



HAL
open science

L'écho du poème (" ki sert de recorder ce qu'autres dist")

Christopher Lucken

► **To cite this version:**

Christopher Lucken. L'écho du poème (" ki sert de recorder ce qu'autres dist"). Michèle Gally; Michel Jourde. Par la vue et par l'ouïe (Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance), ENS-éd. Signes, pp.25-58, 1999. <hal-03302676>

HAL Id: hal-03302676

<https://hal.science/hal-03302676v1>

Submitted on 22 Jun 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

ENS

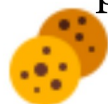
Éditions

Par la vue et par l'ouïe | Michèle Gally, Michel Jourde

**L'Écho du
poème (« ki sert
de recorder che
k'autres dist »)**

Christopher Lucken

p. 25-58



Mais qu'est devenue Écho ?

La fontaine de Narcisse se trouve, on le sait, au cœur du *Roman de la Rose*. C'est là que le jeune homme qui en est le héros, traversant en rêve le jardin de Déduit, verra le buisson de roses auquel se greffera son désir. Elle permet au préalable à Guillaume de Lorris de rappeler l'histoire de celui qui lui a donné son nom : comme si, à l'instar du futur amant apprenant, grâce aux lettres inscrites sur le rebord de cette fontaine, que là est mort le beau Narcisse, le lecteur de ce *Miroer aus amourens* – ainsi que l'intitulera le dieu Amour, ou plutôt Jean de Meun¹ – devait se remettre en mémoire l'aventure de Narcisse pour mieux comprendre l'enjeu du récit qu'il est en train de lire. Cette histoire, qui s'achève avec le destin fatal du jeune orgueilleux, s'ouvre avec le rejet d'Écho. Je commencerai à mon tour par m'y arrêter :

« Narcisus fu .i. damoisiaus
Qu'Amors mist en ses raiseaus
Et tant le fist Amors destreindre
Qu'au darrenier le covint plaindre,
Qu'il li covint a rendre l'ame,
Car Eco une haute dame
L'avoit amé plus que riens née
Et fu por li mout malmenée,
Qu'ele li dist qu'il li donroit
S'amor ou ele se morroit.
Mes cil fu pour sa grant biauté
Plein de desdeing et de fierté,

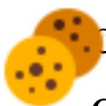


Si ne li voloit otroier
Ne par parler ne par proier.
Quant cele se vit escondire,
Ele en ot tel duel et tel ire,
Et le tint en si grant despit,
Qu'ele fu morte sanz contredit.
Mes tout avant qu'ele morist
Ele pria Dieu et requist
Que Narcisus au cuer volage,
Qu'ele ot trové d'amer si lache,
Fust asproiez .i. jour encor
Et eschaufez de tele amor
Dont il ne poïst joie atandre :
Si porroit savoir et entendre
Quel duel ont li loial amant
Que l'en refuse si vilment » (vv. 1436-63).

Ce récit présente de singulières différences avec le texte des *Métamorphoses* qu'adapte en le résumant Guillaume de Lorris. Notamment, la particularité qui caractérise Echo a entièrement disparu. Rien n'est dit en effet du châtement auquel Junon a condamné sa langue, qui ne pouvait plus que « répéter les derniers sons émis par la voix et rapporter les mots qu'elle avait entendus² ». L'auteur ne peut donc pas jouer sur les possibilités formelles que permet une telle contrainte, comme c'est le cas d'Ovide lorsqu'il fait dialoguer Narcisse et Écho. Celle-ci n'est plus une nymphe, mais « une haute dame », qui finit par mourir de dépit quand le « damoisiaus » dont elle a sollicité l'amour, loin de le lui offrir comme elle aurait peut-être pu s'y attendre dans ce contexte de littérature « courtoise », la repousse avec mépris (tel Lanval la



reine Guenièvre – dans le lai de Marie de France – à laquelle il préfère la fée de l'Autre monde, présente à ses côtés chaque fois qu'il pense à elle sans qu'aucun autre puisse la voir). Et bien sûr, rien n'est dit de l'ultime métamorphose d'Écho, se consumant d'amour pour Narcisse jusqu'à ce que ses os se transforment en rocher alors que sa voix ne cesse de se faire entendre. Par contre, tandis qu'Ovide met la requête prononcée contre Narcisse dans la bouche d'une des nombreuses victimes de son refus d'aimer, sans que son identité soit précisée (Écho ne pouvant assumer ce rôle étant donné le défaut qui empêche sa parole), c'est elle qui se voit ici attribuer cette malédiction³. On ne dit même pas que d'autres auraient été repoussées avant elle. En l'absence de toute mention de la prédiction de Tirésias, c'est donc sa prière qui cause la mort de Narcisse, survenue des suites de cet amour dépourvu de joie qui va s'emparer de lui à la vue de l'image se reflétant sur l'eau spéculaire de la fontaine. Le lien qu'Ovide avait introduit dans son texte entre ces deux personnages semble en ressortir renforcé. Ils forment couple : couple disjoint où, en même temps que l'amour, chacun provoque la mort de l'autre. Mais c'est au prix d'une omission qui diminue la spécificité du personnage d'Écho et qui la prive en définitive d'une véritable identité. Plutôt que d'être identifiée à l'écho, elle est réduite à jouer le rôle de l'amante repoussée. Elle n'est finalement que la représentante de toutes celles que Narcisse a pu rejeter et le ressort narratif qui permet d'introduire la scène du miroir vers



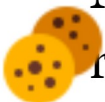
laquelle tend principalement le récit. Pour obtenir réparation, avant de mourir elle-même et de disparaître du texte (ce qui n'est pas le cas chez Ovide), Écho va adresser une prière à Dieu – qui remplace ici Némésis et derrière lequel se tient le dieu Amour qui se fera l'instrument de sa vengeance. Guillaume de Lorris ne manque pas de la justifier :

« Cele proiere fu resnable
Et por ce la fist Dieus estable » (vv. 1464-65).

Mais la raison de cette requête est avant tout celle d'un texte qui justifie ainsi le privilège qu'il accorde au couple formé par Narcisse et son image. Le récit de la mort du jeune homme qui s'ensuit s'achève, dans le *Roman de la Rose*, sur une sentence morale qui souligne à nouveau le caractère légitime de la prière d'Écho :

« Einssi si ot de la meschine
Qu'il avoit einssi escondite,
Son guerredon et sa mérite.
Dame, cest essemble aprenez,
Qui vers vos amis mesprenez,
Car se vous les laissez morir,
Dieus le vos saura bien merir » (vv. 1501-07).

L'histoire de Narcisse se présente ici comme un récit exemplaire adressé prioritairement aux dames afin de les mettre en garde contre les retombées fâcheuses qu'elles pourraient avoir à subir au cas où elles se comporteraient avec leurs amants comme Narcisse envers Écho. On retrouve le couple dont la relation constitue le noyau de la littérature



« courtoise », sans, toutefois, qu'il recoupe l'identité sexuelle des protagonistes (mais cela est conforme au renversement que cette littérature effectue au regard du schéma de la mythologie et de la littérature antiques, où c'est habituellement la femme qui est victime de la séduction de l'homme). Narcisse n'est plus un « damoisiaus », mais la figure de la « dame » orgueilleuse qui s'enferme sur sa beauté pour se refuser à l'amour. Quant à Écho, qui n'est plus décrite ici comme une « haute dame » mais comme une « meschine », une jeune fille, elle semble représenter, du coup, cet amant de la poésie « courtoise » qui se voit constamment repousser (« escondire » : le mot y est fréquemment employé) : condamné à n'avoir que « duel » et « ire » tandis que toute parole et toute prière se révèlent impossibles ou parfaitement inutiles, abandonné à un amour qui n'aurait d'autre alternative que la mort. La requête adressée à Dieu peut d'ailleurs s'apparenter aux formules de malédictions qu'il arrive aux amants dépités de lancer contre leur dame lorsqu'ils lui souhaitent, par exemple, de subir le même sort que celui qu'elle leur cause⁴.

On a pu toutefois s'étonner des analogies que suppose une telle morale⁵. Narcisse apparaît en effet le plus souvent dans la littérature « courtoise » comme la figure, non de la dame, mais de l'amant. C'est le cas, par exemple, dans la célèbre *canso* de Bernart de Ventadour, où ce dernier, comparant les yeux de l'aimée à un miroir, s'identifie au jeune homme s'abîmant dans la fontaine⁶. On trouve

plusieurs comparaisons analogues, tant dans la lyrique en langue d'oc ou en langue d'oïl que dans la littérature romanesque⁷. Dans le *Roman de la Rose* lui-même, le personnage qui deviendra l'amant se réfère à Narcisse lorsque, ayant appris quelle est l'identité de la fontaine, il commence par s'en éloigner :

« Que dedenz n'osai regarder,
Ainz commençai a coarder,
Et de Narcisus me sovint
Cui malement en mesavint » (vv. 1512-15).

Le jeune homme semble vouloir tout d'abord se refuser à l'amour, craignant d'être, à l'instar de celui dont il a appris quelle était la fin, « eschaufez de tele amor / Dont il ne poïst joie atendre » (vv. 1459-60). Il retrouve ainsi, ne serait-ce qu'un court instant, l'orgueil de Narcisse, auquel s'apparente ainsi l'amant *couart*, avant de plonger son regard dans la fontaine et d'épouser du même coup son destin : d'être condamné, notamment, à un amour dépourvu de joie, comme c'est le cas dans la suite du récit attribué à Guillaume de Lorris (vv. 3946-4056).

L'association établie par le *Roman de la Rose* entre Narcisse et la dame n'est toutefois pas isolée. Elle remonte au *Pédagogue* de Clément d'Alexandrie (début du III^e siècle), où le personnage de Narcisse est convoqué afin de dénoncer la vanité des femmes qui composent leur beauté à l'aide d'un miroir⁸. Déjà, le lai de *Narcisse*, adaptation du texte ovidien effectuée vers la fin du XII^e siècle et qui peut fort




bien avoir été connu de Guillaume de Lorris, présentait l'histoire qu'il entreprend de raconter comme un « essample » destiné à tous ceux qui méprisent la puissance d'Amour et en particulier « cele » qui, « par son orgueil », refuserait d'écouter la « proiere » de celui qui éprouve pour elle une « foie amor »⁹. On trouve d'autres exemples d'une telle interprétation¹⁰. D'ailleurs, comme le suggère Douglas Kelly, si dans le *Roman de la Rose* l'amant suit le chemin tracé par Narcisse, la rose, métaphore de la dame, peut tout aussi bien s'apparenter à ce dernier : enclose dans un château après que Bel Accueil a été enfermé dans une tour, la rose ne se montre-t-elle pas semblable envers l'amant, à ce que le jeune orgueilleux – avant qu'il ne se métamorphose en fleur – est pour Écho¹¹ ? Un des motets de Guillaume de Machaut met en scène une dame qui, par orgueil, a dédaigné celui qui l'aimait et qui, victime de sa malédiction, regrette désormais son attitude en se comparant à Narcisse¹². En contrepartie, il semble qu'à partir du xiv^e siècle, l'analogie entre l'amant et Écho devienne plus explicite¹³. C'est ainsi que *Les Règles de la seconde rhétorique*, écrit anonyme de la première moitié du xv^e siècle, après avoir résumé l'histoire de Narcisse et d'Écho de manière proche du *Roman de la Rose*, affirment que « par Narcisus est entendu amour desdaigneuse » et « par Equo est entendu l'amour soudainement separée¹⁴ ». Enfin, vers la fin du xv^e siècle, Guillaume Coquillart rédigea une « Complaincte de Eco qui ne peult jouyr de ses amours¹⁵ ».



