



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La parodie épique et religieuse dans *Le Roman de Renart*.

Epic and religious parody in *Le Roman de Renart*.

Autor/es

Alba Moreno Sebastián

Director/es

Esperanza Bermejo Larrea

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
2019

1. INTRODUCTION.

Le Roman de Renart, malgré son titre, n'est pas un roman comme celui *d'Enéas*, ou comme celui de *Tristan et Iseut*. Il est composé de vingt-sept épisodes appelés « branches » qui racontent l'histoire de Renart, un goupil rusé, qui mène une terrible guerre contre le loup Isengrin. Il nous est parvenu à travers plusieurs manuscrits, classés en familles selon leurs différences. En plus, on connaît le nom de certains auteurs de ces histoires comme c'est le cas de Pierre de Saint-Cloud, mais beaucoup d'épisodes restent anonymes. La composition plurielle et décalée dans le temps, qui caractérise cette œuvre, crée une certaine distance entre les histoires, qui arrivent même à se contredire les unes avec les autres, même si, dans la plupart des cas, les auteurs des branches ont essayé de maintenir une certaine corrélation.¹

Le Roman de Renart fait partie de la littérature comique médiévale. Les situations comiques, le langage, la scatalogie, parmi d'autres procédés comiques, soulignent le but principal du *Roman de Renart* : faire rire. La parodie est une source privilégiée d'épisodes et de motifs comiques. Les genres établis et appréciés du public médiéval, comme la chanson de geste ou le roman courtois, fournissent aux auteurs des modèles qu'ils transfèrent à l'univers animal. D'autre part, la religion offre des possibilités très riches d'imitation : sermons, confessions, messes..., que le *Roman de Renart* détourne de leur sens originel dans la tradition du *risus paschalis* et de la fête des fous (Vitz, 1999, 211).

Dans ce travail nous nous proposons d'analyser la parodie épique et religieuse dans le *Roman de Renart* à partir d'un corpus délimité de branches. Pour ce faire, nous avons utilisé l'édition de Fukumoto, Harano et Suzuki. Les branches retenues sont les suivantes²:

1. *Les enfances de Renart.*
2. *Comment Renart mangea le poisson des charretiers.*
3. *Comment Renart fit moine Isengrin.*
5. *Comment Renart s'empara de Chantecler le coq.*
9. *Comment Isangrin se rendit à la cour du roi pour se plaindre de Renart.*

¹ "Bnf : Le Roman De Renart - Dossier Pédagogique". 2019. *Classes.Bnf.Fr*. [en ligne] <http://classes.bnf.fr/renart/arret/02_1.htm> (Consulté le 24 mai 2019).

² Toutes les citations du *Roman de Renart* renvoient à Fukumoto, N. Harano, N. et Suzuki, S. (éds.) 2016. *Le Roman de Renart*. Paris: Le Livre de Poche. Nous suivons la numérotation des branches de cette édition.

10. *Comment Renart trompa Brun l'ours à propos du miel.*

M. 24. *Ici commence l'histoire du mariage que Renart fit faire au roi Noble le lion.*

31. *La mort de Renart.*

Ib. *Renart teinturier, Renart jongleur*³.

³ L'édition de Fukumoto, Harano, Suzuki ne contient pas la branche Ib. *Renart teinturier, Renart jongleur*. Nous l'avons ajouté à notre corpus et nous avons travaillé l'édition de Rey-Flaud, et H. Eskénazi, A. 1972. *Le Roman de Renart, branche I*. Traduit d'après l'édition de Mario Roques. Paris : Librairie Honoré Champion.

2. LA PARODIE DANS LA LITTÉRATURE.

Le terme « parodie » a été l'objet de nombreuses études. Le dictionnaire Larousse définit « parodie» comme une « imitation satirique d'un ouvrage sérieux dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d'expression »⁴ parmi d'autres définitions. Cependant, même si cette définition peut servir dans un usage courant, nous pensons qu'elle n'arrive pas à donner une définition précise du terme. Elle est simplement une approche. On ne peut pas réduire la parodie à une simple satire, ou à une imitation satirique. Tran-Gervat (2006) affirme que la parodie est plutôt un « spectre » qui englobe plusieurs définitions et caractéristiques, toutes réunies sous ce même terme.

Pour bien expliquer ce spectre, on peut partir de la définition de Larousse car elle présente deux idées principales qui se répètent dans plusieurs définitions données par des théoriciens et des critiques: le caractère ludique (« imitation satirique ») et la relation qui s'établit entre le texte parodique et un autre texte dit “originel” (« transposition »). De cette manière, Genette considère dans *Palimpsestes* que la parodie est formée par deux caractéristiques fondamentales : sa fonction (c'est à dire, l'intention avec laquelle le texte est écrit, qui pour Genette est surtout ludique) et la relation qui existe entre le texte parodique et le texte parodié (Tran-Gervat 2006). Le but, explique Genette, n'est pas toujours celui de se moquer du texte parodié. Donc, Genette nous montre l'idée d'une parodie qui n'a pas l'intention d'être agressive. Baktine et les Formalistes reprennent cette idée pour, selon Tran-Gervat (2006), expliquer que l'intention de l'auteur à l'heure d'écrire la parodie est de « mettre à nu des procédés mécanisés, caractères usés d'un genre ou d'un style donné et de les réinvestir dans un nouveau contexte ».

Sangsue élargit la définition de Genette en abordant l'aspect satirique de la parodie (Sangsue 1994, 106). Comme Tran-Gervat souligne dans son article, cette addition est nécessaire du point de vue de tous ces ouvrages dont leur côté parodique se base sur le contraste entre le texte parodique et le texte parodié (c'est à dire, les comparaisons entre le texte originel et la parodie) et non pas sur l'intention de l'auteur. Les auteurs des textes parodiques, pour arriver à ce contraste, créent un réseau de références intertextuelles entre les deux textes, de sorte que la parodie est inscrite dans les modèles qu'elle caricature (Guenova 2003, 255). La parodie prend les valeurs du texte originel et elle les inverse, tout en gardant l'essence original pour qu'elle soit plus effective. Nous y retrouvons

⁴ Éditions Larousse. 2019. « Définitions : Parodie - Dictionnaire De Français Larousse ». *Larousse.Fr*. [en ligne] <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267>> (Consulté le 24 mai 2019).

la théorie de l'intertextualité appliquée à la parodie. Un des premiers théoriciens à définir l'intertextualité a été Julia Kristeva, qui la définit comme l'interaction de plusieurs textes antérieurs pour former un nouveau texte littéraire (Kristeva 1968, 103). L'intertextualité d'un texte parodique se trouve dans les références que le texte fait au texte ou aux textes parodiés.

Dans le cas du *Roman de Renart*, l'intertextualité exprime une « attitude parodique », d'après Guenova (2003, 222). Elle explique aussi que la parodie est un « puissant mouvement d'intertextualité ». Ce qu'un auteur fait pour parodier un texte déjà existant c'est d'écrire la parodie avec très peu de transformations, en gardant le style mais pas le sujet, qui devient vulgaire (Guenova 2003, 255).

Subrenat a mis l'accent sur l'importance de la parodie dans *Le Roman de Renart*, qu'il définit comme un amalgame de références à d'autres textes de la littérature, à leurs techniques ou même à leurs personnages, et il l'appelle « parodie littéraire » (Subrenat 1983, 125). Le titre peut être déjà considéré comme une parodie des romans antiques, *Troie* ou *Alexandre*.

