



**HAL**  
open science

# Texte et enluminures du Roman de Renart (manuscrit français 12584) : un rapport au temps mouvant. Enjeux cognitifs et herméneutiques

Valentine Eugène, Nicolas Garnier

## ► To cite this version:

Valentine Eugène, Nicolas Garnier. Texte et enluminures du Roman de Renart (manuscrit français 12584) : un rapport au temps mouvant. Enjeux cognitifs et herméneutiques. Colloque "Le temps du commentaire. Du commentaire juxtaposé au commentaire simultané", Valérie Fasseur; Catherine Nicolas; Mathias Sieffert, Jan 2024, Montpellier (Université Paul Valéry, Montpellier III), France. hal-04762322

**HAL Id: hal-04762322**

**<https://hal.science/hal-04762322v1>**

Submitted on 31 Oct 2024

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

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

## Texte et enluminures du *Roman de Renart* (manuscrit français 12584) : un rapport au temps mouvant. Enjeux cognitifs et herméneutiques

Valentine Eugène (EA 4349 – « Études et édition de textes médiévaux » / UR 4028 – « Textes et Cultures ») et Nicolas Garnier<sup>1</sup> (EA 4349 – « Études et édition de textes médiévaux »)

Comportant plus de cinq de petites miniatures (2,4 × 6,8 cm environ) non rubriquées aux couleurs vives et feuilles d'or, le manuscrit français BnF 12584 fait figure d'exception dans la tradition renardienne<sup>2</sup>. Chaque folio ou presque comporte une à plusieurs illustrations<sup>3</sup>. Chacune d'entre elles donne à voir un (ou plusieurs) personnage(s) renardien(s) en train d'effectuer une action. En cela, elles évoquent toujours un passage de l'histoire bien connue du goupil, de ses acolytes et/ou de ses adversaires. Entretenant des liens sémantiques évidents avec certains vers figurant dans les colonnes, on aurait donc tendance à les envisager spontanément comme leurs commentaires. Pour les historiens de l'art et de la littérature s'intéressant au dialogue qui s'établit entre la lettre et les images, il semble d'ailleurs aller de soi que les secondes permettent d'appréhender la façon dont la première a pu être reçue et interprétée<sup>4</sup> – l'image, en tant que commentaire, resterait donc inféodée à la lettre, que ce déplorent Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon<sup>5</sup>. Sa visée se réduirait à offrir une lecture plus pénétrante de la lettre, à l'expliquer, à l'éclairer (en ancien français, *enluminer* ne prend-il pas d'ailleurs le sens d'« éclairer », de « rendre la vue à quelqu'un »<sup>6</sup> ?) –, à l'interpréter : elle « choisit » cette lettre, la « montre » et en trace « les contours herméneutique »<sup>7</sup>, dégageant et définissant ainsi « l'espace d'interprétation possible »<sup>8</sup>. L'image, en tant que commentaire, se voit donc nécessairement reléguée au statut de second – ce que pourraient venir contredire, dans notre codex, deux phénomènes. Le premier a trait au nombre des miniatures, à leur multiplicité. Le second touche la nature proprement dite de ce « commentaire », qui serait donc en image.

Les voies d'expression de notre manuscrit nous confrontent à deux médiums (la lettre et l'image) qui nécessitent de s'interroger sur les opérations perceptives et cognitives qui leur

---

<sup>1</sup> Nous remercions vivement Clara de Raignac pour ses précieux conseils bibliographiques.

<sup>2</sup> La composition du manuscrit est antérieure à 1350.

<sup>3</sup> Quarante-quatre folios seulement, soit moins de 15%, ne comportent aucune miniature ; près de 30% d'entre eux en comportent une ; environ 37% d'entre eux en comportent deux ; 20% ou presque d'entre eux en comportent trois ; quelque 3% en comportent quatre (voir f. 66<sup>r</sup>, f. 115<sup>v</sup>, f. 123<sup>r</sup>, f. 131<sup>v</sup>, f. 147<sup>v</sup>, f. 149<sup>v</sup>).

<sup>4</sup> Isabelle Bétémps, *Littérature et enluminure. Étude de cycles iconographiques du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019, p. 10.

<sup>5</sup> Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon, « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie », dans *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, dir. Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 11-38, p. 11.

<sup>6</sup> *FEW*, entrée « enluminer ».

<sup>7</sup> Isabelle Moulin, « Commenter au moyen âge : entre écrire et réécrire, transcrire et prescrire », dans *Commenter au Moyen Âge*, dir. Pascale Bermon et Isabelle Moulin, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2019, p. 7-14, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*

sont respectivement associées. Sur le plan sémantico-pragmatique, le texte s’appréhende globalement comme « un apport progressif d’informations »<sup>9</sup> : seule la succession est à-même de délivrer son sens. Le fonctionnement du texte (de la lettre), donc, ne dépend pas seulement de la linéarité spatiale, mais s’établit aussi dans le temps<sup>10</sup>. Bien plus : le contenu de la lettre (pourvoyeur d’images mentales) n’apparaît pas immédiatement comme un objet visible<sup>11</sup> : le sujet voit d’abord le livre, la feuille ou le folio parcouru de traces. Il doit alors identifier chaque assemblage de graphèmes, etc.<sup>12</sup> Si l’image est aussi « signe »<sup>13</sup> (en contact avec un sujet qui perçoit) dont le sens et la portée nécessitent aussi un déchiffrement, une « lecture », elle n’en est pas moins avant tout « une présence » : elle occupe en effet le champ visuel « à la manière de n’importe quel objet visible »<sup>14</sup> dans lequel on voit immédiatement la « chose » comme l’artiste la montre<sup>15</sup>. En vertu de « l’instantanéité et la globalité qui [...] marquent le rapport “imagique” »<sup>16</sup>, les miniatures imposeront donc toujours leur contenu avant que le texte n’offre le sien. Les fonctionnements perceptif et affectif propres à l’image qui, « en accord avec la spécificité ontologique de l’objet visible », placent donc la « présentation » avant la « représentation »<sup>17</sup>.

Qu’il se fasse lettre ou image, comment saisir concrètement le temps du commentaire, sinon par l’espace, c’est-à-dire par ce milieu où la perception localise les objets ? L’agencement spatial de la lettre et de l’image pourrait constituer les traces matérielles de cette succession selon l’avant et l’après (par laquelle peut être saisie la structure physico-mathématique du temps) et nous permettre d’envisager la série des phases temporelles des vécus (passé, présent, futur) du sujet ayant entre ses mains et sous ses yeux le manuscrit 12584. Le temps du commentaire (c’est-à-dire le temps propre du commentaire et/ou le rapport au temps du commentaire à l’objet commenté) doit être soigneusement distingué du temps dans le commentaire – la lettre et l’image n’useront pas des mêmes procédés pour rendre compte du changement au cœur de toute *narratio*. Si les deux retiendront notre attention, notre démarche consistera toutefois avant tout à prêter attention à la disposition des miniatures sur le folio et à

---

<sup>9</sup> Jean-Michel Adam, « Texte », dans *Dictionnaire de psychologie* [1991], dir. Roland Doron et Françoise Parot, Paris, PUF, 2007, p. 717-718, p. 717.

<sup>10</sup> Patrick Chézaud, « L’image pré-texte », dans *Texte / Image. Nouveaux problèmes. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, [23-30 août 2003]*, dir. Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 53-66, p. 57.

