

Dissertation Renart

Sujet :

J. Scheidegger affirme à propos du *Roman de Renart* :

« La forme éclatée du roman n'est nullement accidentelle, due aux conditions de la transmission orale ou de la « manuscriture ». Renart n'étant pas un héros, ni même un anti-héros, la structure de son roman ne pouvait qu'être épisodique, fragmentaire, faillie. Référant à une totalité diffractée, scindée, clivée en multiples facettes, et dans cette fragmentation se répétant à l'infini autour d'un vide, *Renart* s'oppose au conte, et à son développement romanesque. Il ne s'inscrit pas dans une structure linéaire allant de la mise à l'épreuve à sa reconnaissance et à son assumption, marquée généralement dans la thématique par le mariage et le couronnement. »

Vous commenterez et discuterez ce jugement en vous appuyant sur des exemples précis.

Note : 16+

Appréciation : Excellent travail ; on ne peut vous reprocher que de petits détails. L'ensemble est vraiment lumineux et met parfaitement en lumière les aspects excessifs et anachroniques (vide...) du point de vue scheideggerien.

Attention à votre écriture : on a souvent du mal à vous déchiffrer.¹

L'appellation de *Roman de Renart* ne laisse pas d'être paradoxale : non seulement ce « roman », composé en vers, ne relève pas à proprement parler du genre romanesque, puisque le terme est à comprendre comme « récit en langue romane », mais il semble se dérober à toute caractérisation en tant qu'œuvre achevée et autonome. Les « branches » des aventures de Renart sont en effet tout sauf les chapitres d'un récit continu : le lecteur peut les découvrir dans n'importe quel ordre, et il est rare de les lire toutes, sans que cela n'entraîne de difficultés dans la lecture². Or cette « forme éclatée », affirme J. Scheidegger, n'est « nullement accidentelle » : au contraire, c'est cette absence [absence, corr de PC] même d'unité qui caractérise la structure de l'œuvre comme « totalité diffractée, scindée, divisée en multiples facettes ». Le corollaire de ce postulat essentiel de la « fragmentation » est la répétition : le *Roman de Renart* « [se répète] à l'infini, autour d'un vide » dont Scheidegger ne précise pas la nature, mais qui dessine l'image d'une structure en cercle paradoxalement dépourvue de centre ou de milieu³. Au fondement de cette affirmation sur la structure de l'œuvre se trouve un postulat d'ordre générique, correspondant là encore à une définition négative : « *Renart* s'oppose au conte, et à son développement romanesque », il s'inscrit en faux vis-à-vis de la « structure linéaire » de ces genres ; derrière cette opposition, il est aisé de reconnaître la structure du conte telle que l'a analysée Vladimir Propp, mais aussi, dans une perspective plus large, ce que l'on a pu nommer le « voyage du héros », autrement dit la fiction conçue comme le récit d'une progression linéaire, coïncidant avec les étapes de l'apprentissage d'un personnage qui accède, au terme de l'aventure, au statut de héros⁴, grâce à l'expérience accumulée au fil des épreuves. Ce modèle de fiction a connu et connaît encore un succès considérable, comme en témoignent les analyses de Campbell dans son ouvrage *Le héros aux mille visages* et leur réutilisation dans l'élaboration de fictions sur tous les supports, qu'ils soient littéraires, cinématographiques ou ludiques. C'est ce modèle de fiction que le *Roman de Renart* met en échec⁵, tout comme, précise Scheidegger, le personnage de Renart se dérobe à toute qualification

¹ Les remarques du correcteur sont indiquées par des notes de bas de page.

² Au niveau de cette phrase : Oui .

³ « dont Scheidegger... (fin de la phrase) » : B.

⁴ « le voyage du héros... au statut de héros » : B.