3. LA PARODIE ÉPIQUE DANS *LE ROMAN DE RENART*.

Les chansons de geste sont constituées par un répertoire très bien défini de thèmes, de motifs et de formules très appréciés par le public médiéval (Rychner 1955, 126). Dans *Le Roman de Renart*, le fait que les protagonistes sont des animaux produit un « décalage », source inépuisable du comique. Le thème principal du *Roman de Renart*, la guerre entre Isengrin et Renart, renvoie déjà au motif de la guerre entre deux barons des chansons de geste. C'est pour cette raison que la parodie épique parcourt toutes les branches.

3. 1. Les songes prémonitoires.

Dans la tradition épique, les songes prémonitoires annoncent le futur. Le personnage connaît ce qui va se passer à travers une vision énigmatique qui doit être interprétée (Grisward 1980, 173-175), car les images sont souvent allégoriques, avec des symboles reliés aux animaux qu'on peut trouver dans la Bible (Gwynn 1977, 7). Le songe prémonitoire sert aussi à créer un climat dramatique qui

vise à émouvoir le public. Souvent, il engendre un climat d'angoisse (Grisward 1980, 173-175), car les images du songe servent à montrer un danger qui est en train d'arriver, ou bien il présage une fin tragique pour certains héros. Dans *La Chanson de Roland*, le songe de Charlemagne annonce la mort de Roland. Le songe prémonitoire dans les chansons de geste est réservé aux élus de Dieu (Bellon 1984, 75). Dans cette chanson, c'est un ange qui envoie la vision à Charlemagne, ce qui est une pratique très habituelle dans les chansons les plus anciennes (Gwynn 1977, 9). C'est une manière de rapprocher le héros de Dieu ; l'ange, messager de Dieu, transmet son message au chevalier mortel.

La branche *Comment Renart s'empara de Chantecler le coq*, présente un songe prémonitoire. L'épisode de Chantecler se déroule dans un poulailler. Chantecler le coq, en dormant, a un rêve étrange où une bête avec une « pelisse rousse » (br. 5, 171) vient tout droit vers lui. Il rêve que cette bête pénètre dans le poulailler, et va l'attaquer. Le coq en est angoissé. Cependant, le songe n'est pas très clair. Chantecler est « étonné par cette pelisse, dont l'encolure est à l'envers, et qu'il a vêtue de travers » (br. 5, 171). La bête semble porter aussi des vêtements blancs sous le ventre, et la tête est dans « l'ouverture du bas », tandis que la queue « ressort par le collet » (br. 5, 171). C'est le motif du songe qui doit être interprété pour qu'il ait du sens, mais sans aucune référence à un ange, ni à un messager de Dieu. La parodie repose ici sur le fait que c'est un coq qui reprend le rôle des chevaliers les plus importants, comme Charlemagne dans ce passage. L'élu de Dieu dans *Le Roman de Renart* est un coq, un animal.

Chantecler, terrifié par ce songe, court vers sa femme pour lui expliquer ce qui s'est passé. Pinte, la poule, est chargée de déchiffrer la signification du songe. Chantecler demande conseil à Pinte (br. 5, 173), et après il raconte tout ce qu'il a vu dans son songe (br. 5, 175). C'est elle qui interprète le symbole de la pelisse rouge, en disant que c'est le goupil qui va entrer dans le poulailler pour leur faire du mal. Suivant de manière rigoureuse les procédures de l'exégèse, Pinte, arrive à interpréter un par un les éléments du songe : le collet de petits os, elle explique qu'il s'agit des dents du goupil (br. 5, 177), que l'encolure était « la gueule de la bête » (br. 5, 177), et que la queue que Chantecler avait vue était, en réalité, la queue du renard. Donc, la signification du songe est rendue plus claire grâce à Pinte : Renart viendra au poulailler, saisira Chantecler par le cou, et personne ne pourra mettre Chantecler « à l'abri » (br. 5, 177). La parodie dérive, selon Bellon (1983, 76) du fait que c'est le même animal qui présente le danger dans le songe et dans la réalité. Dans les songes allégoriques des chansons de geste, l'animal biblique représente un danger de nature pas animalière dans

la réalité. Dans *Le Roman de Renart*, il n'y a aucune allégorie : la bête du songe est la bête de la réalité.

Malheureusement, malgré la sage interprétation du songe par Pinte, Chantecler ne tient pas compte des avertissements de la poule. Il accuse Pinte de « perdre la raison » (br. 5, 177) et, imprudent, il décide d'ignorer ce que Pinte et le songe lui conseillent. Il est sûr que Renart ne pourra pas se faufler dans le poulailler, et qu'il y sera en sécurité.

Dans cet épisode, le motif du songe prémonitoire se mêle avec celui du **couple épique**. Pinte et Chantecler incarnent le couple d'amis qui peuplent les chansons de geste, où l'un des deux représente la sagesse (*sapientia*), tandis que l'autre représente la force (*fortitudo*). De la même manière que Roland (la force) n'écoute pas les conseils d'Olivier (la sagesse), Chantecler fait la sourde oreille et refuse de croire les paroles de Pinte, et va courir un grand danger. Dans les deux cas, le fait d'ignorer les conseils finit par avoir des conséquences tragiques à l'intérieur de l'histoire.

Cet avatar animalier du couple épique (actualisation du *topos* du couple épique) est source de nombreux effets comiques.

3.2. Les messages et les ambassades.

Le motif de l'ambassade se déroule selon le schéma suivant : « le roi, le père ou celui qui le représente désigne un ambassadeur et définit le message à porter ; l'ambassadeur se rend auprès du destinataire [...] ; le messager est menacé et parfois directement agressé [...] ; il reçoit la récompense, soit positive, soit négative » (Martin 1992, 112).

Le rôle de ce motif est relié aux techniques des récitants des chansons de geste (Ribémont 2006) ; souvent, l'ambassadeur doit raconter les événements qui ont précipité l'ambassade, de sorte que le public qui écoute la chanson se souvient des événements passés. Le but est de donner une unité à ces chansons à travers la répétition.

Dans *Le Roman de Renart*, l'ambassade est un motif récurrent, peut-être parce qu'il favorise la répétition. La première ambassade apparaît dans la branche *Comment Isengrin se rendit à la cour*

du roi pour se plaindre de Renart. L’ambassade ici est très brève, et elle ne sert qu’à développer l’intrigue. Le roi Noble demande à Grimbert d’aller chercher Renart pour qu’il vienne à la cour afin d’être jugé, car Isengrin l’a accusé d’avoir violé sa femme Hersent.

Cependant, le motif de l’ambassade se répète trois fois dans la branche *Comment Renart trompa Brun l’ours à propos du miel*, de manière enchaînée. Les trois ambassades sont différentes, du point de vue des différents personnages et des différentes fins ; dans cette branche, on utilise une technique très habituelle dans la littérature médiévale : la répétition d’un motif avec des variations. Le choix du messager – Brun, Tibert ou Grimbert – rend l’ambassade différente. « Les messagers-animaux sont stupides, gloutons, inconscients. » (Guenova 2003, 259). Le but des ambassades est d’amener Renart à la cour pour être jugé ; Renart l’évite faisant appel à la faiblesse de chaque ambassadeur. Dans le cas de l’ours Brun, Renart profite de sa gloutonnerie pour le séduire et le tromper. Brun, qui est désireux de ce miel, permet à Renart de l’y amener. La scène finit avec Brun prisonnier d’un chêne, où il mit « son museau et les deux pattes de devant » (br 10, 333) pour arriver au miel. Brun est tombé dans le piège de Renart, mais son calvaire n’est pas terminé ; un paysan voit Brun coincé dans le chêne et il appelle les autres paysans du village voisin pour capturer l’ours (br 10, 337). Brun est frappé presque jusqu’à la mort et il revient à la cour sans Renart et, donc, sans accomplir sa mission d’ambassadeur.