<sup>11</sup> Voir *ibid.*, p. 56 et Jérôme Baschet, *L’Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 33 *sqq.* Ce point de vue peut tout de même être discuté, puisque dans un même ouvrage collectif, Jean-Pierre Goldenstein montre que le texte est aussi une image et que cette image du texte peut être en elle-même porteuse de signification (ainsi des calligrammes). Voir Jean-Pierre Goldenstein, « Images de textes », dans *Texte / Image, op. cit.*, p. 105-118.

<sup>12</sup> Comme le rappelle en effet Patrick Chézaud, « Le cheminement temporel est aussi inscrit dans la chaîne de reconnaissances visuelles nécessaires pour qu’un texte soit vu en tant que tel puis lu, chaque assemblage de lettres devant être visuellement parcouru et identifié au cours d’une opération cognitive extrêmement complexe étudiée par les théoriciens de l’apprentissage » (Patrick Chézaud, « L’image pré-texte », art. cit., p. 57).

<sup>13</sup> Depuis les écrits de Benveniste, de Pierce ou de Barthes.

<sup>14</sup> Patrick Chézaud, « L’image pré-texte », art. cit., p. 56.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 59.

leur place vis-à-vis de la lettre : on s'attachera donc nécessairement aux liens sémantiques unissant un groupement de vers et une image et leur ordre d'apparition. Le témoin propose deux grandes options dispositionnelles de l'image : soit la miniature s'insère dans l'une des deux colonnes de la page<sup>18</sup> ; soit elle figure en marge des colonnes<sup>19</sup>. Une telle disposition ne se rencontre qu'à partir folio 62<sup>r</sup> – doit-on alors y voir une solution pour remédier à un problème de place qui se serait posé en cours de rédaction ? Motivé ou non par des raisons pratiques, l'ordre d'apparition de la lettre et de l'image n'est jamais neutre : il entraîne en effet des conséquences sensibles (perceptives), cognitives voire herméneutiques en contribuant à bouleverser les statuts d'objet commenté / commentant (l'image est-elle toujours commentaire de la lettre ?). Émerge alors une nouvelle histoire, d'ordre iconique, qui gagne son indépendance vis-à-vis de la lettre, voire rivalise avec elle, et conquière sa propre temporalité.

## **I. L'avant et de l'après : la perturbation des statuts commenté / commentant**

Les dynamiques perceptive et cognitive que l'on s'attend à embrasser en ouvrant un codex, qui n'autorise plus la même continuité visuelle qu'offraient les rouleaux<sup>20</sup>, sont les suivantes : d'abord attiré par le haut du folio, l'œil s'arrête sur la colonne de gauche. Sans autre élément ou ornementation susceptible de capter son attention, il déchiffre alors les caractères de gauche à droite. Sur le plan du déroulé sémantico-pragmatique qui découle de cette dynamique, il est donc naturel d'envisager comme un commentaire tout élément disposé après un autre élément et avec lequel il entretient un lien sémantique. Cet élément second aidera ainsi l'interprétant à saisir dans l'élément premier ce qui doit l'être (élément / personnage / étape narrative clés, etc.), jetant ainsi *a posteriori* une lumière sur ce qui vient d'être lu / vu et mérite d'être compris, ou retenu. Cet élément second apparaîtra ainsi, du point de vue spatial, comme un commentaire « juxtaposé » qui, du point de vue temporel, s'appréhende dans la successivité. C'est pourquoi, d'après l'ordre texte *puis* image, l'image se présentera spontanément comme un commentaire du texte. Cet ordre, toutefois, se voit bouleversé en maintes occasions : la configuration image *puis* texte revient elle aussi fréquemment, brouillant sans cesse les statuts de commenté / commentant.

### **1. La disposition texte *puis* image : l'image commentaire de la lettre ?**

Dans les folios 1<sup>r</sup> à 14<sup>v</sup> narrant *Le Jugement de Renart*, vingt-quatre miniatures entretiennent des liens sémantiques avec un ou plusieurs vers situés en amont. L'image peut alors suivre immédiatement ce ou ces vers. Dans cette optique, les miniatures peuvent assumer plusieurs fonctions manifestant leur interdépendance vis-à-vis la lettre. Jouant un rôle d'index,

---

<sup>18</sup> Voir Annexe n°1.

<sup>19</sup> Voir Annexe n°2.

<sup>20</sup> Isabelle Bétemps, *Littérature et enluminure*, op. cit., p. 17.

elles peuvent aussi avoir une valeur synthétique, comme au folio 3<sup>r</sup>, où les protagonistes, bouches ouvertes à la manière des démons, illustrent la façon dont les défenseurs et les détracteurs de Renart prennent la parole devant Noble aux folios 2<sup>v</sup> et 3<sup>r</sup>. La lettre se concentrant ensuite sur l'arrivée des poules avec une bière, la miniature referme alors une micro-séquence narrative<sup>21</sup>. La valeur d'une telle miniature doit alors être mise en lien avec cette « nouvelle architecture du livre » apparue avec le codex qu'évoque Roland Recht<sup>22</sup> : elle constitue en effet comme un signal visuel qui œuvre à la fois à l'organisation spatial de la lettre et au déchiffrement de son contenu en signalant l'ouverture ou la clôture d'une séquence ou d'une micro séquence narrative. Les miniatures peuvent enfin mettre en lumière un temps fort de l'action venant immédiatement d'être narrée. C'est le cas au folio 8<sup>r</sup> où la première image (f. 8<sup>ra</sup>) représentant de part et d'autre Tibert dans une maison, un lacet au cou et Renart, à l'extérieur de la maison, illustre « li las le prend par le col », et où la deuxième miniature (f. 8<sup>rb</sup>) fait directement référence au chat qui « S'esgarde la couille au prevoire / Au dens et as oncles trenchans / Li a cope un des pendans ». À chaque fois, l'image est située immédiatement en aval des vers cités.

Il arrive cependant que l'image se trouve située à plusieurs vers d'intervalle des vers dont elle semble être une « traduction » (selon la formule de Christiane Raynaud<sup>23</sup>). La lettre et l'image peuvent alors être séparés par un<sup>24</sup>, deux<sup>25</sup>, trois<sup>26</sup>, quatre<sup>27</sup>, six<sup>28</sup>, sept<sup>29</sup>, neuf<sup>30</sup>, quatorze ou même vingt-huit vers. Ainsi, la première miniature du folio 8<sup>vc</sup> fait écho à « Quant la feme vit chelle perte / Lors primes ost dolor aperte / trois fois s'est chaitive clamee / Et a la quarte s'est pasmee / Au duel que martines menoit / Pour la mere qui se pasmoit », insérés au folio 8<sup>rb</sup>. Dans une telle disposition (que l'on pourrait qualifier de disposition « disjonctive »), le « temps du commentaire » arrive comme à contre-rythme : le lien sémantique entre l'image et la lettre perd de son évidence, et la première gagne en autonomie vis-à-vis de la seconde. Cette émancipation du « commentaire » décontextualisé qui gagnerait son temps propre (voire sa propre raison d'être ?) va croissante dans les autres dispositions texte / image observées.

## 2. La disposition image *puis* texte ou image / texte : la lettre commentaire de l'image ?

<sup>21</sup> Voir Annexe n°3.

<sup>22</sup> Roland Recht, *Le Livre enluminé. L'image médiévale*, Paris, RMN, 2010, p. 35.

