

# LES MÉTAMORPHOSES TEXTUELLES DU MYTHE DE NARCISSE DANS LE MOYEN ÂGE FRANÇAIS

## Mise en abyme, parodie et commentaire

ALINA-DANIELA MARINESCU  
Université "Jean Moulin" Lyon 3  
danamarinescu2000@yahoo.com

### Résumé

Cet article a comme point de départ l'histoire de Narcisse racontée par Ovide et se propose de traiter le thème de la métamorphose à plusieurs niveaux. Le premier concerne le mythe qui est centrée sur une transformation: celle de Narcisse en fleur, en visant surtout la relation entre le personnage et son reflet (les changements dans la perception de ce reflet et ceux du moi par rapport à son image). Le deuxième niveau de la métamorphose suit le plan chronologique, donc les modifications de cette histoire de l'Antiquité au Moyen Age, et le dernier a comme but d'approfondir les métamorphoses textuelles que le mythe a engendrées dans trois textes médiévaux (le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, la continuation de ce texte par Jean de Meun et *Le livre des eschez amoureux moralisés* d'Evrart de Conty), tels la mise en abyme, la parodie et le commentaire.

### Abstract

This article starts from the history of Narcissus by Ovid and it proposes treating at different levels the theme of the metamorphosis. The first level concerns the myth which is focused on a transformation: that of Narcissus into a flower, aiming especially for the relation between the character and his own reflection (the changes of his own perception towards this reflection and the changes of the self in relation to his own image). The second level of the metamorphosis follows the chronological plan, therefore the modifications that this story from Antiquity undergoes in the Middle Ages period, and the last level has as purpose the fathoming of the textual metamorphoses that the myth begot in three medieval texts (*The Romance of the Rose* by Guillaume de Lorris, the continuation of this text by Jean de Meun and *Le livre des eschez amoureux moralisés* by Evrart de Conty), like: "mise en abyme", parody and commentary.

**Mots-clés:** Le Roman de la Rose, Narcisse, métamorphose

**Keywords:** The Romance of the Rose, Narcissus, metamorphosis

C'est dans ses *Métamorphoses* qu'Ovide a donné forme à l'un des mythes les plus complexes sur le rapport de l'homme avec son image: le mythe<sup>1</sup> de Narcisse, qui a connu une véritable fortune artistique au long des siècles. Ce que nous nous proposons dans cet article c'est de traiter le thème de la métamorphose à plusieurs niveaux: le premier concerne le mythe qui est centré sur une transformation – celle de Narcisse en fleur, en visant surtout la relation entre le personnage et son reflet (les changements dans la perception de ce reflet et ceux du moi par rapport à son image), le deuxième niveau suit le plan chronologique, donc les modifications de cette histoire de l'Antiquité au Moyen Âge, pour approfondir dans le dernier niveau les métamorphoses textuelles que le mythe connaît dans trois textes médiévaux: dans *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, chez son continuateur Jean de Meun et dans une œuvre du XIVe siècle, *Le Livre des eschez amoureux moralisés* d'Évrart de Conty.

