

New Europe College  
*Ștefan Odobleja* Program  
Yearbook 2019-2020



---

ALEXANDRU BEJINARIU  
ADRIAN GRAMA  
ALEXANDRA ILINA  
RĂZVAN IOAN  
ANAMARIA IUGA  
LEYLA SAFTA-ZECHERIA  
ANDREI SORESCU  
CĂTĂLINA TESĂR  
ANDREI RĂZVAN VOINEA

---

Editor: Irina Vainovski-Mihai

This volume was supported by a grant of the Romanian National Authority for the Scientific Research and Innovation, CNCS/CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-BSO-2016-003, within PNCD III

### **EDITORIAL BOARD**

Dr. Dr. h.c. mult. Andrei PLEȘU, President of the New Europe Foundation, Professor of Philosophy of Religion, Bucharest; former Minister of Culture and former Minister of Foreign Affairs of Romania

Dr. Valentina SANDU-DEDIU, Rector, Professor of Musicology, National University of Music, Bucharest

Dr. Anca OROVEANU, Academic Coordinator, Professor of Art History, National University of Arts, Bucharest

Dr. Irina VAINOVSKI-MIHAI, Publications Coordinator, Professor of Arab Studies, „Dimitrie Cantemir” Christian University, Bucharest

Copyright – New Europe College  
ISSN 1584-0298

New Europe College  
Str. Plantelor 21  
023971 Bucharest  
Romania

www.nec.ro; e-mail: nec@nec.ro

Tel. (+4) 021.307.99.10, Fax (+4) 021. 327.07.74



## ALEXANDRA ILINA

Née en 1988 à Balș

Doctorat en cotutelle, Université de Bucarest et Université Sorbonne  
Nouvelle – Paris 3 (2016)

Thèse : *La hiérarchie : Entre texte et image dans le Roman de Tristan en prose*

Maître de conférences, Département de Français, Faculté des Langues et  
Littératures Etrangères, Université de Bucarest

### Bourses :

Mobilité postdoctorale offerte par la *Fondation Maison des Sciences de  
l'Homme*, Paris. Titre du projet : *Un armorial arthurien inédit du XVII<sup>e</sup> siècle*  
(2018)

Bourse de l'Académie Roumaine, projet POSDRU/159/1.5/S/137926 READ  
(2014-2015)

Bourse de l'Agence Universitaire de la Francophonie, stage d'études effectué à  
l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2014)

Participation à des conférences en France et Angleterre

Articles sur l'héraldique, sur le médiévisme, sur la légende tristanienne et sur  
l'iconographie des manuscrits arthuriens

Participation (et organisation) à l'atelier « Reverdie », à l'Université de Bucarest  
(à partir de 2019)

Auteur de volume :

*Samblances. Images animées dans le roman français médiéval*, Editions de  
l'Université de Bucarest, 2018

# LA FIGURE DE NARCISSE DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

## Résumé

Cette étude se propose de suivre les grandes lignes de l'évolution de la figure de Narcisse dans la littérature française médiévale en langue vernaculaire. Récupéré au XII<sup>e</sup> siècle dans un lai qui développe le scénario ovidien et l'adapte à la mode littéraire de l'époque, Narcisse sera, à tour de rôle, une figure exemplaire du *fin amant* dans la lyrique des troubadours et des trouvères et une figure de la beauté idéale. À partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, le discours littéraire moralisateur, accentué à la suite de l'apparition de l'*Ovide moralisé* au XIV<sup>e</sup> siècle, le transforme en *exemplum* censé illustrer le lien entre sa beauté excessive et l'orgueil.

**Mots-clés :** Narcisse, *aetas ovidiana*, amour courtois, lyrique médiévale, réception d'Ovide, fantasma, littérature didactique

L'œuvre d'Ovide est une des sources littéraires latines dont l'influence est à retrouver un peu partout dans les textes médiévaux, surtout à partir des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. La première occurrence de Narcisse, figure provenant de la lyrique ovidienne, dans la littérature médiévale est à retrouver dans un texte écrit vers 1160, le *Lai de Narcisse*. L'auteur anonyme du *Lai* renonce à la dimension étimologique et adapte sa version à la sensibilité de l'amour courtois, tout en restant fidèle au schéma narratif ovidien. L'interdiction et la prophétie sont le point de départ de ce récit bref : « Gart bien qu'il ne se voit mie ! / Ne viura gaires s'il se voit<sup>1</sup>. » Loin d'être représentatif pour un discours sur l'identité, Narcisse connaît trois formules textuelles dans les textes médiévaux : la poésie lyrique le récupère dans le discours érotique, où il apparaît comme idéal de l'amant courtois et image du « je », du sujet désirant, tandis que les textes narratifs s'intéressent surtout à sa beauté, sujette à l'idéalisation. La troisième formule, qui s'appuie sur la dimension

esthétique de sa figure, finit par réduire son histoire à la leçon morale, et fait de lui une image de la vanité. En dépit de ces mutations, il y a des éléments qui restent attachés à Narcisse dans tous les textes : il est une figure lyrique, pas un personnage, et sa figure est toujours associée à une dimension conceptuelle. Exemple ou contre-exemple, Narcisse incarne une idée.

## **1. Narcisse, une figure lyrique brisée**

Dans le corpus médiéval, Narcisse connaît trois types d'apparition : comme figure centrale, comme terme de comparaison et sous forme d'allusion ou de référence. Le premier type d'apparition est minoritaire. Narcisse occupe le rôle central dans les textes suivants : le *Lai de Narcisse*, le *Roman de la Rose*, *Floris et Lyriopé*, *Cristal et Clarie*, *l'Ovide moralisé*, *l'Épître Othéa*, *Les échecs amoureux* et le *Jeu de Narcisse*. Les apparitions de second degré sont beaucoup plus nombreuses : dans tous les autres textes qui forment le corpus, Narcisse apparaît en guise de comparaison qui sert à emphatiser la souffrance amoureuse ou la beauté de la figure centrale ou d'explicitier le discours, ou bien sous forme de référence ou d'allusion.

### **(a) Typologies textuelles**

Si Roland appartient décidément à la chanson de geste et Lancelot au roman, il est difficile d'esquisser la typologie textuelle de Narcisse, car il traverse les genres : il apparaît pour la première fois dans un lai, puis il ressurgit dans le roman, dans les productions lyriques, puis dans le roman idyllique et allégorique. Il est également mentionné dans les traités didactiques mythographiques et dans une pièce de théâtre. Il traverse, donc, presque tous les grands genres littéraires légués par le Moyen Âge, tout en évitant de se fixer dans une typologie ou autre. Certes, le roman médiéval est reconnu pour son hybridité, qui lui permet d'accommoder d'autres types de discours, mais à tout genre correspond une thématique propre et des personnages reconnus. Narcisse se soustrait à cette tradition. Peut-être son origine lyrique fait de lui une figure insaisissable du point de vue du genre littéraire, car il n'est pas un vrai personnage.

Le statut de personnage, terme problématique pour la littérature médiévale<sup>2</sup>, suppose une forme d'action performée par le personnage

et une forme de transformation qui le touche et, à la fin, lui façonne une identité. Même les figures les plus typologiques, tel Roland, pour reprendre cet exemple, évoluent dans un cadre narratif qui aide à fixer leur identité. Le personnage se donne une identité à travers l'action. Par contre, Narcisse est une figure passive qui apparaît dans un cadre narratif presque inexistant : son histoire commence lorsque l'action s'arrête, c'est-à-dire au moment où il arrête de faire la chasse pour étancher sa soif. L'action est le prétexte de son histoire, mais que l'accent tombe sur la contemplation et sur l'émotion. La chasse, activité noble et masculine par excellence, est l'activité préférée de Narcisse. Les scénarios médiévaux de l'histoire commencent souvent avec l'image de Narcisse chasseur, absorbé par cette activité qui, seule, le rend heureux. Il préfère la compagnie des fauves et des veneurs à celle des dames et il méprise les délices de l'Amour. Dans le *Jeu de Narcisse* du XIV<sup>e</sup> siècle, la première intervention de Narcisse s'ensuit à celle du Fou, personnage typique pour le théâtre de l'époque, qui assume le rôle de narrateur et se moque des deux amoureux, mais surtout du jeune homme qu'il traite de fou. Narcisse fait son entrée en scène en tant que chasseur :

Vouloir m'est prins d'aler chasser  
Et quelque beste pourchasser,  
Pour esbatre un peu ma jeunesse,  
On doit oyseuse dechasser  
Et tristesse de cuer chasser,  
Qui fait l'omme cheoir en vieillesse<sup>3</sup>.

L'éloge de la chasse<sup>4</sup> se transforme en éloge de la jeunesse et de la vitalité. Le jeune homme veut chasser de son cœur toute forme de tristesse qui condamne l'homme à la vieillesse et à la déperdition. Le rapport action-passivité est surpris dans cette séquence courte, reprise par d'autres textes : Narcisse souhaite garder sa vitalité intacte, il veut rester dans cet état d'ignorance amoureuse où il ne connaît ni tristesse ni contemplation, mais la fatalité le guette et il tombe en proie à la tristesse qu'il voulait éviter à tout prix. Son refus d'obéir à la divinité cruelle qu'est le dieu d'Amour et de préserver son état idyllique est lu comme un affrontement. Une Écho en colère vitupère contre le jeune homme et, après l'avoir affublé d'une série de noms des plus déshonorants – parmi lesquels « vilain poulleux » – elle recourt à la malédiction qui sera fatale au jeune homme :

Je requier a Dieu doucement  
Qu'il envoie prochainement  
A Narcisus telle aventure  
Qu'il s'enamoure follement  
D'aucune qui pareillement  
Le refuse et n'ait de lui cure<sup>5</sup>.

