

***Le locus amoenus de Guillaume de Lorris et son maître :
l'iconographie du dieu d'amour dans les manuscrits
du „Roman de la Rose”***

***The locus amoenus of Guillaume de Lorris and its master:
iconography of the God of Love in the manuscripts
of “The Romance of the Rose”***

Krzysztof Kotuła

UNIVERSITÉ MARIE CURIE-SKŁODOWSKA A LUBLIN

Mots-clés

Le Roman de la Rose, manuscrits enluminés, dieu d'amour

Keywords

The Romance of the Rose, medieval illuminated manuscripts, God of Love

Résumé

Cet article traite de l'un des fragments les plus illustrés du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun : la scène dans laquelle le personnage principal est touché par les cinq flèches tirées de l'arc du dieu d'amour. Il s'avère que traduire ce fragment du texte dans le langage de l'image a été une tâche très compliquée; ainsi, pour pouvoir la mener à bien, les miniaturistes médiévaux ont dû faire preuve d'une grande ingéniosité. Le but de cet article est de passer en revue les illustrations de nombreux manuscrits des XIV^e et XV^e siècles et de montrer les solutions possibles du problème en question.

Abstract

The scene in which the Lover is touched by five arrows fired from the bow of the God of Love is one of the most frequently illustrated fragments of *The Romance of the Rose* by Guillaume de Lorris and Jean of Meun. Contrary to what we might assume, translating the textual description of this event into the language of the picture proved to be a complicated problem, and medieval miniaturists had to show great ingenuity to resolve this issue in a satisfactory manner. In our paper, we will attempt to compare various illustrations from the 14th-15th century manuscripts and discuss some of the most interesting miniatures.

**Le *locus amoenus* de guillaume de lorris et son maître :
l'icongraphie du dieu d'amour dans les manuscrits
du *Roman de la Rose***

Introduction

Commençons notre réflexion par une observation pertinente d'Armand Strubel :

Il faut peu de choses pour rêver un paradis: pour le touriste d'aujourd'hui, ce serait un atoll avec ses cocottiers et sa plage de sable blanc; pour le navigateur de la Renaissance les Iles Fortunées (les Canaries?)... Pour le poète médiéval, encore proche de l'imagerie biblique, la « carte postale » comportait des murs, des arbres et des fleurs, le chant des oiseaux et le bruit de l'eau d'une fontaine; le modèle antique du *locus amoenus* a repris du service. (Strubel 2013 : 89)

Ce *locus amoenus* auquel Armand Strubel fait référence dans son article n'est autre que celui qui a été créé par Guillaume de Lorris, auteur du fameux *Roman de la Rose*, roman allégorique du XIII^e siècle. Ce texte, laissé inachevé, a été complété vers 1270 par Jean de Meun. Il s'agit sans aucun doute de l'une des œuvres les plus populaires du Moyen Âge, ce qui explique le nombre impressionnant des manuscrits conservés : plus de trois cents copies, dont la plupart sont enluminées.

Rappelons brièvement le contenu du texte : le poète nous raconte son rêve, dans lequel il trouve un magnifique verger entouré d'un haut mur sur lequel sont représentés de nombreux vices, représentant les défauts dont doit être exempt tout individu désirant pénétrer à l'intérieur. Il aperçoit une petite porte et est invité à entrer par la dame Oiseuse. Le maître de ce lieu, c'est bien sûr le dieu d'amour ; dans un cadre paradisiaque, accompagné de Déduit, Courtoisie, Liesse, Beauté, Richesse, Largesse et Jeunesse, il danse une carole (v. 864 sqq.)¹. Amour se met à suivre de loin l'Amant dès que celui-ci décide de continuer son exploration du verger. Après être parvenu au centre de ce *locus amoenus*, le narrateur y trouve une fontaine au fond de laquelle se trouve un miroir reflétant l'image d'un rosier. Lorsque l'attention du poète se fixe sur la fleur de son choix, le dieu d'amour tire sur lui cinq flèches de telle façon qu'elles entrent par son œil et atteignent ensuite le cœur. L'auteur,