Cependant, non seulement l'identification de l'amant avec Echo est nettement moins fréquente que les cas où il se compare à Narcisse, mais, mis à part ces derniers exemples, relativement tardifs, elle demeure le plus souvent implicite. Elle ne s'impose même pas. Ni dans le lai de *Narcisse*, ni dans le *Roman de la Rose*, elle n'est mise en valeur. Écho ne trouve d'ailleurs pas de correspondance dans la suite du récit de Guillaume de Lorris. Plutôt que de lui associer celui qui meurt d'amour après que sa demande a été rejetée, on préfère revenir à Narcisse. C'est Narcisse, repoussant l'amour qui lui est offert, qui sert de comparaison à la dame orgueilleuse. 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 sa dame. Les deux temps principaux de son histoire sont ainsi répartis successivement sur les deux personnages au cœur de la tradition « courtoise ». Le couple qui fonde le discours amoureux peut se réduire à celui composé de Narcisse et de son image. Parfaite illustration du « narcissisme » de cette littérature ! Et comme les allusions au jeune homme s'attachent le plus souvent à la relation qu'il entretient avec son miroir, elles peuvent aisément négliger le personnage d'Écho, absent pour l'essentiel de la seconde partie de son aventure. Aussi n'apparaît-elle que de façon marginale dans la littérature médiévale¹⁶. Surtout, le phénomène acoustique auquel elle doit son nom n'est, dans l'ensemble, jamais représenté.



Ce double effacement de la figure d'Écho, comme écho puis comme personnage dans l'histoire de Narcisse, peut se lire, de façon symptomatique, dans le remplacement de son nom par celui de Dané auquel procède l'auteur du lai de *Narcisse*¹⁷. Loin d'être contrainte au mutisme ou à ne répéter que les dernières syllabes des phrases qu'elle entend, Dané, frappée de la flèche du dieu Amour au moment d'apercevoir le jeune homme qui revient de la chasse, se lance dans de longues plaintes, avant de finir par lui déclarer son amour. Dépitée par le dédain que lui manifeste Narcisse – n'est-elle pas la fille du roi de Thèbes, comme elle le souligne, non sans orgueil, à plusieurs reprises (vv. 470, 546 et 592) – elle demande vengeance comme le fera Écho dans le *Roman de la Rose*. La fin de l'histoire s'écartera de nouveau sensiblement du texte ovidien. Au moment de mourir, Narcisse semble en effet comprendre la « leçon » que l'auteur attache à son récit et regretter son attitude antérieure. Il espère même pouvoir revoir celle qu'il avait repoussée. Dané, qui n'avait pas disparu, exaucera son souhait. Mais il est désormais trop tard pour dévier le cours du destin. Elle décide alors de s'unir à lui dans la mort. L'amour solitaire du jeune homme pour son image trouve ainsi sa réponse dans le geste sublime de la jeune fille que permet l'ultime repentir de ce dernier. Narcisse et Dané finissent par rejoindre les figures exemplaires de *Pyramus et Thisbé*.

o  Plus encore, l'histoire de Narcisse que résumant Florés et sa compagne dans le *Roman d'Alexandre*

d'Alexandre Paris, écrit vers 1180, élimine purement et simplement le personnage d'Écho. On passe directement du dédain envers toute « pucele » manifesté par le « vallet », qui n'est pas nommé, à sa « mesaventure¹⁸ ». De même, dans *Floris et Liriopé*, Robert de Blois, qui suit pourtant de près le texte des *Métamorphoses* dans le reste du récit qu'il consacre à Narcisse, omet volontairement le passage relatif à Écho. Il glisse ainsi de la description de l'orgueil du jeune homme, telle qu'on la trouve chez Ovide, à la malédiction lancée contre lui. Comme dans les *Métamorphoses*, celle qui la prononce n'est qu'une parmi toutes celles qu'il a refusées. L'auteur lui attribue pourtant certains traits qui proviennent du personnage ovidien. Mais quand Narcisse lui dira de fuir (v. 1539), elle ne fera qu'émettre sa prière à Dieu. Elle ne lui retournera pas d'autre réponse.

1 Quelles peuvent être les raisons d'une telle absence ? Tandis que Narcisse, sa fontaine et son miroir, ne cessent de hanter, tout au long du Moyen Âge, la littérature « courtoise », sans qu'il soit même nécessaire de mentionner son nom, pourquoi Écho est-elle à peine représentée ? Réduite à n'être qu'une amante délaissée qui se venge en lançant une malédiction contre celui qui lui a refusé son amour. Comme si cette littérature s'était identifiée à Narcisse au point de la rejeter à son tour. Serait-ce que toute *réponse* ne pourrait que venir d'une dame qui met en cause la parole de l'amant¹⁹ ? Mais Écho s'apparente davantage à l'amant. Pourquoi, cependant, la comparaison n'est-elle jamais



développée ni même vraiment établie ? Ne pouvait-elle donc convenir à la topique de l'amour « courtois » ? Est-ce parce qu'il ne fallait surtout pas imiter l'exemple d'Echo suivant Narcisse avec le désir de « l'aborder avec des paroles caressantes » et « de douces prières » (vv. 375-76), répétant sans cesse ses appels au point d'être « charmée elle-même par ses propres paroles » et se lancer à son cou (vv. 388-89) ? Narcisse ne l'a-t-il pas repoussée parce qu'elle lui a révélé son amour ? Dans une chanson où il se compare à ce dernier, Thibaut de Champagne, ayant trouvé le visage de sa dame « décevant », dit ne pas oser « vers li fere proiere / Tant par redout son escondisement ». Il préfère la « prier en chantant » et la contempler en quelque sorte dans le silence de son chant²⁰. Thibaut choisit de ressembler à Narcisse plutôt qu'à Écho. Pourtant, ce détour par le chant ne pourrait-il s'apparenter à la voix indirecte de la nymphe ? Ou serait-ce que la reprise de la prière que celle-ci adresse aux dieux risquerait de porter atteinte à la perfection de la dame en même temps qu'à la fidélité de l'amant et mettre en cause les conventions de l'amour « courtois » ? Dans la chanson de Thibaut de Champagne citée ci-dessus, celui-ci précise qu'il restera toujours au « servise » de sa dame, même si sa guérison semble bien lointaine²¹. Fallait-il pour autant négliger Écho ? N'est-ce pas elle qui révèle, dans le *Roman de la Rose*, la malédiction à laquelle est fondamentalement voué l'amant « courtois », condamné par Amour à aimer une dame dont le

caractère insaisissable semble répondre à l'orgueil qui habite secrètement son cœur ? La poésie « courtoise » n'est-elle pas placée tout entière sous le signe de cette requête formulée dans les *Métamorphoses* contre Narcisse : « Puisse-t-il aimer [...] sans jamais posséder l'objet de son amour » (v. 405) ? Et pourquoi donc éliminer le phénomène sonore qui caractérise Écho ? Serait-ce que sa voix, réduite par Junon à ne pouvoir servir que pour un bref usage, condamnée à la répétition, contredit la place qu'elle occupe dans la lyrique et que l'exemple qu'elle offre d'une parole vouée à l'impuissance menace les prétentions du chant ? Pourquoi a-t-on finalement défait le lien établi par Ovide entre le reflet de Narcisse et l'écho de la nymphe ? Mais qui était-elle pour être ainsi chassée de la littérature médiévale ?

Le son et la *raison* d'Écho

2 Avant d'être réunies, vraisemblablement par Ovide lui-même, Écho et Narcisse étaient indépendants l'un de l'autre. Dans *Daphnis et Chloé* de Longus, c'est Écho qui se montre orgueilleuse, fuyant tous les garçons « car elle tenait à sa virginité », préférant danser avec les nymphes et chanter avec les Muses. Elle finira déchiquetée à cause de Pan, « irrité contre elle, parce qu'il était jaloux de sa musique et qu'il ne pouvait jouir de sa beauté ». Mais la Terre recouvrit ses membres et conserva son chant, faisant « entendre sa voix qui, comme autrefois la jeune fille, imite tout ». Chaque fois que



Pan l'entend répondre à sa syrinx, il ne peut s'empêcher de « la poursuivre dans les montagnes, sans désirer rien d'autre que de savoir quel est cet élève inconnu²² ».

3 Chez Ovide, la métamorphose d'Écho possède une double origine. C'est Junon qui la condamne tout d'abord à ne pouvoir que « répéter les derniers sons émis par la voix et rapporter les mots qu'elle a entendus » (v. 361). Son corps sera ensuite réduit à l'état de pierre lorsque Narcisse rejettera son amour. En nouant sa légende à celle de Narcisse, Ovide inverse la relation qu'elle entretenait avec Pan et lui fait en quelque sorte subir la malédiction à laquelle elle vouera ensuite le jeune homme et qui causera sa perte. Comme Pan chez Longus et comme Narcisse par la suite, elle aime un corps qui refuse de se laisser enlacer (comparer les vv. 389 et 428-29). Il ne lui reste que « la voix et les os » métamorphosés en rocher.

4 Pan et Narcisse sont tous deux victimes d'un amour impossible. Mais tandis que le premier n'a d'autre désir que de connaître la nymphe dont il entend résonner la voix, le second va la repousser. À la poursuite infinie du Satyre, incapable de rejoindre celle qui est à l'origine de l'écho qui séduit ses oreilles, se substitue l'immobilité de Narcisse fasciné par le reflet de sa propre beauté, dont il ne saurait s'emparer puisqu'il en détient lui-même le modèle. La voix est remplacée par l'image. Ovide inscrit d'ailleurs ce déplacement à l'intérieur même de sa version de l'histoire de Narcisse. Celui-ci se trouve en effet confronté successivement à deux

objets d'amour : Echo, puis le visage qu'il aperçoit dans l'onde et dont il ignore tout d'abord qu'il est le sien.

5 Si, chez Ovide, Écho n'est plus la musicienne de Longus, elle lui reste apparentée ; mais au chant se substitue la parole, cela malgré le défaut dont elle a été frappée. C'est une « nymphe à la voix sonore (*vocalis*) qui ne sait ni se taire quand on lui parle, ni parler la première » (vv. 357-58). « Sa bouche bavarde (*garrula [...] oris*) ne lui servait qu'à renvoyer, comme aujourd'hui, les derniers mots de tout ce qu'on lui disait » (vv. 360-61). Elle conserve ainsi la caractéristique qui lui avait permis de retenir Junon, « par de longs entretiens » (v. 364), pour qu'elle ne puisse surprendre les autres nymphes séduites par Jupiter. Mais elle est incapable de prendre la parole. Aussi, pour signifier son amour, elle va devoir suivre Narcisse en guettant le moindre mot de sa part qu'elle puisse lui retourner (vv. 375-78). Ce n'est qu'une fois séparé de ses compagnons de chasse que Narcisse parlera, pour les appeler. Occasion pour Ovide de jouer du phénomène d'écho que permet le dialogue entre le jeune homme et la nymphe qui répète ses fins de phrases (vv. 380-92). Et manière, pour Écho, de se lier, par la rime, à celui qu'elle aime. Mais Narcisse restera insensible à ce jeu amoureux du langage (*l'entrebescamen* des troubadours), à cette voix en écho qu'il reçoit en retour à ses appels. Et il ne comprend pas que cette voix qu'il entend n'est que l'écho de la sienne – mais est-elle encore vraiment sienne maintenant qu'Echo y dissimule ce qu'elle



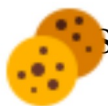
ne pouvait dire autrement ? – pas plus qu’il ne comprendra au premier regard quelle est l’image qui se reflète sur l’eau de la fontaine. Il a beau tourner les yeux de tous côtés, il ne voit pas d’où provient cette voix. Et lorsque Écho sortira de la forêt pour se jeter à son cou, comme si elle surgissait du sein même de ses mots auxquels elle s’était identifiée, Narcisse préférera s’enfuir. S’esquisse ainsi, avant même la scène de la fontaine, une opposition entre ce qui s’entend et ce qui se voit, entre le sens de l’ouïe et celui de la vue, entre l’image et le langage. Opposition que met en évidence, au début du XIV^e siècle, la traduction amplifiée de cet épisode que propose l’*Ovide moralisé* :

