratif, mais par une extrapolation morale, une leçon à tirer du texte, qui se trouve résumée dans le vers 36 du prologue : « Li cuer sont mais plain de renart ». Ce prologue vaut programmation de toute l'œuvre, c'est un guide de lecture. La miniature qui ouvre le manuscrit doit donc tout à la fois illustrer le prologue, rendre compte du contenu de l'œuvre et inciter le lecteur à la lire. Le choix iconographique du manuscrit 1581 est traditionnel : l'écrivain est à sa table de travail en train de composer le manuscrit (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 1581, fol. 2v.). Ce motif est courant pour commencer un manuscrit<sup>4</sup>. Il s'agit de mettre en valeur le statut de l'auteur et la dignité de l'écriture. Deux traits peuvent être soulignés, le premier est que l'auteur est lié à l'acte d'écriture même car son alcôve de travail est le corps (la hampe) de la lettre R (comme Renart, lettre non choisie au hasard), la lettrine sert de cadre à l'enluminure, liant l'auteur et son activité. Le clin d'œil supplémentaire est la présence du *goupil* à l'extérieur de la miniature mais faisant face à l'auteur. Il regarde son créateur dans les yeux. L'auteur l'observe, et peut-être même lui parle-t-il. L'auteur est intimement lié à son sujet. Le ton est donné dès la première miniature : *Renart le Nouvel* sera donc une œuvre qui prendra pour objet les mœurs du *goupil*.

Le second manuscrit 25566 est plus original, il s'ouvre sur une miniature de Renart en majesté (*Renart le Nouvel*, BnF. fr. 25566, fol. 109v.)<sup>5</sup>. Il porte les attributs royaux traditionnels : la couronne, le sceptre, il siège en plus sur le trône royal. C'est une prolepse évidente et un renvoi vers la fin du texte car cette miniature est directement à relier à la dernière du recueil où Renart est couronné

<sup>4</sup> Ce thème peut même se retrouver dans d'autres manuscrits renardiens. Nous renvoyons au *Roman de Renart*, BnF. fr. 1580.

<sup>5</sup> Cette enluminure est à rapprocher de celle présentant l'empereur Fauvel en majesté (GERVAIS DU BUS, *Le Roman de Fauvel*, BnF. fr. 146, fol. 11).

sur la roue de Fortune (le décor et les vêtements sont identiques). On peut s'interroger sur la signification de l'ouverture du texte sur sa fin. L'enlumineur manifeste dès la première page que cette fable renardienne correspond à une réalité actuelle et que Renart règne désormais sur le monde. Elle qualifie la « nouveauté » de ce *Renart le Nouvel, goupil* devenu maître des vices et qui dirige le monde. L'enluminure présente l'œuvre comme un récit étiologique qui entend nommer les coupables, nombreux, de cette chute de l'humanité dans l'abîme renardien.

Ces miniatures synthétisantes sont particulièrement présentes dans le *Roman de Renart le Contrefait* où des pans entiers d'aventures sont résumés, condensés en raison du caractère gigantesque de l'ouvrage. Le lien au texte est forcément plus lâche ; il ne s'agit plus de rendre justice aux subtilités et aux détails à proprement parler du texte, mais de représenter la substantifique moelle du message à véhiculer.

Deux miniatures retiennent notre attention dans le *Contrefait*. Elles permettent d'aborder un cas beaucoup plus complexe de la miniature synthétique. La première représente Renart s'adressant à ses enfants (*Roman de Renart le Contrefait*, BnF. fr. 1630, fol. 52r.) ; elle est issue de la branche quatre du *Contrefait* où Renart fait amende honorable pour sa vie dissolue et donne de très nombreux conseils moraux à ses fils, ce que montre bien la miniature qui saisit Renart dans un acte de parole devant ses trois fils attentifs. Dans la seconde miniature, Renart s'adresse au roi Noble (*Roman de Renart le Contrefait*, BnF. fr. 1630, fol. 78r.). Nous avons là un condensé du *Plaid* de Renart de la branche deux, qui commence comme un jugement traditionnel de Renart, mais devient vite un discours renardien sur l'histoire du monde.