<sup>23</sup> La « traduction » est l'une des quatre modalités distinguant le rapport texte-image qu'a mis en lumière Christiane Raynaud dans *Le Commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 116-131. Comme le précise la critique, *traduire* doit s'entendre dans le sens de « faire que ce qui est énoncé dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés » (*ibid.*, p. 116).

<sup>24</sup> Voir f. 10<sup>v</sup>.

<sup>25</sup> Voir f. 10<sup>v</sup>, f. 12<sup>r</sup> et f. 13<sup>r</sup>.

<sup>26</sup> Voir f. 8<sup>v</sup>.

<sup>27</sup> Voir f. 14<sup>v</sup>.

<sup>28</sup> Voir f. 5<sup>v</sup>.

<sup>29</sup> Voir f. 7<sup>r</sup> et f. 12<sup>r</sup>.

<sup>30</sup> Voir f. 9<sup>r</sup> et f. 13<sup>r</sup>.

Six miniatures présentes dans *Le Jugement de Renart* précèdent immédiatement le ou les vers avec lesquels elles entretiennent un lien sémantique<sup>31</sup>. À titre d'exemple, la miniature présente au bas de la colonne droite du folio 2<sup>r</sup>, et représentant Hersent et l'âne Bernard (reconnaissable à ses grandes oreilles), anticipe l'introduction de ce personnage, qui n'a lieu qu'au folio 2<sup>v</sup> lorsqu'est mentionné : « li asnes qui loy / molt durement s'en esjoy ». Là encore, l'image et la lettre peuvent toutefois être séparées par six<sup>32</sup>, huit<sup>33</sup>, douze<sup>34</sup> ou même quinze vers<sup>35</sup>. L'ordre d'apparition des vers et d'une miniature entretenant avec eux un lien sémantique n'est pas sans incidence d'un point de vue cognitif et herméneutique. En invitant, voire en imposant d'aborder en premier la « chose », la disposition image *puis* texte va jusqu'à transformer la nature des objets commenté / commentant, reconfigurant sans cesse ce qui est / doit être commenté et ce qui est / peut être commentaire. En effet, lorsque l'image se situe avant le texte, son statut même de « commentaire » mérite d'être interrogé : ne donne-t-elle pas en effet l'impression de divulgâcher voire de programmer le texte que nous lirons dans un deuxième temps seulement ? Ici, c'est le texte, en tant qu'élément postérieur, qui semble se faire commentaire.

Nous le signalions dans notre introduction, les miniatures peuvent également prendre place en marge de la colonne gauche aussi bien qu'en marge de la colonne droite<sup>36</sup>. Certaines d'entre elles font ainsi directement face aux vers avec lesquels elles entretiennent des liens sémantiques, comme le prouvent les folios 62<sup>r</sup>, 65<sup>r</sup>, 68<sup>r</sup>, 77<sup>r</sup>, 123<sup>r</sup>, 124<sup>r</sup>, 145<sup>r</sup> et 138<sup>r</sup>, où la deuxième miniature fait écho à « Des or de R[enart] vous dirons / Qui chevauche a esperons », deux vers directement situés en face<sup>37</sup>. Le regard embrassant presque d'un seul tenant la graphie et l'icône, commentant et commenté se réalisent de manière quasi-simultané : ils co-existent dans un même temps (de lecture) sans que l'on ne sache toujours exactement lequel commente l'autre.

Dans le folio 132<sup>v</sup>, la concordance entre l'image (à gauche) et le texte (à droite) n'est pas fortuite<sup>38</sup>. La miniature, en effet, représente un personnage seul (Grimbert) n'effectuant aucune action. On note également l'absence de tout décor. Le lecteur est donc en droit s'interroger sur l'intérêt et/ou la valeur d'une telle miniature. La réponse se trouve dans les cinq vers qui, jouxtant l'image, nous rapportent le contenu des pensées du blaireau. Celles-ci étant par ailleurs « clés » du point de vue de l'intrigue, on a donc bel et bien l'impression que le texte commente l'image. Cette impression est d'ailleurs partagée à chaque fois que la lettre donne le contenu de n'importe quelles réflexions ou paroles de personnages illustrés, comme aux folios 62<sup>rb</sup> et 124<sup>rb</sup>.

<sup>31</sup> Voir f. 1<sup>r</sup>, f. 2<sup>r</sup>, f. 4<sup>v</sup>, f. 6<sup>r</sup>, f. 7<sup>v</sup> et f. 12<sup>v</sup>.

<sup>32</sup> Voir f. 4<sup>r</sup>.

<sup>33</sup> Voir f. 13<sup>v</sup>.

<sup>34</sup> Voir f. 7<sup>r</sup>.

<sup>35</sup> Voir f. 4<sup>v</sup>.

<sup>36</sup> Voir f. 65<sup>r</sup>, f. 66<sup>r</sup>, f. 68<sup>r</sup>, f. 77<sup>r</sup>, f. 78<sup>r</sup>, f. 80<sup>r</sup>, f. 123<sup>r</sup>, f. 124<sup>r</sup>, f. 132<sup>r</sup>, f. 138<sup>r</sup> et f. 145<sup>r</sup>.

<sup>37</sup> Voir Annexe n°5.

<sup>38</sup> Voir Annexe n°6.

Le texte s'avère par ailleurs fréquemment indispensable pour identifier la nature de tel ou tel personnage illustré. Il est parfois difficile de distinguer le blaireau du renard ou du loup, régulièrement présentés sous les mêmes traits : leur physionomie et même leur couleur ne sont guère différenciées. S'agit-il d'une volonté de l'illustrateur de rappeler visuellement la parenté entre ces trois espèces ? En tout cas, il n'y a que la lettre qui puisse nous aider à éviter toute confusion. Une lecture isolée de l'image entraînerait une erreur d'interprétation sur l'identité du personnage en question. Le texte dispose donc d'une véritable valeur herméneutique.

## II. L'émergence d'une nouvelle arborescence renardienne aux modalités temporelles propres

Le manuscrit 12584 ne se démarque pas seulement de la tradition renardienne en raison du nombre de ses miniatures mais aussi pour la dimension considérablement abrégée qu'il offre à ses lecteurs du *Roman de Renart*. Or ces deux phénomènes pourraient être liés. Les remaniements structurels que subit la matière renardienne (certaines séquences sont tronquées ; des épisodes entiers, comme « Tibert et les deux prêtres » ou « le viol d'Hersent », sont absents, etc.) dans ce codex ne visent pas seulement à éluder des sujets embarrassants (en particulier tout ce qui a trait à la relation entre Renart et Hersent<sup>39</sup>), témoignant peut-être ainsi de nouvelles préoccupations religieuses et morales<sup>40</sup>, mais permettent globalement d'orienter le récit sur les « parties évènementielles par excellence »<sup>41</sup>. Or ces parties évènementielles sont les plus facilement illustrables...et les plus régulièrement illustrées dans notre témoin : on ne peut que constater le goût de l'enlumineur pour les scènes d'actions – le codex représente très régulièrement des scènes de fuite<sup>42</sup>, de combat<sup>43</sup> ou de bastonnades en tout genre<sup>44</sup>. Leur réemploi constant permet également une unification de la matière renardienne. Ce goût est d'ailleurs si prononcé que l'on pourrait donc se demander de tels remaniements ne seraient pas

---

<sup>39</sup> À titre d'exemple, dans cette version du *Duel judiciaire*, la plainte du loup convoque tous les motifs présents dans le manuscrit de l'Arsenal, à l'exception de celui du viol. L'épisode lui-même est absent, tout comme celui de l'adultère. De la branche V, ne reste que le début de l'histoire, immédiatement suivi d'une fin inventée. Le narrateur omet d'ailleurs les vers qui, dans le manuscrit *H*, indiquent « [...] le commencement / Et de la noise et dou content, / Par quoi et par quel mesestance / fut entre Renart et Isengrin / la deffiance [...] ».