Le deuxième messager est Tibert le chat. Tibert, le chat sauvage et double de Renart, est plus rusé que Brun. Par conséquent, il est plus difficile de tromper. Le processus pour tromper Tibert, pourtant, est très similaire à celui que Renart utilise avec Brun. Renart connaît sa faiblesse (les rats), et il s’en sert pour le séduire. De cette manière, Renart amène Tibert chez un prêtre, qui finit par le battre, et retourne chez lui.

Ces deux ambassades présentent une structure similaire : arrivée du messager à Maupertuis (la maison de Renart), transmission du message du roi, tromperie et échec de l’entreprise. Rien n’a changé. La répétition du motif sert, d’une part, à allonger l’intrigue et, de l’autre, à provoquer le rire.

L’ambassade de Grimbert est un peu différente. Il est le cousin de Renart, donc, il le connaît très bien. En plus, Grimbert veut protéger Renart, il veut l’aider. C’est pour cette raison que Grimbert

avertit Renart du sort qui l'attend s'il ne change pas. Grâce à ses paroles réalistes, Grimbert parvient à son but et il le convainc d'aller à la cour (br 10, 355).

La parodie repose ici sur le fait que la figure épique du messager est transférée à des animaux, l'ours et le chat, qui sont facilement trompés à cause de leurs désirs. « Seul Grimbert se rapproche un peu de l'image épique du messager » souligne Guenova (2003, 259).

3.3. Le jugement.

Galley (1986) affirme que les épopées sont, avant tout, « la difficile résolution d'un point de droit extrêmement délicat, et la démonstration éclatante de l'exercice d'une justice supérieure qui fait un bilan définitif des torts de chacun, la providence ». Dans les chansons de geste, les jugements sont une manière de rétablir l'équilibre (Boutet 1982, 4). Ils marquent l'aspect politique des chansons de geste où le roi, assisté par ses barons, prend une décision sur le destin d'un homme ou de son peuple. Le motif du jugement est donc relié à celui du **conseil**, le *consilium* du droit féodal.

Dans *Le Roman de Renart*, la structure narrative des jugements est « celle d'un récit s'ouvrant par la *clamor* de la victime, en absence de l'accusé » (Bellon 1986). La victime (ou, dans certains cas, les parents de la victime), arrivent à la cour de Noble pour présenter une plainte contre Renart, qui est absent. Pinte et les poules du poulailler de Chantecler arrivent à la cour pour dénoncer le meurtre de Coupée par Renart (br. 10, 317). La mort d'une dame de la cour comme Coupée précipite la décision de Noble, qui demande à ses ambassadeurs d'amener Renart à la cour pour être jugé.

Le motif du jugement favorise la répétition des événements qui ont déjà été racontés dans d'autres branches antérieures. Bellon (1986) souligne que l'analepse, sans importer sa brièveté, se trouve dans toutes les procédures judiciaires du *Roman de Renart*. Il faut faire mention des crimes de Renart. « En fait, quand il s'agit de juger Renart, le conteur circule très librement à l'intérieur des récits existants. » (Bellon 1986).

L'aspect parodique de ce premier jugement (br. 10, 379) se trouve dans le fait que Renart échappe après avoir promis de devenir pèlerin (nous l'analyserons dans la section de la parodie reli-

gieuse), donc le jugement ne sert à rien. Renart trompe le roi et sa cour, ce qui provoque qu'il soit poursuivi.

Le motif du jugement se répète dans la branche *Ici commence l'histoire du mariage que Renart fit faire au roi Noble le lion*. La branche s'ouvre en plein milieu d'un jugement, où Renart, dans un long monologue, se justifie. On ne trouve pas le *clamor* de la victime, mais il est sous-entendu (« Sire, si tel est votre bon plaisir, faites taire ces aboyeurs et apaiser tout ce tapage. ») (br. M.21, 559). Donc, la structure narrative est conservée. Et Renart, encore une fois, n'est pas puni.

3.4. La poursuite.

La poursuite de l'ennemi qui s'enfuit est un motif récurrent dans les chansons de geste et l'un des plus répétés dans les branches du *Roman de Renart*. Le motif de la poursuite sert aux conteurs pour changer le lieu de l'intrigue (Martin 1992, 320) ; c'est une manière d'enchaîner les différents épisodes d'une même branche.

Une caractéristique du *Roman de Renart*, parmi beaucoup d'autres, est la répétition de certains passages avec peu de changements. Ce qui varie, c'est la raison pour laquelle Renart est poursuivi. Fréquemment, Renart s'enfuit après avoir commis un méfait. Après le viol d'Hersent et le compissement des louveteaux dans la branche *Les enfances de Renart*, Renart s'enfuit et Isengrin le poursuit avec Hersent. On parodie ici la façon de le poursuivre. Souvent, dans les chansons de geste les chevaliers, montés à cheval, harcèlent leur ennemi. Dans les scènes de poursuites du *Roman de Renart* les animaux chevauchent, même s'ils n'ont pas de cheval. Par exemple, dans la branche que nous venons de citer, Hersent poursuit Renart piquant son cheval « de l'éperon aussi vigoureusement qu'elle le pouvait » (br. 1, 123). Dans la branche *Comment Renart mangea le poisson des charretiers*, Renart échappe aux charretiers parce que « son cheval est trop rapide » (br. 2, 143). Renart s'enfuit monté sur un cheval, de la même manière que les chevaliers montent leurs propres chevaux. Le jeu entre l'anthropomorphisme et le zoomorphisme soutient ici la parodie épique.

Dans d'autres épisodes, Renart s'enfuit après avoir été jugé et, plus souvent, condamné à mort. Dans ce type de poursuites, la parodie s'appuie sur l'anthropomorphisme. Par exemple, dans la branche *Comment Isengrin se rendit à la cour du roi pour se plaindre de Renart*, Renart est pour-

suivi par les chiens d'un village. Bellon explique (1984, 80) que les mâtins sont transformés en « vaillants chevaliers ». La poursuite a lieu tandis que l'auteur de la branche crée un « jeu d'interférences entre le monde animal et le monde humain » (Bellon 1984, 80). De cette manière, des personnages comme Roonel, qui est décrit comme un des barons de Noble (br. 9, 289), est aussi évoqué dans cette branche comme un des mâtins qui poursuit Renart. Par exemple, il est décrit portant « la lance en arrêt » (br. 9, 289), mais justement dans la ligne suivante, Roonel n'est que « le chien de maître Frobert ». Les personnages sont tantôt des animaux tantôt des hommes. Les autres mâtins aussi sont à la fois des chiens et des barons (Bellon 1984, 83). La meute de chiens qui poursuit Renart (br. 9, 289-293) est décrite à partir d'une très longue énumération de noms tantôt inventés, tantôt souvenir des chansons de geste, qui sert à parodier les listes des rois païens que les auteurs de ces œuvres inséraient dans leurs récits. C'est la formule de l'énumération épique. Le procédé parodique, selon Bellon (1984, 83), repose sur l'idée que ces noms pourraient être qualifiés comme « faussement épiques ». Par exemple, Harpin et Morant (br. 9, 289) sont les noms des rois sarrasins connus par le public (Bellon 1984, 83). Après, on y trouve les noms de différents héros sarrasins (Bellon 1984, 83), comme Gorfaut et Tirant (br. 9, 289). Ce n'est pas seulement des références aux héros sarrasins ; de la même manière, nous trouvons des noms des chevaliers chrétiens (Bellon 1984, 83), tels que Clément ou Olivier (br. 9, 289).