Dans ces miniatures, Renart parle (d'ailleurs, il lève la patte, signe qu'il s'exprime). C'est une des caractéristiques les plus marquantes du *Contrefait* : Renart parle sans cesse, il est nettement atteint de logorrhée verbale. La parole n'a pas le même statut que dans le *Roman de Renart* où Renart est un manipulateur de langage, un jongleur des mots virtuose à l'instar de ses auteurs. Il détourne les mots en sa faveur pour tromper les autres, faire des mauvais tours ou se sortir indemne des différents jugements. La parole renardienne a un tout autre impact et une tout autre signification dans le *Contrefait*. Elle représente d'abord le savoir, la sagesse, la *sapience*. Renart parle car il est plein de savoir, sa parole vaut *auctoritas*. C'est

le cas dans la branche quatre où Renart adopte clairement une posture d'enseignant, de moraliste, de sage vis-à-vis de ses enfants :

Gardez vous, s'en aiez memore,  
De deliter en vaine gloire,  
En gloutonnie, en vanité  
Ne en nulle charmalité ;  
Car telle dellectacion  
Maine l'homme a dampnacion.  
Delitez en Dieu seulement,  
Et lui priez devotement (*Renart le Contrefait*, 1975 : 67, t. 2,  
vv. 28979-28986).

Son message est d'une orthodoxie parfaite. Curieusement, il n'y a aucune ironie, aucun double sens à chercher dans ses propos. Les conseils qu'il donne sont totalement valables.

Dans la branche deux, Renart prend la posture d'un historien. Noble en effet est séduit par sa parole au point de lui demander de raconter l'histoire universelle dans son entier. La parole de Renart s'avère curative :

Son ire passa en l'oyant,  
Delyt prend en lui escoutant (*Renart le Contrefait*, 1975 : 63, t. 1,  
vv. 5961-5962).

Celui qui sait a le pouvoir et ce pouvoir est proprement renardien. Voilà une évolution majeure du statut d'écrivain, car en corolaire, l'auteur du *Contrefait* assume d'être le double de Renart (DE SAULNIER, 1995). L'écrivain est donc un encyclopédiste du savoir qui peut tirer les leçons de son immense connaissance. Et en somme, la représentation de ces miniatures où Renart parle est aussi une figuration de la *renardie*, qui dans le *Contrefait* est liée à la connaissance.

Une dernière miniature de *Renart le Contrefait* retiendra notre attention : un Renart prêchant aux oiseaux dans une attitude parodiant saint François (*Roman de Renart le Contrefait*, BnF. fr. 1630, fol. 193v.), parce qu'il représente un cas particulier de la figuration renardienne. Rappelons que cet épisode n'est pas retenu dans la structure narrative définitive du *Contrefait*, bien qu'elle soit particulièrement représentative des intentions didactiques de l'auteur. C'est, par contre, un motif graphique extrêmement traditionnel dans l'imaginaire renardien.



Le peintre illustrateur ne se distingue pas, comme tous les artistes de son temps, par un attrait marqué pour l'originalité. Il entend inscrire son travail dans le programme iconographique classique du fonds renardien. Pour l'homme du Moyen Âge, pour qui la norme en matière d'écriture est la continuité et l'imitation, il faut inscrire son travail dans une matière préexistante et se montrer mesuré en termes d'innovations. L'iconographie est une preuve de cette mentalité. Les exemples iconographiques ou même sculptés de Renart Prêcheur sont légions, citons le Renart sculpté dans les stalles de la cathédrale d'Amiens, le Renart Prêcheur prêchant à Chanteclerc, Pinte et une oie du *Livre d'Heures à l'usage de Maastricht* au folio 84 ou encore *Le Livre d'Heures de Roland* de Wedergate et Katherine Van der Kamere au folio 110.

Ce motif a donc un statut de classique : il représente Renart en posture de prédicateur qui s'adresse à des volatiles pour mieux les dévorer par la suite<sup>6</sup>. Dans le *Contrefait*, ce motif est détourné de sa fonction première qui est de mettre en garde les chrétiens contre les faux dévots, car Renart ne prêche généralement aux oiseaux que pour les dévorer. Cependant, dans cet ouvrage, Renart, obsédé par la confession et le repentir s'est réellement amendé, mais, dans le même temps, le mal en tout homme (ou en tout renard) ne rôde-t-il pas toujours et faut-il vraiment croire à sa conversion ? L'épisode écrit est clair : Renart entend bien dévorer les oiseaux. Dès lors, il s'agit autant d'alerter les chrétiens sur les dangers encourus à cause des faux dévots que de figurer également, par ce Renart, l'homme en proie au péché qui peine à s'amender, le chrétien qui hésite et oscille entre salut et chute. L'ambiguïté d'interprétation de la miniature rejoint celle que l'auteur donne de la *renardie*, parfois saine connaissance, nous l'avons vu, mais aussi parfois présentée comme le mal qu'il faut à tout prix combattre et l'auteur nous laisse sur ce paradoxe aux vertus didactiques :

Sachiez le mal, non pour mal faire,  
Mais pour congnoistre le contraire (*Renart le Contrefait*, 1975 : 35,  
t. 1, vv. 3209-3210).