<sup>40</sup> Ettina Nieboer évoque à cet égard une « stratégie thématique » motivée par un souci idéologique. Voir Ettina Nieboer, « Un regard nouveau sur le manuscrit *I* du *Roman de Renart* (B. N. F. fr. 12584) », dans *À la recherche du Roman de Renart*, dir. Kenneth Varty, 2 t., New Alyth, Lochee Publications, 1988-1991, 1991, t. II, p. 445-469. Il s'agit là d'une thèse qu'accréditent les subtils remaniements dont le prologue de *Chantecler* a fait l'objet. La suppression du vers mentionnant Tristan, l'un des plus célèbres amants adultérins de l'histoire littéraire médiévale, suggère que les aventures du héros sont fort éloignées de ces « hystoire[s] honeste[s] / Que on conte de mainte terre ». L'allusion à l'enlèvement d'Hélène par Paris, quant à elle, semble tenir uniquement grâce à la leçon morale que cette fiction délivre. Le copiste insiste d'ailleurs sur la profonde souffrance que valut aux protagonistes le fait d'enfreindre les lois du mariage et la norme (« Comment Paris raui Helainne / Le mal qu'il en oust et la painne »).

<sup>41</sup> Ce qui est le cas, en particulier, dans *Le Duel judiciaire*. Voir *ibid.*, p. 457.

<sup>42</sup> Voir f. 45<sup>vc</sup>, f. 51<sup>ra</sup>, f. 62<sup>vc</sup>, f. 86<sup>vc</sup>, etc.

<sup>43</sup> Voir f. 72<sup>ra</sup>, f. 125<sup>vc</sup>, f. 143<sup>vd</sup>, f. 147<sup>vd</sup>, etc.

<sup>44</sup> Voir f. 69<sup>ra</sup>, f. 104<sup>tb</sup>, f. 115<sup>vd</sup>, f. 156<sup>vd</sup>, etc.

justifiés par l'ambition d'écrire *simultanément* deux histoires, l'une en toutes lettres, l'autre en images. En ce sens, la fréquence des illustrations « compenserait » moins l'abrègement que la lettre subit, comme l'affirme Keith Busby<sup>45</sup>, mais pourrait bien être à l'origine même de cet abrègement. Les images prennent de la place (rectangulaires, celles-ci occupent en générale, dans une colonne de trente-deux vers, une hauteur de quatre à cinq vers), ce qui nous ramène donc à des considérations strictement pratiques : l'impératif de s'en tenir à la limite de cent-soixante feuillets pourrait tout aussi bien expliquer le fait de tronquer certaines séquences ou micro-séquences pour ménager l'espace nécessaire à leur insertion. Deux histoires se feraient alors face, l'une concurrençant allègrement l'autre.

Le fait que certaines miniatures permettent de suivre le canevas narratif d'un conte sans avoir besoin de se reporter plus avant au texte étaye cette hypothèse. C'est ce qu'il se passe aux folios 20<sup>r</sup> et 20<sup>v</sup>. Le contenu sémantique de chacune des images<sup>46</sup> s'éclaire autant, sinon plus, par leur mise en réseau que par un détour auprès de la lettre. On trouve en effet dans la mini « série »<sup>47</sup> (qui fait véritablement « texte ») les principes de cohésion et de cohérence nécessaires à sa compréhension : le goupil s'approche d'une cuve (f. 20<sup>rb</sup>, en haut de la colonne) ; le goupil, dont la tête est à présent jaune, est dans la cuve tandis qu'un homme menaçant s'approche (f. 20<sup>rb</sup>, en bas de la colonne) ; l'homme aide le goupil à sortir de la cuve (f. 20<sup>vc</sup>) ; le goupil jaune est sorti de la cuve et l'homme récupère un drap teint en jaune (f. 20<sup>vd</sup>). Nous avons donc ici un canevas narratif complet, dans lequel l'enlumineur a trouvé différents procédés pour inscrire de la narration au sein d'images<sup>48</sup> – leur mise en séquences, la répétition du personnage, la stratification des plans, etc.<sup>49</sup> sont autant de moyens d'« organiser un regard imposant une temporalité du déchiffrement, un lien temporel ou causal suscitant une narration visuelle »<sup>50</sup> qui vient surimposer voire concurrencer celle de la lettre.

Cette *narratio* (de l'image) concurrente de la *narratio* du texte impose sa temporalité propre. Dans le texte en effet, le goupil se retrouve teint en jaune au début de la branche *Renart jongleur*. Une telle métamorphose s'achève avec cette branche. Or, si dans le manuscrit 12584, Renart est bien peint en jaune dans l'image à partir du folio 20<sup>r</sup>, respectant en cela la trame de l'histoire narrée par la lettre, cette transformation se poursuit au-delà de la fin présumée de la branche *Renart jongleur* (f. 28<sup>v</sup>). En effet, alors que s'ouvre la branche *La Confession de Renart* (f. 29<sup>r</sup>), le goupil conserve son apparence. Il finira par redevenir roux lorsqu'il aura manqué de se noyer (f. 30<sup>v</sup>), l'eau ayant effacé la teinture, une donnée logique que ne précise pas la lettre,

---

<sup>45</sup> Keith Busby, *Codex et Contexte. Lire la littérature médiévale française dans les manuscrits* [Codex and context. Reading old French verse narrative in manuscript], traduction de Laurent Brun, Corinne Denoyelle, Denis Lorée et al., Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 224.

<sup>46</sup> Voir Annexe n°7.

<sup>47</sup> Sous le nom de *série*, on se réfère ici, à la suite de Jérôme Baschet, au « réseau d'images constitué par l'œuvre elle-même » (Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, op. cit., p. 261).

<sup>48</sup> Hye-Min Lee et Maud Perez-Simon, « Relations texte / image », dans *Les Images dans l'Occident médiéval*, dir. Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar ; introd. de Jean-Claude Schmitt, Turnhout, Brepols, 2015 (L'atelier du médiéviste, 14), p. , p. 294.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

et que met en valeur l'image. Ce « développement », comme l'appellerai Christine Raynaud<sup>51</sup>, a des conséquences temporelles indéniables. De cette façon, *La Confession Renart* se trouve présentée comme la suite directe de *Renart jongleur*, les deux branches étant unifiées par la couleur spécifique du pelage. L'image vient donc ajouter une continuité temporelle que n'explique à aucun moment le texte, pour la bonne raison que *La Confession Renart* ne se trouve pas nécessairement narrée à la suite de *Renart Jongleur* dans les autres témoins.