⁵ « qu'ils soient littéraires... échec » : TB.

axiologique, puisqu'il n'est « pas un héros, ni même un anti-héros ». Cependant, une telle définition négative réclame, au-delà de la multiplication des qualificatifs imagés, qu'on en précise la portée et la pertinence. Et avant tout sur le plan de la poétique : s'agit-il d'une structure « épisodique », renvoyant à un ensemble de branches qui serait assimilable à une série d'épisodes, ou bien d'une structure « fragmentaire » jouant volontairement sur un inachèvement du récit qui tiendrait le lecteur en haleine⁶, ou encore une structure « faillie », qui échouerait à s'inventer une cohérence propre ? L'examen de la branche I du *Roman de Renart*, ainsi que le recours occasionnel à d'autres branches, s'attacheront donc au problème central de la structure, dont celui de l'appartenance générique et du statut de la figure de Renart sont indissociables. On mettra tout d'abord en lumière la pertinence de l'analyse proposée par Scheidegger et la « forme éclatée » du *Roman de Renart* ; le problème du « vide » au centre de cette structure nous conduira à montrer, dans un second temps, les limites de cette première lecture et la structure de série, tout sauf « faillie », des aventures de Renart ; enfin, la considération du plaisir de la lecture, qui transparait assez peu dans le propos de Scheidegger, nous amènera à examiner en dernier lieu le ludisme à l'œuvre dans la structure du récit⁷, et le caractère malgré tout héroïque du personnage de Renart placé au centre d'un récit où l'inventivité dans la répétition fait écho à la ruse du goupil.

Le propos de Scheidegger, et d'abord l'expression qu'il emploie de « forme éclatée », est d'une indéniable pertinence pour l'étude de la matière renardienne. Cela est visible d'abord dans l'écriture des différentes branches : en dehors de leurs personnages récurrents, Renart, Isengrin le loup et Noble le lion pour les principaux, elles traitent d'intrigues très variables et souvent sans rapport les unes avec les autres. Si la branche I relate le jugement de Renart, d'autres s'intéressent à des affrontements différents entre Renart et Isengrin, comme la branche du Puits, où Renart, pris au piège dans un puits pour avoir voulu y regarder son reflet, se tire d'affaire en attirant à sa place Isengrin, à qui il réussit à faire croire que les deux seaux du puits sont la balance de la pesée des âmes et que le fond du puits est le paradis. Il s'agit bel et bien de deux récits autonomes et indépendants l'un de l'autre. A l'inverse, si la cohérence d'ensemble du *Roman de Renart* paraît s'effacer derrière celle des branches prises individuellement, la cohérence interne de chaque branche est loin d'être constante : la branche I se segmente ainsi en trois temps, le jugement de Renart pour son adultère avec Hersent (I), le siège de Maupertuis par Noble le lion (Ia) et l'évocation de Renart déguisé par son séjour dans une cuve de teinture jaune (Ib). Chacun de ces épisodes fait lui-même problème, car le jugement de Renart se subdivise à son tour du fait des trois ambassades qui viennent interrompre le cours du procès et donnent lieu à autant de micro-récits ; le siège de Maupertuis est lui-même prolongé par une condamnation à mort dont l'exécution est empêchée par plusieurs coups de théâtre voyant chacun l'arrivée de nouveaux personnages. L'unité de structure des aventures de Renart n'a donc que peu en commun avec une véritable unité d'action.

Cette fragmentation du récit se retrouve à l'œuvre dans la temporalité des aventures du goupil : celles-ci ne s'inscrivent pas dans un temps linéaire. Au sein de la branche I, l'ordre d'exposition des méfaits de Renart s'emploie à l'envi à ne pas correspondre à leur ordre chronologique : dès les premières plaintes des animaux contre Renart, « l'avoutire » (l'adultère) avec Hersent est présenté comme déjà accompli, alors même que, dans les premiers vers, l'annonce de la « grande fornication » pouvait faire attendre au lecteur un récit expliquant comment l'adultère a eu lieu. Or, dans la chronologie relative de l'écriture des branches de *Renart*, celles relatant directement l'adultère sont probablement postérieures⁸ : le récit joue sciemment des prolepses et des analepses, au profit d'un début *in medias res*, mais aux dépens de l'unité d'ensemble puisqu'aucun retour en arrière n'explique véritablement l'adultère dans la branche même⁹. Il est donc nécessaire de se reporter aux autres branches pour compléter cette lacune.

⁶ « qu'on en précise la portée... qui tiendrait le lecteur en haleine » : AB.

⁷ « la considération du plaisir de la lecture... dans la structure du récit » : Oui.

⁸ contestable / le viol d'Hersent est écrit avant (= Br. II) mais placé le plus souvent après

⁹ « au profit d'un début *in medias res*... (fin de la phrase) » : B.