L'usage du mot « aventure », terme qui codifie, entre autres, une manifestation du destin, signale, pour Narcisse, la sortie de son ignorance amoureuse synonyme d'action et l'entrée dans la passivité. La contemplation désespérée de Narcisse, qui croit regarder une belle dame, fait l'objet du commentaire du Fou, destiné au public :

Il estoit alé pour descroistre  
Sa soif, mais il l'a fait recroistre  
D'une autre soif plus perilleuse.  
C'est soif d'amours tresangoisseuse<sup>6</sup>.

Le jeu langagier avec les deux types de soif, la soif physique et la soif qui sert de métaphore pour le désir amoureux, signale aussi le passage de l'action à la contemplation. Ce jeu n'est pas l'invention de l'auteur médiéval. Cet usage métaphorique de la soif apparaît chez Ovide : « dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit<sup>7</sup> ». L'auteur médiéval, qui semble avoir consulté la source latine, reprend le jeu et le développe. La soif physique est une sensation associée, dans cette séquence, à l'action : le chasseur a soif après avoir couru dans les forêts, en image de la jeunesse et de la vitalité. La faim et la soif sont des sensations souvent évoquées dans le roman chevaleresque afin de signaler la clôture d'un épisode aventureux. Avoir faim et soif veut dire, somme toute, avoir un corps sain, dont les appétits riment avec action et vitalité. La soif « plus perilleuse », la soif amoureuse, annonce le passage vers la passivité et la mort. Après avoir regardé dans les eaux mortes, telles qu'elles sont définies par le texte, le jeune chasseur ne peut plus résister à la tristesse qu'il méprisait et dont il voulait s'échapper sur les sentiers entortillés des forêts.

### ***(b) Narcisse au passé***

Dans le corpus de textes qui le concernent, Narcisse devient souvent un prétexte, au sens propre du mot : il est une figure du passé, c'est-à-dire

du passé du texte, car il est déjà mort. Par rapport au présent du texte respectif, il n'est qu'un souvenir, dont la mémoire sert à expliciter le sens, la *senefiance*, du nouveau texte. En même temps, il sert de point de départ pour d'autres discours, surtout à la fin du Moyen Âge, dans les textes didactiques, doués d'une forte dimension théorique. La figure statique de Narcisse s'identifie à sa fontaine : c'est le lieu où il découvre l'amour et la mort et où les amoureux découvrent les dangers de l'amour. Le *Roman de la Rose* est peut-être l'exemple le plus connu, car sa topographie, illustrée souvent sur les frontispices des manuscrits, est élaborée autour de la fontaine de Narcisse. Très souvent, l'iconographie récupère sa figure qui apparaît penchée sur la fontaine, faisant de lui un souvenir visible. Ce lieu de mémoire est décrit par Guillaume de Lorris, qui utilise le terme « figure » pour désigner Narcisse, et les syntagmes « mireors perilleus » et « fontaine d'amors » pour désigner sa fontaine :

Dedanz une pierre de marbre  
Ot nature par grant mestrisse  
Souz le pin la fontaine assise,  
Si ot dedanz la pierre escrite  
Ou bort amont lettre petite  
Qui devisoient qu'anqui desus  
Se mori li biaus narcisus<sup>8</sup>.

Le roman médiéval utilise souvent les inscriptions pour démarquer les lieux de mémoire mais aussi pour inscrire les lieux dans le texte, tout en leur offrant un rôle explicite. Dans ce cas-là, la fontaine devient la tombe cénotaphe de Narcisse et l'écriture résume le sens de son histoire à travers deux mots-clés : la mort et la beauté. L'emploi du terme « figure » est lié au moment où le jeune homme se regarde et se fait tromper par sa propre image :

Si vit en l'yaue clere et nete  
Son vis, son neis et sa bouchete.  
Icil maintenant s'esbaï  
Car ses ombres tout le traï,  
Qu'il cuida veoir la figure  
D'un enfant bel a desmesure<sup>9</sup>.

La mort du jeune homme est racontée quelques vers plus tard, et le commentaire du narrateur finit sur un avertissement pour les jeunes femmes qui ne devraient pas infliger une telle souffrance aux amoureux. Dans ce texte, Narcisse pense voir un jeune homme dans les eaux claires, pas une femme, mais l'exemple s'adresse aux femmes, tout en s'inscrivant dans une tradition qui sera cultivée par les textes plus tardifs. Ce renversement des rôles est typique : dès le début, Dané subit les supplices de l'amour, réservés plutôt aux hommes dans la lyrique, tandis que Narcisse emprunte les traits de la dame orgueilleuse et inaccessible. Dans la séquence citée apparaît un autre élément associé à la figure médiévale de Narcisse : la démesure. Sa beauté dépasse la mesure et on peut y voir la contradiction avec une des valeurs cultivées par la poésie provençale, la *mezura*. Jacques Wettstein a montré, dans une étude sur l'usage cette notion dans la lyrique occitane<sup>10</sup>, que *mezura* ne se borne pas à tracer un idéal moral, mais elle touche aussi à la vision esthétique qui se détache des poèmes troubadouresques.

### **(c) *Stratégies de narrativisation***

Le caractère essentiellement non-narratif de Narcisse et sa genèse lyrique conduisent les auteurs médiévaux vers des stratégies scripturales. Milena Mikhaïlova-Makarius associe Narcisse au fantasme conçu par la lyrique courtoise et, dans son ouvrage sur les origines lyriques du roman, elle mène une investigation sur plusieurs romans idylliques d'inspiration ovidienne, parmi lesquels *Floris et Lyriopé*, un récit sur l'histoire d'amour des parents de Narcisse, Floris et Lyriopé. Lyriopé tombe amoureuse de Floris, l'ami de son frère, lorsque celui-ci était déguisé en femme et passait pour Florie. Toute cette préhistoire de Narcisse s'articule autour des jeux de miroir et des dédoublements. Une stratégie similaire est mise à l'œuvre par Jean de Renart dans son *Lai de l'Ombre*, où un chevalier tombe amoureux d'une dame qui ne veut pas recevoir son don, une bague. Afin de séduire la belle, le chevalier recourt à la ruse : il offre la bague à la réflexion de la femme dans la fontaine. Le tour est joué et la dame est conquise. Narcisse n'est pas cité dans ce lai, mais l'influence de sa figure se lit en palimpseste. Selon Mikhaïlova-Makarius, le fantasme est récupéré dans la narration grâce aux doubles : l'invention d'un double, d'un jumeau ou des jeux de déguisement permettent le développement d'une narration à partir d'un scénario statique, typiquement lyrique, et

« le jumeau a l'avantage de résoudre l'opposition ontologique entre réel et irréel tout en incarnant la figure du même<sup>11</sup>. »

La figure résiste à l'action. L'infusion narrative passe par la médiation du dédoublement et ainsi ne fait que déployer l'aporie du récit original et la redire. Jumeaux, frères, déguisements : toutes ces formules ne font que déplier le drame de Narcisse et de le rendre supportable, comique même. En dépit de la ressemblance et des liens étroits entre les personnages, il ne s'agit plus d'un rapport d'indentification entre les semblables, et ainsi l'amour devient possible. Le langage héraldique, construit autour de l'identification, nous fournit le terme qui décrit le mieux ce procédé employé par les auteurs qui narrativisent le scénario. Il s'agit d'une brisure de la figure : en héraldique, la brisure est utilisée pour rendre visibles les rapports de filiation. Or, le même phénomène apparaît, au niveau narratif, dans les réécritures du récit de Narcisse. La filiation est indiquée par le biais de la brisure : dans *Floris et Lyriopé*, les dédoublements brisent la figure et la démultiplient, tout en créant autour d'elle l'impression d'un lignage, et transformant les nouvelles figures en personnages, car la possibilité d'accomplir leur désir leur offre la possibilité de sortir de la passivité.

## 2. Au centre de l'amour courtois

Le rôle du miroir dans la lyrique courtoise a été amplement discuté, à partir des années '50 du XX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Mais l'assimilation de Narcisse à l'amant parfait dans ces textes l'a été moins. Son identification à l'idéal du *fin amant* est remarquée par Christopher Lucken, qui l'observe dans le *Roman de la Rose* : « Mais c'est également Narcisse, fasciné par son image au bord de la source, qui s'impose généralement comme la figure emblématique de l'amant épris des yeux de la dame. [...] Le couple qui fonde le discours amoureux peut se réduire à celui composé de Narcisse et de son image<sup>13</sup>. » Sa position au centre du verger symbolique traduit son importance dans le discours pédagogique développé tout au long du rêve allégorique. Il est modèle et anti-modèle pour l'amoureux, et son ambiguïté perdure. Si l'*amour de lonh* représentait un obstacle redoutable, l'amour de Narcisse illustre ce thème de manière exemplaire, car la distance paradoxale qui le sépare de son objet désiré est indépassable.