Là encore, les miniatures en série que nous avons sous les yeux nous racontent un épisode complet et parfaitement autonome (que l'on peut résumer par : Renart mange son confesseur<sup>52</sup>). Celui-ci, toutefois, ne fait aucune allusion à la confession proprement dite, qui est pourtant centrale – les images se contentant de rapporter les actions physiques et non langagières. Cette convention est également suivie dans la branche du *Puits*, où près d'une dizaine d'illustrations, qui saturent en particulier les premiers et les derniers folios<sup>53</sup>, nous donnent à voir l'arrivée de Renart au puits ; sa chute dans le puits ; l'arrivée d'Isengrin ; etc. Là encore, à aucun moment la teneur du dialogue entre les deux compères n'est illustrée (les folios 40<sup>v</sup> et 41<sup>r</sup> sont dépourvus d'image). Or celle-ci n'est pas anodine : le héros y inverse volontairement les pôles (le Ciel est en bas quand la Terre est en haut) et l'ordre des valeurs qui les accompagne (l'Enfer et le Paradis). Il va même jusqu'à remettre en cause certains points essentiels du dogme chrétien (ainsi de l'image frappante de l'âme du goupil aux pieds du Christ). « Traduisant »<sup>54</sup> donc visuellement quelques moments bien ciblés de la lettre, les miniatures présentes dans *La Confession* comme dans *Le Puits* finissent par appauvrir l'épisode dans son entier, dont on perd l'esprit et la saveur en perdant le discours des protagonistes<sup>55</sup>. En cela, les miniatures sont *exactes* mais *infidèles* à ce que l'on trouve dans le *Roman de Renart*<sup>56</sup>. Cette « contraction » du verbe par l'image devient presque la « clé » d'une véritable « substitution<sup>57</sup> », puisque l'image (les images) imposent un nouveau « texte », permettant ainsi le déploiement d'une « autre » histoire

La rivalité de ces deux histoires, l'une racontée par la lettre, l'autre par l'image, est rendue plus palpable encore lorsque, de part et d'autre des colonnes, deux miniatures situées sur le même plan et à la même hauteur, se font respectivement face. Ce type de disposition se

---

<sup>51</sup> Christiane Raynaud, *Le Commentaire de document figuré en histoire médiévale*, op. cit.

<sup>52</sup> Cet épisode pourrait être tout droit issu d'un ouvrage d'histoire naturelle ou d'un bestiaire, où le goupil, animal rusé, pour chasser, contrefait le mort. On notera par ailleurs que les miniatures représentant un personnage seul, goupil, loup ou blaireau, ne sont pas sans évoquer les manuscrits illustrés des bestiaires.

<sup>53</sup> Voir f. 39<sup>v</sup> (trois miniatures), f. 40<sup>r</sup> (une miniature), f. 41<sup>v</sup> (deux miniatures), f. 42<sup>r</sup> (trois miniatures).

<sup>54</sup> D'après les quatre modalités distinguant le rapport texte / image qu'a mis en lumière Christiane Raynaud dans *Le Commentaire de document figuré en histoire médiévale*, op. cit., p. 116-131.

<sup>55</sup> On perd également les jeux d'interférence entre les règnes et les ambiguïtés volontaires du sens, produits des effets de lecture : « si le *Roman de Renart* tire ses effets comiques et satiriques d'une ambivalence entre humain et animal, le miniaturiste doit choisir entre représentation zoomorphe, une hybridité conventionnelle ou un choix de vêtements (de frère mendiant par exemple) qui contraignent le sens et rigidifient le processus satirique », rappellent Maud Perez-Simon et Hye-Min Lee dans « Relations texte / image », art. cit., p. 293.

<sup>56</sup> La distinction entre « fidélité » et « exactitude » est établie dans Christiane Raynaud, *Le Commentaire de document figuré en histoire médiévale*, op. cit., p. 132 sq.

<sup>57</sup> D'après les quatre modalités distinguant le rapport texte / image mis en lumière dans *ibid.*, p. 116-131.

rencontre près d'une quinzaine de fois<sup>58</sup>. L'œil est immédiatement attiré par la masse multicolore qui, bien souvent, figure au centre des folios. La contiguïté des images retient son attention. Les conséquences d'un tel choix dispositionnel ne sont donc pas seulement sensibles (nous aurons tendance à spontanément privilégier une lecture horizontale et d'ordre iconique au détriment de la lettre dont l'intérêt semble moins immédiat), mais pourraient bien être herméneutiques. Ce choix, en effet, encourage plus que jamais la seule prise en compte des images, comme on l'observe<sup>59</sup> au folio 113<sup>v</sup>. Un tel choix dispositionnel permet à l'occasion de faire la jonction entre deux branches (comme au folio 63<sup>v</sup> pour *Renart et Tibert et Tibert et l'andouille*) tout en marquant une continuité narrative qui, là encore, nous détourne de la lettre. Enfin, ce choix dispositionnel permet de rendre compte de manière presque synchrone de deux réalités simultanées que le texte ne peut que raconter dans la successivité. C'est ce qu'il se passe au bas du folio 115<sup>v</sup> : alors que la miniature située au bas de la colonne de gauche illustre les retrouvailles d'Hersent et Renart sur une barque, la miniature située au bas de la colonne de droite donne à voir ce que le mari impuissant subit au même moment<sup>60</sup>. Prises ainsi, les images s'affranchissent définitivement de toute fonction commentative. Émancipée de la lettre, elles mettent en jeu (et en tension) plusieurs temporalités.

Considérées dans leur individualité, elles resserrent volontiers le moment de la lecture, inscrivant cette dernière dans une temporalité rapide. Ce phénomène se produit lorsqu'elles donnent à voir un moment précis de l'action qui soit suffisamment représentatif de l'ensemble d'une séquence (ou d'une micro séquence) ou lorsqu'elles rendent compte d'une pause narrative : le temps est alors comme condensé<sup>61</sup>. Ainsi, le développement en liste des assaillants de Brun dans le *Jugement de Renart* est résumé par une unique miniature représentant les ennemis de l'ours (f. 6<sup>vc</sup>) : ce qui était donc une pause narrative, selon la terminologie genettienne<sup>62</sup>, délivrant progressivement les noms des personnages, se retrouve ressaisie d'une manière globale par l'intermédiaire d'une miniature unique. Les images peuvent également réunir au sein d'un même espace différents moments de la narration : plusieurs temps sont alors conjoints, comme au folio 132<sup>tb</sup>, qui concentre plusieurs informations narratives (ici le retour de BricheMER à la cour, signifié à gauche par la tête de sa monture ; son piteux état physique, que suggère la présence des flèches sur son bouclier ; sa plainte auprès du roi, dont on devine les pattes à droites ; etc.) que ne distille que très progressivement la lettre. La saisie d'un temps « pluriel – passé, présent, futur – successivement et simultanément »<sup>63</sup> est globale sans pour

<sup>58</sup> Voir f. 18<sup>v</sup>, f. 39<sup>v</sup>, f. 43<sup>r</sup>, f. 57<sup>r</sup>, f. 63<sup>v</sup>, f. 65<sup>v</sup>, f. 105<sup>r</sup>, f. 109<sup>v</sup>, f. 112<sup>v</sup>, f. 113<sup>v</sup>, f. 115<sup>v</sup>, f. 117<sup>v</sup> et f. 138<sup>v</sup>.

<sup>59</sup> Voir Annexe n°8.

<sup>60</sup> Voir Annexe n°9. Cette réunion visuelle, qui a lieu au moment où le couple Hersent / Isengrin se trouve justement désuni, est porteuse d'ironie.

<sup>61</sup> Martine Clouzot, « Temporalité et narration », dans *Les Images dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 253-262, p. 254.

<sup>62</sup> Gérard Genette, « Durée », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 122-144.

<sup>63</sup> Martine Clouzot, « Temporalité et narration », art. cit., p. 255.

autant être instantanée (le déplacement de notre œil, qui marque lui-même le mouvement du temps<sup>64</sup>, dépend du parcours résultant du fait intentionnel de l'illustrateur<sup>65</sup>).