D'autre part, Bellon (1984, 83) explique que la vraie parodie dans ce procès se trouve dans la création « de noms que l'on pourrait qualifier de faussement épiques ». Ces noms, au lieu d'évoquer l'onomastique sarrasine déformée, montrent des traits zoologiques des canidés. Par exemple Pastour ou Écorche-lande (br. 9, 291), aussi bien qu'Écouillé ou Passe-lévrier.

3.5. Le siège.

Le motif du siège est si important dans *Le Roman de Renart* que, dans certains manuscrits et éditions comme celle de Martin, on trouve une branche intitulée *Le siège de Maupertuis*, qui présente de nombreuses références aux chansons de geste. Le siège de la forteresse de Renart fait suite à sa fuite de la cour de Noble où il avait été condamné à mort. Le conflit entre Renart et Isengrin ne peut plus être résolu par des moyens pacifiques. La guerre suppose l'intensification de l'antagonisme entre le goupil et le loup, qui, dorénavant ne pourra pas être résolu par des moyens pacifiques. Toute la branche baigne d'une atmosphère épique.

Le lexique épique éparsillé dans la branche – clôture, muraille, fossé, forteresse (br. 10, 389) – sert à décrire la tanière du goupil, qui n'est pas un trou creusé dans la terre (br. 10, 401), mais un « château» (br. 10, 391), que Noble ne peut pas conquérir, car il est très solide : il est « établi sur un rocher » (br. 10, 391), et il a même des tours.

Boutet (2008, 467) explique que cette branche est composée à partir de plusieurs thèmes épiques : la poursuite qui a emmené Noble et ses barons à Maupertuis, bien sûr, et le siège, mais aussi les menaces que Renart lance à ses ennemis : « sachez bien tous que si Renart reste en vie, tel d'entre vous qui n'a jamais vu cet anneau auparavant paiera cher le fait de le voir » (br. 10, 395) ; la nuit qui tombe (br. 10, 397), ou même le fait que Renart sort de son château pendant la nuit pour contre-attaquer (br. 10, 397).

La fin du siège est comique. Pendant tout l'épisode du siège, on parvient à oublier que les personnages qui interviennent sont des animaux. La vengeance de Renart réduit à la cour de Noble à sa condition animale, puisque Renart « attache soigneusement chacun par la queue ou par la patte » (br. 10, 399). Il ne reste rien de leur condition chevaleresque. La manière dont les animaux parviennent à se dénouer relève aussi de la parodie. C'est Tardif « le limaçon » (br. 10, 401), l'animal le plus lent et que Renart a oublié, qui les délivre. Le jeu entre l'anthropomorphisme et le zoomorphisme est très évident dans le cas de Tardif. Il « tire son épée » pour trancher à chacun « une patte ou la queue » (br. 10, 401). Renart, poursuivi encore une fois par ses ennemis, essaie de rentrer à sa tanière (le ‘pertuis’ est la tanière du goupil (Bellon 1984, 84)). Le rêve de la bataille épique s'évanouit. Cependant Tardif, se conduisant en vaillant « chevalier » (br. 10, 401), empêche Renart de s'y cacher. Renart est capturé et condamné (br. 10, 403).

3.6. Les combats singuliers.

Les combats singuliers sont des combats entre deux chevaliers égaux qui décident le sort de la bataille. Les armes utilisées dans ces combats sont la lance, l'épée, etc. (Rychner 1955, 129). Dans *Le Roman de Renart*, nous trouvons des combats entre Renart et un autre baron de la cour de Noble. On trouve un exemple dans la branche *La mort de Renart*. Chantecler, qui cherche encore à se venger pour la mort de Pinte, demande au roi de le laisser combattre contre Renart et le roi accepte.

Cependant, la description du combat dévoile la fantaisie d'un vrai combat singulier. Premièrement, on choisit trois animaux pour être les juges : le limaçon, la fourmi et le grillon. Après, les combattants changent les armes par la patte (dans le cas de Renart) ou par le bec (dans le cas de Chantecler). On pourrait justifier cette distinction en disant qu'il ne s'agit pas d'un combat singulier mais plutôt d'un combat aux poings (ce qui est aussi un motif épique selon Rychner (1955, 130)). Le combat est très bien développé avec des descriptions du sang qui coule : « le sang clair en ruisselle et dégoutte jusqu'au talon... » (br. 31, 933), les menaces de Chantecler à Renart ou même les réponses de Renart.

Les attributs animaux des combattants transforment le combat en un épisode tout à fait parodique. L'auteur rapproche la narration de la parodie, en soulignant les aspects animaux des combattants. Par exemple, Renart donne « de grands coups de patte » (br. 31, 933) ; une référence au bec de Chantecler: « mais Chantecler, de son côté, lui fait de son bec, près de la joue » (br. 31, 933) ; référence aussi à son plumage : « à travers les plumes du haubert, il a fait jaillir un plein boisseau de sang » (br. 31, 935). Les références animales continuent jusqu'à la fin du combat, où les protagonistes sont plutôt des bêtes que des chevaliers dans un combat singulier.

3.7. La prière du plus grand péril.

Les héros des chansons de geste prient Dieu quand ils sont en grave danger. La prière du plus grand péril « exprime la foi et la contrition d'un héros qui se sait mourant et qui va bientôt se trouver en face du Dieu justicier. » (Caluwé 1981).

Renart lui-même se trouve souvent dans des situations où il a besoin d'une aide extérieure pour pouvoir s'en sortir. C'est dans ces moments que Renart cherche le secours de Dieu, tout comme les héros épiques le font. Dans la branche *Comment Renart trompa Brun l'ours à propos du miel*, Renart fait une prière avant d'aller à la cour de Noble avec Grimbert pour être jugé. La parodie s'appuie sur sa condition animale, mais aussi sur le fait que Renart est un malfaiteur éprouvé.

Cependant, la prière que Renart prononce dans la branche *Renart teinturier; Renart jongleur* nous semble être beaucoup plus intéressante. Renart est en train de s'enfuir et il est en grave danger, car le roi Noble a ordonné sa mort sans un jugement préalable rendu par la cour. Renart demande,

donc, à Dieu de le déguiser « de telle manière que jamais bête qui me voie ne sache dire qui je suis ». Dieu écoute la prière du goupil, comme il fait avec les héros des chansons de geste et lui porte secours. Renart trouve un teinturier qui « avait fait un bain ; un bain de teinture jaune » (Rey-Flaud, Eskénazi 1972, 74), où il finit par tomber. La teinture masque la couleur rousse de la fourrure de Renart qui ne pourra pas être reconnu par ses ennemis.

3.8. La plainte funèbre.

La plainte ou *planctus* est un monologue où un personnage exprime la douleur ressentie devant la dépouille de son parent ou ami (Andrieux 1980, 257)). Prononcée à la première personne, elle nous montre un personnage qui souffre et qui s'adresse soit à Dieu, à la Mort ou à Fortune (ou à tous à la fois) (Oberhängli-Widmer 1986, 66), soit au personnage qui est mort. Quelquefois la mort réelle du personnage n'est pas nécessaire : le fait de croire le personnage mort suffit pour exprimer la douleur (Oberhängli-Widmer 1986, 66). La plainte funèbre est un motif codifié qui a recours au canevas suivant : l'apostrophe à la Mort, la prière pour l'âme du défunt, la détresse des survivants, l'éloge du défunt, le renvoi au meurtrier et le souhait de l'orateur de mourir.