En apercevant son reflet dans l'eau limpide de la source, le héros d'Ovide est la victime d'une double illusion: celle de substituer l'irréel à la réalité et de prendre le même pour l'autre, selon l'observation de Françoise Frontisi-Ducroux dans son ouvrage consacré aux représentations catoptriques dans l'Antiquité, *Dans l'œil du miroir* (Frontisi-Ducroux, 1997: 215). Entre le personnage et son reflet se crée le cercle d'une passion sans issue, dont il est en même temps le sujet et l'objet. En parlant de l'image dans l'eau, le poète utilise des mots comme "le fantôme", "sans consistance" (Ovide, 1994: 84) qui marquent la différence ontologique entre le personnage et son reflet, entre l'être et son image, de sorte que l'on peut parler d'une réflexion déformante par son caractère illusoire et irréel. "Le fantôme", par son manque de réalité, situe le reflet dans l'empire de l'ombre et de la mort, ce qui va pousser Narcisse à le rejoindre, car l'union avec son double n'est possible que par leur identification absolue. Mais Ovide est le seul auteur antique qui donne à son héros le privilège de se reconnaître dans son reflet. En observant les gestes répétés de l'image qui lui donnent l'illusion de l'amour réciproque, le personnage se rend compte que le reflet qu'il voit est le sien et il arrive de cette manière, en dépassant l'étape de la réflexion stérile, à la conscience de soi: "Mais cet enfant, c'est moi; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus; je brûle d'amour pour moi-même, j'allume la flamme que je porte dans mon sein" (Ovide, 1994: 84). C'est pour cela que l'on peut considérer Narcisse, selon l'exemple de Cristian Moraru dans *Poetica reflectarii* [*La Poétique de la réflexion*], comme un représentant "de l'esprit humain qui, pour prendre conscience du monde, doit tout d'abord prendre

---

<sup>1</sup> Concernant la notion du mythe, nous nous rapportons ici à la définition de Mircea Eliade: "Il faut s'habituer à dissocier la notion de mythe et celle de parole, de fable, pour la rapprocher des notions d'action sacrée, de geste significatif. Est mythique non seulement tout ce qu'on raconte de certains événements qui se sont déroulés et de certains personnages qui ont vécu *in illo tempore*, mais encore de tout ce qui est dans un rapport direct ou indirect avec de tels événements et avec des personnages primordiaux" (*Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1989: 355).

conscience de soi-même, donc il doit transformer la connaissance en une conscience” (Moraru, 1990: 202).

Dans la philosophie antique, c’est Plotin qui fait référence à ce mythe dans le cadre d’un exposé sur la beauté intelligible et sensible en considérant l’erreur narcissique comme l’erreur métaphysique des âmes qui oublient leur origine et apprécient la beauté matérielle à la place de la beauté intelligible (Plotin, 1960: I,VI,8), vu que la matière dans la philosophie néoplatonicienne est l’équivalent de l’irréalité. On peut d’ailleurs retrouver cette interprétation à l’époque médiévale à laquelle appartiennent les trois textes dans lesquels nous allons chercher les traces de la métamorphose du mythe de Narcisse.

Pour adapter l’univers ovidien des mythes et des dieux, ce monde de mutation d’un règne à l’autre, à la mentalité chrétienne, les poètes du Moyen Âge ont dû le moraliser en utilisant les allégories. À cette époque, le mythe narcissique connaît des transformations qui visent autant l’histoire, que son interprétation et sa forme. Parmi les premiers textes médiévaux à avoir adapté le mythe narcissique, on peut citer *Le lai de Narcisse* du XII<sup>e</sup> siècle où non seulement la fable a subi des changements, mais le reflet même est pris pour une fée et ce n’est pas le seul exemple où l’image dans l’eau acquiert des attributs féminins. La source est remplacée par une fontaine et ce motif va circuler dans la plupart des adaptations médiévales de cette histoire. À la fin du texte, l’exemple de Narcisse sert d’avertissement et c’est une mise en garde contre les folies de l’amour. La moralisation du mythe, sa transformation en un “exemplum” sont une caractéristique de tous les textes médiévaux traitant de ce mythe<sup>2</sup>. Quant à la nature du reflet, le poème affirme son caractère trouble et sombre, il est comparé à une ombre, à un “fantomes” (Baumgartner, 2000: 140), ce qui lui confère des connotations funèbres, connotations présentes dans d’autres œuvres de cette période.