¹ Notre édition de base est celle d'Armand Strubel, *Le Roman de la Rose*, Paris : Le Livre de Poche, 1992.

en décrivant l'instant de l'*innamoramento*, se sert ici d'une image traditionnelle de la passion qui naît par le regard. Le héros principal est en premier lieu frappé par Beauté, et ensuite par Simplicité, Franchise, Compagnie et Beau Semblant – noms qui correspondent aux qualités de la jeune fille dont le narrateur tombe amoureux. Il essaie à chaque fois de retirer les flèches de la plaie, mais la pointe reste plantée dans son cœur et il lui est impossible de l'ôter – signe infaillible de la passion qu'il est impossible de chasser de son cœur (vv. 1678-1878).

Sans doute à cause de son caractère dynamique et potentiel pictural, ce passage crucial a été illustré dans un nombre important des manuscrits enluminés de l'œuvre. En effet, le programme iconographique des copies du *Roman* – si nous nous limitons à la partie de Guillaume de Lorris – comporte le plus souvent six éléments² : la représentation du narrateur endormi dans son lit, les portraits des vices sculptés sur le mur du verger, la scène de la carole du dieu d'amour, l'illustration de l'histoire de Narcisse, l'image de l'Amant blessé par des flèches d'Amour, et le portrait de l'auteur de la deuxième partie, Jean de Meun. À cela s'ajoutent parfois d'autres scènes³, mais celles que nous avons citées constituent dans la majorité des cas le véritable noyau irréductible du cycle illustratif de la *Rose*⁴.

Le passage qui nous intéresse dans le cadre du présent article marque le début d'une séquence narrative plus vaste : en effet, après que le dieu d'amour fait sa brusque irruption dans le rêve de l'Amant en lui infligeant cinq blessures et l'arrachant ainsi à l'idylle dans laquelle celui-ci se trouvait, quelques épisodes distincts se succèdent. Ils sont aussi parfois illustrés, quoique bien moins souvent que le passage qui ouvre la séquence narrative en question. Ce sont, dans l'ordre : la scène de la soumission de l'Amant à Amour (dans les copies dans lesquelles ce passage est illustré nous voyons l'Amant saisi par les poignets par le divin archer), son hommage à celui-ci, se déroulant selon le rituel féodal (les enluminures représentent alors l'Amant, agenouillé ou debout, mettant ses mains entre celles d'Amour et l'embrassant sur la bouche), la scène dans laquelle Amour ferme le cœur de l'Amant avec une petite clef,

² Naturellement si nous écartons les manuscrits dans lesquels la décoration peinte se limite à un frontispice.

³ Comme Oiseuse ouvrant la porte du verger à l'Amant, conversation de l'Amant avec Raison ou encore Peur et Honte réveillant Danger.

⁴ Parmi les livres consacrés à l'iconographie du *Roman de la Rose* nous pouvons mentionner deux qui nous semblent les plus informatifs : Alcuin Blamires et Gail C. Hogan, *The Romance of the Rose Illuminated: Manuscripts at the National Library of Wales, Aberystwyth*, Tempe : ACMRS Press, 2002 ; Isabelle Bétemps, *Littérature et enluminure – étude de cycles iconographiques du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2019.

et, enfin, celle où il lui dicte ses commandements (Amour est alors dépeint avec un morceau de parchemin dans sa main). La plupart de ces images sont assez similaires et ne représentaient pas un défi pour les illustrateurs⁵.