**(a) *Narcisus sui : miroir du poète***

La source de l'assimilation de Narcisse au *fin amant* est à trouver dans les textes du XII<sup>e</sup> siècle, d'ailleurs les premières productions littéraires à proposer cet idéal. Un premier exemple est à trouver dans le *Roman de Troie*. Achille, amoureux de Polyxène, la fille de Priam, se compare à Narcisse, dans une lamentation où il évoque le drame de l'éphèbe, mort à cause de l'impossibilité d'avoir l'objet de son désir, de l'accoler ou l'embrasser :

Narcisus sui, ço sai e vei,  
Qui tant ama l'ombre de sei  
Qu'il en morut sor la fontaine.  
Iceste angoisse, iceste peine  
Sai que jo sent : jo raim mon ombre,  
Jo aim ma mort e mon encombre ;  
Faire m'estuet, jo n'en sai plus,  
[...]  
Ço iert ma fin, que que il tart,  
Quar jo n'i vei nul autre esguart.  
Narcisus por amer mori,  
E jo referai autresi<sup>14</sup>.

Comme l'observe Jane Gilbert<sup>15</sup>, la comparaison est fondée sur l'impossibilité d'accomplir son désir amoureux, qui transforme Narcisse dans en victime de l'amour : « Narcisus por amer mori ». Les préfixes itératifs, plus communs en ancien français qu'en français moderne, servent au narrateur à accentuer la comparaison et montrer la répétition : « jo raim mon ombre », « jo referai autresi ». La formule « Qui tant ama l'ombre de sei » témoigne elle aussi de la lecture médiévale du mythe : en choisissant une formule transitive et non pas réflexive, le narrateur introduit l'histoire dans le schéma médiéval du désir, où il y a un désirant et un désiré, l'« ombre de sei ». À ce clivage opéré par des moyens grammaticaux s'oppose l'identification d'Achille avec Narcisse, car la mot de comparaison disparaît. Il n'est pas *comme* Narcisse, il *est* Narcisse. Cette formule a comme résultat rhétorique un effet d'authenticité auquel font écho les verbes itératifs. Les deux figures vont jusqu'à se confondre, immergées dans le même vécu. Dans le roman, Achille sera trompé par Hecuba et tué à cause de son amour pour Polyxène qui le fait tomber dans un piège tendu par la mère de la princesse. La mort d'Achille, survenue à

cause de son amour, l'inscrit dans la lignée des amants parfaits et anoblit le personnage. La force transfiguratrice de l'amour est illustrée dans ce fragment par une formule très proche du modèle de la lyrique provençale.

Un des premiers troubadours, Bernard de Ventadorn, décrit la souffrance amoureuse à partir d'une image spéculaire dans *Can vei la lauzeta mover* : l'amoureux se perd dans les yeux de sa dame tout comme Narcisse d'était perdu dans la fontaine. Au sujet de la source que Ventadorn aurait utilisée, Sarah Kay<sup>16</sup> affirme qu'il s'agirait plutôt du *Lai de Narcisse* que d'Ovide, car le poème, tout comme le *Lai*, met l'accent sur la souffrance amoureuse de l'éphèbe et non sur le problème de l'amour de soi, comme cela se passait dans le *Métamorphoses*. De nouveau, la dimension identitaire est gommée, car la figure du jeune de Thèbes n'est pas récupérée parce qu'il s'était trouvé dans la fontaine, mais parce qu'il s'y était perdu :

Anc non agui de me poder  
Ni no fui meus de l'or' en sai  
Que•m laisset en sos olhs vezer  
En un miralh que mout me plai.  
Miralhs, pus me mirei en te,  
M'an mort li sospir de preon,  
C'aissi•m perdei com perdet se  
Lo bels Narcisus en la fon<sup>17</sup>.

La perte de soi est à comprendre comme un manque de *mezura* et exprime le trouble affectif de manière assez typique, tout en signalant les dangers de l'amour. Aussi, cette perte de soi est souvent associée à la folie amoureuse, au *fol amour*, un autre motif cultivé par le discours érotique médiéval. Le jeu de mots, fondé sur la racine *mir-*, commune au verbe qui veut dire mirer ou regarder et au miroir, accentue la dimension visuelle de l'amour, typique pour l'*innamoramento*. L'identification n'est pas à retrouver chez le comparant, mais chez le comparé, c'est-à-dire chez le poète qui regarde dans les yeux de sa dame comme on regarde dans un miroir. La dimension fantasmatique de l'amour courtois est surprise par cette stratégie spéculaire : l'amour pour l'autre passe par le regard et par le sujet amoureux. L'association au fantasme et à l'imagination, vers la fin du Moyen Âge, traverse les textes du corpus. Elle est tellement stable parce qu'elle illustre, à travers l'aporie amoureuse de Narcisse, l'aporie

du vécu amoureux : tout amoureux est comme Narcisse, immergé dans un désir esseulant.

**(b) Figure de la folie amoureuse**

Si les récits essaient de narrativiser la figure de Narcisse à travers des dédoublements, la lyrique s'attaque à cette aporie pour y projeter l'affectivité du poème. Probablement issu de l'école de Bernard de Ventadorn<sup>18</sup>, Peirol d'Auvergne associe la figure de Narcisse à la folie amoureuse, dans la troisième *stanza* de son poème *Mout m'entremis de chantar voluntiers* :

Ja no partai de lieys mos cossiriers ;  
per mal que•m do non li puesc mal voler,  
quar tant la fai sens e beltatz valer  
segon l'afan folley saviamen.  
Mal o ai dig, ans folley follamen,  
quar anc Narcis, qu'amet l'ombra de se,  
si be•s mori, no fo plus fols de me<sup>19</sup>.

La figure de la dame est décrite à partir du vocabulaire courtois standard : elle fait preuve de *sens* et de *beltatz*, de raison, d'intelligence et de beauté, tandis que le *je* poétique se dit, d'abord, savamment fou, *folley saviamen*, mais avoue être follement fou, *folley follamen*. L'effet de symétrie est évident. Au niveau de la construction, les vers jouent sur des effets de réflexion : « per mal que.m do non li puesc mal voler », où les deux séquences du vers s'entrecroisent dans un chiasme. De nouveau, la figure du fou apparaît en jonction avec celle de Narcisse, par la médiation du *je* poétique, qui fonde sa comparaison sur la folie et finit par s'affirmer plus malheureux et plus fou que lui. Dans la strophe suivante apparaît le motif de la mort provoquée par la souffrance amoureuse, et le lien avec Narcisse est rendu plus évident encore. La comparaison n'est pas limitée à ces deux motifs, mais se lit aussi dans le vers qui décrit la fidélité sous forme de l'impossible séparation de la dame, devenue non seulement un objet du désir, mais aussi l'objet d'une contemplation sans fin : « Ja no partai de lieys mos cossiriers », une contemplation qui persiste et qui est similaire à l'*immoderata cogitatione* d'Andreas Capellanus<sup>20</sup>, en dépit du refus de la dame et de la souffrance provoquée par celui-ci, et qui rime avec folie.

Dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Thibaud de Champagne reprend les *topoi* de l'amour courtois dans *A enviz sent mal qui ne l'a apris*, poème où l'amoureux s'identifie avec Narcisse, à l'instar d'Achille. Tout comme lui, il recourt à l'identification par l'emploi de la même formule qui apparaissait dans le *Roman de Troie* : « Narcisus sui ». Le poème développe le scénario où le *fin amant*, rejeté par sa dame, avoue son amour et sa fidélité, traduite par le service :

Se ma dame ne prent oncor conroi  
de moi, qui l'aim par si grant couvoitise,  
mult la desir et, s'ele me desprise,  
Narcisus sui, qui noia tout par soi.  
Noiez sui près, loing est ma garison,  
s'entendré je touz jorz a son servise.  
Servir doi bien pour si grant guerredon ;  
mult voudroie qu'ele en seüst ma foi<sup>21</sup>.

L'innovation de Thibaut de Champagne n'est pas à trouver dans l'image du couple et de la souffrance amoureuse, déjà conventionnelle au moment où il la décrit, mais dans sa description de Narcisse, « qui noia tout par soi ». Il renonce à la référence à l'image que le jeune homme avait aimée, pour introduire dans le poème une allusion à la responsabilité individuelle, obtenue par l'usage du pronom réfléchi « soi ». Narcisse n'est plus la victime de son amour pour l'image, mais la victime de soi-même. Le sujet n'est plus seulement un sujet désirant et passif, mais aussi un sujet réflexif, capable de prendre une certaine distance par rapport au vécu. Il n'exprime pas seulement le vécu présent, comme la plupart des poètes du XII<sup>e</sup> siècle, mais il anticipe aussi sur le futur. On entrevoit déjà une certaine distance par rapport à l'affectivité déployée dans le poème et une conscience de l'appartenance à une tradition poétique déjà codifiée. La poésie de Thibaut de Champagne a suscité de nombreux échos parmi ses contemporains, et son usage de la figure de Narcisse aussi. En témoigne ce poème de Raoul de Soissons, adressé à Thibaut lorsque celui-ci était déjà roi de Navarre. La codification de la poésie et la conscience de la tradition dont il se revendique sont illustrées par cet *envoi* qui exprime la préoccupation du poète pour son métier, le « bien chanter » qu'il attribue à Thibaut. Le morceau commence de façon lumineuse, lorsqu'il s'agit de l'hommage poétique, et finit par trois vers sombres qui expriment le désespoir amoureux dans le langage le plus typique :

Roi, a qui ai amour et esperance,  
de bien chanter avez assez raison ;  
maiz mi plourer sunt ades en saison,  
quant je ne puis veoir ce que j'aim plus  
c'onques ama son ombre Narcisus<sup>22</sup>.