« Cil *oit* la vois et se merveille.
De tous sens *escoute* et *oreille*,
S’il *veüst* nul vers lui venant [...].
Cil se retourne et *garde* arriere,
S’il *veüst* en nulle maniere
Cele ou celui qu’oï avoit,
Si s’esbahist, quant riens ne *voit*. [...]
Cil *oit* la vois, qui li respont,
D’Echo, qui el bois se repont,
Si a grant faim de *veoir* cele
Qui si li respont et se cele²³. »

6 S’il rejette cette *voix* invisible qui lui vient de *cele* qui se *cele*, qui se *repont*, qui se cache, quand elle lui *respont*, alors qu’il désire la voir, une voix qui se dissimule dans ses propres paroles, répétant ce qu’il dit en en modifiant le sens au gré d’un désir qui n’est pas le sien, une voix qui semble provenir d’un

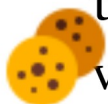


corps qui le fuit mais qu'il va fuir quand elle va tenter d'imposer sa réponse à son appel en même temps que sa présence, Narcisse s'éprendra de l'*image* qu'il verra dans la source au moment d'épancher la soif qui s'est emparée de lui au cours d'une nouvelle chasse. L'objet de son amour naîtra de ses yeux, non de sa voix. À l'« image » trompeuse que celle-ci lui retourne (« *deceptus imagine vocis* » : v. 385) – mais cette tromperie en est-elle vraiment une ? – il préfère l'« image », captivante, de sa beauté visible (« *visae correptus imagine formae* » : v. 416), alors même qu'elle se révélera dépourvue de toute réalité tangible. À l'écho de sa voix, le reflet de ses yeux. Fuyant la première, il s'arrêtera devant la seconde. À la voix, Ovide oppose ainsi la force de séduction exercée par l'image. Pourtant, selon le lai de *Narcisse*, il aurait été « raisons et drois » qu'il « en oie sa proiere » (vv. 20-21). Mais quoi que lui dise Écho, Narcisse ne veut rien entendre. Comme le souligne l'*Ovide moralisé*, il était si « plains d'orgueil et d'outrecuidance, / Qu'il ne vault nul ne nulle oïr » (vv. 1336-37 ; cf. v. 1530). Aussi, pas plus que ceux dont il a refusé la requête, il ne pourra « joïr » de son amour (v. 1338). L'image à laquelle il s'est abandonné est muette. Lorsqu'il lui adressera la parole, la bouche qu'il voit s'animer sur l'eau ne pourra qu'articuler des mots incapables d'arriver jusqu'à ses oreilles (v. 462). Pour avoir repoussé la voix d'Écho, Narcisse est en quelque sorte devenu sourd. Phénomène que souligne le lai de *Narcisse* :



« Las ! entent ele que j ' ai dit ?
Nenil, espoir, trop est parfont !
Par Diu ! si fait et si respont :
Je li voi les levres movoir,
Mais l'oïe n'en puis avoir ;
L'iaue ne laist la vois venir
E fait que ne la puis oïr.
E, las ! por quoi ne l'oi parler ? » (vv. 694-701).

7 L'image est sans écho : bouche ouverte sur un silence intérieur à jamais inconnu, poème sans parole, privé de « raison », qui voue à l'impuissance cette voix à laquelle s'était prise Écho et menace celui qui la contemple de finir figé, noyé dans le silence stérile d'un « lac dur oublié » qui ne reflète plus, désormais, que le « givre » auquel son orgueil a condamné la langue. C'est à ce moment précis que Narcisse se rend compte que c'est lui-même qu'il voit et qu'il est épris d'une « foie amour ». Tirésias avait prédit qu'il ne devait pas se connaître sous peine de mourir. Soit, comme l'explicitera la suite de son aventure et comme le précisent d'emblée certains des manuscrits des *Métamorphoses* ainsi que l'*Ovide moralisé*, qu'il ne devait pas se voir²⁴. En effet, comme l'implique une tradition qui remonte à la *Métaphysique* d'Aristote, la connaissance est attachée à la vue. Le désir de savoir, affirme saint Augustin, réside principalement dans les yeux et c'est pourquoi on l'appelle la *concupiscence des yeux*, à quoi est d'ailleurs apparenté l'orgueil²⁵. Dans un premier temps, Narcisse ne s'était pas reconnu : « Ce qu'il voit, il ne le connaît pas ; mais ce qu'il voit le brûle



et la même erreur qui déçoit ses yeux les stimule » (vv. 430-31). Quand il comprendra son erreur, il sera trop tard pour échapper à son regard. L'histoire de Narcisse appartient d'ailleurs à une série de récits racontant le destin funeste que subit celui qui voit ce qui aurait dû rester caché. Car ce que voit Narcisse est dépourvu de corps (v. 417) : ce n'est rien qu'une image, une image qui n'existe que pour les yeux. Alors « qu'en ce temps-là, Écho avait un corps ; ce n'était pas simplement une voix » (v. 359).

8 Si l'image est sans voix, une voix, si ça peut avoir un corps, ça n'a pas d'image. Contrairement à Narcisse, on ne peut représenter Écho. C'est ce que souligne Ausone dans son épigramme « De Echo pictam », qui fait ainsi allusion à la bouche qui, reflétée sur l'eau, apparaît dépourvue de tout son. Echo, dit Ausone, est la fille de l'air et de la langue. Sa voix est sans esprit, « sine mente ». Elle a sa demeure, non dans les yeux, mais dans l'oreille²⁶. Cependant, Écho ne se réduit pas à un son dépourvu de sens – tel un « bibelot d'inanité sonore ». Si Narcisse est l'emblème de la peinture, elle apparaît comme une figure du discours. Ce qu'impliquait le texte des *Métamorphoses*. C'est ce que choisiront de souligner les commentaires médiévaux de l'œuvre ovidienne.

9 Dans les *Allégories sur les Métamorphoses d'Ovide* d'Arnoulf d'Orléans, rédigées vers la fin du XII^e siècle, Narcisse représente « l'arrogance » de celui qui n'a d'yeux que pour son ombre, « Echo, la bonne renommée d'un homme, qui aime l'arrogant

et qui le rehausse en parlant bien de lui, sinon qu'en se préférant lui-même à toute autre chose, il méprise la bonne renommée. Parce qu'elle fut méprisée, elle ne révéla rien de bon en parlant de lui²⁷ ». À sa propre image, à laquelle se complaît celui qui va se métamorphoser en fleur, Arnoulf oppose la *bona fama* transmise par un *bien dire* qui ne peut qu'être le fait d'un autre. Opposition entre la beauté de l'ombre et la renommée, qui implique celle entre la vue et le langage, comme le soulignent les deux distiques que Jean de Garlande consacre à cette histoire dans ses *Integumenta Ovidii*, composés à la fin du XIII^e siècle :

« Narcisus puer est cupidus quem gloria rerum
Fallit que florent que velut *umbra* fluunt.
Dicitur in silvis Echo regnare quod illic
Aer inclusus *verba* referre solet. »

(Narcisse est un jeune homme plein de désir que déçoit la gloire des choses qui fleurissent car elles disparaissent comme une *ombre*. On dit qu'Echo règne dans les forêts car l'air qui y est contenu a l'habitude de rapporter les *paroles* ²⁸.)

Tandis que Narcisse est attiré par une ombre qui ne peut que finir par disparaître, Echo permet aux paroles de ne pas cesser de se faire entendre. Elle est en quelque sorte le support nécessaire à leur transmission.

Dans l'*Ovide moralisé* comme chez Arnoulf d'Orléans, Écho, « jengleresse et parliere » (v. 1349), « denote bone renommée » (v. 1465). C'est pourquoi elle « n'araisonne nullui / Qui premerain



n'aregne lui » (vv. 1497-98). Il faut en effet que quelque œuvre de valeur ait été réalisée pour que celle-ci « puisse estre au siecle retraite » et que son auteur « soit loéz entre gent » (vv. 1502-03). Grande, dit-on, était la « bone renommée » de Narcisse (v. 1505), avant qu'il ne la perde « pour la grant biauté de sa face » (v. 1510), pour avoir cherché à se connaître en se penchant sur les « faulz mireoirs de cest monde » (v. 1909), tel « li mireoirs perillous » du *Roman de la Rose* auquel *l'Ovide moralisé* fait allusion (v. 1925). Narcisse représente ceux qui, à l'écho d'une telle renommée, préfèrent l'image périlleuse de cette « ombre fainte et muable » (v. 1934) qu'est « l'ombre de leur faulz renon » (v. 1483) : un renom « imaginaire » qui ne dure que le temps d'une fleur dont il ne restera qu'un nom²⁹, un nom qui ne vaut pas plus que la fleur dont il porte ainsi la mémoire.

3 Si Narcisse s'attache à un « renon » que l'on peut voir, la « bonne renommée », elle, reste invisible. C'est ainsi que *l'Ovide moralisé* interprète l'ultime métamorphose d'Echo, lorsque, repoussée par Narcisse, elle « s'est reposte et tapie, / Et de feuilles couverte toute » (vv. 1442-43) :

« Echo fu en pur son muée,
Quar son sans cors est renommée :
Nulz ne puet veoir bon renon,
Quar ce n'est se parole non,
Qui par la gent est puepliée.
L'en l'oit en bois et en valée,
Quar l'en oit ces lieux retentir,
Quant l'en i crie : sans mentir,




I samble c'une vois en isse,

Qui les mos que l'en dist fenisse » (vv. 1515-24).

4 Étrangère à toute image, qui ne peut engendrer qu'une « folle amour », réduite à n'être qu'un « son », la « vois » d'Echo qui fait la « renommée » des hommes apparaît du même coup comme la voix de la raison. « Resonabilis Echo », avait écrit Ovide : ce qui veut dire qu'elle résonne, qu'elle répète les sons. La traduction de l'*Ovide moralisé* mérite d'être soulignée : « Echo, pucele raisonnable » (v. 1343). Celle qui résonne est devenue celle qui raisonne. Guillaume de Lorris n'avait-il pas déjà dit que sa prière était « resnable³⁰ » ? Ce contresens – mais s'agit-il vraiment d'un contresens ? – commande désormais la signification attribuée à Écho. À la différence de ce que suggérait Ausone, elle « araisonne » en même temps qu'elle sonne ou qu'elle résonne. Les deux vont ici de pair. D'une part, pour qu'il y ait « raison », il faut au préalable qu'un « son » se soit fait entendre. D'autre part, le « son » porte en lui une promesse de « raison ». Ainsi, par-delà les considérations sur la renommée liée à la parole, se dessine une certaine représentation du lien qui se noue entre le langage et la raison (conforme à la double signification de ce dernier terme en latin et en ancien français).

5 Si Écho s'avère incapable de parler de sa propre autorité, de prendre la parole sans qu'une parole ait été prononcée au préalable par quelqu'un d'autre, dès l'instant où une parole se fait entendre, elle ne peut s'empêcher d'y répondre :



« Ains puis Echo des lors en ça
Chief de raison ne comença
Pour home ou feme detenir,
Mes, qui commence, el seult fenir
Et les derreniers mos retraire,
Com cele qui ne se set taire » (vv. 1375-80).