Toutes ces particularités de l’adaptation médiévale du mythe de Narcisse se trouvent aussi dans les textes que nous envisageons d’analyser, auxquelles s’en ajoutent d’autres plus complexes, comme les stratégies textuelles que cette histoire a engendrées d’une œuvre à l’autre. L’épisode de Narcisse inséré dans la première partie du *Roman de la Rose* a une fonction essentielle dans la narration de Guillaume de Lorris en tant que préambule de la scène de la découverte de l’amour et “exemplum” pour l’aventure de l’amoureux. La source est remplacée tout comme dans *Le lai de Narcisse* par une fontaine, cette fois-ci une fontaine sous un pin qui renvoie à l’épisode du roman *Yvain* de Chrétien de Troyes. L’association pin-fontaine a été rapportée par la critique au complexe *eros/thanatos* qui joue un rôle primordial dans le mythe ovidien (Strubel, 1992: 119). L’histoire de Narcisse,

---

<sup>2</sup> Voir, entre autres, *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, édition de C. de Boer, tome I, Amsterdam, Johannes Müller, 1915 et aussi Jean Froissart, *Le joli buisson de jeunesse*, traduit en français moderne par Marylène Possamai-Perez, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.

introduite par l'intermédiaire d'un artifice (l'inscription sur la fontaine), est transposée dans le registre courtois: le héros est un "damoiseau" méprisant l'amour d'Echo ("dame de haut rang") qui va implorer Dieu de venger sa souffrance en punissant le jeune homme par un amour tout aussi malheureux que le sien. En voyant son reflet dans l'eau de la fontaine, Narcisse en tombe amoureux, mais le personnage de Guillaume de Lorris se prend pour un autre et n'arrive pas, à la différence du héros ovidien, à se rendre compte qu'il s'agit de son image:

Au-dessus de la fontaine, il se pencha complètement en avant pour s'y désaltérer. C'est ainsi qu'il vit dans l'eau claire et pure son visage, son nez et sa petite bouche. Aussitôt il en fut stupéfait, car son reflet le trompa tout à fait: il s'imagina voir la figure d'un jeune homme beau au-delà de toute mesure (Lorris, 1992: 123).

Dans la version originale, au mot "reflet" correspond le mot "ombre", qui, parmi les différents types de représentation, désigne le degré le plus éloigné du modèle, c'est un double en négatif, ne reproduisant que la silhouette du personnage. Symboliquement, l'ombre appartient plutôt au royaume de la nuit, prémonition de la mort prochaine du personnage. Narcisse se voit comme un autre, mais cet autre n'est plus vivant, car c'est l'altérité de la mort qu'il entrevoit dans la fontaine. Comme dans toutes les adaptations du mythe ovidien, l'histoire de Narcisse sert "d'exemplum" contre le péché d'orgueil dont se fait coupable le héros, mais aussi de leçon aux femmes qui dédaignent leurs amoureux comme le jeune homme capricieux a repoussé l'amour de l'infortunée Echo.

L'amant refuse tout d'abord de se regarder dans l'eau qu'il ressent comme un piège de l'amour en pensant au malheur du personnage ovidien que la contemplation de soi a mené à la mort. Mais la fontaine de Narcisse possède d'autres propriétés qui la transforment en une fontaine de l'amour et ainsi le personnage de Guillaume de Lorris ne connaîtra-t-il pas le sort du malchanceux amoureux de soi-même. Transparente, l'eau ne donne pas à voir à l'amant son reflet, mais elle lui permet de percevoir deux pierres de cristal qui reposent au fond de la fontaine: une merveille optique, une sorte de prisme qui réfracte la lumière en dizaines de couleurs. Dans le cristal se reflète de manière concentrée, mais jusque dans le moindre détail (comme dans un miroir convexe) le jardin:

Voilà quelle est la vertu de ce cristal merveilleux: l'endroit tout entier, arbres, fleurs et tout ce qui fait l'ornement du verger, s'y reflète bien en ordre. Et pour vous faire comprendre l'affaire, je veux vous donner un exemple: de la même façon que le miroir montre les choses qui sont devant lui et que l'on y voit sans voile aussi bien leur couleur que leur forme, tout à fait de la même manière, je vous le dis pour le vrai, le

cristal, sans tromper, révèle tout l'agencement du verger à ceux qui s'amuse à regarder dans l'eau (Lorris, 1992: 127).