La saison des larmes, métaphore pour la souffrance, est complétée par la comparaison avec Narcisse. Il se déclare, comme les autres poètes qui lui précèdent, plus malheureux que l'éphèbe, car il ne peut pas voir l'objet de son désir. La comparaison est formulée, selon la tradition médiévale, pour indiquer la supériorité de la figure qui appartient au présent du texte et montrer l'unicité de l'amour. Le poète veut faire peau neuve et chanter l'unicité par des mots déjà usés, et pour ce faire, il tourne vers le miroir de Narcisse pour y magnifier son malheur. Mais la comparaison lui permet aussi de gloser autour de ce que la joie amoureuse veut dire : il se déclare blessé par l'impossibilité de voir sa dame. Or, ce faisant, il se situe au cœur du fantasme amoureux, là où le désir vacillant perdure au-delà du sensible, dans le territoire de la contemplation imaginaire. Si le drame de Narcisse consiste dans l'impossibilité de toucher ce qu'il voit, le drame du poète consiste dans l'impossibilité de voir ce qu'il aime. L'amour qu'il avoue devient, ainsi, exemplaire, et la figure du poète dépasse en subtilité l'ancienne figure de Narcisse.

### ***(c) Un poète parmi des chevaliers***

Le contraste entre l'action et la passivité, qui fait de Narcisse une figure et non pas un personnage, est rendu plus évident encore dans les romans arthuriens où il est récupéré à travers le motif du chevalier pensif. Une séquence typique se déroule de la manière suivante : après le tournoi, le chevalier qui a combattu incognito se retire dans la forêt, souvent la nuit, et il s'arrête au bord d'une fontaine. À l'abri de l'obscurité, il regarde son visage et commence à chanter des lais en vers ou de se lamenter sous forme lyrique. Les références à Narcisse sont souvent explicites. La plainte amoureuse à la fontaine devient presque un rituel poétique dans les romans, et elle est associée à la solitude et au repos, mais aussi au désespoir. Dans les romans en prose, cette séquence se détache du reste aussi parce que le chevalier pensif manifeste sa souffrance en octosyllabe, abandonnant la prose, réservée aux séquences narratives. Même récupéré

en pleine narration, Narcisse reste figure, et sa passivité lyrique crée des oasis poétiques<sup>23</sup> au sein de l'action.

L'importance de la lyrique dans la structure des romans, souvent traversés par des veines poétiques, est intimement liée à la figure de Narcisse. Dans le *Tristan en Prose*, vaste roman arthurien du début du XIII<sup>e</sup> siècle, qui combine les légendes tristanienne et arthurienne, les références ou allusions à Narcisse sont légion dans le discours des amoureux. La poésie, la souffrance et la fontaine cachée dans les forêts solitaires forment une unité thématique fondée sur le scénario narcissique. Un des meilleurs exemples de chevalier pensif est Kahédin. Ce frère d'Iseut aux Blanches Mains, la femme de Tristan, provient des versions anciennes de la légende, mais il devient un personnage à part entière dans la version en prose, où il s'inscrit dans la série des rivaux de Tristan, amoureux d'une Iseut qui suscite et monopolise le désir des chevaliers. La première mention explicite de Narcisse dans ce texte apparaît dans un échange dialogué entre Kahédin et Palamède, un chevalier Sarrasin amoureux lui aussi d'Iseut. Kahédin accuse son rival d'aimer la reine d'un amour mortifère : « se vous amés la u je aim, vous amés aussi con fist Narchisus, ki ama cele dont il mourut. Se vous amés la u je aim, vous amés vostre mort sans doute, et de vostre mort avés joie<sup>24</sup>. » Leur dialogue est intéressant à plusieurs titres. D'abord, parce que les deux personnages ont été conçus comme doubles de Tristan. Kahédin est le double de Tristan et le frère du double d'Iseut, tandis que Palamède est une construction spéculaire, un imitateur de Tristan. Par ces dédoublements, ils s'inscrivent dans les stratégies de narrativisation de Narcisse. La phrase de Kahédin trahit aussi l'ironie du texte, car son avertissement s'avère prophétique, mais pour soi-même. Le dialogue est aussi révélateur de l'idée qu'on se fait de Narcisse : selon Kahédin, Narcisse « ama cele dont il mourut ». L'emploi du féminin pour désigner l'objet du désir décrit un couple : le jeune homme aime quelqu'un, une figure féminine, et ainsi il s'apparente au *fin amant*. La mort de Kahédin, cette mort *estrang*, est plus digne d'un *fin amant* que celle de Tristan, qui sera tué par le roi Marc. Les origines lyriques de Kahédin le rendent, en fin de compte, incompatible avec l'idéologie du roman chevaleresque.

Dans le paysage violent du roman, où la voix des armes résonne plus fort que le chant des amoureux, Kahédin se distingue par son discours anti-chevaleresque qui condamne *ceste coustume laide et vilaine*<sup>25</sup> de Logres, qui imposait aux chevaliers l'obligation de se confronter lors de toute rencontre. Il ne fera pas carrière en tant que chevalier, mais en tant qu'amoureux-poète. Sa mort arrive très tôt dans le roman, car son manque

d'adhésion à l'idéologie chevaleresque le rend incompatible avec la narrativité. Tout comme Narcisse, dont la mort demeure dans la mémoire littéraire, il restera dans la mémoire du roman pour sa mort exemplaire.

En dépit de l'évidente ressemblance avec Narcisse, on décèle également l'influence d'Écho dans la construction de Kahédin. Au début de son amour pour la reine, il avait tenté de s'opposer à sa passion et à la puissance d'Amour, en s'isolant dans un monastère, loin d'Iseut. Il l'avait presque oubliée lorsque le roi Marc décide d'organiser une fête en proximité de son refuge. En entendant parler du cortège royal et de la beauté de la reine, il redevient malade d'amour : « Quant il oit aucun parler de madame Iseut, tout maintenant li refroide li cuers et devien aussi comme mors, pales et vains. Il ne puet voir madame Iseut de Cornouaille des ex du chief, mais des iex du cuer le voit il adés et de jour et de nuit<sup>26</sup>. » Sa passion réveillée fait écho à la nouvelle. Il ne doit pas voir la reine, car il la voit des yeux du cœur, où son image perdure. On y retrouve le fonctionnement du fantasme amoureux. Il décide d'envoyer un lai à sa dame. La réponse versifiée d'Iseut le condamne, tout en actualisant l'image de Narcisse :

S'il en muert, nus ne l'en doit plaindre  
Puis que il meïsmes s'ocist,  
Ne l'en doit plaindre cis ne chist<sup>27</sup>.

Elle répond en vers octosyllabe, car le langage de l'amour est un langage lyrique par excellence. Le désespoir conduit Kahédin à accepter sa fin et à chercher une belle fontaine au cœur de la forêt : « Quant il est en la forest venus, il descent tout maintenant devant une fontaine mout bele et mout envoisie<sup>28</sup>. » Les adjectifs employés pour qualifier la fontaine proviennent directement de la lyrique courtoise, où la mort de l'amant est belle et lui procure joie, « envoiseüre ». La mise en scène de sa mort solitaire au bord de l'eau ne laisse aucun doute sur son modèle. Le commentaire du narrateur confirme le caractère exceptionnel de sa mort dans le roman : « Il muert de si estrange mort que onques mais nus hom ne morut a si grant dolour com il muert ! La mort li plaist et atalente. Il ne veut mais nul autre bien<sup>29</sup>. » Lorsqu'il compose son dernier lai pour sa dame, tout en sachant qu'il trouvera sa mort, il avoue : « Je laisse la prose pour vers<sup>30</sup> ». Ce faisant, il abandonne les territoires aventureux de la narration, synonyme de la prose, pour accepter sa « douche » mort lyrique. La perfection de son amour pour la reine lui interdit de la

trouver coupable pour sa fin, qu'il attribue à la passion amoureuse, à l'« ardours d'amours » :

En morant de si douche mort  
 C'ainc nus si dous mortel ne mort,  
 Me plaing d'icele ki m'a mort :  
 Ardours d'amours a ce m'amort<sup>31</sup>.

La rime interne « ardours-amours-amort » du vers final résume parfaitement le trajet que ce personnage avait parcouru dans le roman, et la monorime de cette strophe finale, où tous les vers finissent par « mort », offre à la fin de ce personnage une cadence tragique inégalée dans le roman. Le parallèle avec Écho est habilement inséré dans la réponse d'Iseut. Après avoir lu le lai de Kahédin, la reine émue reconnaît les mérites poétiques du chevalier qu'elle avait jugé auparavant de fou : « Quant ele a la charte leüe de chief en chief et veü ce k'il avoit dedens, ele dist a soi meïsmes tout plainnement que durement estoit Kahedins sages cevaliers et viseus, ki si sagement et si bel sot metre sa mort en escriture<sup>32</sup>. » Il devient un chevalier sage et habile car il a su mettre sa mort à l'écrit, en vrai poète.

Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la même figure de Narcisse devient l'objet des ironies. Il refait surface dans un *jeu-parti* du trouvère arrangeois Jehan de Grieviler qui répond à Jehan de Marli. La question qui nourrit le poème dialogué oppose deux types d'expérience amoureuse : le *vif deduit*, le plaisir accompli, et le désir inaccompli qui se manifeste sous forme de rêve et permet le prolongement du désir. Roberto Crespo a examiné ce poème et les fragments dédiés à Narcisse dans le *Roman de la Rose* et il a mis en lumière ce poète très peu discuté<sup>33</sup> qui soutient que *estre endormi en cele daserie* ne serait qu'une forme de bêtise. On reprend ici la quatrième strophe de son *jeu-parti* :

Maïstre Jehan, vous volés resambler  
 Chel Narcisu dont on va tant parlant,  
 Qui la mort eut par son ombre mirer ;  
 Autant vaut çou que vous m'alés contant:  
 Songiers ne vaut a amours tant ne qant,  
 Mais qant d'ami est amie sentie.  
 Autres deuis tant cuer ne glorefie,  
 Bien l'os prover<sup>34</sup>.

Jehan de Grieviler, un défenseur de l'amour conjugal, compare Jehan de Marli à un Narcisse déjà très connu à l'époque – « dont on va tant parlant » – pour critiquer l'éloge du fantasme amoureux. L'ironie qui se dégage du texte est le résultat, d'une part, de l'épuisement de la tradition lyrique du Sud, qui, après avoir suscité des imitateurs parmi les trouvères, perd son éclat et se fait concurrencer par d'autres traditions, et de l'autre part, d'une attitude assez commune à l'époque, très critique envers le côté excessif de l'amour courtois. Narcisse partage le sort des amants tristaniens, eux aussi critiqués et cités comme exemple négatif de conduite érotique. Toujours au XIII<sup>e</sup> siècle, la figure de Narcisse apparaît deux fois chez Richard de Fournival, écrivain du Nord qui est un amoureux et théoricien de l'amour. Ce clerc nourri de la philosophie aristotélicienne et de la lyrique ne pourrait pas oublier la figure de Narcisse, qu'il revisite dans ses textes. En témoigne son *Bestiaire d'Amour*, œuvre où l'érudition se mêle à l'invention pour livrer une production originale et séduisante, qui récupère et ressuscite la tradition courtoise sous forme de lettre envoyée à une dame « sans mercy ». La formule scripturale est la suivante : afin de décrire son amour, Fournival utilise des figures animalières tirées des bestiaires, qu'il ordonne, en bon aristotélicien, en suivant la hiérarchie des sens : la vue, l'ouïe, le goûter, l'odorat et le toucher. Parmi les premières bêtes citées dans la section dédiée à la vue on retrouve la tigresse. L'histoire de la tigresse dans le bestiaire est simple : afin de la tromper et de lui enlever son petit, le chasseur, représenté à cheval dans la plupart des enluminures, lui présente un miroir. Une fois son regard fixé dans ce miroir, elle oublie ses petits : « Miuз fui-je pris par mon veoir que tygre n'est au mireor, que jà ne sera tant correциé de ses faons, s'on li a emblez, que s'ele rencontre un mireoir, qu'il ne li conviegne ses ieols aerdre ; et si se delite tant au remirer la grant beauté de sa bonne taille qu'ele oublie ciaux a chacier qui li ont emblés ses faons, et s'arreste iluec come prise<sup>35</sup>. » Le narrateur ajoute son commentaire, où il s'affirme semblable à la bête, car lui aussi il est captif, « pris », grâce au regard. La deuxième occurrence de Narcisse dans son œuvre est beaucoup plus développée, et elle apparaît dans un poème, *Puis k'il m'estuet de ma dolor chanter* :

Puis k'il m'estuet de ma dolor chanter  
 Et en kantant dire ma mesestanche,  
 On ne doit pas ma kanchon demander  
 K'il i ai envoieüre,  
 Ains kant selon m'aventure,

Si com chil ki ne puet merchi trouver  
Et ki en soi n'a mais point de fianche.

Si com Ego ki sert de recorder  
Che k'autres dist, qant par sa sourquidanche  
Ne la deigna Narchisus resgarder,  
K'el sécha toute d'ardure  
Fors la vois ki encor dure,  
Ausi perdrai tout fors merchi crier  
Et sécherai de duel et de pesanche<sup>36</sup>.

Christopher Lucken voit dans ce poème une « synthèse exemplaire où se combinent les fantasmes de l'amour et l'exigence du chant<sup>37</sup> » et met en évidence l'originalité de l'approche de Fournival, car le poète sort du paradigme de la comparaison avec Narcisse et choisit de construire son discours amoureux autour de la figure d'Écho<sup>38</sup>, longtemps négligée dans les réécritures. Jacqueline Cerquiglini-Toulet signale, à son tour, la rareté des occurrences d'Écho chez les auteurs médiévaux<sup>39</sup>. On peut attribuer cet intérêt à la préoccupation de Fournival pour les sens, qui font l'objet de son *Bestiaire*, mais aussi à son penchant pour l'innovation au sein d'une tradition qu'il connaît et maîtrise. Dans son prologue du *Bestiaire*, Fournival parle de deux sens, deux portes, par lesquelles on accède à la mémoire : la vue et l'ouïe. En dépit de la favorisation de la vue, l'ouïe occupe aussi une place privilégiée dans la hiérarchie des sens. Il évoque dans son *Bestiaire* une longue série d'animaux qui, par le chant ou par la voix, forment une longue métaphore filée de l'amoureux et des pièges de l'amour. Dans cette chanson, Fournival revient sur le rôle du son et de la musique dans la pratique amoureuse, mais il ajoute une dimension supplémentaire, celle de la mémoire. C'est à partir du son qu'il établit la comparaison avec Écho : tout comme le poète, qui chante son amour, la nymphe condamnée à répéter les mots des autres, de les « recorder », perdure dans la mémoire, après sa mort, grâce à sa voix. Sur ce point, Fournival s'avère, une fois de plus, un bon connaisseur d'Ovide. Chez l'auteur latin, la nature étiologique du récit s'appuie sur l'immortalité de l'écho, reprise ici : « Fors la vois ki encor dure ». L'« ardures », symptôme de la blessure infligée par Amour, consume la nymphe, mais sa voix demeure. Les similarités avec la figure de Kahédin sont des plus évidentes, car non seulement il utilise les mêmes mots, comme l'« ardures », pour décrire ses malheurs, mais il s'intéresse aussi à la mémoire et à la fonction de la poésie qui, tout comme la voix de la nymphe, préserve le souvenir

de ses émotions. À l'indifférence de la dame aimée, qui condamne son amant, s'oppose la consolation apportée par la mémoire du chant ou de l'écriture. Cette conscience de la durée du texte est une innovation du XIII<sup>e</sup> siècle et un témoignage supplémentaire de l'émergence de la subjectivité littéraire, telle que la décrit Michel Zink dans son étude classicisée<sup>40</sup>. La rime « ardure - dure » met en relief la durée de l'écho de la souffrance amoureuse et, par le biais de la comparaison, elle montre la conception du poème comme témoin durable de l'amour. La comparaison est fondée aussi sur la soumission du poète, « ki ne puet merchi trouver », à sa dame, car la chanson amoureuse est un écho de l'amour, une réponse à l'amour auquel il ne peut qu'obéir et qu'il est contraint de versifier. De la même manière, Écho, récupérée ici à partir de la source ovidienne, est condamnée à répéter les paroles d'autrui, sans être capable de maîtriser son discours. La formule sur laquelle s'ouvre le poème, « Puis k'il m'estuet de ma dolor chanter », reprend une formule répandue dans la lyrique : *m'estuet* + verbe à l'infinitif. On a vu la même formule dans le discours d'Achille : « Faire m'estuet, jo n'en sai plus, / Iço que fist danz Narcisus. » Il se dit contraint de faire ce que Narcisse avait fait, de marcher dans ses pas vers une mort identique. Le français moderne ne permet pas une traduction fidèle de cette formule qui combine le caractère impersonnel du verbe « falloir » et le caractère personnel obtenu par la formule pronominal. La formule moderne « il me faut », qui indique la nécessité, le besoin, est très éloignée de celle médiévale, qui indique une contrainte qui s'impose à la personne. L'*innamoramento* est un processus surtout visuel et Fournival le sait très bien lorsqu'il choisit de subvertir le scénario ovidien et d'explorer la figure de la nymphe et les vertus poétiques du son. Ce faisant, il met en question la figure de Narcisse et la place qu'il occupe au centre de la lyrique, tout en montrant l'épuisement d'une tradition poétique qui jetait ses derniers feux.

### **3. *Ad imaginem Amoris* : Narcisse et la beauté**

Narcisse tombe amoureux de son image car elle est belle. En dépit des différentes versions de la réécriture, quoiqu'il pense voir un homme ou une femme, il est fasciné par la beauté de l'image. Mais que veut dire ce mot dans le cas de cet amoureux archétypal ? On va interroger quelques textes qui décrivent son image, tout en laissant de côté ceux qui se contentent de mentionner sa beauté sans offrir un portrait. Les textes de la fin du

Moyen Âge, à visée didactique, s'intéressent moins à son apparence et cherchent à offrir un discours moralisateur sur les dangers de la beauté.