Par contre, l'épisode déclencheur, celui que nous avons choisi d'analyser dans le présent article, a donné naissance à plusieurs illustrations bien diverses. Il est particulièrement intéressant en raison d'une difficulté qui peut passer inaperçue lors de la lecture du texte, mais qui devient évidente dès que nous commençons à comparer les miniatures illustrant ce passage entre elles. Pour que sa source devienne apparente, il est indispensable de commencer par une brève analyse du texte. Le commentaire des images qui la suivra nous confirmera que non seulement les enlumineurs se rendaient compte du problème en question, mais aussi que certains d'entre eux ont cherché les moyens de le résoudre. Pour les besoins de notre démonstration, nous avons choisi un certain nombre de manuscrits datés entre le XIV^e et le début du XV^e siècle. Même si leurs enluminures sont tout naturellement différentes les unes des autres du point de vue de style, il est d'après nous impossible de parler d'une évolution chronologique de ces représentations ; au contraire, il arrive souvent que les artistes de la même époque présentent des idées radicalement opposées concernant l'illustration de ce passage.

Analyse des manuscrits choisis du *Roman de la Rose*

Dès que nous envisageons l'illustration du passage en question, le premier pas à faire consiste à visualiser la position respective des trois acteurs principaux : Amour, l'Amant et la Rose. Il ne fait aucun doute que le dieu d'amour se trouve derrière le personnage principal ; en effet, à deux reprises le narrateur confirme que son oppresseur le suivait tout en observant son comportement⁶. Quant à l'Amant, comme son attention est entièrement absorbée par le rosier, il ne s'aperçoit même pas de la menace qui le guette. Le problème suivant se dessine ici – si l'Amant est tourné vers la rose, de quelle manière est-il possible que la flèche, tirée de derrière son dos, puisse atteindre son œil ? Il faudrait en effet qu'il se retourne pour faire face à Amour pour que

⁵ Pour la scène de l'hommage voir p. ex. le ms. 10 B 29 du Musée Meermano-Westreenianum à La Haye, fol. 10v^o ; pour les représentations d'Amour fermant le cœur de l'Amant à clé et lui dictant ensuite ses commandements, voir p. ex. deux miniatures du ms. 1126 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris (fols 13v^o et 14r^o). Le manuscrit H 246 de la Faculté de Médecine de Montpellier est une des rares copies dans lesquelles toutes les cinq scènes ont été illustrées (fols 13v^o–16r^o).

⁶ *Li dieus d'amors tantost de loing / Me prist a sivre l'arc ou poing* (vv. 1310–1311) ; *Li dieus d'amors qui, arc tendu, / Avoit touz jorz mout entendu / A moi porsivre et espier* (vv. 1678–1680).

l'entreprise soit réalisable. La question que nous venons de poser peut paraître à ce point insignifiante que certains de nos lecteurs pourraient la trouver déplacée. L'analyse des miniatures va pourtant nous démontrer clairement que nous ne sommes pas les premiers à l'avoir posée.

Dans de nombreux manuscrits, les enlumineurs ont emprunté la voie la plus facile, en simplifiant à l'extrême toute la scène. Tous les éléments à part les deux acteurs principaux sont éliminés. Nous en trouvons un exemple typique dans le ms. français 799 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 11r^o, ill. 1). En général, lorsque les deux protagonistes sont représentés face à face, c'est soit le cœur, soit l'œil de l'Amant qui est visé par l'archer⁷. Signalons pourtant une représentation (humoristique ?) du ms. français 1559 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 15r^o, ill. 2), dont l'auteur voulait clairement nous suggérer que l'amour ne naît point au cœur...