A l'inverse, la répétition d'événements¹⁰ similaires est un procédé fréquent de la branche I, et des autres branches également : les scènes de procès de Renart, de confession, ou de passage à tabac d'un personnage, se retrouvent plusieurs fois d'une branche à l'autre et dans une même branche, au risque de lasser : ainsi Renart, jugé une première fois par contumace au début de la branche I, l'est une deuxième fois à son arrivée, où il est condamné une première fois ; mais l'exécution de la sentence est empêchée, et la branche Ia n'est que la répétition de ce motif (ce qui lui a valu d'être qualifiée de faible, car simple reprise des événements de I). Il semble donc bien que le récit « dans cette fragmentation, [se répète] à l'infini », car ce motif revient dans toutes sortes de branches, de « La Mort de Renart » (où sa présence est prévisible et compréhensible) à « Renart magicien », où il surprend nettement plus, tout le début de la branche n'étant qu'une énième condamnation de Renart, avant le début de l'histoire originale de la branche, l'apprentissage de la magie.

Si le récit tourne à vide, quel est ce vide, et comment l'expliquer ? Une première hypothèse réside dans l'indétermination référentielle du récit, qui ne s'ancre pas profondément dans des toponymes réels¹¹ (à la relative exception d'une ou deux mentions de la France et de mots flamands dans les branches Ia et Ib), mais ne se constitue pas non plus en univers de fiction cohérent, comme c'est le cas pour la matière arthurienne, fortement structurée par un réseau de lieux imaginaires tels que Camelot, la forêt de Brocéliande, le château du Roi pêcheur et de nombreux autres¹². Mais les aventures de Renart sont malgré tout bien ancrées dans la réalité familière aux lecteurs du XII^e siècle, celle d'une campagne peuplée de vilains et de prêtres et gouvernée par des seigneurs assistés de leurs vassaux. L'unité du *Roman de Renart*¹³ serait-elle à rechercher dans un genre spécifiquement en prise sur le réel, comme peut l'être la satire ? Certes, les passages moquant les prêtres et les nonnes, tournant en ridicule les vilains pour leur saleté et leur manque de mœurs et les seigneurs pour leurs péchés multiples de gourmandise ou d'avidité ne manquent pas, mais ils ne constituent pas le cœur du récit et leur verve reste assez sage. Que dire surtout de Renart lui-même, le « leschierres » (trompeur)¹⁴, que ses victimes maudissent à toute occasion (« Renart, que la male flame t'arde ! » « Renart, que les flammes du mal te consomment ») s'écrie Pintain en pleurant sa défunte sœur Coupée), mais qui s'en tire toujours indemne ou à peu près, et surtout s'attire la sympathie du narrateur même ? L'ambivalence fondamentale de la figure de Renart est sans doute, au moins en partie, à l'origine de ce « vide » de la structure du récit : « pas un héros, pas même un anti-héros », il prive en apparence le récit d'une étiquette générique claire en le privant d'une figure axiologiquement bien définie¹⁵ autour de laquelle construire une progression morale. Cependant, cette première caractérisation de la structure du *Roman de Renart* reste trop négative. Afin de ne pas voir en elle qu'une structure linéaire « faillie », un conte *in absentia*, il est nécessaire d'en tenter une seconde approche, hors de toute comparaison ou opposition à une structure ou à un genre prédéfinis¹⁶.

Une seconde approche du *Roman de Renart* peut tenter d'en dégager la structure à l'aide de critères purement internes. Considérée sous cet angle, cette structure apparaît comme tout sauf « faillie ». Tout d'abord, les récits renardiens ne sont pas entièrement dépousus : la branche I, par exemple, se développe selon une progression on ne peut plus linéaire, comprenant une suite de péripéties mouvementées¹⁷, reliées entre elles par le souci de Renart d'échapper au roi et à ses barons (et pour, en définitive, sauver sa peau). En revanche, ces péripéties s'enchaînent les unes aux autres sur le mode de l'hyperbate¹⁸ : à la fin de I, la fuite de Renart réfugié à Maupertuis pourrait amener le récit à son terme, mais les moqueries provocantes qu'il adresse au roi fournissent la source de la branche Ia, où le roi ulcéré vient assiéger Maupertuis. De même, à la fin de la branche Ia, l'histoire pourrait s'en tenir à une nouvelle fuite de Renart, mais ce dénouement reste volontairement précaire, et permet à l'auteur de la

¹⁰ (mot souligné) Ou de motifs comme la confession ou le jugement

¹¹ Début du paragraphe jusque là : B.