6 Écho apparaît tout d'abord comme le lieu d'une « raison », sinon condamnée au silence, privée du moins d'une parole originaire dont elle soit le « chef », la source et le commencement, dont elle ait l'initiative et qui lui soit, en quelque sorte, inhérente. Comme si la raison ne pouvait parler en son nom propre mais seulement par le détour des mots d'un autre dont elle célèbre ainsi le *renom*. Écho n'est pas pour autant une figure de l'inspiration, d'un oracle dont la voix trouverait son origine dans une divinité quelconque. Plutôt une figure de la répétition, d'une *mimesis* sans dieu. Elle ne sait que reprendre ce qui a déjà été dit en le réitérant. En quoi elle ne parle que par citation : « Elle recite / La fin de la parole dite » (vv. 1397-98). Echolalie d'un enfant (*infans*) apprenant à parler en imitant les sons produits par ses parents. La *raison* ne vient que dans un second temps, après le *son* dont elle dépend.


7 Si Écho ne peut se trouver au seuil de la parole, c'est elle qui lui met un terme ; alors qu'en son absence, les mots resteraient en quelque sorte suspendus en l'air, imparfaits et comme inachevés. Par elle, la langue touche à sa fin. Mais, à la fin, elle refuse de se taire et ne cesse de contredire ce silence qui marque l'origine, comme si toute parole portait



en elle un écho à venir, une invitation à sa répétition. Invitation à laquelle répond un sujet au moment de s'inscrire dans les mots d'un autre, dans une langue qui lui préexiste, à laquelle il se noue pour s'y représenter, la reprenant à son compte en y imprimant un sens qui déplace celui qui s'y trouvait attaché. Inaugurant du coup le continuuel déroulement des signifiants. Écho est le nom de ce qui, dans les mots que l'on prononce, loin de les figer sur leur énonciation originale, les porte en avant vers un horizon qui en renouvelle constamment la compréhension, les relance sans cesse, faisant surgir ce que, à leur insu, ils contenaient d'infini : reprise ou réponse, elle est au principe d'un dialogue constitutif du langage qui lui donne toujours *raison* contre la fascination exercée par l'image. Mais pour cela, il lui aura d'abord fallu se faire toute *ouïe*. Écho se tient dans l'attente d'un son qu'elle puisse redoubler pour y attacher sa propre « entente » :

« Cele le [= Narcisse] suit repostement,
Et escoute ententivement
S'ele li orra mot sonner,
Pour qu'el le puisse araisonner :
En ce met s'entente et sa cure » (vv. 1399-1403).

8 La raison d'Écho se situe donc moins dans sa bouche que dans son oreille. Si les mots ne sont pas les siens, en n'en répétant qu'une partie, en découpant dans la chaîne signifiante un segment, le segment final, elle en modifie le sens et, du même coup, se les approprie ; c'est ce que suggère Ovide,



qui joue sur un tel effet à l'occasion du « dialogue » qu'il prête à Narcisse et à Écho. D'ailleurs, il n'y a jamais de rime du même au même. Tel est le jeu sur la langue qui permet à Écho de se faire entendre en réponse aux mots que lance Narcisse alors qu'il est privé de tout interlocuteur. Sans elle, ceux-ci ne se heurteraient qu'au silence, comme de simples « sons » dépourvus de « raison ». La *raison* d'Écho est là, dans l'ouverture de l'ouïe aux *sons* que forme la langue, à la poursuite d'un *sens* qui, dissimulé au plus secret d'elle-même, lui est encore inconnu mais qui finira pas se révéler grâce au détour des mots venus d'un autre. Narcisse va cependant rester sourd à cette voix qu'elle lui adresse en retour. Et il finira par se taire quand il verra que son image ne saurait lui répondre. Seule Écho répliquait encore à sa plainte (vv. 496-501).

9 L'*Ovide moralisé* n'est pas le seul ni le premier texte à orienter le personnage d'Écho en fonction d'une telle interprétation de l'adjectif « resonabilis » employé par Ovide. Elle se trouve également à l'arrière plan du personnage de Raison qu'introduit Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*, alors que Guillaume de Lorris a abandonné l'amant, séparé de sa rose, à ses lamentations³¹. Condamnant sa « foie amour » et n'hésitant pas à mettre en avant sa propre valeur comme l'avait fait Dané dans le lai de *Narcisse* – « Sui je pas bele dame et gente, / Digne de servir .i. preudomme, / Et fust emperieres de Romme ? » – Raison va lui proposer de mettre en elle son « entente » et de la prendre comme « amie » (vv. 5793-97). Elle se

présente ainsi comme une alternative à la rose que l'amant a commencé par voir dans la fontaine de Narcisse :

« Regarde ci quele forme a
Et te mire en mon cler visage » (vv. 5814-15).

L'amant ne répondant toujours pas à ses avances, Raison va attirer son attention sur la douleur qu'un tel refus a pu provoquer sur Écho et qu'une jeune fille comme elle peut également ressentir. Elle lui suggère du même coup de se rappeler la conséquence que cela eut pour Narcisse et que cela pourrait avoir pour lui :

« Pour Dieu, gar que ne me refuses.
Trop sont dolentes et confuses
Puceles qui sont refusées,
Quant de prier ne sont usées,
Si com tu meïsmes le prueves
Pour Echo, sanz querre autres prueves » (vv. 5829-34).

Si la figure d'Echo n'était pas représentée dans l'aventure de l'amant racontée par Guillaume de Lorris, sinon dans le résumé de l'histoire ovidienne, la voici introduite par Jean de Meun, qui inverse le scénario ovidien, sous l'aspect du personnage de Raison. Son discours prolonge la prière « resnable » d'Echo pour répondre, avant que la fontaine d'Amour du Paradis ne soit opposée à celle du Jardin de Déduit, au personnage de Narcisse auquel peut être identifié l'amant.

Figure du discours, Écho apparaît ainsi comme le lieu d'une « raison » qui met en question un amour



séduit par l'image. En quoi elle est d'ailleurs une figure du *Roman de la Rose* de Jean de Meun, qui répond à l'œuvre « inachevée » de Guillaume de Lorris pour dénoncer l'échec auquel aboutit celui qui emprunte le chemin de Narcisse. Mais sa voix se faisait déjà entendre chez Guillaume de Lorris. N'aurait-elle pas mérité une plus grande « renommée » que celle qui lui a été accordée ? Elle dont la prière avait remplacé la prédiction de Tirésias, qui devait à celle-ci, nous dit Ovide, son immense *fama* (v. 512).

3 On comprend en tout cas pourquoi Écho est si peu présente dans la littérature « courtoise ». Ce n'est pas pour rien que celle-ci a fait de Narcisse son représentant : elle confirme le choix de ce dernier. À la voix « resonabilis » d'Écho, elle préfère l'image muette qui se reflète dans le miroir insaisissable de l'amour. La dame ne saurait répondre à l'amant autrement qu'en le rejetant. Au lieu que soit mise en avant la parole et la raison qui lui est associée, une parole toujours menacée de se heurter au silence ou de provoquer un refus et d'être l'instrument d'une condamnation, c'est la vue qui est privilégiée. Celle-ci est à la fois le premier des cinq sens et le premier des cinq degrés de l'amour : c'est à travers l'œil que passe notamment la flèche du dieu Amour dont l'inscription au cœur de l'amant fonde l'existence du chant³². C'est ainsi qu'Evrart de Conty interprète, entre autres commentaires, l'histoire de Narcisse dans son *Livre des Echez amoureux moralisés*, rédigé à la fin du XIV^e siècle :

« Il n'est mie doute que la veue est en cest cas de plus grant efficace et de plus grant vertu, pour engendrer amour, que n'est le oye. [...] Pour ce que les paroles oyés seulement ne font pas en cest cas grant mouvement ne grant impression au cueur n'en la pensee de l'escoutant, en tel maniere au moins qu'il en soit ramenés a fort désir d'amours. [Alors que] la veue qui présentement moustre au regardant la beauté d'une femme, le sens et la manière, et les autres graces qui sont naturellement amables, font grant impression en sa pensee et grandement le font esmerveillier et revenir souvent devant son ymaginacion. [...] Et la cause principal est, de toute ceste chose, pour ce que la veue nous fait avoir plus vraie congnoissance et plus certaine de ce que elle nous moustre que le oye ne fait. Et pour ce dit Aristote aussi que "nous amons mielx la veue que nul des autres sens, pour ce que elle nous moustre plus de diverses choses et fait congnoistre mielx". [...] Et ce nous est aussi segnifié par Narcisus qui n'eust cure de Echo qui, a la lectre, n'est que une voix resonant qui se moustre a l'oye, corne il a esté dit, maiz il ama son ombre et son ymage qu'i vit en la fontaine³³.

4

L'amant est tout entier dans son regard. Comme s'il n'avait nul besoin de la voix d'Écho. Et nul besoin que la dame lui retourne son discours amoureux. Du coup, en réduisant ainsi l'histoire ovidienne au seul personnage de Narcisse, la poésie « courtoise » semble vouloir effacer tout ce qui aurait trait à la parole, alors même qu'elle la constitue, préférant mettre l'accent, non sur le chant lui-même, mais sur la source intérieure d'où il prend naissance :
« Chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no




mou lo chans », affirme Bernart de Ventadour :
« Chanter ne peut guère avoir de valeur si le chant ne sourd de l'intérieur du cœur³⁴. » Le chant d'amour paraît surgir tout entier du lieu de cette image cachée au fond du cœur d'où Narcisse n'a pu détacher le regard. La voix des troubadours se fait en quelque sorte invisible pour disparaître en même temps qu'Écho est passée sous silence. On lui dénie toute présence. Pourtant, figure de la parole en même temps qu'amoureuse repoussée, Écho n'aurait-elle pas été particulièrement appropriée pour représenter le « grand chant courtois » ?

La métamorphose de Narcisse en Écho

5 Si la tradition « courtoise » privilégie Narcisse et la vue – la comparaison entre Écho et l'amant n'étant que suggérée – on rencontre au moins un texte, dans la première moitié du XIII^e siècle, où ce dernier s'identifie explicitement à la nymphe. Il s'agit d'une chanson de Richard de Fournival (1201-60), que je cite ici en entier :

I

« Puis k'il m'estuet de ma dolour kanter
Et en kantant dire ma mesestanche,
On ne doit pas ma kanchon demander
K'il i ait envoieüre,
Ains kant selonc m'aventure,
Si com chil ki ne puet merchi trouver
Et ki en soi n'a mais point de fianche. »

6  (« Puisqu'il me faut chanter ma douleur Et en

chantant dire mon malheur, On ne doit pas demander à ma chanson Qu'il y ait de la gaieté ; Je chante plutôt selon ce qui m'arrive, Comme celui qui ne peut trouver de pitié Et qui n'a en lui plus aucune confiance. »)

II


« Si com Ego ki sert de recorder
Che k'autres dist, qant par sa sourquidanche
Ne la deigna Narchisus resgarder,
K'el secha toute d'ardure
Fors la vois ki encor dure,
Ausi perdrai tout fors merci crier
Et secherai de duel et de pesanche. »

7 (« De même qu'Écho qui sert à répéter Ce que dit un autre, quand, par son outrecuidance, Narcisse ne daigna la regarder, Au point qu'elle dessécha tout entière du fait de sa brûlure, Sauf la voix qui dure encore, De même je perdrai tout sauf de crier pitié Et me dessécherai de douleur et de souffrance. »)

III

« Mais Amours ki Narchisus fist mirer,
Qant pour Equo en vaut prendre venganche,
S'ausi pour moi le fesist enamer
Tel ki n'eüst de li cure,
Mis aroit a sa droiture
Le grant orgueil ki le fait reveler,
Et en venroit plus tost a repentanche. »

8 (« Mais Amour, qui poussa Narcisse à se regarder Quand il voulut en prendre vengeance à cause d'Écho, Si, de même, à cause de moi il la faisait



aimer Quelqu'un qui n'aurait pour elle aucune attention, Il aurait remis à sa juste place Le grand orgueil qui la fait se rebeller Et elle en viendrait plus rapidement à repentance. »)