Dans la branche *La mort de Renart*, le défunt est Renart, ou tout ou moins c'est ce que les autres croient. Renart n'est pas vraiment mort, mais tous les autres personnages pensent que c'est sa dépouille ce qu'ils ont devant eux, et pas son corps épuisé. Dans cet épisode, ce sont le roi Noble, Hermeline et Grimbert ceux qui manifestent leur douleur. Les plaintes des deux premiers sont trop brèves et ne suivent pas le modèle canonique. Dans le cas d'Hermeline, c'est le narrateur qui raconte sa douleur, sans céder la parole à son personnage : « elle se met à manifester sa douleur si bruyamment qu'il n'aurait pas été possible d'y entendre le tonnerre de Dieu » (br. 31, 887). La plainte de Grimbert est dissociée en deux moments. Tout d'abord il fait « l'éloge du défunt » devant le messager chargé de lui transmettre la nouvelle, car il dit que c'est grâce à Renart qu'il avait « ac-cru (sa) fortune » (br. 31, 889). Ensuite, lorsqu'il arrive à la cour et voit Renart mort, il commence à « pousser des cris et pleurer abondamment » (br. 31, 889). Ces plaintes ne retiennent que les clichés «la détresse des survivants» et « l'éloge du défunt » et omettent tout le reste du motif.

Nous devons préciser que les plaintes funèbres de *La mort de Renart* sont moins comiques que celle de Pinte, parce que l'atmosphère de la mort de Renart est plus solennelle, comme si l'auteur voulait lui donner une mort de héros épique.

Dans la branche *Comment Renart trompa Brun l'ours à propos du miel*, on retrouve ce motif. Pendant le jugement de Renart, le cortège funèbre de la poule Coupée, tuée par Renart, défile devant la cour. Le groupe comprend Chantecler, accompagné de sa femme Pinte, et de trois poules «de Noire, de Blanche et de Roussette» (br. 10, 317). Pinte, le personnage qui prononce la plainte, commence son discours s'adressant aux barons de la cour, mais les destinataires de son discours sont tous des «bêtes, chiens et loups» (br. 10, 317), ce qui contraste avec l'expression humaine de la douleur. Pinte est si déchirée par la mort de sa sœur qu'elle ne veut plus vivre : «maudite soit l'heure présente, où je suis toujours en vie!» (br. 10, 317), et cette fois le style direct rend compte de sa profonde détresse. Elle invoque la Mort, et rappelle d'autres crimes de Renart, car toutes ses sœurs ont péri, victimes de la voracité du goupil. Ceci introduit le cliché de «renvoi au meurtrier», et Pinte le maudit pour ses actes (br. 10, 319). L'éloge du défunt relève de la parodie, parce que toutes les louanges que Pinte fait de sa sœur Coupée ont trait à l'univers de la cuisine (Guenova 2003, 260) : «mon amie chère, comme vous étiez tendre et dodue!» (br. 10, 319). La martyre n'est, en fin de compte, qu'un ingrédient culinaire. La pâmoison de Pinte, comme ferait une dame courtoise, clôt le *planctus*, de sorte que la parodie comique atteint son sommet.

4. LA PARODIE RELIGIEUSE DANS LE ROMAN DE RENART.

Le Roman de Renart dispose d'un répertoire très riche de parodies saintes, mais elles sont moins développées que les parodies épiques (Guenova 2003, 272). Très souvent ces parodies religieuses ont un but satirique, et elles servent à faire une critique de certains rites et aussi des membres inférieurs de la hiérarchie ecclésiastique, tels que les moines ou les curés de campagne.

4.1. Les miracles.

Le miracle fait partie du merveilleux chrétien médiéval. L'auteur du miracle appartient à la sphère du sacré : Dieu, la Vierge, les saints, les anges. Dans la tradition épique, le miracle est la ré-

ponse divine à une prière formulée par le héros. C'est le cas, par exemple, de l'épisode de l'arrêt du soleil dans *La Chanson de Roland*, qui permet à Charlemagne de venger la mort des chevaliers francs à Roncesvaux (Vos 1990, 174).

Le miracle de Coupée (poule assassinée par Renart) est le plus représentatif de ce motif dans *Le Roman de Renart*. Ce miracle (br. 10, 327) consiste dans la guérison de Couard le lièvre, qui « depuis deux jours déjà tremblait de peur et des fièvres » (br. 10, 327). Le pauvre lièvre s'endort sur le tombeau de Coupée et, quand il se réveille, il est guéri de sa maladie. À ce moment-là, tout le monde parle de Coupée comme d'une martyre. Selon le dictionnaire de l'Académie Française, un martyr est une personne qui a été tuée à cause de ses croyances religieuses⁵. Cependant, Coupée n'a pas été tuée par ses idées religieuses, mais parce que Renart avait faim. Cette raison si banale fait que le meurtre de Coupée et sa postérieure béatification acquièrent un caractère parodique.

Le bruit d'un tel miracle retentit dans tout le royaume de Noble. Du point de vue narratif, son importance est telle qu'il gomme les limites des branches, de sorte que ce miracle devient un point d'intertextualité repris par les différents auteurs du *Roman de Renart*. Dans la branche *Renart teinturier*, la martyre Coupée est mentionnée de nouveau. Dans cet épisode, Hermeline, la femme de Renart, pense que Renart est mort et elle décide de se remarier. Renart, déguisé en jongleur, arrive et quand il se rend compte de la situation décide de se venger. Renart utilise la croyance dans les interventions miraculeuses des saints ou des martyrs –dans ce cas Coupée–, pour tromper Poincet, le mari d'Hermeline, qui s'achemine vers le tombeau de la poule pour réaliser son vœu d'engendrer un fils la nuit de noces (br. Ib, 90). Williams (2000, 104) affirme que la crédulité de Poincet pourrait être interprétée comme foi religieuse, ce qui donnerait à l'épisode un caractère satirique: c'est sa foi aveugle celle qui mène Poincet à la mort.

⁵ « Martyr Et Martyre | Académie Française ». 2019. *Academie-Francaise.Fr*. [en ligne] <<http://www.academie-francaise.fr/martyr-et-martyre>>. (Consulté le 24 mai 2019)

4.2. L'office des morts.

Les funérailles de Coupée parodient la liturgie des morts à partir du jeu entre l'anthropomorphisme et le zoomorphisme. Le roi Noble prend ses dispositions pour ensevelir la dame tuée par Renart. Il charge Brun de prendre « une étole, recommandez à Dieu l'âme qui a abandonné ce corps » (br. 10, 323), ce qui signifie que l'ours accomplit une fonction ecclésiastique. L'office des morts commence et les animaux distribuent les rôles : Tardif, le limaçon, lit les leçons et Roonel, le chien, accompagné de Brichemer, le cerf, chantent les versets (br. 10, 323).