¹² (Flèche vers la marge :) Autre indétermination : personnages entre humanité et animalité

¹³ (Titre souligné) Soulignez les titres (J'avais oublié de le souligner.)

¹⁴ (Mot souligné) trompeur et surtout débauché

¹⁵ La phrase jusque là : Oui.

¹⁶ « il est nécessaire... (fin de la phrase) » : Bonne articulation.

¹⁷ « la branche I » jusque là : Oui.

¹⁸ (Mot souligné) je ne vois pas en quoi il y a ici « hyperbate »

branche Ib de développer les conséquences de l'absence de Renart, c'est-à-dire le nouveau mariage d'Hermeline et le rival du goupil que l'on croit mort, avec le personnage de Poincet. Ainsi, le caractère incomplet¹⁹ des fins de récits est un procédé volontaire, destiné à ménager toujours de nouveaux développements possibles, sur le mode de la continuation²⁰ : il s'agit donc bien d'une structure « épisodique ».

Reste à caractériser plus précisément cette expression, car nous n'avons pas affaire à un feuilleton dont chaque branche ou suite de branche serait un nouveau chapitre. La structure générale du *Roman de Renart* est bel et bien non linéaire, comme le montre une analyse plus précise de sa temporalité. En effet, les aventures de Renart ménagent toujours les conditions de leur recommencement, et ce dans la moindre péripétie, invariablement conçue sur le mode d'une suspension des enjeux capitaux de l'intrigue. La justice renardienne, tout d'abord, est constamment tenue en échec : comme nous l'avons vu, Renart finit toujours par s'échapper. La mort des personnages, ensuite, est également suspendue, à commencer par la mort de Renart lui-même (qui ne meurt jamais, pas même dans la branche intitulée « La Mort de Renart », où il est seulement cru mort après s'être évanoui à la suite d'une blessure on ne peut plus spectaculaire). Il y a certes plusieurs morts au cours de la branche I, mais ces morts n'atteignent que des personnages très secondaires, Coupée la poule et Pelé le rat²¹ ; encore Coupée est-elle morte dès son entrée en scène, son rôle invariable dans le *Roman de Renart* se cantonnant à celui de dépouille amenée en cortège funèbre par sa famille. Aucun personnage principal²², Isengrin ou Noble par exemple, ne meurt jamais ; bien plus, les personnages du Roman de Renart jouissent d'une résistance à la douleur et d'une capacité à se remettre de leurs blessures proprement extraordinaires²³ : ainsi Brun, partiellement écorché après sa mésaventure en quête du miel imaginaire vanté par Renart, mais aussi, dans les autres branches, Isengrin, cette fois intégralement écorché pour guérir le roi Noble dans « Renart médecin », ou bien Renart lui-même, qui se retrouve cloué à un échiquier par le sexe dans « La Mort de Renart » et est à nouveau en état de fuir à toutes jambes quelques heures plus tard. De telles invraisemblances élevées au rang de critères d'unité fictionnelle ne sont pas si éloignées de celles que l'on voit couramment dans les dessins animés relevant des aventures de « toons »²⁴, tels Bugs Bunny, Bip-Bip et le Coyote (sorte de Renart raté) ou encore le film hybride *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, qui formule explicitement la différence entre ces personnages et ceux du « monde réel » de la fiction réaliste : les corps s'étirent et se déchirent, « la tête casse », les blessures sont horribles mais le pire, c'est-à-dire l'irréparable, n'arrive jamais, ce qui permet aux affrontements, donc aux aventures, de se poursuivre *ad libitum*.