IV


« Las, k'ai je dit ? ki porroit assambler
Tant en son cuer d'orgueil et de beubanche
K'il i osast soi ne s'amour veer,
Tant fust d'estrangle nature !
K'el siecle n'a creature
Ki de biauté puist a li estriver
Ne qui valours ne traisist en balanche. »

9 (« Hélas, qu'ai-je dit ? qui pourrait réunir En son cœur tant d'orgueil et d'arrogance Qu'il oserait lui refuser lui-même et son amour, Quelque étrange fût sa nature ! Car il n'est de créature au monde Qui puisse rivaliser de beauté avec elle Ou dont la valeur puisse égaler la sienne. »)

V

« Tres chou que g'i coumenchai a penser
Fui je d'amours adés en grant doutanche ;
Que s'a mon gré n'en peüsse finer
Et qu'ele me fust trop dure,
Par droite fourseneüre
M'estovroit il folement demener
Et perdre tant con j'ai de contenanche. »

0 (« Dès que je commençai à y penser Je fus aussitôt pris d'un grand doute au sujet d'Amour ; Car si je ne pouvais accomplir ma volonté Et qu'elle se montrait trop dure envers moi, C'est avec une légitime démence Qu'il me faudrait me démener



follement Et perdre toute ma contenance. »)

VI

« E ! las, con j'oi poi de sens a l'entrer
Et con je fui de povre porveanche !
Que j'avoie kanté de moi garder
D'Amours, ki or m'est si sure,
K'ains mais plus male aleüre
Nullui fors moi ne trouva qui mener,
Et m'a geté el pui de desperanche. »

1 (« Hélas ! Comme je fus peu sensé en m'y engageant Et comme je fus d'une bien pauvre prévoyance ! Car j'avais chanté que je me garderai D'Amour, qui m'est désormais si amère, Car jamais, de plus mauvaise manière, Il ne trouva personne d'autre à mener que moi, Et il m'a jeté dans le puits du désespoir. »)

VII

« El pui sui je sans ja mais retourner
Se ma dame par sa douche akointanche,
Par dous regars a eus faire pasmer
Et par douche aparleüre
De s'amour ne m'aseüre
Et de sa bone volenté douner,
Et par faire d'un doue baisier pitanche. »

2 (« Je suis dans le puits sans en pouvoir jamais ressortir Si ma dame, par son accueil, Par de doux regards à en perdre les yeux Et par sa douce parole, Ne m'assure de son amour, De m'accorder sa bonne volonté, Et de me faire pitance d'un doux baiser. »)

VIII

« S'el se laissoit un doue baisier embler,



E ! Dieus, con la avroit douche pitanche ! »

3 (« Si elle se laissait voler un doux baiser, Mon Dieu,
comme il y aurait là une douce pitance³⁵ ! »)

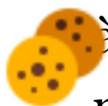
4 Richard de Fournival semble être le premier à
mentionner le phénomène sonore qui caractérise
Écho³⁶. Toutefois, à la différence des
Métamorphoses, celui-ci apparaît comme la
conséquence directe du dédain manifesté par
Narcisse : la punition de Junon et l'ultime
transformation de la nymphe sont ainsi réunies en
une seule et même métamorphose. Le parallèle
entre Écho et l'amant se prolonge dans la troisième
strophe, lorsque ce dernier souhaite qu'Amour
intervienne pour que la dame subisse le même sort
que celui qui fut réservé à Narcisse et que son
« grant orgueil » se trouve ainsi réprimé³⁷. La
vengeance n'est pas explicitement demandée par
Écho, mais, comme dans le lai de *Narcisse* et le
Roman de la Rose, c'est Amour qui en est
l'instrument. Le dernier vers de cette strophe
semble même suggérer que la dame puisse finir par
se repentir, comme le jeune homme du lai médiéval
(vv. 939-60). Mais la strophe suivante disqualifie
aussitôt une telle requête : il n'y a pas plus
orgueilleux qu'elle et aucun Narcisse ne saurait être
insensible à sa beauté. Comment l'amant pourrait-il
espérer un revirement de sa part, quand elle est la
seule à manifester un semblable orgueil et qu'il y a
pas de plus grande beauté que la sienne ? Une telle
conclusion n'est d'ailleurs pas dépourvue d'une
certaine ironie de la part de l'amant, qui va



reconnaître, dans la sixième strophe, s'être lui-même comporté comme Narcisse.

5

À l'instar du *Roman de la Rose* mais de manière explicite, l'amant occupe les deux positions. En effet, après Écho, il se compare, dans la sixième strophe, à Narcisse. Il lui ressemble même à double titre. Il avoue s'être d'abord vanté d'échapper à l'amour. Aveu qui rejoint celui que l'on rencontre dans le *Bestiaire d'Amours*, où il dit avoir « esté li plus orgueilleux hom vers Amours ki fust de mon eage, et me sambloit ke je n'avoie onques veü feme ke je vausisse mie avoir tout a ma volenté par si ke jou l'amasse ausi durement comme j'ai oï dire c'on amoit » (pp. 43-44). Affirmation que l'on retrouve presque textuellement dans le *Consaus d'Amours* et dans une autre chanson de Richard de Fournival³⁸. Il subira donc les mêmes conséquences que son modèle. Dans le *Bestiaire d'Amours*, Narcisse prisonnier de son reflet est d'abord représenté par la tigresse – qui, quand « ele encontre un mireoir », ne peut s'empêcher d'y ficher ses yeux : elle « se delite tant a regarder la grant beauté de sa bone taille, k'ele oblie a cachier chiaux ki li ont emblé ses faons, et s'areste illuec comme prise » (p. 41) – puis, introduite aussitôt après, la licorne – qui, malgré son caractère farouche (c'est à propos de cette image que l'amant dit avoir été « orgueilleux »), s'endort au giron d'une jeune fille pour finir par mourir sous les coups de l'Amour (p. 43). Comme chez Narcisse, on passe de l'orgueil à un amour qui débouche sur la mort. C'est la même « aventure » qui est rapportée dans cette



chanson. Alors qu'il s'était tenu à l'écart d'Amour – et il ne saurait imaginer plus grande résistance que celle qu'il avait manifestée – l'amant n'a finalement cédé que pour rencontrer plus orgueilleux que lui et se retrouver dans la même situation que Narcisse fasciné par son image : dans le « pui de desperanche ».

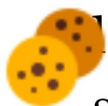
6 Ovide ne parle jamais d'un puits mais d'une « fons », une fontaine ou une source, et le terme employé ici par Richard de Fournival n'est pas celui que l'on trouve généralement dans les textes médiévaux qui font référence à Narcisse, à l'exception toutefois d'un poème provençal anonyme³⁹ et de cette extraordinaire version de son histoire qu'est la branche IV du *Roman de Renart*, « Renard et Isengrin dans le puits », sans parler du « puis parfont de ma merancolie » de Charles d'Orléans. Cependant, ce « pui » désigne à l'évidence la fontaine dans laquelle Narcisse contemple cette forme chargée d'espoir qui le ravit (v. 417 et 457). Mais celle-ci ayant révélé sa véritable nature, la fontaine a fini par s'identifier aux eaux du Styx (v. 505). Aussi Narcisse n'est-il plus, ici, penché sur son bord, comme pourra l'être la fleur qui prendra sa place, mais plongé dans les profondeurs d'un puits dont les peines infernales le vouent au désespoir. Comme s'il avait fini par tomber dedans pour avoir vainement tenté de rejoindre sa propre image. À l'instar de Renart qui, prenant son « ombre » pour Hermeline – « sa femme qu'aime d'amor fine » – va descendre à l'intérieur du puits pour se retrouver prisonnier de

« l'ève » (jusqu'à ce qu'il réussisse à mettre à sa place Isengrin, trompé par le même phénomène)⁴⁰. Ce puits n'est donc plus tout à fait un miroir : il ne reflète aucune image où fixer son regard émerveillé, aucune bouche qui feigne de parler ou, comme chez Ovide, vers laquelle tendre ses lèvres en un semblant de baiser (v. 451). C'est davantage une prison – prison aveugle d'un amour désespéré dans laquelle l'amant, privé de toute présence de la dame, serait-elle imaginaire, se retrouve désormais enfermé : image prisonnière du miroir. Aussi, plutôt que de terminer comme Narcisse, c'est à Echo que l'amant va finir par s'identifier. Le « pui de desperanche » rejoint ici l'*antre* de la nymphe (v. 394) : cet antre où elle vit depuis que, méprisée dans son amour, elle s'est enfuie au cœur de la forêt pour y cacher sa honte et sa douleur (vv. 393-95), et auquel elle semble s'identifier depuis qu'elle s'est métamorphosée en rocher. Telle une bouche pétrifiée. D'ailleurs, alors que Richard de Fourni val reste proche du texte ovidien correspondant⁴¹, la description qu'il donne de cette métamorphose n'est pas sans rappeler le personnage de Narcisse, souvent caractérisé par l'« ardeur ». Lui aussi, avant de devenir une fleur, finira par se dessécher – « comme la cire dorée fond devant une flamme légère ou le givre du matin sous un tiède rayon de soleil, ainsi il dépérit, consumé par l'amour, et il succombe au feu secret qui le dévore lentement » (vv. 488-90) – laissant échapper un dernier soupir (« ultima vox » : v. 499) au moment de regarder dans l'onde cette image de lui-même



qui n'était plus que l'ombre de ce qu'il avait été. Au lieu d'une fleur, Écho est ce qui reste ici de l'ultime métamorphose de Narcisse. Écho qui s'est en quelque sorte substituée à cette ombre au fond du puits dont la bouche, muette, ne pouvait que renvoyer vainement les paroles d'amour que Narcisse s'adressait à lui-même. L'image contemplée par le jeune homme a été remplacée par la voix de celle qui ne sait que « recorder ce qu'autres dist ». L'amant d'une dame imaginaire est devenu trouvère.

7 À travers ce redéploiement du mythe d'Écho et de Narcisse, Richard de Fournival retrace le scénario exemplaire de l'« aventure » qui mène l'amant au chant et qui est à l'origine de cette « kanchon » de « douleur » qu'il introduit dans la strophe initiale qui lui sert d'exorde. Il avait commencé par être pourvu de l'orgueil de Narcisse, avant de suivre le même destin que lui et d'être condamné par cet Amour qu'il avait rejeté à un amour sans retour pour l'image inatteignable de cette dame orgueilleuse qui se reflète dans le miroir de ses yeux et qui le pousse à la folie, au désespoir et à la mort. Amour occupe dans un premier temps la position d'Écho. Puis il va revêtir, pour assouvir sa vengeance, le masque de la dame orgueilleuse qui saura séduire l'amant. Mais, contrairement à ce qui est habituellement le cas, celui-ci ne s'arrêtera pas là : il ira jusqu'au bout de l'identification à Écho sous-jacente à la malédiction qu'elle lui a lancée. À l'amant dont l'amour est tout entier dans les yeux, s'ajoute celui qui, comme Écho, chante un amour



dépourvu d'« envoieüre ». Richard de Fournival réunit ainsi, en une seule et même figure, Narcisse et Écho, l'image et la voix, soit les deux versants qui constituent la poésie « courtoise » : synthèse exemplaire où se combinent les fantasmes de l'amour et l'exigence du chant.

8 Si Narcisse est la figure privilégiée de l'amant, dans quelle mesure Écho s'apparente-t-elle plus précisément au trouvère ? Son incapacité à « parler la première » permet de la rapprocher de l'amant *esbahi* ou *couart* mis en scène par un courant important de la tradition « courtoise⁴² ». Fasciné par la beauté de sa dame et replié sur son image de peur que sa parole ne provoque sa disparition, l'amant ne cesse en effet d'affirmer ne pas oser lui découvrir sa pensée. Comme Echo, il est marqué par un silence qui lui interdit de prendre la parole pour avouer son amour. Mais, ainsi que le suggère notamment le *Roman de la Rose*, c'est à Narcisse qu'est habituellement rattaché cet *esbahissement* de l'amant à l'orée du chant.