Il existe également des enluminures sur lesquelles l'Amant ne fait plus face à l'archer, mais se dirige vers l'extérieur du cadre, et tourne la tête vers l'arrière, ce qui rend possible l'implantation de la flèche dans son œil⁸. Souvent, ces représentations-ci sont particulièrement intéressantes en raison de la présence suggérée de la Rose : l'Amant gesticule ou tend ses mains en essayant d'atteindre un point placé devant lui qui reste en dehors du cadre et donc invisible pour nos yeux⁹. Il donne l'impression d'avoir été surpris par le bruit des pas derrière lui qui l'a arraché à la contemplation de la fleur. Ce mouvement n'est pas mentionné dans le texte ; ainsi, l'image comble une lacune dans l'enchaînement logique des événements présent dans le *Roman*. Le fait de tourner le dos au dieu d'amour peut être aussi interprété d'une manière différente : dans le cas du ms. 1126 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, par exemple, l'Amant, tout en se dirigeant vers l'extérieur du cadre, courbe en même temps son dos, ce qui semble plutôt traduire sa volonté de fuir l'archer que d'atteindre la Rose (fol. 11r^o)¹⁰.

⁷ Voir les miniatures des mss. Selden Supra 57 (fol. 13r^o) et Douce 332 (19v^o) de Bodleian Library à Oxford.

⁸ Très rarement, ce mouvement de rotation est plus prononcé et s'étend à toute la partie supérieure du corps de l'Amant, ce qui rend possible l'implantation de la flèche dans son cœur, comme dans le ms. français 9345 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 6v^o).

⁹ Voir par exemple le ms. français 380 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 11r^o) ou le ms. 5016D de National Library of Wales (fol. 13r^o).

¹⁰ Il existe aussi des copies dans lesquelles l'Amant, en tournant sa tête vers Amour, fait le geste d'accepter son sort ; voir par exemple le ms. Cod. Bodmer 79 de la Fondation Martin Bodmer à Cologny (fol. 12r^o), ou le ms. Vitr/23/11 de Biblioteca Nacional de España (fol. 13v^o), quoique sur cette dernière miniature la flèche n'est pas visible.

Ce geste de retourner la tête apparaît également dans les enluminures dont les auteurs ont décidé d'inclure tous les trois éléments constitutifs, à savoir Amour, l'Amant et la Rose. Nous pouvons citer comme exemple le manuscrit Cod. gall. 17 de Bayerische Staatsbibliothek à Munich (fol. 12r°, ill. 3). Cependant, dès que les enlumineurs décident d'interpréter le texte au pied de la lettre, peuvent se produire certaines anomalies intéressantes. Que la miniature du ms. français 805 de la Bibliothèque nationale de France nous serve ici d'exemple : l'Amant, ayant fixé son attention sur la Rose, est touché par la flèche à l'oreille, ce qui produit un effet plutôt comique (fol. 13v°, ill. 4)¹¹. Il existe également des enlumineurs qui, tout en respectant la position respective des trois acteurs, ont essayé de surmonter cette difficulté. Dans une autre copie du *Roman de la Rose* de la Bibliothèque nationale de France, le ms. français 1570, l'artiste a trouvé une solution originale : l'Amant est touché au dos, mais il est littéralement transpercé par le projectile, dont la pointe surgit à l'endroit où se trouve son cœur (fol. 17r°).

L'enlumineur du manuscrit français 1575 de la Bibliothèque nationale de France a adopté une solution tout à fait surprenante et inhabituelle : ce n'est pas la Rose, mais le dieu d'amour qui est éliminé de la représentation (fol. 12v°, ill. 5). Nous voyons en effet un rosier stylisé et l'Amant qui essaie de cueillir le bouton de son choix, mais rien ne trahit la présence d'Amour à part peut-être cet espace démesurément grand qui a été laissé vide dans la partie gauche de la miniature, et qui nous laisse le vague pressentiment que c'est de cette direction que va surgir un nouveau personnage. Il est intéressant d'observer l'impact de cette image singulière sur la réception du texte. La miniature en question se trouve avant le vers 1678, qui marque justement le rebondissement de l'action (*Li dieus d'amors qui, arc tendu...*) et annonce l'apparition de l'archer. Dans d'autres manuscrits, l'image du narrateur subissant l'attaque d'Amour nous dit d'avance ce qui va se passer dans l'immédiat, et en lisant le texte nous ne trouvons que la confirmation de ce que nous annonce la miniature. Ici, au contraire, nous nous trouvons dans la même situation que l'Amant : nous ne nous doutons même pas de ce qui va se produire dans quelques instants, et les événements à venir restent pour nous une inconnue¹².