La même suspension s'observe au niveau des motivations des personnages. Ces dernières s'inscrivent dans un perpétuel recommencement, celui des instincts et des désirs²⁵ : la faim obligera toujours Renart à poursuivre les poules, le désir sexuel le mettra toujours en concurrence avec Isengrin et Noble. Dans le domaine social proprement dit, l'échec permanent de la justice, en arrêtant toute sentence juste avant son exécution, laisse libre cours à la vengeance privée suivant le recommencement inlassable de la loi du talion, et, d'autre part, laisse la voie libre à de nouveaux crimes de Renart ; le récit par excellence devient le récit de la récidive²⁶. La structure du *Roman de Renart* s'apparente donc à celle de la série telle que la définit Anne Besson dans son ouvrage *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre* : la fiction est conçue non pas comme progression linéaire d'une intrigue continue, mais comme une situation mettant en présence plusieurs protagonistes dans une configuration que chaque fin d'épisode veille à préserver avec soin. Il n'y a pas de chronologie d'ensemble, l'univers n'évolue pas et tout apprentissage se voit limité par la nécessité impérative de préserver la situation de départ, sur laquelle repose l'existence même du récit,

¹⁹ (Mot souligné, flèche vers la marge) : évidemment qui appelle une complétude.

²⁰ La phrase jusque là : Oui.

²¹ Seule mort importante = Poincet (Ib) mais il s'agit d'un personnage singulier, non récurrent dans le cycle renardien

²² (Mot souligné, flèche vers la marge) sauf Brun ds la Br. 9 (R et Liétard)

²³ Début de la phrase jusque là Oui (cf. les [livres ? héros ?] de dessins ou bandes dessinées actuels) avec flèche vers le « oui » suivant.

²⁴ Oui.

²⁵ « des instincts et des désirs » souligné : Oui.

²⁶ « le récit par excellence... (fin de la phrase) » : TB.

contre tout changement décisif : l'intrigue ne laisse d'empreinte sérieuse ni sur l'univers (Maupertuis ne sera jamais pris) ni sur les personnages (Isengrin sera toujours aussi stupide).²⁷

Dès lors, le temps renardien s'inscrit en opposition complète avec le schéma du roman d'apprentissage, et s'apparente davantage à celui du récit picaresque. Toute nouvelle aventure coïncide avec une part de répétition (la même situation est reprise à la fin de la branche I et à la fin de Ia, Renart se retrouve toujours en suite, mais bien vivant) et avec une part de remise à zéro des paramètres : à la fin de la branche I, Renart est guéri de ses blessures par Hermeline, afin d'être frais et dispos pour de nouveaux méfaits ; les mêmes vers sont repris ironiquement au sujet du roi Noble à la fin de Ia ; de même, si Renart apprend à jouer de la viole dans la branche Ib, on chercherait vainement une trace quelconque de ces nouvelles compétences dans les branches postérieures du *Roman*.

Il y a pourtant écoulement du temps d'une branche à l'autre, ou du moins à l'intérieur de l'univers fictif, puisqu'il y a mémoire et rappels d'événements antérieurs²⁸ : ainsi du rappel par Renart de ses multiples méfaits contre Isengrin dans la confession jouissive qu'il adresse à Grimbert. Mais là où le Roman de Renart se distingue de l'univers arthurien ou de celui du Tristan et Iseut de Béroul, c'est dans l'absence d'une cohérence minimale de cette chronologie. Ainsi, si l'on compare les analepses enchâssées dans « Renart magicien » avec celles de la branche I, on se rend compte que les mauvais tours joués par Renart aux ambassadeurs de Noble sont déjà rappelés dans « Renart magicien », censé se dérouler avant le mariage de Noble avec Fièrre, alors qu'ils n'ont normalement lieu que pendant la branche I, à un moment où Noble et Fièrre sont déjà mariés. Il n'y a donc pas de chronologie véritable, mais un temps flottant²⁹, plastique, où seuls les « indices de profondeur », étendant l'univers et les méfaits de Renart au-delà des strictes bornes chronologiques des événements de la branche, ont de l'importance³⁰.

Il s'agit donc moins, en définitive, d'une « forme éclatée » que d'une « totalité diffractée », où une succession d'épisodes renvoient les uns aux autres sans cohérence mais avec un réel effet de profondeur conférant une certaine unité à l'ensemble des branches, tandis que prédomine la répétition des mêmes motifs au sein d'une structure invariable. Qu'en est-il alors de l'efficacité de cette structure et du personnage de Renart ? Il convient en effet de s'assurer que de tels mécanismes ne tournent pas à vide, et de requalifier la figure de Renart, puisque cette dernière échappe définitivement au schéma « linéaire » du voyage du héros³¹.