**(a) Un portrait atypique**

Dans son étude sur le portrait au XII<sup>e</sup> siècle, Alice Colby remarque quelques détails atypiques dans le portrait de Narcisse dans le *Lai* : « In the portrait of Narcissus, we find our one and only reference to the beauty of a candid expression in the eyes, the beauty of *les yeux simples*<sup>41</sup>. » Elle remarque également l'unicité de ses sourcils, qui ne s'inscrivent pas dans le canon qui juxtapose des sourcils noirs et un front blanc. Dans ce tout premier texte, où Narcisse confond son image à une image féminine, son portrait contient des traits féminins et masculins, et les verbes utilisés pour décrire sa création font penser à la création d'une sculpture. D'abord, la description commence d'une façon conventionnelle, par une référence aux proportions et à l'exceptionnalité de sa beauté :

Gens fu de cors, grans par mesure  
Onques si bele creature  
Ne fu mais nee ne si gente<sup>42</sup>.

Elle continue, de manière toujours typique, par une évocation de la figure de Nature, sa créatrice qui apparaît partout au XII<sup>e</sup> siècle :

Nature i mist toute s'entente  
Au deviser et au portraire,  
Et a grant painne le pot faire  
Tant com el en ot devisé,  
Car tant i mist de la biauté  
Q'onques ne pot rien porpenser  
K'iloeuques ne vausist mostrer<sup>43</sup>.

Déjà, le narrateur fait mention de l'effet que sa beauté, résultat de la raison de Nature, sur les autres. Mais le caractère exceptionnel de son aspect réside dans un détail original, qui n'apparaît que dans sa description : la participation du dieu d'Amour dans sa création. Les yeux, premier élément cité, confèrent à sa beauté la force de séduction dont tomberont victimes toutes les jeunes filles et lui-même :

Primes a fait les ex rians,  
Simples et vairs, clers et luisans ;  
Mais estre tot çou qu’el i fist,  
Li dex d’amors du sien i mist :  
Il li asist un doç regart,  
Ki tot le mont esprent et art<sup>44</sup>.

Les adjectifs utilisés pour décrire ses yeux, « rians », « vairs, clers et luisans » sont assez typiques et décrivent des yeux gris-verts et lumineux. L’adjectif « simples » est beaucoup plus compliqué à comprendre, car il contredit l’adjectif chromatique. Le mot « vair » décrit une couleur aqueuse, aux reflets changeants. S’agirait-il d’une erreur, d’une contradiction issue d’une simple maladresse ? Il serait difficile de nous prononcer là-dessus, sachant surtout que la figure de Narcisse contient des ambiguïtés intrinsèques. Cette juxtaposition d’adjectifs pourrait montrer la double paternité de la beauté de Narcisse : la simplicité pourrait être un don de Nature, tandis que la couleur changeante pourrait indiquer l’intervention d’Amour. L’importance accordée aux yeux, qui sont mentionnés au tout début de la description, suggère plutôt une contradiction délibérée, censée signaler la beauté dangereuse du jeune homme. Tout portrait médiéval fait une mention des yeux et il serait difficile de s’imaginer que la description des yeux de Narcisse aurait été hâtive. L’intervention du Dieu d’Amour, qui met « du sien » dans les yeux du jeune homme, est plutôt immatérielle, car il ne s’agit pas d’un attribut purement physique. Il lui lègue un regard doux, qui peut brûler le monde entier. Déjà, le portrait s’était éloigné des canons, car la mesure mentionnée au début vire vers la démesure. La description est concentrée autour du visage, la seule partie qui est décrite en détail. Les contrastes offrent à cette image son caractère inhabituel :

Puis fist le nés, et puis la face,  
Clere plus que cristaus ne glace  
Les dens fist blances comme nois<sup>45</sup>.

Le contraste entre le feu et la glace ou la neige signale, une fois de plus, l’ambiguïté de ce portrait, auquel s’ajoute une nuance sensuelle lors de la description de la bouche, un autre élément plein de « douceur », dans la création duquel se mêle le dieu d’Amour :

Les levres joint en itel guise  
C'un poi i laisa d'ouverture,  
Tout par raison et par droiture.  
Et quant ele ot fete la bouce,  
Amors une douçor i touche :  
Femme qui une fois la sent,  
De s'amor alume et esprent<sup>46</sup>.

À la légère ouverture des lèvres, typique aux portraits féminins, s'ajoute la douceur de la bouche, offerte par Amour. L'image évoquée par le verbe la rend plus sensuelle encore, car Amour lui ajoute cette douceur en la touchant. Littéralement, il la touche avec douceur : le vers est très ambigu, car on peut comprendre qu'il décrit le geste plein de douceur mais aussi qu'il lui offre cette douceur par le biais du toucher. Les yeux et la bouche reviennent plus tard dans la lamentation de Dané : « Ques ex, quel bouce por baisier! » (v. 287), s'exclame-t-elle. Ce discours aux nuances sensuelles tourne vers un discours plutôt technique :

Aprés li forma le menton,  
Et de totes pars environ  
Li vait polissant a sa main,  
Tant qu'el l'a fait soëf et plain<sup>47</sup>.

Le verbe qui décrit la création et la finesse du menton provient du vocabulaire de la sculpture. La peinture est elle aussi évoquée à travers des éléments chromatiques :

Quant tot a fait a son creant,  
Par le viaire li espant  
Et par la face qu'il ot tainte,  
Une color qui pas n'est fainte,  
Ki ne cange ne ne se muet :  
Tant ne fait bel ne tant ne pleut,  
Ne se desfait en nule fin ;  
Tes est au soir com au matin,  
Mesleement blanche et vermeille<sup>48</sup>.

Amour agit en peintre, il « espant », il répandit sur le visage qu'il a peint, « tainte », une couleur qui n'est pas fausse. Comment comprendre cet ajout ? Il s'agit, probablement, d'une allusion au mythe de Pygmalion,

qui tombe amoureux de sa création et demande à Venus de l'animer. Dans ce portrait, cet adjectif sert à signaler l'animation de la création d'Amour. Le vers suivant sert à montrer qu'il ne s'agit pas d'une couleur ordinaire, tout comme l'image n'est pas ordinaire, car cette couleur, couleur de la vie, ne perd pas son éclat et n'est pas affectée par la pluie ou par le soleil. On peut songer aux couleurs qui animaient les sculptures des églises romanes, aujourd'hui blanchies. Le portrait finit sur deux couleurs typiques, le blanc et le rouge, chargées ici d'une signification supplémentaire, car elles sont censées indiquer la vitalité de la figure. Le dieu d'Amour contemple sa création qu'il trouve sans faille et la prochaine séquence du texte évoque l'image du jeune chasseur et son innocence érotique. Vers la fin du récit, lorsque Narcisse s'était rendu compte que l'image qu'il aimait était la sienne, il déplore sa mort de la manière suivante :

Vos, camp, vous, pré de ci entor,  
Por Diu, esgardés ma dolor !  
Plaigniés mon cors et ma biauté<sup>49</sup>.

Sa beauté est évoquée comme valeur dans ces vers qui font écho à la poésie lyrique, où la dame est décrite à travers sa beauté. Dans cette première réécriture, l'orgueil de Narcisse est ombragé par sa grande beauté qui le définit et le conduit à sa mort, mais il n'est jamais question d'une condamnation de la beauté que le jeune homme incarne. L'exemplarité de sa beauté est reprise par deux romans du XII<sup>e</sup> siècle. Dans le premier texte, *Cligès*, Narcisse sert de modèle de beauté, mais aussi de « po savoir », et lorsqu'il esquisse le portrait de Cligès, le narrateur parle du déséquilibre entre la grande beauté de Narcisse et son peu de savoir. Il n'oublie pas d'ajouter que la beauté de Cligès, doublée par sa raison, dépasse celle de Narcisse, tout comme la valeur de l'or dépasse celle du cuivre :

Plus estoit biaux et avenanz  
Que Narcisus, qui desoz l'orme  
Vit an la fontaine sa forme,  
Si l'ama tant, quant il la vit,  
Qu'il an fu morz, si com an dit,  
Por tant qu'il ne la pot avoir.  
Moût ot biauté et po savoir ;  
Mes Cligés an ot plus grant masse,  
Tant con fins ors le coivre passe  
Et plus que je ne di ancor<sup>50</sup>.

L'exemplarité de sa beauté est reprise dans le *Roman d'Alexandre* d'Alexandre Paris. Dans la branche III du roman, deux pucelles de la reine des Amazones évoquent la figure de Narcisse, dont parlent « li auctor ». Dans leur introduction à l'édition du *Lai de Narcisse*, Martine Thiry-Stassin et Madeleine Tyssens voient dans cette mention une allusion à une source médiévale perdue, qui aurait précédé le *Lai* : « il n'est donc pas impossible qu'il ait existé un *lai de Narcisse* différent du poème que nous éditons<sup>51</sup>. » Jusqu'au présent, l'hypothèse n'a pas été vérifiée. Narcisse est une figure placée dans un passé lointain, définie par sa beauté qui a une grande valeur et qui est la source de son mépris pour les pucelles :

Chantent une chançon o son de grant douçor  
D'un vallet qui ja fu, ce content li auctor,  
Onques tant bel ne virent trestout nostre ancisor ;  
Por ce que de biauté avoit si grant valor,  
Amer nule pucele de degna par amor<sup>52</sup>.