En prenant en compte cette propriété, on ne peut pas considérer le cristal comme un miroir fidèle, puisqu'il ne montre pas l'objet qui se trouve devant lui, dans ce cas le visage de l'amant, et aussi parce qu'il ne reproduit que la moitié du jardin.

À la place du reflet illusoire, de l'"ombre", renvoyée par l'eau, il s'agit maintenant d'un vrai miroir se situant au fond de la fontaine qui ne reflète plus d'une manière stérile le visage de celui qui s'y regarde, mais lui offre tout d'abord la vision du jardin, pour lui dévoiler ensuite l'objet de son amour, le bouton de rose. En dédoublant le monde clos du jardin, la fontaine devient un "speculum mundi" et elle est aussi un miroir magique en révélant l'amour à celui qui s'y regarde, l'objet caché de son désir – les rosiers enfermés par une haie. Cette fois-ci le reflet meurtrier de soi devient reflet du monde et image de l'amour et l'eau de la fontaine permet le passage de soi vers autrui. De cette manière, le narcissisme est dépassé, mais les pièges subsistent dans la démesure et la folie que la passion peut entraîner. Le cristal "merveilleux" reste encore un "miroir périlleux", car "celui qui se regarde dans le miroir ne peut trouver de protecteur ni de médecin pour éviter à ses yeux de voir ce qui l'a mis sur la voie de l'amour. [...] C'est alors que les gens sont saisis d'une rage nouvelle; c'est ici que les sentiments se transforment, ici le sens et la mesure ne servent à rien" (Lorris, 1992: 127).

La manière dont l'amant tombe amoureux présente quelques points d'intérêt pour notre analyse. La vision des rosiers a lieu dans le miroir, l'accès à l'objet aimé se fait donc de manière indirecte, par la contemplation de son image. Mais cette contemplation suffit pour que l'amant ressente les tourments de l'amour, car "c'est lorsque l'image des rosiers se sera imprimée sur le cristal, qu'ils existeront véritablement pour le narrateur qui, dans sa visite minutieuse du verger, ne les avait pas aperçus" (Gally, 1995: 21), comme le remarque Michèle Gally dans un article sur les théories de la vision dans *Le Roman de la Rose*. La conclusion, que d'autres chercheurs partagent aussi, serait que la fontaine peut être assimilée au mécanisme psychique de la vue et de l'imagination.

Dans son commentaire au *Roman de la Rose*, Armand Strubel considère la fontaine de Narcisse comme un carrefour de significations de cette première partie du roman, en prenant en considération le rôle du personnage ovidien qui préfigure celui de l'amant et du narrateur. L'amant répète l'expérience narcissique de la fontaine, mais l'eau ne lui révèle pas son visage, elle laisse seulement entrevoir dans le cristal l'objet de son amour. En suivant la conclusion du même chercheur selon laquelle la fontaine serait le symbole du poème allégorique, nous tenterons de faire un parallèle entre les significations de cet épisode et la construction du roman de Guillaume de Lorris. Le roman raconte le songe que le narrateur a fait une nuit de mai dans sa jeunesse, songe qui présuppose un dédoublement du narrateur