Le propos de J. Scheidegger trouve sa limite dans le peu d'attention qu'il réserve à une dimension essentielle de la narration renardienne, celle du plaisir de la lecture³². Il est plus que temps de montrer en quoi cette « totalité diffractée » se distingue nettement de l'esthétique de la structure d'horizon de la poésie moderne ou encore des romans kaléidoscopiques d'un Claude Simon, dont les procédés lui seraient peut-être en partie apparentés, mais dont la visée est radicalement différente. L'écriture renardienne est avant tout une écriture du divertissement, et c'est pourquoi il semble pertinent d'en compléter l'étude en examinant son caractère ludique. Comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*, l'entreprise fictionnelle et l'entreprise ludique ont des origines communes³³, et bien que le jeu en tant que pratique se distingue radicalement de la fiction en ce qu'il ne produit aucune œuvre, le caractère à la fois gratuit et jouissif des péripéties de Renart n'est pas étranger à l'efficacité du récit. Par « gratuité », il faut entendre l'absence de toute morale qui conditionnerait le dénouement (contrairement aux fables d'Esopé ou de La Fontaine), de toute satire ou de toute allégorie permettant une lecture seconde (contrairement aux développements ultérieurs du personnage de Renart au XIII^e siècle, par exemple dans Renart le Nouvel où Renart devient le porteur de tous les vices)³⁴. Absente aussi est l'élévation de l'âme ou la constitution d'une éthique qui guide les chevaliers de Chrétien de Troyes : si ces héros classiques achèvent leur récit parce qu'ils ont fait le

²⁷ « Il n'y a pas de chronologie d'ensemble... (fin de la phrase) » : TB.

²⁸ La phrase jusque là : Oui.

²⁹ Expression soulignée : péché originel = viol de Fièrre

³⁰ Cette phrase : Oui.

³¹ « et de requalifier... (fin) » : oui.

³² (fin de cette phrase) : oui.

³³ « l'entreprise... communes » : oui.

³⁴ « l'absence de toute morale... (fin de la phrase) » : Oui.

bien³⁵, la seule morale de la branche I de Renart tiendrait plutôt du « C'est bien fait », les pires mauvais tours étant encore les meilleurs. Encore n'y a-t-il pas d'humour que dans le seul triomphe du renard ; bien au contraire, la répétition de ses déconvenues face aux autres animaux est en elle-même un plaisir. Quoi de plus amusant qu'une bonne poursuite, par exemple celle de la fin de la branche I, quand Renart s'enfuit ventre à terre, poursuivi par toute la troupe des animaux, Brun, Tibert, Isengrin, Chantecler, incluant un taureau montant à cheval, et conduite par un limaçon en guise de porte-bannière ? La fiction tourne en rond, mais la répétition est source de plaisir³⁶, de même qu'un tour de manège³⁷ ne sert à rien mais n'est pas ennuyeux pour autant.

Cette répétition a-t-elle lieu « autour d'un vide » ? Il nous semble que non. Si peu linéaires et si étrangement structurées que paraissent les branches de Renart, elles n'en évoquent pas moins toutes la figure de Renart, et l'ensemble du Roman a pour sujet ses ruses et ses déconvenues. L'unité même de la branche I réside dans ses mensonges successifs, qui, en l'occurrence, ont même la chance d'être plus efficaces que de coutume : il trompe successivement Brun, Tibert, Noble plusieurs fois, se joue de tous les animaux, d'un teinturier, d'Isengrin et de Poincet. Chaque étape du récit est marqué[e] par l'un de ses mensonges, de ses expédients ou de ses déguisements, et le récit n'avancerait pas sans lui. Même la digression du milieu de la branche Ib, le retour au foyer d'Isengrin « escouillé », et la déploration d'Hersent qui s'ensuit (*ajout dans la marge* : seul endroit de la branche où le récit quitte longtemps Renart), ne sont qu'une conséquence plaisante d'un tour particulièrement réussi. L'unité de la branche, comme celle du Roman tout entier, repose sur Renart.