Le fait que la figure de Narcisse apparaît dans une chanson n'est pas dépourvu d'importance, car il montre une fois de plus sa nature lyrique. Tout aussi importante est la causalité qui s'établit entre la beauté du jeune homme et son attitude envers les jeunes femmes. Elle ouvre la voie vers la condamnation de la beauté, liée à l'orgueil dont le *jovencel* se fait coupable dans les textes suivants.

**(b) Une beauté « por cuers atraire »**

Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, Robert de Blois affiche une attitude ambivalente par rapport à la beauté. Lorsqu'il écrit l'histoire de la mère de Narcisse, Lyriopé, il lui imprime une direction claire :

Or m'estuet de beauté parler,  
Que blasmer le vuil et louer.  
De l'un et de l'autre dirai  
Reison selonc ce que je sai.  
L'orgoil voil je sans espemier  
Forment blasmer por chestier.  
Mais a totes les dames pri  
Ençoiz, et je por bien lor di,  
Que ne se vuillent corrocier,  
Quar ço c'on dit por chestier,

Ne doit on pas en mal torner  
Ne je n'en vuil nule nommer<sup>53</sup>.

L'histoire s'ouvre sur un dévoilement de l'*intentio*, « de beauté parler », une beauté qu'il va blâmer et louer. Dans ces deux premiers vers, il imprime au récit des enjeux didactiques. Ensuite, il vitupère contre l'orgueil, qu'il associe à la beauté, mais demande pardon aux dames qui pourraient se fâcher contre lui. Une fois de plus, le discours sur Narcisse, lorsqu'il vire vers la moralisation, s'adresse au public féminin, traditionnellement associé à la vanité et à l'orgueil. Ce prologue s'achève sur une note comique, car le narrateur assure les dames qu'il ne va pas les nommer. La tonalité du texte redevient sérieuse et la voix du narrateur devient celle d'un prédicateur, lorsqu'il s'attaque à la beauté vaine et passagère :

Beutez dechiet, beutez debrise,  
Granz beutez est molt tost faillie  
Par povreté, par maladie,  
Et par lonc deul a cuer avoir  
Voit on grant beauté dechaoir<sup>54</sup>.

Il reste, pourtant, fidèle à l'ambivalence qu'il avait annoncée au début du récit : il loue la beauté accompagnée par d'autres vertus, qu'il compare à une fleur dont l'odeur enrichit la beauté du coloris. Mais, à la fin du prologue, il avertit le lecteur que son récit portera sur la mauvaise beauté, que l'orgueil « trop envillist » (v.100). Le portrait de Lyriopé reprend, en grandes lignes, celui de son fils, dans le *Lai*. Elle a le même regard doux, les mêmes yeux « vairs », et une beauté attirante : « Totes biautez furent por plaire,/ Mais ceste fu por cuers atraire. » (v. 217-218). Malheureusement, elle est dépourvue d'humilité, et à cause de ce défaut et va se montrer médisante envers les autres et de refuser le mariage. Telle mère, tel fils : elle sera punie pour son orgueil, qui est constamment associé à sa beauté, et son destin ne fait qu'anticiper celui de son fils, qui s'inscrit dans un lignage condamné. Lors de la naissance de Narcisse, « Qui tant estoit de beauté pure » (v.1370), il est nommé le Beau Narcisse. Le récit s'achève sur la mort du jeune homme qui perd sa beauté à cause de sa douleur : « Tote sa force li est tresalee,/ De beauté n'i remaint donree. » (vv.1740-1741) Les deux derniers vers reviennent sur les dangers de l'orgueil : « He, orgoïl, honis soies tu ;/ Maint mal sont par toi avenu. » (vv.1759-1760)

À partir de ce moment-là, Narcisse n'est plus le *fin amant* de la lyrique courtoise. Il devient une figure de la beauté et de la vanité, et il le reste jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. L'*Ovide moralisé*, long traité didactique du XIV<sup>e</sup> siècle, est typique pour les réécritures du mythe à la fin de l'époque médiévale. L'ambivalence de Robert de Blois, qui parle de deux hypostases de la beauté, est remplacée par un discours univoque :

Biauté mondaine petit vault,  
Qui si poi dure et si tost fault,  
Et met maint a perdicion  
Par lor foie presumption,  
Dont il perdent le cors et l'ame<sup>55</sup>.

Nous sommes bel et bien à l'époque de la Danse Macabre, où la beauté perd son statut de valeur et devient une qualité passagère et une source de l'orgueil. Evrart de Conty, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Christine de Pizan et Jacques Legrand tomberont tous d'accord avec la leçon de l'*Ovide moralisé* et utiliseront, la figure de Narcisse afin d'illustrer les dangers de la beauté. Dans le dernier texte médiéval français où il apparaît, Narcisse sera condamné aux enfers par le frère augustinien Jacques Legrand :

#### Orgueil

Narcisus desprisoit pour sa beauté toutes pucelles et nimphes, mais Echo l'ensuivoit pour son amour avoir, mais il la fuioit ; et finalement lassé, il but de la fontaine, en laquelle, voiant son ombre, fut si ravi de sa beauté que il peri, et son corps fut mué en fleur, et son ame descendi en enfer<sup>56</sup>.

*Exit* le souvenir du *fin amant*, cultivé par la lyrique courtoise. Si la figure poétique de Narcisse s'était avérée incompatible avec la narration, sa carrière dans la littérature médiévale s'achève sous la plume des moralistes.

## NOTES

- <sup>1</sup> *Lai de Narcisse*, dans *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII<sup>e</sup> siècle*, trad. fr. Emmanuèle Baumgartner, Gallimard, Paris, vv. 52-53.
- <sup>2</sup> *Façonner son personnage au Moyen Age - Actes du 31<sup>e</sup> colloque du CUER MA, 9, 10 et 11 mars 2006*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2007.
- <sup>3</sup> *Jeu de Narcisse*, in Alfons Hilka, « Das mittelfranzösische Narcissusspiel (*L'histoire de Narcisus et de Echo*) », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 56 : 3, 1936, p. 275-321, vv.259-264.
- <sup>4</sup> Christian Veilleux, « Narcisse chasseur : jeu d'échos du motif cynégétique dans l'Épître Othea de Christine de Pizan », in *Memini* [En ligne], n° 21 | 2017, mis en ligne le 26 mars 2017.
- <sup>5</sup> *Jeu...op. cit.*, vv.787-789.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, vv.897-981.
- <sup>7</sup> Ovide, *Métamorphoses. Livre III*, trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006, v.3415.
- <sup>8</sup> Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, LGF, « Lettres Gothiques », 1992, vv.1429-1435.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, vv.1480-1485.
- <sup>10</sup> Jacques Wettstein, « Mezura » : idéal des troubadours : son essence et ses aspects, Slatkine Reprints, Genève, 1974.
- <sup>11</sup> Milena Mikhaïlova-Makarius, *Amour au miroir. Les fables du fantasme ou la voie lyrique du roman médiéval*, Droz, Genève, 2016, p. 25.
- <sup>12</sup> Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959, p. 134-158.
- <sup>13</sup> Christopher Lucken, « L'écho du poème », in *Par la vue et par l'ouïe : littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, éd. Michèle Gally et Michel Jourde, ENS Éditions, Fontenay/Saint-Cloud, 1999, p. 30.
- <sup>14</sup> Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Leopold Cons Didot, 1904-12, vv.17691-17742.
- <sup>15</sup> Jane Gilbert, « "I Am Not He": Narcissus and Ironic Performativity in Medieval French Literature », in *The Modern Language Review*, n° 4, 2005, p. 941.
- <sup>16</sup> Sarah Kay, « Love in a Mirror: An Aspect of The Imagery of Bernart de Ventadorn », in *Medium Ævum*, vol. 52, n° 2, 1983, p. 272-285.
- <sup>17</sup> *Can vei la lauzeta mover*, in Moshé Lazar, éd., *Bernard de Ventadour, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle : Chansons d'amour*, Bibliothèque Française et Romane, B, 4, Klincksieck, Paris, 1966, n° 31.