Les obsèques de Renart dans la branche *La mort de Renart* amplifient celles de Coupée. Les deux cérémonies commencent de la même manière. Le roi Noble distribue les fonctions. Dans celle de Renart, l'archiprêtre Bernard, l'âne, Tibert le chat, Hubert le milan et Tardif, le limaçon, chantent les vigiles, avec le hérisson et le grillon (br. 31, 891). Chantecler lit la cinquième leçon. Pelé le rat, qui avait été tué par Renart dans une autre branche, chante le verset. Flinn (1963, 38) affirme que la parodie se trouve dans le fait que toute la cérémonie est préparée par une collection de bêtes vêtues des habits sacerdotaux. Le fait que Renart, une fois qu'il a été porté à l'église (br. 31, 905), est déposé devant l'autel de Pinte⁶, la poule qu'il a tuée, renforce le comique de la scène. Le point culminant est celui du sermon de l'archiprêtre Bernard. Il débute en faisant l'éloge du défunt, mais tout ce qu'il dit est faux : « il a mené durant sa vie une existence de martyr et d'apôtre » (br. 31, 907-909), et aussi « il a été dépourvu de bassesse, de méchanceté et d'orgueil » (br. 31, 909). Avec ces mots, l'auteur nous montre l'hypocrisie des cérémonies religieuses et de ces officiants. La satire rejoue la parodie.

Ce qui frappe le plus du serment de Bernard est son thème central : l'éloge de la fornication. L'archiprêtre incite les assistants à « baiser » (br. 31, 909) car « n'existe en ce monde ni roi ni comte qui n'ait baisé ou qui ne baise » (br. 31, 909). Il justifie le comportement de Renart et l'acquitte de ses péchés d'adultère, car « baiser n'est pas un péché » (br. 31, 909).

Ensuite, le cheval Ferrant commence la lecture de l'Évangile selon Renart. La parodie repose sur le principe de l'inversion carnavalesque, comme il arrive avec le sermon de Bernard, redoublée par le mélange du latin et du français dans des phrases du type « *gracia, Évangile sequentia*

⁶ Les éditeurs du *Roman de Renart* expliquent que l'auteur de cette branche remplace la martyre Coupée par Pinte ; ils considèrent volontaire ce changement.

secundum», qui, comme déclare Bianciotto (Fukumoto, Harano, et Suzuki, 2016, 915), contribue à renforcer le comique de l'épisode.

4.3. Les confessions.

Le mécanisme de la répétition sert à créer des liens entre les branches du *Roman de Renart* (Scheidegger 1986) composées à des époques différentes. Les confessions répètent et rappellent au lecteur tous les crimes que Renart a commis dans les branches précédentes. Mis à part le caractère parodique des confessions, elles jouent aussi une fonction structurale dans cette œuvre (Scheidegger 1986).

La confessions de la branche *Comment Renart trompa Brun l'ours à propos du miel* (br. 10, 359 - 361) sert de modèle aux branches postérieures. Renart y révèle le viol d'Hersent, le vol des jambons et la tromperie à Tibert. Batany (1989, 73) explique que la confession individuelle commençait à s'imposer au moment de la composition du *Roman de Renart* ; un type de confession où on ne cherchait pas la honte de la personne qui se confesse, mais l'absolution rapide d'un pêcheur qui pouvait ne pas être complètement sincère dans l'expression de son repentir. Cette fausse sincérité s'accorde très bien avec la nature du goupil dans *Le Roman de Renart*. Le goupil, lors de ses confessions, n'éprouve aucun regret des fautes qu'il a commises. Dans la confession des péchés de Renart à Grimbert, Renart n'a pas besoin d'être absous, mais bien au contraire, il se réjouit de tout ce qu'il a fait. Renart explique, avec beaucoup de détail, tous les pièges où il a fait tomber ses victimes, comment il les a trompées, volées et abandonnées pour être battues. Renart arrive même à faire son « *mea culpa* » (br. 10, 361), mais son repentir s'évanouit quand, justement deux pages après, Renart demande à Grimbert de faire un détour pour visiter un poulailler (br. 10, 365). La confession, pour Renart, n'est qu'une autre forme de montrer sa maîtrise avec les mots et sa passion pour raconter des histoires (Williams 2000, 103). Si la contrition est l'acte central de la confession catholique, le fait que Renart ne sent aucun remord montre une perversion du sacrement.

On peut apprécier dans la branche *La mort de Renart* comment Renart détourne le sens de sa confession du but de ce sacrement. Le goupil essaie de convaincre son confesseur (et le public aussi) de que tout ce qu'il a fait n'est pas « de graves méfaits » (br. 31, 881). De cette manière, Renart explique le péché d'adultère avec Fièvre comme une manière de procurer à la reine « de la joie et du

plaisir » (br. 31, 881). Bernard le croit et Renart parvient à son but car, comme nous avons expliqué plus loin, l'archiprêtre loue sa sexualité débordante.

4.4. Les noces.

Le sacrement de mariage n'échappe pas à la parodie dans le *Roman de Renart*. Dans notre corpus, on trouve deux noces : celles d'Hermeline avec Poincet, et celles de Noble avec une princesse étrangère. Dans *Renart jongleur*, le goupil, comme on l'a déjà dit, retrouve sa femme Hermeline qui va se remarier. Une fois que Tibert lui communique la mort de Renart (Rey-Flaud, Eskénazi 1972, 87), Hermeline accepte de se marier avec Poincet. C'est ici que nous trouvons la première faute : Hermeline décide de se remarier, même si selon la tradition civile, elle devrait garder le deuil pour la mort de son mari. On parodie les noces en leur donnant un caractère adultère. Après, on apprend que les fiancés ont besoin d'un jongleur pour leur noce, et Renart, déguisé en jongleur, finit par accepter ce rôle. On y trouve un autre élément parodique : Hermeline va se marier avec Poincet tandis que son premier mari regarde la cérémonie. Les noces finies, Renart, au lieu de montrer qu'il est encore vivant, décide de se venger. C'est justement avant la consommation du mariage que Renart décide d'attaquer, et d'amener Poincet au tombeau de Coupée comme nous l'avons déjà expliqué. Il y tue Poincet, et Renart revient pour compléter sa vengeance.

Dans la branche *Ici commence l'histoire du mariage que Renart fit faire au roi Noble le lion*, on raconte les noces du roi Noble et d'une princesse étrangère. Cette princesse n'est pas un personnage en chair et en os, mais une création magique de Renart. La branche commence par un autre jugement à Renart, qui invente une histoire fabuleuse pour échapper de la pendaison : il propose à Noble de prendre comme épouse une princesse héritière d'un grand royaume, ce qui pourrait être très avantageux pour le roi. Le roi demande à Renart de partir (br. M.24, 623) et d'amener la princesse à la cour. Renart, conseillé par Hermeline, voyage à Toledo pour apprendre l'art de la nécromancie. « L'usage que fait Renart de cette science nouvellement acquise est double : échapper à la mort et se venger de ses ennemis. » (Bellon, 1999). Après son retour à la cour de Noble, Renart crée la princesse, ce qui démontre que le pouvoir de Renart dépasse même celui de Dieu (Bellon, 1999). Cette idée se voit renforcée quand Renart crée un cortège de bêtes qui, en compétition avec les animaux habituels du roman, organisent un spectacle de cirque.

La parodie commence avec la distribution des rôles par Noble pour le banquet de noces : ce sont les animaux qui accomplissent les fonctions des hommes. C'est ainsi que Roonel le chien devient chef de cuisine avec Tibert ; Plateau le daim est chargé du pain ; Brichemer le cerf est l'échanson ; Brun l'ours s'occupe des plats et Isengrin le loup tranche les viandes (br. M.24, 639). Cependant, la vraie parodie vient de la main de la magie. Renart, qui n'a aucune princesse à présenter au roi, prononce « ses invocations et ses plus efficaces conjurations » (br. M.24, 639) pour la créer. Avec sa magie, Renart devient un dieu qui donne la vie, un dieu capable de créer des « bêtes que Dieu n'a jamais créées » (br. M.24, 639). Il crée des bêtes qui sont plutôt des monstres qui ont vingt têtes et lacent des flammes par la bouche. La description évoque des bêtes sorties de l'enfer. Le mélange d'un rite liturgique avec la magie diabolique intensifie les effets parodiques.

