

LE MIROIR ET LA VOIX: LA REECRITURE DU MYTHE DE NARCISSE ET ÉCHO DANS LES *COMPTE*S AMOUREUX DE JEANNE FLORE

MAGDA CAMPANINI

LA FABLE DV BEAV NARCISSVS

Il rendit l'eau, qui estoit clair, & pure,
Dont il ne veoit l'ombre plus apparaitre,
Ce qui son dueil feit augmenter & croistre,
Ha, dist il lors, ymaige deceptiue,
Qui de mon cueur es tant inflammatiue,
Pourquoy me fuy, au lieu de secourir,
En me donnant le conseil de mourir:
Pourquoy de luy ta personne s'abiente,
Qui luy est plus que la sienne plaifante:
Si aultre don ie ne puis recepuoir,
Ne me reffusꝛ aumoins de te reueoir.



Ces motz finis Narcissus par grand yre
Rompt ses habitz, par fureur qui empire,

Abstract

Dans le cadre des traductions et des adaptations de la fable mythologique d'Écho et Narcisse du Moyen âge au XVI^e siècle – dont cet article fournit un bref aperçu – les *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore* (Lyon, 1542 ca.) offrent un cas particulièrement intéressant de réemploi du mythe, adapté au didactisme du recueil. Dans le quatrième des *Comptes amoureux*, la réécriture du récit ovidien *via* le filtre du *Roman de la Rose* se condense autour des motifs du dédoublement, du brouillage identitaire et du renversement masculin-féminin, d'où émergent particulièrement une relecture actualisée du topos de la « belle dame sans mercy » et l'ancrage de la figure d'Écho dans le cadre idéologique des contes.

Mots-clés : *Comptes amoureux*, Jeanne Flore, Narcisse, Écho

Abstract

In the context of the translations and adaptations of the mythological fable of Echo and Narcissus from the Middle Ages to the 16th century - of which this article provides a brief overview - the *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore* (Lyon, 1542 ca.) offer a particularly interesting case of re-use of the myth, adapted to the didacticism of the collection. In the fourth of the *Comptes amoureux*, the rewriting of the Ovidian tale through the filter of the *Roman de la Rose* is condensed

around the motifs of doubling, identity blurring and masculine-feminine reversal, from which emerge in particular an updated rereading of the topos of the "beautiful lady without mercy" and the anchoring of the figure of Echo in the ideological framework of fairy tales.

Keywords: *Comptes amoureux*, Jeanne Flore, Narcissus, Echo

On sait le grand intérêt que le mythe de Narcisse a suscité à la Renaissance, où l'on en compte de nombreuses réappropriations et recompositions, en vers et en prose. Si les *Métamorphoses* d'Ovide en constituent le récit fondateur¹ agissant en tant que source majeure, l'héritage médiéval est d'importance primaire dans la transmission et les adaptations de ce mythe, et cela *via* la création d'un véritable répertoire de réécritures où puisent, d'une manière souvent discontinue et fragmentaire, les auteurs et les compilateurs de la première modernité. Du *Lai de Narcissus* au *Roman de la Rose*, des réécritures allégorisées de l'*Ovide moralisé* et leurs mises en prose à l'incunable brugeois de Colard Mansion² et ses reprises successives dans la *Bible des poètes*³, le récit ovidien se surcharge d'interprétations et de variations, tout en dialoguant avec les réemplois qu'en font les compilations mythographiques et, dans le domaine de l'iconographie, le corpus emblématique.

1. Des *Métamorphoses* aux *Contes amoureux*: le didactisme à l'œuvre

Parmi les réécritures du mythe qui traversent les genres littéraires, de l'adaptation poétique à la traduction, de l'inscription dans le discours narratif à la dramatisation, l'insertion de l'histoire de Narcisse et Écho dans les *Contes amoureux de Jeanne Flore*⁴ me semble constituer un traitement intéressant de la source et de la tradition ovidienne, relues à la lumière de quelques variations médiévales dans le but de les mettre au service du didactisme et de la forte charge idéologique du recueil lyonnais. L'histoire d'Écho et Narcisse y occupe une place cruciale: au centre des sept contes qui le composent, elle est racontée par Madame Minerve, la devisante au nom de déesse qui, dans la fiction du cadre, est aussi la destinataire du livre. Dans cet ouvrage composite à très haute densité intertextuelle, imbu de mythologie gréco-romaine en raison de l'attribution d'un rôle actantiel à Vénus et à Cupidon et du recours réitéré à des comparants issus de la matière mythologique, le

¹ On n'oubliera pas les récits de Conon, de Pausanias ou de Philostrate, ni les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis.