¹¹ Fait intéressant, le développement de l'art de la perspective n'a pas vraiment permis aux artistes de songer à une solution originale du problème. Nous en trouvons la meilleure illustration dans un manuscrit très tardif, daté vers 1525, exécuté pour François I^{er} (ms. 948 de Pierpont Morgan Library à New York, fol. 21r°) : l'Amant, tenant entre ses deux doigts la rose, est touché par la flèche de l'Amour, se trouvant derrière lui, dans la partie inférieure du dos.

¹² Chose curieuse, dans le ms. Egerton 881 de British Library, une enluminure presque identique apparaît plus loin dans le manuscrit, avant le vers 2821, ouvrant le passage

Les innovations possibles ne s'arrêtent pourtant pas là. Dans quatre autres manuscrits que nous allons analyser, les artistes ont résolu le problème d'une façon différente : en évitant d'une manière très habile de représenter l'instant même où le dieu d'amour tire sa flèche en direction de l'Amant. Ainsi dans le premier, le ms. Palais des Arts 25 de la Bibliothèque Municipale de Lyon (fol. 9r°), l'enlumineur a mis en scène tous les trois éléments du texte, en respectant leur position respective. Le héros principal est en train de contempler la Rose, dont il tient le jonc entre ses deux doigts. Quant au dieu d'amour, dont l'arc est déjà bandé en signe de l'inévitabilité de l'attaque, il attend patiemment que l'Amant se retourne vers lui. Il faut admettre que cette miniature est très réussie : l'artiste est parvenu à créer une tension dramatique grâce à la suspension du temps à un instant critique de l'action. Une miniature très similaire apparaît dans le ms. français 1567 de la Bibliothèque nationale de France, quoique cette fois-ci la présence de la fleur est seulement suggérée par l'index tendu de l'Amant (fol. 14r°, ill. 6).

Quant à l'enlumineur du ms. Douce 195 de Bodleian Library à Oxford, il a procédé d'une manière différente : non par la suspension du temps, mais par la décomposition d'une seule scène en deux images. La première d'entre elles (fol. 13r°) présente encore une fois le positionnement respectif des acteurs tel qu'il est évoqué dans le texte : l'Amant contemple la fleur les bras croisés sur sa poitrine, tandis qu'Amour, se trouvant derrière lui, prépare son arc. La deuxième, que nous retrouvons en tournant la page (fol. 13v°), nous montre l'instant qui succède immédiatement à l'attaque. La position du corps de l'Amant, qui est étendu par terre faisant face au dieu d'amour, prouve clairement qu'il s'est détourné de la Rose et a fait face à l'archer juste avant que celui-ci tire sur lui une flèche. L'artiste a donc adopté la même solution que Guillaume de Lorris – nous passons d'une manière insensible d'une scène à l'autre, de la cause à l'effet, ce qui soustrait entièrement la difficulté du texte au lecteur. Plus haut dans notre article, nous avons dit que les enlumineurs essayaient de *résoudre* la difficulté présente dans le texte du *Roman*. Ce verbe nous semble pourtant mal adapté aux deux images produites par cet enlumineur – il semble que le terme *dissimuler* est ici plus approprié. Le paradoxe se trouve effacé de façon qu'un lecteur potentiel peut même ne pas se rendre compte de son existence. Il est possible de trouver des représentations similaires dans une copie connue sous le nom *Lindsay Rose*¹³. La première

dans lequel l'Amant avance vers le rosier en alertant Danger (fol. 19v°).