9 Comme Écho, cependant, l'amant trouvera un substitut à son silence. Il peut en effet, comme le dit Thibaut de Champagne, la « prier en chantant ». C'est ce que sous-entend également Richard de Fournival lorsqu'il affirme au début de son poème qu'il lui faut « en kantant dire » son malheur. Mais comment ce détour par le chant pourrait-il être associé à Écho ? En quoi chanter serait-il similaire au fait de « recorder che k'autres dist » ?

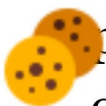
10 On a longtemps reproché à la poésie « courtoise » d'être répétitive : de s'appuyer, comme l'écrivait

Alfred Jeanroy, sur « une doctrine, ou plutôt un code, dont les prescriptions seront, pendant cent cinquante ans, commentés, paraphrasés comme autant d'articles de foi, par des centaines de poètes » : qu'il s'agisse des troubadours – dont « les théories [...] resteront un formulaire qu'ils commenteront avec plus de zèle que de conviction, et dont la sécheresse s'opposera au développement de leur personnalité » – ou des trouvères, où il ne se trouve rien « qui n'ait été déjà chez les troubadours : mêmes pensées, qui sont presque toutes des lieux communs, mêmes images, mêmes métaphores, même style. L'amant languit et se consume aux pieds de la dame la plus belle [...]. Voilà ce que répéteront à l'envi, pendant cent cinquante ans, des douzaines de poètes⁴³ ». À l'évidence, pour Jeanroy comme pour beaucoup d'autres, la lyrique médiévale apparaît placée sous le signe d'Écho. Ce qui justifie sa condamnation. La reprise des lieux communs qui fondent la tradition « courtoise », par un amant qui ne cesse de se *consumer* pour l'amour de sa dame, ne peut que provenir d'une *sécheresse* de sentiments, d'une absence de « personnalité » et d'« originalité » dont témoignerait une poésie de rimeurs incapables d'avoir une voix qui leur soit véritablement propre.

1 S'il faudra attendre Robert Guiette et, à sa suite, Roger Dragonetti et Paul Zumthor, puis Jacques Roubaud, pour que soit revalorisée cette « poésie formelle », il ne s'agira pas pour autant d'en nier le caractère répétitif, mais plutôt de dégager la poétique qui fonde un tel trait. Si, « pendant un



siècle et demi, on [a] sans cesse, pour la chanter, refait, réécrit, renouvelé par l'écriture, une même chanson », c'est que celle-ci se soucie moins du drame, affirme Guiette, « que de sa propre voix ». « Dans ce chant, [le trouvère] donne libre cours à ce qui le porte à chanter sa joie ou sa douleur, à quelque chose de dyonisiaque. Il ne pense, pour ainsi dire, que son chant, n'imité pas, n'expose, ne traduit, ne représente pas : il chante. Ce qu'il chante, c'est le besoin, le désir de chanter⁴⁴ ». Si, comme Écho, le poète répète les lieux communs qu'il a reçu de la tradition « courtoise », c'est que, comme elle, il ne peut se taire : il ne peut empêcher sa voix de relancer sans cesse les mots auxquels s'est attachée son oreille. La poésie « courtoise » dans son entier semble répondre ainsi à une rhétorique de l'« expolitio », du polissage, qui consiste à répéter la même chose en variant la formulation, comme s'il s'agissait de poncer la langue, de la limer jusqu'à ce que resplendisse le principe formel qui porte le chant vers son accomplissement⁴⁵. Un chant dont la rime serait ici l'emblème : rime qui est un des principes fondateurs du vers et qui, définie par le retour du même, inscrit à l'intérieur du poème la signature d'Echo. « [...] reddere [...] verba novissima » (v. 361), écrivait Ovide à son sujet. Echo répète les derniers mots qu'a dit Narcisse. Mais, du même coup, elle les rend plus neufs, elle les rénove ? En effet, la rime n'est-elle pas, un des moyens privilégiés par lequel la langue, au moment même où elle se répète, se renouvelle, répondant ainsi à



cette exigence du *reddere novum* qui fonde la pratique de l'*ornatio* selon la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf⁴⁶ ?

2 Si la poésie « courtoise » semble condamnée, comme la nymphe, à la répétition, sous toutes ses formes, de la rime à la reprise des lieux communs transmis par la tradition, elle ne cesse pourtant de s'en défendre. Celui qui répète, c'est l'autre, le *lauzengier* qui tient le même discours que l'amant véritable mais qui n'éprouve aucun sentiment pour la dame. Et dont l'existence n'est pas sans conséquence sur le statut accordé au langage dans le chant. Comme le souligne Thibaut de Champagne dans une de ses chansons, l'amant se trouve pris entre le silence *esbahi* de son amour et les paroles mimétiques de son double trompeur :

« Se je li di : “Dame, je vous aim tant”,
Ele dira je la vueil engingnier,
Ne je n'ai pas ne sens ne hardement
Qu'encontre li m'osasse desresnier.
Cuers me faudrait, qui me devrait aidier,
Ne parole d'autrui n'i vaut noient.
Que ferai je ? Conseilliez moi, amant !
Li quels vaut melz, ou parler ou lessier⁴⁷ ? »

3 S'il parle, l'amant risque toujours d'être soupçonné de vouloir tromper la dame en empruntant les mots des autres. Et s'il se tait, elle ne saura rien de son amour. Reste la possibilité de *chanter*. Mais le chant ne peut qu'enfermer l'amant sur le silence de son amour. Pour trancher un tel dilemme, Richard de Fournival, mettant dans le même sac l'*amant couart* et le *lauzengier*, choisit, dans une autre de

ses chansons, de *dire* son amour et faire ainsi « le fol hardi⁴⁸ ». Au « langage poli » (v. 17) de celui qui, de peur d’effrayer sa dame, use de tous les artifices dont sa « raison » (v. 32) est capable pour la séduire, il préfère la folie de celui qui ose « proier merci » (v. 6), qui ne prend pas garde à ce qu’il dit car son amour est si puissant qu’il en oublie toute retenue (cf. vv. 21-24). C’est pourquoi, plutôt que de lui avouer son amour « en chantant », il ne saurait prier sa dame autrement qu’en lui *disant* « briement : Amés moi, je vous en prie ! » (vv. 45-46). Manière d’abrèger un discours qui tourne sur lui-même à force d’ornements, d’y mettre un terme. Cette requête s’apparente aux paroles d’Écho répondant à Narcisse alors qu’elle avait été condamnée par Junon pour l’avoir retenue par son incessant bavardage à ne plus faire qu’un « tres bref usage » de sa voix (« brevissimus usus » : v. 367). C’est à une telle brièveté que fait allusion Fournival lorsque, se comparant à Écho, l’amant affirme tout perdre « fors merchi crier ». Mais, s’il refuse de se laisser séduire par les figures du discours, il ne s’agit pas pour autant de se taire. Si le « fol hardi » est réduit à un *dire bref*, il ne saurait cesser de le répéter.

4 Il aura donc fallu, pour voir l’amant convoquer la figure d’Écho, ce personnage du « fol hardi », revendiquant à l’encontre aussi bien de la « raison » qui s’était emparée de la voix de la nymphe que d’un amant *esbahi* qui masque la sienne derrière son chant pour s’identifier à Narcisse, une prière qui ose *dire* son désir. Qui

assume du même coup la répétition, celle à laquelle il est lui-même contraint et celle à laquelle est condamné tout discours amoureux qui, dépourvu d'un langage propre au cœur qui lui permette d'en dire la vérité, ne peut que « recorder » ce qui a déjà été dit par d'autres. Répétition qui fait en même temps œuvre de mémoire, ainsi que le suggère l'autre sens de ce verbe (qui signifie en effet : apprendre par cœur, mettre dans le cœur, se rappeler, se remémorer). Manière de recueillir dans la langue la voix d'un désir qui ne cesse de s'évanouir.

5 Mais Echo saurait-elle exister sans Narcisse ? La répétition qui la caractérise est-elle, en fin de compte, autre chose que le versant langagier du regard spéculaire du jeune orgueilleux ? C'est, après Richard de Fournival, ce que suggère l'étonnante version de leur histoire qu'insère Jean Froissart dans *Le Joli Buisson de Jonece*, qui est d'ailleurs une parfaite incarnation de la conception que se fait de Narcisse la littérature « courtoise ».

6 Narcisse, dit Froissart, aimait Écho. Mais elle mourut. Et Narcisse n'avait de cesse de penser à elle : nuit et jour son amour « li remettoit au devant / Ego⁴⁹ ». Bien sûr, lorsqu'il arriva auprès de la fontaine, il « li souvint / d'Ego » (vv. 3289-90). C'est elle qu'il crut voir dans l'« ombre » (v. 3295) qui se reflétait sur l'eau :

« Quant Narcisus en voit le fourme,
Ardeurs l'amonnesté et enfourme
Que briefment c'est Ego s'amie
Et que perdu il ne l'a mie » (vv. 3296-99).



7 Plutôt que se plonger dans la contemplation de son image, comme c'est le cas chez Ovide, Narcisse va se mettre ici à l'appeler :

« Adont se lieve contremont
Et volenté si le semont
Que de crier envois, envois
“Eqo ! Eqo !” a clere vois.
Li sons des bois respont sans faille
Tout che que Narcisus li baille » (vv. 3300-05).

8 Tandis que, chez Ovide, l'image était restée muette, Écho ayant quitté la scène avant de revenir sur la fin, elle semble ici répondre à Narcisse. Mais ce n'est pas elle qui se fait entendre, ce sont les bois qui lui retournent le son de sa voix – ces bois où Écho était allée cacher sa peine et où son corps avait fini par disparaître. La version de Froissart est à l'opposé du reste de la tradition médiévale qui avait conservé l'amante mais avait supprimé son trait particulier. En effet, Écho n'est plus ici qu'un écho auquel se complaît un amant qui prend pour sa dame le double de sa voix qui lui vient en retour (de la même manière qu'il croit la voir en son reflet). Froissart décrit alors Narcisse s'abandonnant à ce dialogue avec lui-même qui redouble la relation spéculaire qui caractérise habituellement son regard :

« [...] il parolle bouche a bouche
A Eqo s'amie tres douche,
Car li sons retentist et dist
Tout che que de Narcisus ist.
[...]
Car vis li est qu'il ot parler



Eqo, si tost corn il parolle,
Soit bas ou haut, une parolle.
Ceste ardeur ensi le demainne
Jusqu'à tant qu'en la fin le mainne » (vv.
3314-17 et 3329-33).

9 Scène emblématique d'une poésie « courtoise » où, en même temps que l'amant se perd dans les yeux de la dame qu'il porte dans son cœur, la voix qu'il lui adresse en rejoue la structure. « Le trobar, écrit Roubaud, avant tout, est voix, voix du troubadour chantant face aux oreilles et au silence de l'auditoire, qui peut-être ne l'entendent pas mieux que les montagnes, ne lui renvoient en écho que sa propre voix⁵⁰. » La dame a la bouche close et son oreille n'est jamais qu'un « miroir de surdité » (*ibid.*), qui laisse le chant se déployer dans le seul espace de sa « circularité », selon la formule de Zumthor⁵¹. « Le poème est miroir de soi », précise encore ce dernier en le comparant à Narcisse⁵². La voix s'est repliée sur son image. « Si l'amoureux ne rencontre jamais que sa propre image dans le miroir des yeux, poursuit Roubaud, le chant ne reçoit jamais de réponse réelle à sa voix, il n'est qu'un écho de sa propre voix, un *flatus vocis*⁵³. » Écho a disparu pour devenir Narcisse. Ou, si l'on préfère, l'image reflétée par le miroir s'est faite écho. Écho nécessaire pour que la voix retentisse et se fasse chant. Mais Narcisse n'est pas Orphée, et Écho, elle, ne remontera pas du monde des ombres où Froissait l'a fait descendre (celui-ci inscrivant bien sûr à l'arrière-plan de la réécriture de ce mythe l'histoire de cet autre figure célèbre de l'amour et

du chant⁵⁴). La voix de Narcisse ne donne naissance qu'à elle-même : écho d'une voix qui se réfléchit dans son double spéculaire, impuissante à ramener Écho à la vie. Ne l'avait-il pas repoussée, dans les *Métamorphoses*, lorsqu'elle avait tenté de se jeter à son cou après s'être éprise de ses mots ?