Dès lors, la figure de Renart, bien qu'axiologiquement ambivalente, apparaît suffisamment centrale dans le récit pour mériter le qualificatif de « héros », au moins sur le plan narratif. C'est probablement ce qui a guidé le choix de Jacques Le Goff, qui inclut Renart dans son ouvrage *Héros et merveilles du Moyen-Âge*³⁸. La « mêtis »³⁹ de Renart, coïncidant avec celle des auteurs, joue le rôle de noyau et de pivot du récit, le tronc dont poussent toujours de nouvelles branches ; la contrainte de la nouveauté dans la répétition est aussi, après tout, celle qui s'impose à Renart, sommé de trouver toujours de nouveaux moyens de se tirer d'affaire. Le plaisir du récit dépend alors moins de l'absence de toute répétition (au contraire, on a vu que celle-ci devient fréquemment un procédé du comique) que de l'inventivité des variantes qui viennent s'ajouter aux épisodes précédents⁴⁰. L'intérêt du lecteur est alors entretenu par le jeu sur les paramètres par ailleurs fixes de l'univers renardien : par le retour incessant de situations à suspense, particulièrement sensible en Ia où les coups de théâtre se succèdent, pour ou aux dépens de Renart, qui a déjà la corde au cou ; par un changement d'adversaire⁴¹, d'Isengrin et des ambassadeurs du roi en I au roi lui-même en Ia ; par un changement d'échelle, avec le siège de Maupertuis en Ia et les voyages de Renart, jusque là peu éloigné de Maupertuis, en Ib ; ou bien par l'ajout d'un nouveau paramètre, comme la magie dans « Renart magicien », ou le « jeu avec les règles du jeu » qui s'opère dans les « Enfances de Renart » et dans « La Mort de Renart », où la fiction joue à inventer une origine à ce qui n'en avait pas, et à menacer de mettre un point final à un récit que le lecteur n'a nulle envie de voir se terminer. Renonçant ainsi à caractériser Renart comme bon ou mauvais, la fiction s'attache à rendre la profusion de ses tours, la mêtis⁴² du « trickster » devenant le moteur même de l'écriture.

La « forme éclatée » du Roman de Renart, visible dans l'écriture de ses différentes branches, dans l'indétermination de son chronotope le plus fréquent et dans l'ambivalence fondamentale, générique et axiologique, qui préside à l'évocation de son univers hybride, est donc largement compatible avec la coexistence, au sein du récit, d'éléments de progression linéaire et d'un agencement non linéaire de ces éléments au profit d'une structure analogue à celle de la série dans les littératures de genre, qui se

³⁵ + sanction de la cour avec le couronnement ou le mariage

³⁶ Oui.

³⁷ Expression soulignée : soit.

³⁸ Cette phrase : soit. Trait vers le bas de page, et : Cet ouvrage de Le Goff est « sans prétention ».

³⁹ Mot entouré, trait vers le haut de page : Illisible (rayé ; en dessous :) mêtis ?.

⁴⁰ On joue sur les variations (vue d'ailleurs dans la chanson de geste ou le roman arthurien (cf. réécriture de la scène du Graal)

⁴¹ Mot souligné : illisible ?

⁴² Mot mis entre guillemets.

caractérise notamment par un temps itératif coïncidant avec une suspension indéfinie des grands enjeux du récit, ménageant un éternel retour des personnages et un éternel recommencement des mêmes intrigues, agencées en boucle par le biais des analepses et des prolepses présentes dans les récits enchâssés ; mais cette structure, cette machine ou ce mobile où il y a du jeu, ne tournent pas à vide, car le plaisir du lecteur, dont le garant est bien sûr Renart en personne, se trouve renouvelé en permanence par l'inventivité rusée des différentes variantes, qui confèrent à chaque nouvelle branche, et à chaque nouvelle péripétie au sein de notre branche I, un caractère nouveau et singulier⁴³. Loin de faillir dans son entreprise, dont il serait imprudent d'oublier qu'il s'agit avant tout d'une entreprise de divertissement, le Roman de Renart sait utiliser toutes les ressources narratives dont il dispose au service d'un Renart qui, tout en échappant aux étapes pas si indispensables du parcours d'apprentissage et d'édification morale du héros, n'en conserve pas moins certains traits d'une figure héroïque, ne serait-ce que parce que c'est autour de lui et en lui, en ses ruses multiples et imprévisibles, que la fiction trouve sa cohérence malgré son caractère fragmenté et non linéaire.

*

⁴³ Phrase un peu lourde.