Considérées ensemble, les images, au contraire, dilatent le moment de la lecture, inscrivant donc cette dernière dans une temporalité lente<sup>66</sup>. Le codex interdisant en effet de voir plus de deux folios à la fois, « la mise en jeu des relations entre les images fait nécessairement appel à la mémorisation », de sorte que le sens ne peut se construire qu'« à travers l'analyse des constantes et des singularités, des échos formels et signifiants entre les images, de leur déploiement rythmique et des séquences de transformations qui peuvent accompagner la lecture »<sup>67</sup>.

Si l'on envisage l'image comme le commentaire de la lettre, sa présence, voire son omniprésence, a des conséquences sensibles sur le temps de la lecture. De ce point de vue, le manuscrit *I*, en raison du nombre de ses miniatures, invite à ralentir considérablement la lecture du texte, fréquemment suspendue – la durée de l'interruption diffère sans doute selon que cette lecture soit entreprise silencieusement ou à voix haute. Les folios 65<sup>v</sup>-66<sup>r</sup> de *Renart et les Anguilles* et les folios 149<sup>v</sup>-150<sup>r</sup> de *Renart empereur* contiennent jusqu'à sept illustrations : la lecture de ces épisodes prend nécessairement plus de temps que celle des épisodes qui ne sont pas ou peu illustrés (le temps de la lecture de ces images s'additionne à celui de la lecture du texte). Toutefois, au lieu de nous inviter à nous reporter à la lettre (ce qui est la fonction d'un commentaire), on l'a vu, par leur contenu, leur disposition sur la page et/ou par leur multiplicité, les images ont plutôt tendance à nous détourner d'elle en écrivant une histoire concurrente.

La présence de cette histoire qui, par l'image (les images), s'écrit en parallèle de celle racontée par la lettre, est-elle véritablement « autre », comme l'affirme Keith Busby<sup>68</sup>, « infidèle » dans son esprit (notamment en ce qui concerne son rapport à la moralité) ? Ne repose-t-elle pas au contraire sur les connaissances du public d'aspects « globaux et spécifiques »<sup>69</sup> de la matière originelle en l'invitant à participer au jeu de la « reconnaissance »<sup>70</sup> ? Plutôt que comme un commentaire, elle s'offrirait comme une variation possible de la lettre que le public compléterait à son gré, devenant ainsi arborescence nouvelle

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Paul Klee, *On Modern Art*, New York, Faber & Faber, 1985, p. 23.

<sup>66</sup> Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Keith Busby, *Codex et contexte*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>70</sup> Sur ce sujet, voir les réflexions d'Alberto Varvaro sur la « connaissance » et la « re-connaissance », laquelle dépend de la connaissance préalable du public d'aspects « à la fois globaux et spécifiques » de la matière (Alberto Varvaro, « Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale », *Romania*, vol. 119, n. 473 / 474 (2001), p. 1-75). Voir également Keith Busby, *Codex et contexte*, *op. cit.*, p. 215.

et infinie favorisant une lecture à la fois sélective et séquentielle<sup>71</sup>, avec de possibles jeux de retours en arrière ou d'anticipations (physiques ou mentaux), qui ne s'accordent pas seulement avec les *habitus* de lecture d'un codex<sup>72</sup>, mais aussi avec celles du *Roman de Renart* lui-même qui, avec ses propres jeux d'échos et d'annonces d'une branche à l'autre, n'invite pas tant à une lecture linéaire que circulaire et, donc, possiblement sélective et séquentielle. C'est pourquoi, aux yeux d'Ettina Nieboer, la dernière miniature du manuscrit qui voit Renart s'adresser à un scribe n'est pas sans rappeler l'ouverture du *Roman* dans le premier folio où se trouvait évoquée la figure titulaire de Pierre de Saint-Cloud<sup>73</sup>, son auteur originel<sup>74</sup> : l'image renforce donc bien l'aspect cyclique du roman. En cela, les temporalités de l'image et de la lettre – de la lettre renardienne du moins – tendraient *in fine* à se fondre et se confondre...

### **Bibliographie :**

ADAM Jean-Michel Adam, « Texte », dans *Dictionnaire de psychologie* [1991], dir. DORON Roland et PAROT Françoise, Paris, PUF, 2007 (Quadrige. Dicos poche), p. 717-718.

BASCHET Jérôme, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 (Folio. Histoire, 161).

BÉTEMPS Isabelle, *Littérature et enluminure. Étude de cycles iconographiques du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019 (Cours : littérature).

BUSBY Keith, *Codex et Contexte. Lire la littérature médiévale française dans les manuscrits* [*Codex and context. Reading old French verse narrative in manuscript*], traduction de BRUN Laurent, DENOYELLE Corinne, LORÉE Denis *et al.*, Paris, Classiques Garnier, 2022 (Recherches littéraires médiévales, 33).

CHEBAT Jean-Charles et HÉNAULT Georges, « L'efficacité de l'image publicitaire », *Communication et langage*, vol. 22, n. 1 (1974), p. 107-117.

---

<sup>71</sup> Jean-Charles Chebat et Georges Hénault, « L'efficacité de l'image publicitaire », *Communication et langage*, vol. 22, n. 1 (1974), p. 107-117. Les publicitaires n'ont en effet manqué d'explorer l'ordre temporel de la lecture et le cheminement du regard.

<sup>72</sup> Roland Recht, *Le Livre enluminé*, *op. cit.*, p.35.

<sup>73</sup> Annexe n°11.

<sup>74</sup> Ettina Nieboer, « Un regard nouveau sur le manuscrit I du *Roman de Renart* (B. N. F. fr. 12584) », *art. cit.*, p. 449.

CHÉZAUD Patrick, « L'image pré-texte », dans *Texte/Image. Nouveaux problèmes. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, [23-30 août 2003]*, dir. LOUVEL Liliane et SCEPI Henri, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 (Interférences), p. 53-66.

CLOUZOT Martine, « Temporalité et narration », dans *Les Images dans l'Occident médiéval*, dir. BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier ; introd. De SCHMITT Jean-Claude, Turnhout, Brepols, 2015 (L'atelier du médiéviste, 14), p. 253-262.

GENETTE Gérard, « Durée », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (Poétique), p. 122-144.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre Goldenstein, « Images de textes », dans *Texte / Image. Nouveaux problèmes. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, [23-30 août 2003]*, dir. LOUVEL Liliane et SCEPI Henri, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 (Interférences), p. 105-118.

HÉRICHE-PRADEAU Sandrine et PÉREZ-SIMON Maud, « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie », dans *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, dir. HÉRICHE-PRADEAU Sandrine et PÉREZ-SIMON Maud, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 11-38, p. 11.

Hye-Min LEE et PÉREZ-SIMON Maud, « Relations texte / image », dans *Les Images dans l'Occident médiéval*, dir. BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier ; introd. De SCHMITT Jean-Claude, Turnhout, Brepols, 2015 (L'atelier du médiéviste, 14), p. .

KLEE Paul Klee, *On Modern Art*, New York, Faber & Faber, 1985.

MOULIN Isabelle, « Commenter au moyen âge : entre écrire et réécrire, transcrire et prescrire », dans *Commenter au Moyen Âge*, dir. BERMON Pascale et MOULIN Isabelle, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2019 (Publications de l'Institut d'études médiévales de l'Institut catholique de Paris), p. 7-14.