Écho était-elle donc vouée à disparaître de la littérature médiévale au profit de Narcisse ? À se métamorphoser en amante méprisée chargée de le condamner à devenir cet amant *esbahi* du « grand chant courtois » ou à n'être que l'écho de sa voix ? Abandonnant Narcisse à son reflet en laissant le chant s'enfermer sur lui-même, se répéter à l'infini sans pouvoir se faire entendre, replié sur l'image idéalisée de son amour, cette dame qu'il porte en lui comme l'image en miroir de sa propre perfection formelle, sans jamais oser affirmer faire œuvre de mots, de peur de briser le cercle enchanteur d'une voix qui n'aurait d'autre origine que le cœur. Il faudra attendre la Renaissance, et entre deux les *Grands Rhétoriciens*, pour voir Écho s'imposer comme une figure emblématique de la poésie, en donnant notamment naissance à ce genre dialogué qui joue des rimes, « échoïques », qu'elle permet⁵⁵.

Écho, dit Ovide, ne peut pas « parler la première ». « Sa nature [...] ne lui permet pas de commencer. » Comme le dit Richard de Fournival, elle ne peut que « recorder che k'autres dist ». Cet autre, dans les *Métamorphoses*, c'est Narcisse. C'est lui qui est à l'origine des mots que renvoie Écho. C'est avec lui que commence le chant. Mais c'est avec Echo qu'il se poursuit. C'est elle qui en est terme. Même après

la mort du jeune orgueilleux, selon Ovide, Écho continuait à renvoyer les plaintes des nymphes. Et si son chant n'est qu'un écho, le chant n'a d'autre voix que celle d'Écho. Un chant qui n'a de cesse de rappeler l'amour Narcisse, de « recorder » ses paroles comme pour l'empêcher de disparaître totalement dans l'ombre de son reflet et de se métamorphoser définitivement en fleur. Mais Narcisse est-il autre chose, en définitive, que la fiction d'Écho ? Le miroir de l'amour qui masque l'écho du poème.

Notes

1. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, v. 10656 ; éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992 (je me permets d'introduire, lors des citations de ce texte, des majuscules aux noms propres et des accents là où cela est nécessaire afin de faciliter la lecture).
2. Ovide, *Les Métamorphoses*, III, vv. 368-69 ; éd. et trad. G. Lefaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928 (je citerai désormais cette traduction en me contentant de renvoyer aux vers, mais il m'arrivera de la modifier).
3. En quoi Écho, comme Guenièvre envers Lanval, s'inscrit ici dans la lignée de la femme de Putiphar.
4. Voir notamment la chanson de Richard de Fournival citée ci-dessous. Kenneth Knoespel estime même pouvoir identifier à la malédiction d'Écho la strophe de la *canço* de Bernart de Ventadour, *Can vei la lauzeta mover*, où, après s'être comparé à Narcisse, l'amant désespère des « domnas » – bien qu'il s'agisse davantage d'une condamnation générale des femmes que du souhait de les voir subir le même sort que Narcisse (*Narcissus and the Invention of Personal History*, Londres-New York, Garland, 1985, p. 63). Il me semble en tout cas légitime et suggestif de rapprocher cette malédiction



des nombreux blâmes dont les « dames » et les femmes sont l'objet dans la poésie « courtoise », plus particulièrement dans une œuvre comme celle de Jean de Meun, sans oublier ceux qui s'inscrivent dans son prolongement : le Débat du *Roman de la Rose* ne pourrait-il pas s'entendre comme une *tenson* entre Echo et Narcisse ?

5. Voir, par exemple, Louise Vinge dans *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, 1967, p. 85 ; John V. Fleming, *The « Roman de la Rose ». A Study in Allegory and Iconography*, Princeton, 1969, p. 96 ; Daniel Poirion, « Narcisse et Pygmalion dans le *Roman de la Rose* », in *Essays in Honor of L. F. Solano*, éd. R. Cormier et U. T. Holmes, Chapel Hill, 1970, p. 157 ; et A. Strubel en note à son édition du *Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 123.

6. Cf. Bernart de Ventadour, *Can vei la lauzeta mover*, vv. 25-32 ; éd. M. Lazar, Paris, Klincksieck, 1966, p. 180.

7. Sur la figure de Narcisse dans la littérature médiévale, cf. l'introduction de M. M. Pelan et N. C. W. Spence à leur édition de *Narcissus, poème du XII^e siècle*, Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, 1964, pp. 19-21 ; l'Introduction de M. Thiry-Stassin et M. Tyssens à leur propre édition de *Narcisse. Conte ovidien français du XII^e siècle*, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, CCXI, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 51-55 ; F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca, 1967 ; L. Vinge, *The Narcissus Theme*, *op. cit.*, pp. 55-127 ; M. Thiry-Stassin, « Quelques allusions médiévales au thème de Narcisse », *Marche romane*, XX/4, 1970, pp. 47-58 ; et Kenneth Knoespel, *Narcissus and the Invention of Personal History*, *op. cit.*. Toutes ces études présentent toutefois le défaut de se limiter aux seules mentions explicites à Narcisse. Alors qu'il est présent à l'arrière-plan de très nombreux textes sans que son nom soit cité, comme c'est par exemple le cas dans les ballades du Concours de Blois composées sur l'*incipit* lancé par Charles d'Orléans (« Je meurs de soif en couste la fontaine »).



8. Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, III.

9. *Narcisse*, v. 36 et 18-24. Je cite ce lai d'après l'édition de M. Thiry-Stassin et M. Tyssens, *Narcisse. Conte ovidien français du XII^e siècle*, *op. cit.*, et me contenterais désormais de renvoyer à la numérotation des vers.

10. Le roman de *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois, postérieur à l'œuvre de Guillaume de Lorris et consacré aux parents de Narcisse, s'en prend dans son prologue à tous les orgueilleux mais principalement aux dames (vv. 1-98 ; éd. P. Barrette, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968). Ce qui vise en premier lieu l'orgueilleuse Lyriopé (vv. 274, 1331 et 1492) ; mais ce qui concerne également Narcisse dont l'histoire est racontée à la suite de celle de ses parents et qui semble avoir hérité de l'orgueil de sa mère (vv. 1506 et 1757). Une telle leçon, adressée à toute « Dame sans mercy », se trouve encore à l'épilogue du *Jeu de Narcisse*, version théâtrale de cette histoire datant du xv^e siècle (« Das mittelfranzösische Narcissusspiel (*L'histoire de Narcissus et de Echo*) », éd. A. Hilka, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LVI, 1936, p. 318).

11. « La mutation effectuée par le poète Guillaume [par rapport à Ovide] serait celle de Narcisse en dame [...]. Écho correspondrait à l'amant qui, par la suite, poursuit sa R/rose comme Echo son N/narcisse. Comme elle, il ne sait exprimer convenablement sa pensée, ni dans les “commandement d'Amour », ni ensuite quand il demande de but en blanc la rose. “Coamus !” s'écria Echo, elle aussi, le modèle poétiquement défiguré de Guillaume » (Douglas Kelly, « Du narcissisme des poètes à la rose des amants. Le jeu de la vérité chez Guillaume de Lorris », dans *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge. Hommage à Jean Dufournet*, éd. J.-Cl. Aubailly et al., Paris, Champion, 1993, p. 798). Mais peut-on considérer pour autant, à propos de l'amant, que « le sort de Narcisse ne sera pas le sien, car lui ne se refusera pas à l'amour » (*ibid.*) ?

12. Guillaume de Machaut, Motet n° VII ; éd. V. Chichmaref,



13. D'après L. Vinge, *The Narcissus Theme*, *op. cit.*, p. 108. Mais peut-on soutenir pour autant que « tendances towards a shift of interest from Narcissus suffering to Echo's might be discerned, albeit with some hesitation, as early as the end of the 13th century » (*ibid.*) ? Les exemples avancés, comme celui du roman de *Perceforest* (p. 109), ne me paraissent pas suffisamment nombreux comparés au rôle joué par le personnage de Narcisse pour étayer une telle affirmation, même pour ce qui concerne le xv^e siècle. M. Thiry-Stassin reprend cette proposition mais se montre un peu plus prudente en affirmant simplement que « l'évolution du thème [de Narcisse] se caractérisera surtout par une importance croissante accordée au personnage d'Echo » (« Quelques allusions médiévales au thème de Narcisse », *op. cit.*, p. 48).

14. « Les Règles de la seconde rhétorique », in *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. E. Langlois, Paris, 1902, pp. 42-43 et 66.

15. Cf. L. Vinge, *The Narcissus Theme*, *op. cit.*, pp. 120-21.

16. C'est ainsi que, dans *The Mirror of Narcissus* de F. Goldin, Écho est tout simplement absente de l'Index (*op. cit.*). De même, lors des interprétations allégoriques des *Métamorphoses* que propose Jacques Legrand dans son *Archiloge Sophie* (écrit vers 1400), si Narcisse représente l'orgueil, rien n'est dit d'Écho bien qu'elle soit présente à l'occasion du résumé de l'histoire ovidienne (éd. E. Beltran, Paris, Champion, 1986, p. 165). L'unique étude que je connaisse qui lui soit consacrée à propos de la littérature médiévale est celle de AT. Harrison, « Echo and Her Médiéval Sisters », *The Centennial Review*, XXVI, 1982, pp. 324-40. Celle-ci remarquait déjà que « the medieval artist, like the modern critic, tended to prefer Narcissus to his partner Echo », notant avec raison que l'étude de L. Vinge, *The Narcissus Theme*, « is not without bias in favor of Narcissus at the expense of Echo » (*ibid.*, p. 324 et n. 1). Toutefois, cet article se contente de passer en revue la figure d'Écho dans le lai de *Narcisse*, le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, *Floris*



et Liriopé, l'Ovide moralisé, John Gower et le Jeu de Narcisse du xv^e siècle.

17. Sur le nom et la figure de Dané introduit en remplacement d'Écho, cf. M. Thiry-Stassin et M. Tyssens en Introduction à leur édition de *Narcisse, op. cit.*, pp. 58-60.

18. Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, laisse 438, vv. 7449-62 ; éd. E. C. Armstrong *et al.*, reprise au Livre de Poche, Paris, 1994.

19. Sur cette structure, cf. Helen Solterer, *The Master and Minerva. Disputing Women in French Medieval Culture*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1995.

20. *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, Chanson XXII, vv. 15, 19-20 et 25, la comparaison à Narcisse se trouvant aux vv. 35-38 ; éd. A. Wallensköld, Paris, Champion, SATF, 1925. Dans une chanson où il se compare également à Narcisse, Peirol souligne lui aussi le silence auquel il se contraint désormais : « Amarai la midons per tal coven / qu'el cor aurai l'amoros pessamen, / mas la boca tenrai ades efre. / Aquilh sivals non l'en dira mais re ! » : « J'aimerai ma dame de telle sorte que ma pensée amoureuse sera en mon cœur, mais je garderai toujours la bouche craintive. Celle-ci du moins ne lui en dira plus rien » (*Peirol. Troubadour of Auvergne*, chanson XV, vv. 32-35 ; éd. S. C. Aston, Cambridge University Press, 1953, p. 94).