en sujet rêvé que l'on peut comparer au dédoublement de Narcisse dans les eaux de la fontaine. En racontant son rêve, le narrateur promet le dévoilement d'un sens, mais il reste sur sa promesse et il nous laisse que l'enchaînement des images oniriques. D'une manière similaire, la fontaine montre à ceux qui regardent dedans, même si c'est dans le moindre détail, seulement la moitié du verger. Elle donne à voir le monde en image, comme le roman décrit les images du songe, mais qu'à moitié, car le sens est caché, et pour avoir la totalité du "speculum mundi", il faut la glose, l'interprétation promise du rêve. Dans son entier, le roman se veut un art d'aimer et l'histoire de Narcisse est un négatif de cet art d'aimer, c'est un avertissement contre les pièges de l'amour et un "exemplum" pour ceux qui le rejettent. Dans l'analyse de la manière dont l'amant tombe amoureux, la fontaine a été interprétée comme reproduisant le mécanisme de la vision intérieure, c'est un appareil à engendrer des images, à l'instar de l'œuvre de Guillaume qui naît de la contemplation de soi dans les eaux de son rêve. Le roman reste sous le signe de la fascination de l'image que l'auteur éprouve, fascination pareille à celle de Narcisse pour son reflet et à celle de l'amant pour l'image des rosiers. Au regard de tous ces éléments, nous pourrions affirmer que la fontaine de Narcisse est davantage que le carrefour de sens et le symbole du poème allégorique, elle est une mise en abyme<sup>3</sup> du roman.

En continuant l'œuvre de Guillaume, Jean de Meun propose aussi une relecture de celle-ci dans un registre ironique et parodique qui concerne non seulement la narration, mais surtout ce qui se trouve derrière celle-ci, la vision de l'amour et la conception de l'écriture. Un tel exemple de réécriture parodique serait l'épisode du parc de l'agneau dans lequel le clerc parisien reprend la structure du verger de la première partie du roman pour déconstruire son symbolisme, en proposant en échange un autre modèle de "paradis". Il oppose tout d'abord la forme carrée du jardin de Déduit (interprétée par la critique comme symbole du Paradis terrestre) à la perfection du rond du parc de l'agneau (symbole du Paradis céleste). La beauté du jardin n'est que tromperie et futilité, tout ce qu'il y a dedans n'est qu'illusion et imperfection et, de plus, soumis à l'éphémère.

Jean de Meun ne mentionne l'histoire de Narcisse qu'en lien avec la "fontaine périlleuse" dont il va mettre sous le signe du doute et de l'ironie les éléments et les qualités. Tout ce que Guillaume de Lorris a décrit est considéré comme mensonge et illusion et son continuateur va affirmer le contraire. Ainsi, il s'attaque aux propriétés maléfiques de la fontaine qui ont causé la mort du héros: "c'est la fontaine périlleuse, si amère et si pleine de poison qu'elle a tué le beau Narcisse quand il s'y est penché pour s'y mirer" (Meun, 1992:

---

<sup>3</sup> Nous rappelons ici la célèbre phrase où Gide a introduit ce concept: "J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre" (*Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948: 41) et la définition donnée par Lucien Dallenbach à la mise en abyme: "est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient" (Dallenbach, 1977: 18).

1169). Mais il n'est pas le seul frappé par le malheur, l'Amant en fait aussi les frais en découvrant dans le miroir du cristal l'amour décrit en termes de déraison et de maladie. Les qualités de l'eau sont elles aussi mises en question: loin d'être transparente, elle est trouble et sombre, de sorte qu'elle interdit la réflexion: "Ensuite il dit encore que c'est sans fin qu'elle est plus claire que l'argent pur. Voyez quels mensonges il vous débité là! Elle est au contraire, à vrai dire, si trouble et laide, que quiconque y penche sa tête pour s'y mirer n'y voit goutte" (Meun, 1992: 1171). L'image spéculaire est aux antipodes du narcissisme: elle est si déformée et aliénante que celui qui se regarde ne peut plus se reconnaître et il est atteint par la folie.