NIEBOER Ettina, « Un regard nouveau sur le manuscrit I du *Roman de Renart* (B. N. F. fr. 12584) », dans *À la recherche du Roman de Renart*, dir. VARTY Kenneth, 2 t., New Alyth, Lochee Publications, 1988-1991, 1991, t. II, p. 445-469.

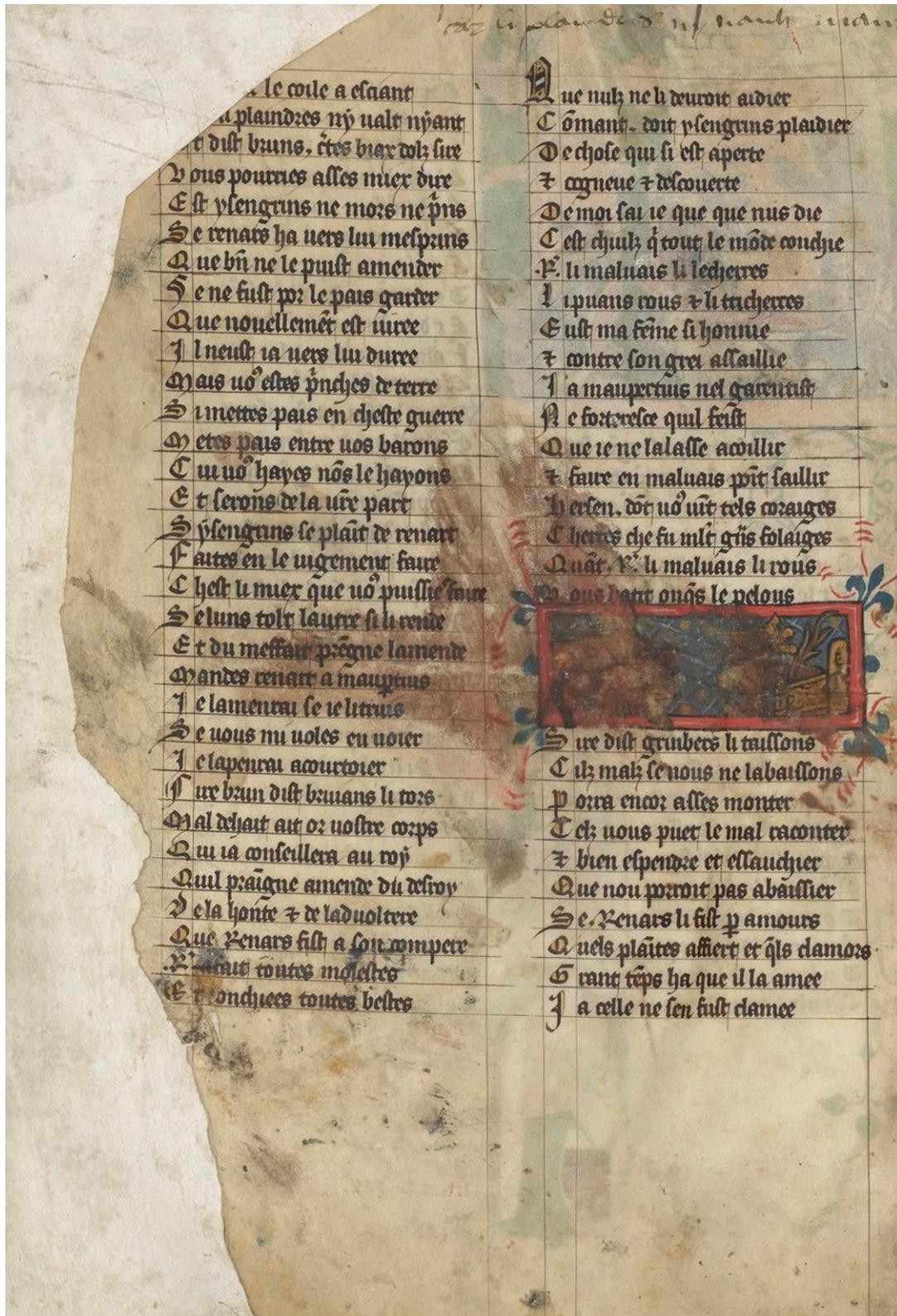
RAYNAUD Christiane, *Le Commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Paris, Armand Colin, 1997 (Collection Cursus : TD Histoire).

RECHT Roland, *Le Livre enluminé. L'image médiévale*, Paris, RMN, 2010.

VARVARO Alberto, « Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale », *Romania*, vol. 119, n. 473 / 474 (2001), p. 1-75.

## Annexes

Annexe n°1 :