4.5. Personnages religieux.

Le Roman de Renart parodie souvent différents personnages qui sont reliés au monde de la religion chrétienne, comme c'est le cas des moines ou du pèlerin.

L'épisode où Renart devient **pèlerin** (*Comment Renart trompa Brun l'ours à propos du miel*) est très intéressant du point de vue de la parodie. L'une des caractéristiques du *Roman de Renart* est l'abondance de déguisements. Tout comme Tristan, Renart se déguise pour éviter un danger, ou même échapper à la mort. Dans l'épisode de Renart pèlerin, on peut considérer ce déguisement comme un masque relié à la religion ayant une intention parodique, car Renart devient pèlerin pour échapper au gibet. Renart dit au roi qu'il veut « prendre la croix » pour aller à Jérusalem (br. 10, 377). Selon la religion chrétienne, mourir en croisade signifiait la rémission de ses péchés (Foucher de Chartres 2000). C'est pourquoi dans les chansons de geste, on échangeait souvent une condamnation à mort par un vœu de partir en croisade. Noble, « saisi d'une très grande compassion » (br. 10, 379), laisse partir Renart «la besace au cou, un bâton de frêne à la main. » (br. 10, 379). Une fois que Renart s'est éloigné de la cour, Renart montre ses véritables intentions : il regarde Noble et la cour une autre fois, s'arrache la croix de ses mains, et il admet ne pas être repenti. Et immédiatement après, il fait la plus haute offense : il s'essuie cul avec le drapeau des pèlerins (br. 10, 385). La scatalogie renforce la parodie religieuse et devient source de comique.

Les moines sont aussi parodiés dans *Le Roman de Renart*. La parodie religieuse dans cette œuvre se base surtout sur la figure du « perturbateur » (Batany 1989, 115). Les perturbateurs sont des personnages qui ne sont pas trop dangereux, mais qui « perturbent l'ordre sans le menacer profondément» (Batany 1989, 115). C'est le cas de la branche *Comment Renart fit moine Isengrin*, où Isengrin semble être un « perturbateur de l'ordre monacal par sa bêtise et sa brutalité » (Batany 1989, 122). L'épisode commence avec un autre motif, « le motif de l'entrée en religion du laïc mal préparé » (Batany 1989, 123). Les motifs d'Isengrin pour prendre l'habit ne sont pas ceux qu'on espérait d'un véritable ecclésiastique qui veut consacrer sa vie à la religion. En réalité, Isengrin prend l'habit parce qu'il a faim. Isengrin arrive à l'abbaye pour demander de la nourriture, mais Renart, qui garde la porte de l'endroit, lui dit que seulement les moines de la congrégation peuvent manger les succulents aliments qu'ils gardent à l'intérieur (br. 3, 149). La faim comme moteur de l'action est un motif récurrent dans *Le Roman de Renart*, de sorte que la quête de nourriture devient une structure habituelle de nombreuses branches. En plus, la caractérisation d'Isengrin au long de tout l'épisode ne fait que souligner aussi le caractère parodique. Isengrin y est décrit comme un stupide, comme un glouton, pour souligner les mêmes vices que possèdent les moines de l'époque (Batany 1989, 125). Pas seulement les moines sont critiqués de cette manière mais aussi d'autres figures du monde ecclésiastique comme c'est le cas des archiprêtres.

5. CONCLUSION.

Dans *Le Roman de Renart* la parodie s'appuie sur deux procédés : le jeu entre le registre anthropomorphique et le zoomorphique, et la perversion des motifs traditionnels.

Dans le cas de la parodie épique, l'intertextualité détermine la parodie. *Le Roman de Renart* garde la scène traditionnelle qu'on trouve dans les chansons de geste, mais il la transforme. Par exemple, le motif du couple épique suit la représentation traditionnelle du *topos fortitudo et sapientia* avec Chantecler et Pinte, comme un miroir des personnages de Roland et Olivier de *La Chanson de Roland*. Les éléments qui interviennent dans la composition du songe prémonitoire sont similaires à ceux qui composent le motif épique, mais leur sens est transformé à partir du jeu entre l'anthropomorphisme et le zoomorphisme. Les deux chevaliers épiques sont, dans le roman qui nous occupe, un coq et une poule. Le but de ce changement est de faire rire.

Le cas de la prière du plus grand péril est un peu plus compliqué, car Renart est un malfaiteur, qui a volé, honni et tué des barons et dames de la cour, et, malgré tout, Dieu écoute sa prière et le sauve du danger mortel, comme il aurait fait avec des chevaliers chrétiens dans une bataille féroce avec des sarrasins. La perversion du motif vient du fait que le récepteur du secours divin, le goupil, ne le mérite pas, car il a enfreint les lois féodales et morales. D'autre part, l'échappatoire de Renart –sa chute accidentelle dans la cuve d'un teinturier– le rapproche des héros des fabliaux, ce qui rend comique le motif épique.

La fonction des jugements est aussi pervertie. Dans les chansons de geste, les jugements servent à rendre justice et à punir les sarrasins infidèles ou le traître à l'ordre féodal. *Le Roman de Renart* emprunte la structure des jugements aux chansons de geste, mais Renart échappe toujours à la condamnation à mort et les dénouements s'achèvent sur un échec : Renart n'est jamais soumis. Le dénouement est ouvert, ce qui permet aux conteurs d'inventer de nouvelles aventures de la guerre entre le goupil et le loup.

Le motif de l'ambassade est détourné de son sens originel, car il est utilisé par Renart pour tromper le messager. Il ne s'agit pas seulement, dans ces contes, de transmettre un ordre royal, mais de montrer la ruse du goupil et son art de séduction. Le triplement du motif de l'ambassade sert à combiner deux types de structure narrative : la réunion de la Cour de Noble autour d'un procès et l'enchaînement d'aventures à partir des variations d'un même motif.

L'épisode du siège finit avec la libération des soldats de l'armée de Noble, liés aux arbres par la patte ou par la queue par Renart, par Tardif le limaçon, l'animal le plus lent et le plus insignifiant de tous. Il est promu à la catégorie de héros vainqueur, ce qui relève de la farce.

La parodie religieuse comporte une vraie critique des rites et personnages religieux. La parodie religieuse souligne le caractère hypocrite des membres de l'Église comme les moines ou les archiprêtres, mais aussi *Le Roman de Renart* souligne l'hypocrisie des rites religieux. Le miracle est perverti par Renart. Il utilise la crédulité religieuse de Poincet pour le berner, et le conduire à un piège fatal. Le pèlerinage permet au goupil d'adopter une apparence de vertu pour se tirer d'un mauvais pas. Le recours à la scatologie intensifie le comique. Dans l'office des morts, on retrouve le monde

à l'envers, où la fornication et la débauche sont célébrées comme de grandes vertus par l'archiprêtre Bernard.

Le but de la confession se transforme dans *Le Roman de Renart*. Renart utilise la confession pour se targuer ; il ne prétend pas être absous de ses péchés. Il est fier de ses méfaits. La confession n'est que l'outil de Renart pour montrer sa ruse. En plus, les confessions ont une fonction structurale : elles rappellent le lecteur des crimes que Renart a commis, ce qui donne aux branches, même à celles qui ont des auteurs différents, un lien d'union.