Le cristal sur le fond de la fontaine est aussi la cible de l'ironie. L'auteur de la seconde partie du roman ne reconnaît ni sa brillance, ni sa capacité de refléter d'une manière précise le jardin, en affirmant qu'au contraire, il rend les images confuses et sombres à cause de sa mauvaise luminosité. La propriété du cristal de ne refléter qu'une moitié du verger n'échappe pas non plus à l'ironie mordante du clerc parisien: "il est si lumineux que celui qui l'observe voit toujours la moitié des choses qui sont enfermées dans le jardin en question, et peut contempler le reste s'il a envie de se placer de l'autre côté, telle est sa clarté, tel est son pouvoir" (Meun, 1992: 1171). Tous ces éléments font de la fontaine de Guillaume de Lorris une fontaine-piège qui a un effet illusoire, ensorcelant sur celui qui s'y regarde et qui ne se reconnaît ou ne se voit pas dans ses eaux, l'absence de l'image de soi étant l'équivalent d'une mort symbolique. De même, la contemplation stérile de type narcissique dans cette fontaine peut représenter aussi une contemplation de soi dans les eaux funèbres.

À la différence d'elle, la fontaine du parc se remarque par sa brillance, par sa luminosité donnée par la pierre d'escarboucle et par sa capacité de refléter l'intégralité du jardin. Dans l'image qu'elle renvoie, chacun peut s'y reconnaître et par cette réflexion fidèle elle devient le symbole de la connaissance et de la vérité:

Elle a encore ce pouvoir merveilleux, que ceux qui viennent la voir en ce lieu, aussitôt qu'ils se dirigent de ce côté-là et mirent leurs visages dans l'eau, y voient en permanence, de quelque côté qu'ils soient, l'ensemble de ce que contient le parc et le connaissent proprement, et se connaissent eux-mêmes pareillement; et après qu'ils se sont vus là-dedans, ils ne seront plus jamais victimes d'aucune illusion sur quoi que ce soit, tant ils seront devenus sages maîtres en la matière (Meun, 1192: 1177, 1179).

La fontaine du parc de l'agneau est donc non seulement un "speculum mundi", mais elle permet aussi la connaissance de soi, le reflet n'étant plus sujet à l'illusion et à la mort comme dans la "fontaine périlleuse".

L'élément qui accentue l'opposition entre les deux fontaines est l'arbre qui les protège: le pin de la fontaine de Narcisse est un symbole funéraire, tandis que l'olivier du parc désigne l'arbre du jardin du Paradis. Mais ce qui fait de la fontaine de Narcisse une fontaine de la mort et de celle du parc une fontaine de la vie ce sont leurs propriétés spéciales: la première peut donner la mort par le pouvoir enchanteur et illusoire de son eau et la deuxième a la capacité de faire ressusciter ceux qui s'y regardent par le don de refléter la vérité: "Et pour vous mettre plus vite d'accord, je veux vous résumer, conformément à ce que je vous ai raconté, leur grand vertu et leur grand pouvoir: l'une des fontaines enivre les vivants de mort, tandis que l'autre fait revivre les morts" (Meun, 1992: 1181).

La relecture du texte de Guillaume s'avère acide et tout son appareil symbolique est déconstruit à l'aide du sarcasme, en arrivant jusqu'à la parodie<sup>4</sup>, comme dans ce fragment sur la fontaine de Narcisse qui garde chez Jean de Meun les propriétés maléfiques du mythe ovidien. Les qualités merveilleuses de l'eau et du cristal de la fontaine de l'amour trouvent dans cette deuxième partie du roman leur antithèse: le manque de réflexion et de luminosité, la déformation des images reflétées jusqu'à l'impossibilité de la reconnaissance du sujet qui s'y regarde. En érigeant la critique du jardin de Déduit et de la fontaine de Narcisse, épisodes qui constituent le carrefour de sens de la première partie du roman, le clerc parisien dénonce en fait la conception artistique de son auteur. La parodie de l'épisode de la fontaine vise en premier lieu le refus de l'idéal courtois de l'amour, idéal sur lequel est construit le texte de Guillaume de Lorris, car l'eau ne permet plus la réflexion, dans ce cas la révélation de l'image de l'objet aimé. À sa place, on perçoit le monde dans sa totalité et on se connaît soi-même comme partie du monde. L'absence de la réflexion entraîne aussi le rejet des vertus contemplatives, de l'esthétique de l'image qui constitue le fondement de la première partie du *Roman de la Rose*. Car, pour Jean de Meun, le roman n'est plus réflexion de soi dans les eaux du songe, mais un "speculum", somme de connaissances sur l'amour et bien plus encore.