21. *Ibid.*, v. 38. Dans une de ses chansons de départie, Thibaut affirme également : « Je ne sui pas si com cele autre gent / Qui ont amé, puis i vuelent contendre / Et dient mal par vilain mautalent. / On ne doit pas seigneur servise vendre / Ne vers Amors mesdire ne mesprendre ; / Mès qui s'en part parte s'en bonement » (Chanson IX, vv. 9-14, *op. cit.*).

22. Longus, *Daphnis et Chloé*, III, 23 ; trad. P. Grimal, in *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1958, p. 842.

23. *Ovide moralisé*, livre III, vv. 1409-24 ; éd. C. De Boer, t. I, Amsterdam, 1915 (je souligne).



24. La variante « viderit » au lieu de « noverit » se trouve mentionnée dans l'apparat critique de l'édition de G. Lefaye des *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 80. Cf. l'*Ovide moralisé*, vv. 1316 et 1857.

25. Cf. saint Augustin, *Les Confessions*, X, xxxv, 54-55, qui fait référence à la *Première Epître de Jean*, 2, 16.

26. Ausone, Epigramme XXXII ; cf. L. Vinge, *The Narcissus Theme*, *op. cit.*, p. 27.

27. « Re vera per Narcissum arroganciam accipere possumus, que multis placet si et illi placet arroganti. Per Echo hominis bonam famam, que arrogantem amaret et benedicendo extolleret nisi ipse se cunctis preferendo bonam famam contempneret. Quia igitur contempla fuit, latuit nichil boni dicendo de eo » (*Arnulphi Aurelianensis Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, in F. Ghisalberti, « Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII », *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere, Scienze morali e storiche*, XXIV, iii / XV, iv, 1932, p. 209 – traduction mienne).

28. Jean de Garlande, *Integumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo XIII*, v. 163-66 ; éd. F. Ghisalberti, Milan, Casa editrice Giuseppe Principato, 1933 (traduction mienne – je souligne).

29. « Tandem in florem mutatur, quia evanescit mundana gloria, et ipsum nomen solum superest », dit Alexandre Neckam (*De Naturis rerum*, éd. Th. Wright, Londres, 1963, p. 67).

30. L'*Ovide moralisé* en vers affirme que la requête adressée contre Narcisse fut « juste et convenable » (v. 1545). L'*Ovide moralisé* en prose la dit « raisonnable et juste » (*Ovide moralisé en prose (texte du xv^e siècle)*, éd. C. De Boer, Amsterdam, 1954, p. 123). Ce dernier texte témoigne par ailleurs de la confusion possible entre les graphies des verbes « resonner » et « raisonner » (cf. p. 122).

31. Comme le remarque K. J. Knoespel, *Narcissus and the Invention of Personal History*, *op. cit.*, pp. 95-97.



32. Sur l'importance de l'image au fondement du chant « courtois », cf. mon article : « L'imagination de la dame. Fantasmés amoureux et poésie courtoise », *Micrologus*, VI, *La Vision e lo sguardo nel Medio Evo / View and Vision in the Middle Ages*, II, 1998, pp. 201-23.

33. Evrart de Conty, *Le Livre des Echez amoureux moralisés*, 5^e partie, 9.3.3.4 ; éd. F. Guichard-Tesson et B. Roy, Montréal, CERES, 1993, pp. 595-96. Si Écho n'est qu'une « voix inutile et transitoire » (p. 590), Narcisse apparaît à nouveau comme l'amant des ombres vaines de ce monde.

34. Bernart de Ventadour, *Chantars no pot gaire valer*, vv. 1-2, *op. cit.*, p. 64.

35. Richard de Fournival, Chanson IX ; éd. Y.-G. Lepage, *L'Œuvre lyrique de Richard de Fournival*, Ottawa, 1981. Les vv. 17-21 se réfèrent à la dame plutôt qu'à Narcisse, contrairement à ce que suppose la traduction de Lepage, même si Richard de Fournival identifie ces deux figures : en effet, en picard, *le* peut être un pronom personnel atone féminin au cas régime (cf. Ch. Th. Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, deuxième édition, Paris, Klincksieck, 1976, § 63). Alors qu'à juste titre, me semble-t-il, Lepage n'a pas conservé la leçon du ms. T, préférée par R. Dragonetti, qui estimait que « *tel ki* ne donne aucun sens satisfaisant » (*La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, 1960, p. 204, n. 1), il paraît avoir été influencé par elle pour la compréhension de ce passage. Je m'accorde ainsi au commentaire de R. Crespo et, comme lui, je mets une majuscule à « Amours » au v. 15, au lieu de la minuscule que donne Lepage (Cf. « Richard de Fournival e Narciso », *Medioevo Romano*, XI, 1986, pp. 193-96). J'en mets également une au v. 39.

36. Cf. L. Vinge, *The Narcissus theme*, *op. cit.*, p. 89 (qui attribue cette chanson à Thibaut de Champagne suite à une confusion due aux sources qu'elle utilise). L. Vinge et Y. Lepage (« Richard de Fournival et le mythe de Narcisse », *Revue de l'université d'Ottawa*, 52/2, 1982, p. 243)



considèrent l'identification de l'amant à Écho comme un trait original. R. Crespo rappelle cependant les passages du *Roman de la Rose* et du lai de *Narcisse* cités plus haut et estime cette originalité illusoire (« Richard de Fournival e Narciso », *op. cit.*, pp. 199 et 206). Toutefois, si le parallèle entre Écho et l'amant n'est pas nouveau, encore qu'il n'ait jamais été vraiment explicite, la référence à sa voix l'est. Aucune de ces études n'analyse plus avant la comparaison avec Écho ni, d'ailleurs, malgré leur titre, le mythe de Narcisse dans l'ensemble de l'œuvre de Richard de Fournival. Voir à ce sujet ma thèse, *Les Portes de la mémoire. Richard de Fournival ou l'« Ariereban » de l'amour*, à paraître.

37. Comme l'a remarqué Crespo, ce motif se trouve également dans le *Bestiaire d'Amours* (« Richard de Fournival e Narciso », *op. cit.*, p. 195). L'amant se demande un instant si la vengeance ne pourrait le reconforter de la perte subie : « Et comment en porroie jou estre vengies ? Jou ne sai, s'ele n'amoit ausi qui ke soit ki de lui n'eüst cure. Ostés ! et qui seroit hors del sens ki n'en eüst cure ? Nus, se che n'estoit d'une maniere de gent ki sont de la nature de l'aronde [...] » (*Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival e li Response du Bestiaire*, éd. C. Segre, Milan-Napoli, 1957, p. 62).

38. Cf. « Il *Consaus d'Amours* di Richard de Fournival », éd. G.B. Speroni, *Medioevo Romanzo* 1, 1974, p. 275. Et la Chanson VII de l'édition Lepage, vv. 1-2, 10-16 et 28- 29 (mais il faut restituer au v. 15, à la place de « ne » introduit fautivement par ce dernier, la leçon « je » qu'offrent les deux manuscrits contenant cette chanson).

39. « [...] com Narcisi, que dedins lo *potz* cler / vi sa ombra [...] » : « comme Narcisse qui vit son ombre (ou son image) dans le puits clair » (cité d'après L. Vinge, *The Narcissus theme*, *op. cit.*, p. 67). Poème qui semble dater de la deuxième moitié du XII^e siècle.

40. « Renard et Isengrin dans le puits », vv. 157-74 ; *Le Roman de Renart*, éd. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 254-55.



41. L'*Ovide moralisé* en vers traduit le passage correspondant par : « Grelle est et megre devenue, / Si a toute humoistour perdue » (vv. 1453-54). L'*Ovide moralisé* en prose dit : « elle sescha comme une busche » (*op. cit.*, p. 123).

42. Cf. R. Dragonetti, « Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les *Arts d'aimer* (Contribution à l'étude de la thématologie courtoise) », *Romanica Gandensia* VII, 1959, pp. 5-48, repris in « *La Musique et les lettres* ». *Études de littérature médiévales*, Genève, Droz, 1986.

43. A. Jeanroy, « La littérature de langue française des origines à Ronsard », in G. Hanotaux, *Histoire de la Nation française*, t. XII, vol. I, Paris, pp. 252, 254 et 311.

44. R. Guiette, « D'une poésie formelle en France au Moyen Age », *Revue des sciences humaines*, 1949, pp. 11, 12 et 13-14 (repris dans *Formes et senefiance*. *Études médiévales* recueillies par J. Dufoumet, M. De Grève et H. Braet, Genève, Droz, 1978).

45. Sur l'*expolitio*, cf. la *Rhétorique à Herrenius*, IV, xlii, 54-xliv, 58, et Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 1244-51 (in E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924, p. 235). Voir également M. Stanescu, « Chanson d'amour et répétition », *Revue des langues romanes*, 84, 1980, pp. 13-20.

46. Cf. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 756 sq., *op. cit.*, pp. 220 et suiv.

47. Thibaut de Champagne, Chanson IV, vv. 25-32 ; *op. cit.*

48. Richard de Fournival, Chanson II, v. 7, *op. cit.* Sur le motif du « fol hardi » et cette chanson, cf. R. Dragonetti, « Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les *Arts d'aimer* », *op. cit.*, pp. 40-47, ainsi que mon article, « Richard de Fournival ou le clerc de l'amour », *Senefiance*, 37, 1995, pp. 408-412.

49. Jean Froissait, *Le Joli buisson de Jonece*, vv. 3263-4 ; éd. A. Fourrier, Genève, Droz, 1975.

50. J. Roubaud, *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des*



troubadours, Paris, Ramsay, 1986, p. 47. Roubaud s'appuie sur la magnifique *tenson* entre Aimeric de Peguilhan et Albertet de Sisteron qui ouvre son étude, qui établit notamment une comparaison entre elle et le dialogue de Narcisse et d'Écho.

51. P. Zumthor, « De la circularité du chant », *Poétique*, 2, 1970. Voir également son *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, pp. 189-243.

52. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 218.

53. J. Roubaud, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 51.

54. Froissart fait peut-être allusion au v. 527 du Livre IV des *Géorgiques* de Virgile. Sur la figure d'Orphée, cf. mon article, « Orphéophonie. L'enchantement de la voix et le silence d'Eurydice », *La Licorne*, 43, *Penser la Voix*, 1997, pp. 53-86.

55. Voir Perrine Galland, « Des “vers échoïques” ou comment rendre une âme à Écho », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, n° 15/2, 1997, pp. 253-276.

Auteur

Christopher Lucken

**Maître de conférences à
l'université Paris VIII.**

Du même auteur

***Narcisse, Pygmalion et la
Belle Endormie : l'histoire
de Troylus et Zellandine,***



**une réécriture du *Roman de la Rose in Perceforest*,
Presses universitaires de
Rennes, 2012**

**De la cour au livre : la
communauté poétique de
Louis à Charles d'Orléans
*in Être poète au temps de
Charles d'Orléans (XV^e
siècle)*, Éditions
Universitaires d'Avignon,
2012**

**Richard de Fournival, ou
le clerc de l'amour *in Le
clerc au Moyen Âge*,
Presses universitaires de
Provence, 1995**

Tous les textes

© ENS Éditions, 1999

Licence OpenEdition Books



Cette publication numérique est issue d'un traitement

automatique par reconnaissance optique de caractères.

Référence électronique du chapitre

LUCKEN, Christopher. *L'Écho du poème* (« *ki sert de recorder che k'autres dist* ») In : *Par la vue et par l'ouïe : Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 1999 (généré le 15 juin 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/22575>>. ISBN : 9791036203572. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22575>.

Référence électronique du livre

GALLY, Michèle (dir.) ; JOURDE, Michel (dir.). *Par la vue et par l'ouïe : Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 1999 (généré le 15 juin 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/22545>>. ISBN : 9791036203572. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22545>.
Compatible avec Zotero