¹³ Il s'agit du manuscrit qui a été fabriqué pour Chrétienne de Lindsay, dame de Coucy et de Monmir, dont la copie été achevée le 30 avril 1323. Il se trouve actuellement dans une collection privée; à son sujet voir Robert Fawtier, 1932, *Deux manuscrits du Roman de la Rose*, Romania 58, pp. 265-273.

miniature, dont le dieu d'amour est encore absent, représente l'Amant découvrant le rosier (fol. 10v°, ill. 7) ; sur la deuxième, il est déjà projeté au sol et criblé de flèches (fol. 11r°, ill. 8).

Notons au passage que certains enlumineurs ont essayé de rendre par l'image le fait que le dieu d'amour a tiré en direction de l'Amant plusieurs flèches, et que celles-ci ont atteint son cœur après avoir traversé l'œil. Ainsi, dans le ms. 17 de la Bibliothèque Municipale de Draguignan (fol. 14v°), le narrateur se trouve exposé à une véritable pluie de *saietes*, dont deux ont déjà atteint leurs cibles – l'œil et le cœur – et la troisième vient de quitter l'arc d'Amour. Grâce à cette représentation inhabituelle, l'artiste parvient à visualiser les étapes successives de la même action. Signalons aussi une miniature intéressante du ms. Add. 31840 de British Library (fol. 15r°), sur laquelle nous voyons l'Amant assis, seul, une flèche plantée dans la partie inférieure de son thorax, et une autre, qu'il essaie de tirer de sa plaie, dans son œil. Pour rendre cette représentation schématique suffisamment lisible, l'enlumineur a expressément rendu les flèches en question démesurément grandes, de sorte qu'elles ressemblent plutôt à des javelots. Ceci n'est pas un cas isolé : dans la lettre historiée qui sert d'unique illustration à l'épisode entier dans le ms. 437 de la Bibliothèque Municipale d'Amiens (fol. 14v°), l'Amant est transpercé par une énorme lance, et ceci en dépit de toute vraisemblance, car le dieu d'amour tient un arc tout à fait ordinaire. Le même genre de représentations, avec Amour tenant plusieurs javelots, apparaît à plusieurs reprises dans le ms. Czart. 2920 de la Bibliothèque des Princes Czartoryski à Cracovie (voir p.ex. fols. 15v° et 17v°)¹⁴. Une enluminure particulièrement surprenante se retrouve dans le ms. Reg. lat. 1522 de Biblioteca Apostolica Vaticana (fol. 12r°, ill. 9), où nous voyons Amour en majesté, assis dans un arbre, s'appêtant à enfoncer des lances dans les poitrines de deux personnages agenouillés en prière à ses pieds.

Pour revenir au problème central : les exemples que nous avons cités pourraient nous suggérer que le problème est en fin de compte insoluble, et que les artistes pouvaient tout au mieux essayer de le contourner. Il semble en effet impossible de représenter simultanément l'Amant contemplant la Rose et le dieu d'amour tirant une flèche en direction de son œil. Que le ms. 5210 de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris nous serve ici de preuve qu'avancer une telle hypothèse équivaldrait à sous-estimer le potentiel de l'imagination des enlumineurs (fol. 12r°, ill. 10). Il est clair que l'artiste s'est trouvé ici forcé de modifier le schéma initial, ce qui ne diminue en rien la valeur de sa solution et notre admiration devant son ingéniosité. En plaçant le rosier au centre de l'image, il a rendu géométriquement possible ce qui paraissait

¹⁴ Pages 26 et 30 d'après la pagination moderne au crayon.

irréalisable. Une image tout aussi réussie se trouve dans le ms. Ludwig XV 7 de J. Paul Getty Museum à Los Angeles (fol. 12v^o) : l'Amant, dont on ne voit que le buste caché derrière le rosier, est ciblé par l'archer qui se trouve de l'autre côté du buisson et qui s'apprête à décocher une flèche.