*Le livre des eschez amoureux moralisés* d'Evrart de Conty qui se constitue en commentaire du poème des *Eschez amoureux*, met en place une diversité de stratégies textuelles pour le traitement du mythe de Narcisse. En constituant "un art d'aimer dans la tradition courtoise où l'apprentissage de l'amour est ramené à la stratégie du jeu d'échecs" (Guichard-Tesson, 1993: LXIV) comme l'affirment Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy

---

<sup>4</sup> Nous rappelons ici deux ouvrages essentiels concernant la parodie: Gérard Genette (1982), qui inclue la parodie dans la catégorie de l'hypertextualité: "tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformations simple [...] ou par transformation indirecte: nous dirons imitation" (Genette, 1982: 16), et Linda Hutcheon (1991).



qui ont élaboré son édition critique, *Le livre* inclut dans sa narration la matière du verger de Déduit du *Roman de la Rose*. L'auteur entreprend une réécriture de l'œuvre de Guillaume de Lorris en soumettant sa trame à des interprétations morales, scientifiques et philosophiques. L'histoire de Narcisse occupe une place importante dans ce texte qui ne fait pas référence directement au mythe ovidien, mais à son interprétation par Guillaume de Lorris, de sorte que le mythe est donc doublement reflété-métamorphosé par l'auteur du XIV<sup>e</sup> siècle.

Comme dans *Le Roman de la Rose*, l'histoire de Narcisse fait partie de l'épisode du verger de Déduit et elle reçoit plusieurs interprétations: une interprétation concernant le décor (la fontaine, l'eau, le pin, la pierre de marbre et les deux cristaux), une interprétation moralisante qui fait du personnage l'archétype de l'orgueilleux et une troisième, "historique", qui transforme le héros incarnant l'amour de soi-même en un jeune homme follement amoureux d'une "pucelle". Les interprétations sont suivies de plusieurs enseignements concernant l'amour.

Le Narcisse du *Livre des eschez amoureux moralisés* est trompé par le caractère illusoire du reflet, par son apparence "vivante" et ce qu'il ne comprend pas est qu'il ne s'agit que d'une image. Quand finalement il réalise que "ce n'estoit que une ombre et une chose vaine, sans aucune existence" (Conty, 1993: 586), il meurt de désespoir, car l'image a des pouvoirs mortelles chez Evrart de Conty. Tout comme dans la fable ovidienne, Narcisse continue même après la mort de se contempler dans l'eau de l'Enfer.

Les éléments du décor reçoivent des interprétations morales et philosophiques élaborées: la fontaine serait ainsi le symbole de la vaine gloire du monde; par la suite, l'eau pourrait suggérer le caractère passager des biens terrestres. Au contraire, le pin devient l'emblème des esprits méditatifs, tandis que le marbre représenterait les esprits insensibles et terrestres. Pour les deux cristaux, les choses se compliquent, de la morale on passe à la philosophie, car ils représentent les deux vertus données par Dieu à l'homme: la vertu sensitive et, respectivement, l'entendement par lequel les choses arrivent à l'imagination et à la mémoire. Ces deux vertus sont en fait le miroir où l'âme contemple sa clarté. Quant à la propriété des cristaux de la fontaine du *Roman de la Rose* qui reflètent selon la position de l'observateur qu'une moitié du jardin, il s'agirait, selon l'interprétation d'Evrart de Conty, d'une réflexion incomplète de la réalité du monde.