- 18 *Peirol, Troubadour of Auvergne*, éd. S. C. Aston, Cambridge University Press, 1953.
- 19 *Peirol...op. cit.*, vv. 15-21, p. 93-94.
- 20 Andreas Capellanus, *De amore libri tres*, éd. E. Trojel, Copenhagen, 1892.
- 21 *The lyrics of Thibaut de Champagne*, éd. et trad. Kathleen J. Brahney, New York, Garland, 1989, p. 32-33, vv.33-40.
- 22 Raoul de Soissons, *Rois de Navare et sires de Vertu*, in *Die Lieder Raouls von Soissons herausgegeben* von Emil Winkler, Halle a. S., Niemeyer, 1914.
- 23 Jacqueline Cerquiglino-Toulet, « Fontaines dangereuses, fontaines amoureuses, un lieu poétique de la littérature médiévale », in *Cuadernos del CEMYR*, n° 18, 2010, p. 57-66.
- 24 *Le Roman de Tristan en Prose, Tome I, Des aventures de Lancelot à la fin de la « Folie Tristan »*, éd. Philippe Ménard, Droz, Genève, 1987, p. 168.
- 25 *Ibid.*, p. 194.
- 26 *Ibid.*, p. 225.
- 27 *Ibid.*, p. 233.
- 28 *Ibid.*, p. 237.
- 29 *Ibid.*, p. 235.
- 30 *Ibid.*, p. 238.
- 31 *Ibid.*, p. 238.
- 32 *Ibid.*, p. 246.
- 33 Roberto Crespo, « Jehan de Grieviler e Narciso », in *Neophilologus*, vol. 71, n° 3, 1987, p. 467-469.
- 34 Jehan de Grieviler, *Jeu-parti*, in *Recueil général des jeux-partis français*, publié par A. Langfors avec le concours de A. Jeanroy et L. Brandin, II, Librairie Ancienne Edouard Champion, Paris, 1926, p. 5-8, vv.41-48.
- 35 *Le bestiaire d'amour par Richard Fournival suivi de la Réponse de la dame*, publ. pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale, par C. Hippeau, Paris, 1860, p. 22.
- 36 *Chanson XIII*, in *L'œuvre lyrique de Richard de Fournival*, Édition critique par Yvan G. Lepage, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, « Publications médiévales de l'Université d'Ottawa / University of Ottawa Mediaeval Texts and Studies », n° 7, 1981.
- 37 Christopher Lucken, *art. cit.*, p. 47.
- 38 Cf. Friedrich Wolfzettel, « Au carrefour des discours lyriques. Le trouvère Richard de Fournival », in *Romania*, tome 115, n° 457-458, 1997, p. 50-68.
- 39 Jacqueline Cerquiglino-Toulet, « Écho et Sibylle, la voix féminine au Moyen Âge : entre affirmation et extinction », in *Revue Équinoxe, Le genre de la voix*, éd. S. Bahar, A. Fidecaro et Y. Foehr-Janssens n° 23, 2002, p. 84.
- 40 Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, PUF, Paris, 1985.

- 41 Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Librairie Droz, Genève, 1965, p. 43.
- 42 *Lai...op. cit.*, vv.61-63.
- 43 *Lai...op. cit.*, vv.64-70.
- 44 *Lai...op. cit.*, vv.71-76.
- 45 *Lai...op. cit.*, vv.77-79.
- 46 *Lai...op. cit.*, vv.82-88.
- 47 *Lai...op. cit.*, vv.89-92.
- 48 *Lai...op. cit.*, vv.97-105.
- 49 *Lai...op. cit.*, vv.875-877.
- 50 *Cligés*, in *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. n. 794)*, publié par Alexandre Micha, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 84), Paris, 1957, vv.2726-2735.
- 51 *Narcisse. Conte ovidien du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Martine Thiry-Stassin et Madeleine Tyssens, Belles Lettres, Paris, 1976, p. 74.
- 52 *The Medieval French Roman d'Alexandre*, vol. 2, Version of Alexandre de Paris, éd. Edward C Armstrong; Douglas Labaree Buffum; Bateman Edwards, New York, Kraus, 1965, vv.7452-7456.
- 53 Robert de Blois, *Floris et Lyriopé*, in *Sämtliche Werke*, zum ersten Male herausgegeben von Dr Jacob Ulrich, Berlin, Mayer und Müller, 1881-1895, vv.1-13.
- 54 *Ibid.*, vv.46-50.
- 55 *Ovide moralisé*, éd. C. de Boer, 5 vol., Amsterdam, 1915-1936, t. I, liv. III., vv.1865-1869.
- 56 Jacques Legrand, *Archiloge Sophie et Livre des Bonnes Meurs*, édition critique avec introduction, notes et index par Evencio Beltran, Honoré Champion, Paris, 1986, p. 161.

## Bibliographie

### Bibliographie primaire

- ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, in *The Medieval French Roman d'Alexandre*, vol. 2, Version of Alexandre de Paris, éd. Edward C Armstrong; Douglas Labaree Buffum; Bateman Edwards, New York, Kraus, 1965 ;
- ANDREAS CAPELLANUS, *De amore libri tres*, éd. E. Trojel, Copenhague, 1892 ;
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. Leopold Cons Didot, 1904-12 ;
- BERNARD DE VENTADORN, *Can vei la lauzeta mover*, in Moshé Lazar, éd., *Bernard de Ventadour, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle : Chansons d'amour*, Bibliothèque Française et Romane, B, 4, Klincksieck, Paris, 1966, n° 31 ;
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, in *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. n. 794)*, publié par Alexandre Micha, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 84), Paris, 1957 ;
- GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, LGF, « Lettres Gothiques », 1992, vv.1429-1435 ;
- JACQUES LEGRAND, *Archiloge Sophie et Livre des Bonnes Meurs*, édition critique avec introduction, notes et index par Evencio Beltran, Honoré Champion, Paris, 1986 ;
- JEHAN DE GRIEVILER, *Jeu-parti*, in *Recueil général des jeux-partis français*, publié par A. Langfors avec le concours de A. Jeanroy et L. Brandin, II, Librairie Ancienne Edouard Champion, Paris, 1926, p. 5-8 ;
- Jeu de Narcisse*, in Alfons Hilka, « Das mittelfranzösische Narcissusspiel (*L'histoire de Narcissus et de Echo*) », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 56 : 3, 1936, p. 275-321 ;
- Lai de Narcisse*, dans *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII<sup>e</sup> siècle*, trad. fr. Emmanuèle Baumgartner, Gallimard, Paris ;
- Le Roman de Tristan en Prose, Tome I, Des aventures de Lancelot à la fin de la « Folie Tristan »*, éd. Philippe Ménard, Droz, Genève, 1987 ;
- Narcisse. Conte ovidien du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Martine Thiry-Stassin et Madeleine Tysens, Belles Lettres, Paris, 1976 ;
- OVIDE, *Métamorphoses, Livre III*, trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006 ;
- Ovide moralisé*, éd. C. de Boer, 5 vol., Amsterdam, 1915-1936, t. I, liv. III ;
- PEIROL, in *Peirol, Troubadour of Auvergne*, éd. S. C. Aston, Cambridge University Press, 1953 ;
- RAOUL DE SOISSONS, *Rois de Navare et sires de Vertu*, in *Die Lieder Raouls von Soissons herausgegeben* von Emil Winkler, Halle a. S., Niemeyer, 1914 ;
- RICHARD DE FOURNIVAL, *Le bestiaire d'amour par Richard Fournival suivi de la Réponse de la dame*, publ. pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale, par C. Hippeau, Paris, 1860 ;
- RICHARD DE FOURNIVAL, *Chanson XIII*, in *L'œuvre lyrique de Richard de Fournival*, Édition critique par Yvan G. Lepage, Ottawa, Éditions de

- l'Université d'Ottawa, « Publications médiévales de l'Université d'Ottawa / University of Ottawa Mediaeval Texts and Studies », n° 7, 1981 ;
- ROBERT DE BLOIS, *Floris et Lyriopé*, in *Sämtliche Werke*, zum ersten Male herausgegeben von Dr Jacob Ulrich, Berlin, Mayer und Müller, 1881-1895 ;
- THIBAUT DE CHAMPAGNE, *A enviz sent mal qui ne l'a apris*, in *The lyrics of Thibaut de Champagne*, éd. et trad. Kathleen J. Brahney, New York, Garland, 1989.

### **Bibliographie secondaire**

- COLBY, Alice M., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Librairie Droz, Genève, 1965 ;
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Écho et Sibylle, la voix féminine au Moyen Âge : entre affirmation et extinction », in *Revue Équinoxe, Le genre de la voix*, éd. S. Bahar, A. Fidecaro et Y. Foehr-Janssens n° 23, 2002, p. 81-91 ;
- CRESPO, Roberto, « Jehan de Grieviler e Narciso », in *Neophilologus*, vol. 71, n° 3, 1987, p. 467-469 ;
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Fontaines dangereuses, fontaines amoureuses, un lieu poétique de la littérature médiévale », in *Cuadernos del CEMYR*, no 18, 2010, p. 57-66 ;
- Façonner son personnage au Moyen Age - Actes du 31<sup>e</sup> colloque du CUER MA, 9, 10 et 11 mars 2006*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2007 ;
- FRAPPIER, Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959, p. 134-158 ;
- GILBERT, Jane, « "I Am Not He": Narcissus and Ironic Performativity in Medieval French Literature », in *The Modern Language Review*, n° 4, 2005, p. 940-953 ;
- KAY, Sarah, « Love in a Mirror: An Aspect of The Imagery of Bernart de Ventadorn », in *Medium Ævum*, vol. 52, n° 2, 1983, p. 272-285 ;
- LUCKEN, Christopher « L'écho du poème » in *Par la vue et par l'ouïe : littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, éd. Michèle Gally et Michel Jourde, ENS Éditions, Fontenay/Saint-Cloud, 1999, p. 30 p. 25-58 ;
- MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Amour au miroir. Les fables du fantasme ou la voie lyrique du roman médiéval*, Droz, Genève, 2016 ;
- VEILLEUX, Christian, « Narcisse chasseur : jeu d'échos du motif cynégétique dans l'Épître Othea de Christine de Pizan », in *Memini [En ligne]*, n° 21 | 2017, mis en ligne le 26 mars 2017 ;
- WETTSTEIN, Jacques, « Mezura » : l'idéal des troubadours : son essence et ses aspects, Slatkine Reprints, Genève, 1974 ;
- WOLFFZETTEL, Friedrich, « Au carrefour des discours lyriques. Le trouvère Richard de Fournival », in *Romania*, tome 115, n° 457-458, 1997, p. 50-68 ;
- ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, PUF, Paris, 1985.