Conclusions

Pour conclure cette revue un peu hâtive de quelques miniatures du *Roman de la Rose*, il faut se demander quelles sont des observations d'ordre général concernant le travail de l'enlumineur que l'on peut tirer de notre analyse. Dans le passage que nous avons consacré à l'œuvre de Guillaume de Lorris, nous avons attiré l'attention de notre lecteur sur une certaine « incohérence » du récit. Il est inutile de souligner que cette façon de percevoir les choses découle de nos habitudes de lecteur moderne, plutôt habitué à retrouver dans les textes littéraires un enchaînement logique rigoureux des événements. La spécificité des œuvres du Moyen Âge est toute autre, et ce n'est pas le lieu ici de commencer un essai de poétique médiévale. Or, paradoxalement, les images que nous avons commentées pourraient nous suggérer que les artistes partageaient notre point de vue, et ils ont consciemment « corrigé » ou « dissimulé » l'« erreur » présente dans le *Roman*. Pourtant, faut-il vraiment voir dans le fruit de leur travail un résultat d'une réflexion mûre sur le texte ? Il semble que l'explication de ce genre irait trop loin, surtout qu'une autre, beaucoup plus simple, nous paraît bien plus plausible : si la question s'est posée à leur esprit, c'est en raison de la nature du médium qu'ils utilisaient. Ce médium c'est bien sûr l'image. Comme nous l'avons remarqué au début de l'article, il est difficile de se rendre compte de l'existence même du problème lors de la lecture du texte. C'est seulement lorsque nous essayons de dessiner un schéma de la scène et nous sommes contraints de visualiser l'événement, que la difficulté apparaît toute seule, elle surgit et se présente à nous sans notre intervention. Les artistes ont dû faire face à un phénomène qui s'est manifesté automatiquement lors du processus de « traduction » du récit du langage littéraire en langage de l'image. Rares sont d'ailleurs ceux qui ne se sont pas satisfaits des solutions les plus simples. Quoi qu'il en soit, la diversité d'illustrations du *Roman de la Rose* attire notre attention sur la complexité du rapport texte/image et en fait un sujet passionnant d'investigation.

Bibliographie

- I. Bétemps, *Littérature et enluminure – étude de cycles iconographiques du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Rouen 2019.
- A. Blamires, G. C. Hogan, *The Romance of the Rose Illuminated: Manuscripts at the National Library of Wales, Aberystwyth*, Tempe 2002.
- R. Fawtier, *Deux manuscrits du Roman de la Rose*, „Romania” 1932, nr 58, s. 265-273.
- A. Strubel, *Le Roman de la Rose*, Paris 1992.
- A. Strubel, *Le verger de Déduit, un « paradis artificiel » ?*, „Cuadernos del CEMyR” 2013, nr 21, s. 89-100.

Illustrations



Illustration 1 – ms. français 799 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 11r°)



Illustration 2 – ms. français 1559 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 15r°)

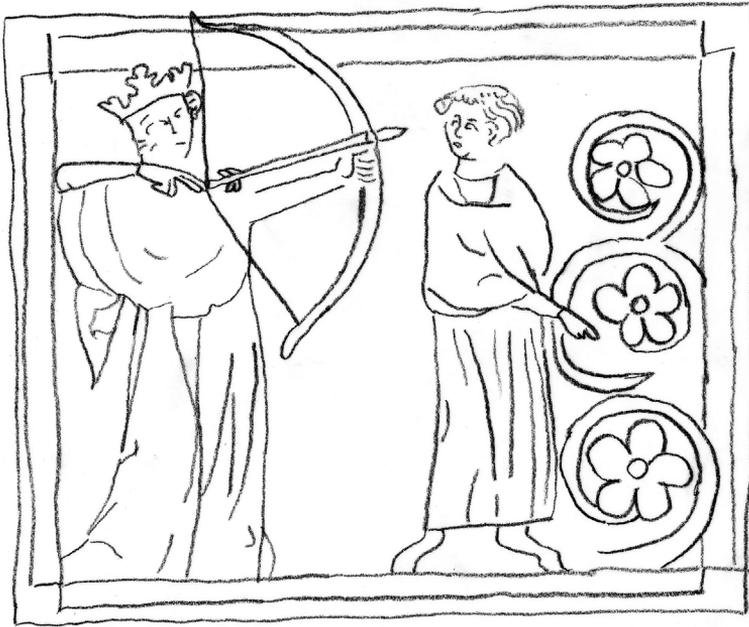


Illustration 3 – ms. Cod. gall. 17 de Bayerische Staatsbibliothek à Munich (fol. 12r°)