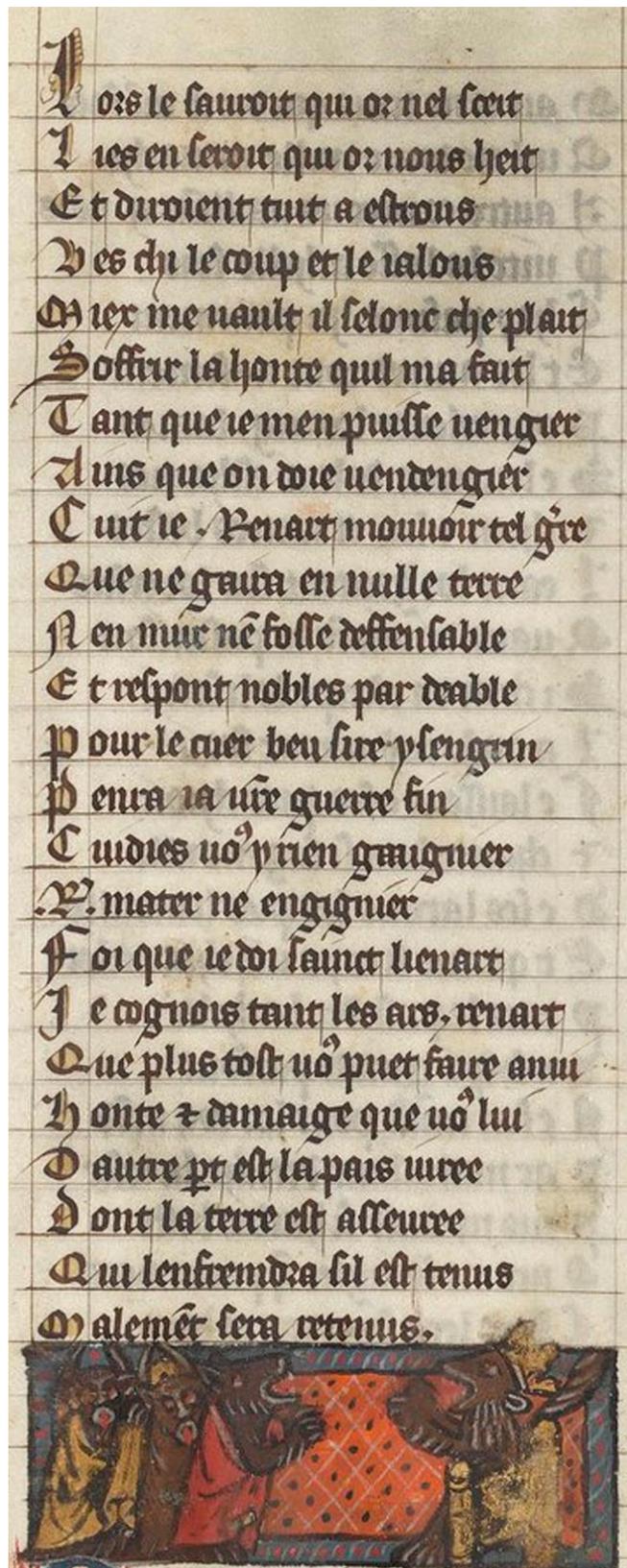




Un garçons uit, R. premier  
 S'il e comença acier  
 Foy que tu dois saite marie  
 D'elle ua ces chiens delue  
 Voi le Wlpil mar sen ira  
 R. loy lors soulpura  
 Bien scit que il est mal uenus  
 Se il puet estre retenus  
 Paour ha de perdre selcorce  
 Ne plus ny uant engis q force  
 Ne puet fuir en nulle guise  
 Es uous le couuert q laulse  
 Deuant li uunt tous auiles  
 Hay, fait il uous nen ires  
 Sur pur dieu fait il nou dites  
 Que saïs hōs estes et hermites  
 Ne ie chi estoie arestes  
 Ne p uos chiens pit tēpestes  
 Sur uous en seroit li pechies  
 Et ien seroit couroucies  
**U**lz se pense que il dit bñ  
 S'il e renc a saint uilien  
 Et li couuers atant sen torne  
 Et renart neant ne seiozne  
 Fuant sen ua p une plaine  
 Li cris q aps lui engraigue  
 Ne fait aler plus que le pas  
 d'une uoie a .j. trespas  
 .j. gūt fosse a tressailli  
 Illueques lont li chien guerp  
 Or sen fut et est assure  
 Or le ha trouue maluais chur



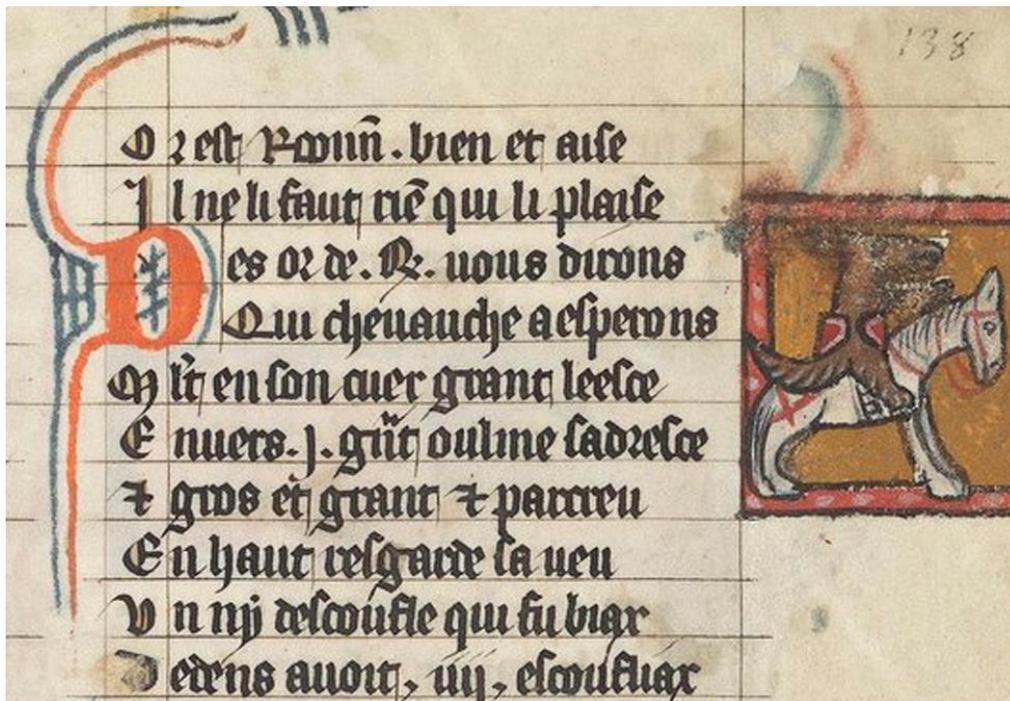
Annexe n°3 :





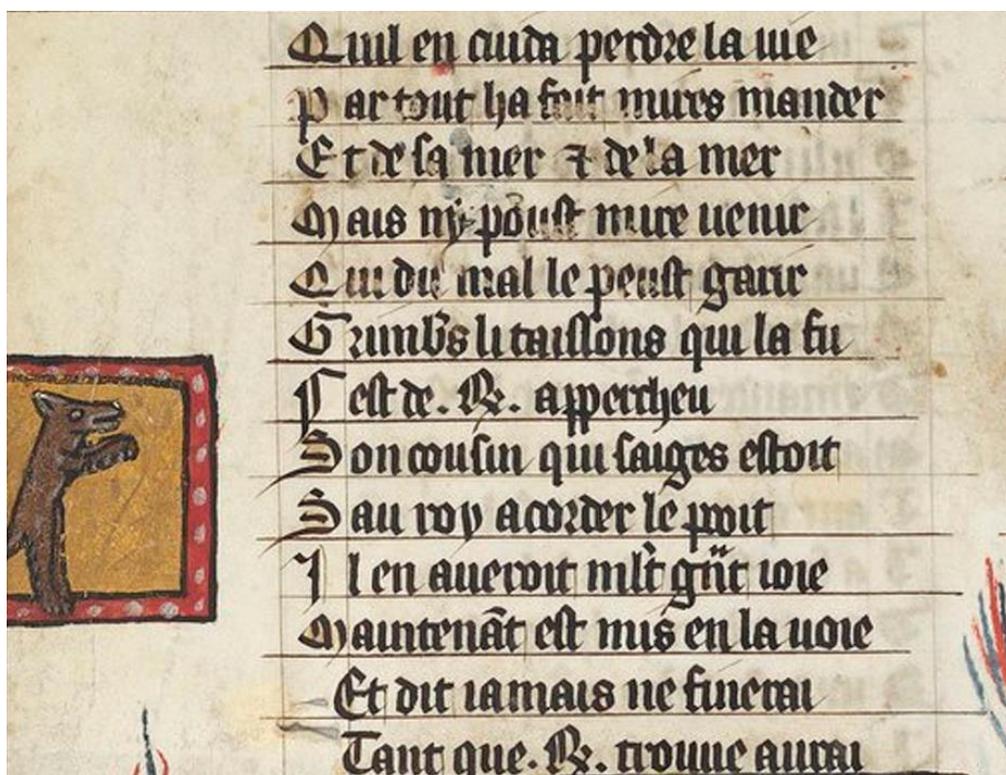


Annexe n°5 :



f. 138rb

Annexe n°6 :



F. 132vc



Annexe n°7 :



f. 20rb (en haut de la colonne)



f. 20rb (en bas de la colonne)



f. 20vc



f. 20vd

Annexe n°8 :



F. 113v

Annexe n°9 :



F. 115v



Durement se plaint se plaint de R.  
Tant ha ale quau palais uient  
Dulroyz. Nobles la court tient  
Il descendi ennu la place  
Quant li baron uoient la trace  
Qui ou dos buchemer estoit  
Demandent cōment li estoit  
Mais a nullui mot ne respont  
Tant quil uît en la sale amōt  
La fu assambles li barnes  
Deuant le roy chei pasines  
Sire dist il ma uo' quer  
Je cut iamaiz naurai mest'  
Vre messaige au bñ furnu  
Mais ainsi ma, R. honnu  
Je cut quil ma mis ala mort  
A uoir nē puis autre confort  
Li roys. buchemer esgarda



Annexe n°11 :



f. 1r



f. 157rb