---

<sup>6</sup> Kenneth Varty dans un ouvrage majeur fixe les stéréotypes de ce motif iconographique : « The implication is that these two scenes are part of the same moralizing tale: a fox disguises himself as a priest and manages to get sufficiently close to the members of his unwary congregation to be able to grab one of them and make off » (VARTY, 1999 : 55).

## Conclusion

Aussi vrai que représenter l'enfer a plus d'impact que représenter le paradis pour l'édification des fidèles, un contre-modèle est plus efficace qu'un modèle. L'iconographie se met au pas de ces nouvelles normes textuelles. Renart ressemble toujours à une bête, justement à une époque où tout ce qui ne correspond pas à une catégorie stable est suspect. Le cas d'un animal anthropomorphique et allégorique, représentation des vices et des pécheurs tout à la fois, s'avère particulièrement frappant. Il est le démon abstrait et le vice très concret toujours prêt à fondre sur ses victimes humaines. Du texte aux images, les scènes sont soigneusement sélectionnées pour leur portée morale et offrent figure aux abstractions allégoriques. Ainsi, la trame du récit et les leçons s'unissent dans la représentation.

## Bibliographie

- BARRE A., 2007, « Marges ou *marginalia* dans le manuscrit D (Douce 360) du *Roman de Renart* », *En marge, Textimage*, n° 1. En ligne : [https://www.revue-textimage.com/01\\_en\\_marge/barre.pdf](https://www.revue-textimage.com/01_en_marge/barre.pdf).
- BARRE A., 2012, « Répétition diabolique dans *Renart le nouvel-La* plasticité des *topoi* », *L'Image répétée Imitation, copie, emploi, recyclage, Textimage-Le Conférencier*, n° 1. En ligne : [https://www.revue.textimage.com/conferencier/01\\_image\\_repetee/barre2.html](https://www.revue.textimage.com/conferencier/01_image_repetee/barre2.html).
- BARTHOLEYNS G., DITMAR P. G. & JOLIVET V., 2008, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris : PUF.
- BASCHET J., 2008, *L'Iconographie Médiévale*, Paris : Gallimard.
- BELLON R., 1988, « *Renart li rous* : Remarques sur un point de l'onomastique renardienne », *Senefiance* n° 24, p 15-28.
- DE SAULNIER C., 1995, « Le Clerc auteur et personnage dans *Renart Le Contrefait* », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, p. 517-528.
- DIDI-HUBERMAN G., 2007, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard.
- GERVAIS DU BUS, *Le Roman de Fauvel*, Paris : BnF, Département des manuscrits français, n° 146. En ligne : <https://www.gallica.bnf.fr>.
- JACQUEMART GIELEE, 1961, *Renart le Nouvel*, éd. H. ROUSSEL, Paris : Picard.
- JACQUEMART GIELEE, *Renart le Nouvel, XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : BnF. Département des manuscrits français, n° 1581. En ligne : <https://www.gallica.bnf.fr>.

- JODOGNE O., 1975, « L'Anthropomorphisme croissant dans le *Roman de Renart* », dans ROMBAUTS E. & WELKENHYSSEN A. (éds.), *Aspects of the Medieval Animal Epic, Proceedings of the International Conference of Louvain*, Louvain : The Hague Nijhoff, p. 25-41.
- *Le Roman de Renart le Contrefait*, 1914-1918, éd. G. RAYNAUD & H. LEMAITRE, Paris : Champion.
- *Renart le Nouvel, Chansonnier et Mélanges littéraires*, XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, Paris : BnF., Département des manuscrits français, n° 25566. En ligne : <https://www.gallica.bnf.fr>.
- *Roman de Renart*, Paris : BnF, Département des manuscrits français, n° 1580. En ligne : <https://www.gallica.bnf.fr>.
- *Roman de Renart*, Paris : BnF, Département des manuscrits français, n° 12584. En ligne : <https://www.gallica.bnf.fr>.
- *Roman de Renart le Contrefait*, XIV<sup>e</sup> siècle, Paris : BnF., Département des manuscrits français, n° 1630. En ligne : <https://www.gallica.bnf.fr>.
- ROUSSEL H., 1984, *Renart le Nouvel par Jacquemart Gielée*, Lille : Picard.
- VARTY K., 1967, *Reynard the fox A study of the fox in Medieval English Art*, Leicester : Leicester University Press.
- SUOMELA-HÄRMÄ E., 1988, « Du roux et des couleurs », *Senefiance*, n° 24, p. 401-422.