La première interprétation du mythe, l'interprétation moralisante, fait du personnage l'archétype de l'orgueilleux qui aime "la beauté corporelle et honneurs et richesses et telx choses mondaines" (Conty, 1993: 590). Le deuxième commentaire, historique, propose une lecture qui s'inscrit dans la ligne d'autres textes médiévaux, comme celui d'*Ovide moralisé*, selon lesquels Narcisse tombe amoureux d'une jeune fille dont il croit voir l'image dans la fontaine, car "la femme est aussi come le ymage et la similitude de l'homme" (Conty, 1993: 592). Quand il parle de l'illusion du héros, Evrart de Conty remplace le terme d'"image" avec

celui d'“ombre”. L'ombre et l'image seraient les deux facettes de son moi, le côté sombre et caché qui le pousse vers une passion fatale pour lui-même et le côté lumineux qui le fascine. L'auteur médiéval profite de l'occasion pour invoquer encore une fois la vanité des choses terrestres dont le symbole est l'amour du personnage ovidien pour son reflet dans la fontaine. En dehors du thème ecclésiastique de *vanitas vanitatum*, cet attachement du personnage ovidien pour son image pourrait être rapproché aussi des *Ennéades* de Plotin où le mythe narcissique est interprété en tant qu'amour des âmes pour la beauté passagère du monde sensible.

En parcourant ces œuvres, la conclusion qui s'impose serait que le mythe de Narcisse a servi aux auteurs médiévaux en premier lieu comme base pour des stratégies textuelles. Ainsi, pour Guillaume de Lorris, l'épisode de la fontaine n'est pas seulement un moyen de se détacher de l'histoire de Narcisse en proposant, à la place de la stérile réflexion de soi dans les eaux de la fontaine, la révélation de l'objet de l'amour, mais aussi, par la mise en abyme, une réflexion indirecte sur la construction du roman. Jean de Meun se sert de la fontaine de Narcisse pour une réécriture parodique et une mise en question de la conception de l'amour ainsi que de l'écriture de son prédécesseur. Evrart de Conty reprend le mythe ovidien du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris par le procédé du commentaire et l'histoire de Narcisse devient dans sa lecture un prétexte pour une interprétation moralisante et philosophique, conformément à laquelle le personnage d'Ovide est le prototype de celui qui aime la gloire du monde, ce qui renvoie au motif de *vanitas vanitatum*.

## Bibliographie

- BAUMGARTNER, Emmanuelle (éd.) (2000). “Le lai de Narcisse”. In: *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XIIe siècle français imité d'Ovide*. Paris: Gallimard.
- BOER, Cornelis (de) (éd.) (1915). *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*. Amsterdam: Johannes Müller.
- CONTY, Evrart de (1993). *Le Livre des eschez amoureux moralisés*. Montréal: Cérès.
- DALLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil.
- ELIADE, Mircea (1989). *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- FROISSART, Jean (1995). *Le joli buisson de jeunesse*. Paris: Honoré Champion.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1997). *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Odile Jacob.

- GALLY, Michèle (1995). "Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu. Théories de la vision et discours poétique dans le Roman de la Rose". In: Michèle Gally, Michel Jourde. *L'Inscription du regard. Moyen-Age – Renaissance*. Fontenay, Saint-Cloud: ENS Editions.
- GENETTE, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- GUICHARD-TESSON, Françoise, ROY, Bruno (1993). *Introduction et notes au Livre des eschez amoureux moralisés*. Montréal: Cérès.
- HUTCHEON, Linda (1991). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Londres: Routledge.
- LORRIS, Guillaume de, MEUN, Jean de (1992). *Le Roman de la Rose*. Paris: Librairie Générale Française.
- MORARU, Cristian (1990). *Poetica reflectarii [La Poétique de la réflexion]*. Bucarest: Univers.
- OVIDE (1994). *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres.
- PLOTIN (1960). *Les Ennéades*. Paris: Les Belles Lettres.
- RICARDOU, Jean (1991). *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil.
- SANGSUE, Daniel (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.
- STRUBEL, Armand (1992). *Introduction et notes au Roman de la Rose*. Paris: Librairie Générale Française.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Allégorie et littérature au Moyen Âge*. Paris: Honoré Champion.