Les noces du roi Noble évoquent un Renart diabolique qui maîtrise l'art de la nécromancie. Les sortilèges, que le goupil prononce, créent des bêtes merveilleuses, qu'il utilise pour se venger de ses ennemis. Cette branche représente l'apothéose de Renart qui apparaît comme un dieu créateur grâce à sa maîtrise du langage.

Le Roman de Renart s'inscrit dans la tradition littéraire à travers la parodie des motifs épiques et religieux. *Le Roman de Renart* les transforme, les corrompt, afin de les utiliser avec un objectif : amuser le public.

6. BIBLIOGRAPHIE.

- Andrieux, N. 1980. « Compte-rendu de Claude Thiry. *La plainte funèbre*. Turnhout, Brepols, 1978. » (*Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 30), *Bibliothèque de l'École des chartes*, 138-2, pp. 257-259. [en ligne] <https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1980_num_138_2_450200_t1_0257_0000_1> (Consulté le 20 juin 2019)
- Batany, J. 1989. *Scène et coulisses du « Roman de Renart »*. Paris : SEDES.
- Bellon, R. 1984. « La parodie épique dans les premières branches du *Roman de Renart* », dans *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*. Éd par Danielle Buschinger et André Crépin. Göppingen: Kümmerle, pp. 71 - 88.
- Bellon, R. 1986. « La justice dans le *Roman de Renart* : Procédures judiciaires et procédés narratifs », dans *La justice au Moyen Âge : Sanction ou impunité ?* Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, pp. 79-95. [en ligne] <<http://books.openedition.org/pup/3012>>. (Consulté le 7 juin 2019)
- Bellon, R. 1999. « Quand Renart se fait magicien : À propos de l'art d'enchantement dans l'unité 24 du manuscrit M du *Roman de Renart* », dans *Magie et illusion au Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, pp. 35-49. [en ligne] <<http://books.openedition.org/pup/3361>> . (Consulté le 9 juin 2019)
- Boutet D. 1982. « Les chansons de geste et l'affermissement du pouvoir royal (1100-1250) », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 37, pp. 3-14.
- Boutet D. 2008. « Le *Roman de Renart* est-il une épopée ? », *Romania*, 126 pp. 463 - 479.
- Caluwé, Jacques de. 1981. « La prière épique dans la tradition manuscrite de *La Chanson de Roland* », dans *La prière au Moyen Âge : Littérature et civilisation*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. [en ligne] <<http://books.openedition.org/pup/2819>>. (Consulté le 23 mai 2019)

- Flinn, J. 1963. *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*. Pologne : University of Toronto Press.
- Foucher de Chartres, « Historia Hierosolymitana » dans *Recueil des historiens des croisades, historiens occidentaux*. Cité par M. Balard, A. Demurger, P. Guichard, 2000, dans *Pays d'Islam et monde latin X^e-XIII^e siècles*. Paris : Hachette. [en ligne] <<http://classes.bnf.fr/idrisi/pedago/croisades/urbain.htm>> (Consulté le 18 juin 2019)
- Fukumoto, N. Harano, N. et Suzuki, S. (éds.) 2016. *Le Roman de Renart*. Paris : Le Livre de Poche.
- Galley, C. 1986. *Dieu, le droit et la guerre dans diverses chansons de geste*, dans *La justice au Moyen Âge : Sanction ou impunité ?* Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. [en ligne]. <<http://books.openedition.org/pup/3019>> (Consulté le 7 juin 2019)
- Genette, G. 1989. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid : Altea, Taurus, Al-faguara S.A.
- Grisward, Joël H. 1980. « Compte-rendu de Herman Braet. *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, 1975 (« *Romanica Gandensia*, 15), *Cahiers de civilisation médiévale*, 90, 23-90, pp. 173-175.
- Guenova, V. 2003. *La Ruse dans Le Roman de Renart et dans les œuvres de François Rabelais*. Orléans : Paradigme.
- Gwynn, W. 1977 « Le rêve dans quelques chansons de geste. », dans *Chimères : A Journal of French Literature*, 10, pp. 7-15.
- Kristeva, J. 1968. « Le Texte Clos ». *Linguistique et Littérature*, 12. [en ligne] <https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2356>. (Consulté le 24 mai 2019)

- Martin, Jean-Pierre. 1992. *Les motifs dans les chansons de geste. Définition et Utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*. Lille : Centre d'Études Médiévales et Dialectales. Université de Lille III.
- Oberhansli-Widmer. 1986. « Les plaintes funèbres du *Roman de Thèbes* », dans *Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg*, pp. 65-91 [PDF].
- Rey-Flaud, et H. Eskénazi, A. 1972. *Le Roman de Renart, branche I*. Traduit d'après l'édition de Mario Roques. Paris : Librairie Honoré Champion.
- Ribémont, B. 2006. « Jean-Claude Vallecalle, Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'illusion du dialogue », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*. [en ligne] <http://journals.openedition.org/crm/5942>. (Consulté le 12 mai 2019)
- Rychner, Jean. 1955. *La Chanson de Geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève : Société de publications romanes et françaises.
- Sangsue, D. 1994. *La Parodie*. Paris : Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires.
- Scheidegger, J. R. 1986. « Les jugements de Renart : impunités et structure romanesque » dans *La justice au Moyen Âge : Sanction ou impunité ?* Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1986. (pp. 333-348) [en ligne] <<http://books.openedition.org/pup/3033>>. (Consulté le 18 juin 2019)
- Scheidegger, J. R. 1989. *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*. Genève : Librairie Droz.
- Subrenat, J. 1983. « *Le Roman de Renart* et la parodie littéraire (recherche de quelques “avant textes”) », dans *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*. Éd par Danielle Buschinger et André Crépin. Göppingen: Kümmerle, pp. 125- 138.

- Tran-Gervat, Yen-Mai. 2006. « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », dans *Cahiers de Narratologie* 13. [en ligne] <<https://journals.openedition.org/narratologie/372>>. (Consulté le 24 mai 2019)
- Vitz, E. B. 1999. « La liturgie, *Le Roman de Renart* et le problème du blasphème dans la vie littéraire au Moyen Âge, ou Les bêtes peuvent-elles blasphémer », *Reinardus*, 12, pp. 205-225.
- Vos, M. C. 1990. « L'épisode de l'arrêt du soleil dans *La Chanson de Roland - Christus oriens!* », dans *Actes du XI^e Congrès International de la Société Rencesval*, 1, pp. 173-183.
- Williams, A. 2000. *Tricksters and Pranksters : Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam : Atlanta, GA.

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION.	2
2. LA PARODIE DANS LA LITTÉRATURE.	4
3. LA PARODIE ÉPIQUE DANS LE ROMAN DE RENART.	5
3. 1. Les songes prémonitoires.	5
3.2. Les messages et les ambassades.	7
3.3. Le jugement.	9
3.4. La poursuite.	10
3.7. La prière du plus grand péril.	13
3.8. La plainte funèbre.	14
4. LA PARODIE RELIGIEUSE DANS LE ROMAN DE RENART.	15
4.1. Les miracles.	15
4.2. L'office des morts.	17
4.3. Les confessions.	18
4.4. Les noces.	19
4.5. Personnages religieux.	20
5. CONCLUSION.	21
6. BIBLIOGRAPHIE.	24