Illustration 4 – ms. français 805 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 13v°)

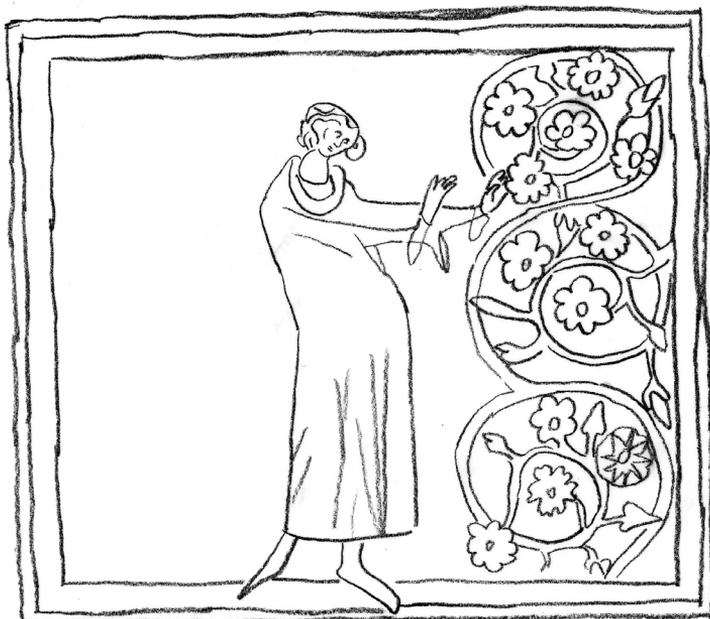


Illustration 5 – ms. français 1575 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 12v°)



Illustration 6 – ms. français 1567 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 14r°)



Illustration 7 – Lindsay Rose (fol. 10v^o)



Illustration 8 – Lindsay Rose (fol. 11r^o)

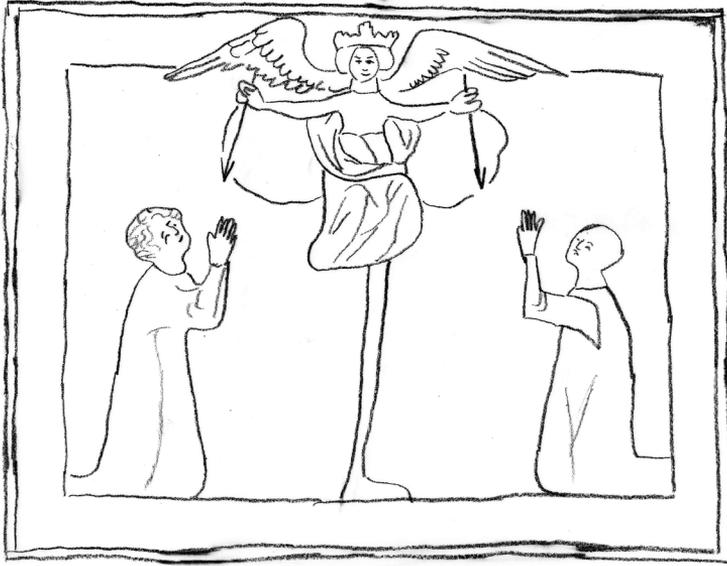


Illustration 9 – ms. Reg. lat. 1522 de Biblioteca Apostolica Vaticana (fol. 12r°)



Illustration 10 – ms. 5210 de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris (fol. 12r°)