² Les moralisations d'Ovide ont en commun le dessein didactique et la lecture en clé chrétienne de la fable mythologique, désormais assimilable à un *exemplum*. La première version de l'*Ovidius moralizatus* est datable entre 1320 et 1342. L'*Ovide moralisé* dans sa première version imprimée paraît en 1484 à Bruges (*Cy commence Ovide de Salmonen son livre intitulé Methamorphose, Contenant. xv. livres particuliers moralisie par maistre Thomas Waleys docteur en theologie de lordre saint Dominique Translate et Compile par Colard Mansion en la noble ville de Bruges*); il est suivi par de nombreuses rééditions dont *La Bible des poètes* publiée par Antoine VERARD en 1493. Voir, entre autres, *Lectures et usages d'Ovide (XIII^e-XV^e siècles)*, dir. E. Baumgartner, «Cahiers de recherches médiévales», 9, 2002; Jean-Claude MOISAN et Sabrina VERVACKÉ, *Les Métamorphoses d'Ovide et le monde de l'imprimé: la Bible des poètes*, Bruges, Colard Mansion, 1484, in *Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, éd. E. Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2003, pp. 217-237; Marie-France VIEL, *La Bible des poètes: une réécriture rhétorique des Métamorphoses d'Ovide*, «Tangence», 74, hiver 2004, pp. 25-44; Stefania CERRITO, *Entre Ovide et Ovide moralisé: la variance des traductions des Métamorphoses au Moyen Âge*, in *Le texte médiéval. De la variante à la création*, dossier coordonné par C. Le Cornec-Rochelois, A. Rochebouet et A. Salamon, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2012, pp. 159-172; Stefania CERRITO, *Colard Mansion relit les Métamorphoses: une nouvelle version brugeoise de l'Ovide moralisé*, in *Pour un nouveau répertoire des mises en prose*, dossier coordonnée par M. Colombo, A. Schoysman et B. Ferrari, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 85-99; Stefania CERRITO, *L'Ovide moralisé à l'aube de la Renaissance*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 30, 2015, pp. 197-219, URL: <http://journals.openedition.org/crmh/13889>; Maurizio BUSCA, *La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, «Pratiques et formes littéraires», 17, 2020, URL: <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199#bodyftn53>

Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, Marylène POSSAMAI-PEREZ (éd.), *Réécritures et adaptations de l'Ovide moralisé (XIV^e-XVII^e siècle)*, Brepols, 2022.

³ *La bible des poètes, Métamorphose*, Paris, A. Vérard, 1493/1494.

⁴ *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que fait Venus de ceulx qui contennent et mesprisent le vray Amour*, [Lyon], [Denis de Harsy], s.d. (c. 1542)]. Toutes nos citations sont tirées de l'édition critique dirigée par Gabriel-André PEROUSE (Lyon, Éditions du CNRS-Presses universitaires de Lyon, 1980), indiquée dorénavant par le sigle CA. Sur l'histoire éditoriale complexe de ce recueil, voir William KEMP, *Denys de Harsy et François Juste vers 1540: de la Pugnition de l'Amour contempné aux Comptes amoureux ?*, in *Actualité de Jeanne Flore*, dossier coordonné par D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot, Paris, Champion, 2004, pp. 269-291; Kaji YOSHIHIRO, *Recherche de la date de publication des Comptes amoureux portant la marque d'Icare, plus précisément la marque de Dédale, comme l'indique Rawles. Étude sur les Comptes amoureux*, «Gallia. Bulletin de la société de langue et de littérature françaises de l'Université d'Osaka», n. 43, 2004, pp.1-7.

quatrième conte est le seul qui ne comporte pas dans sa texture discursive une pluralité de sources enchâssées l'une dans l'autre. Son développement coïncide exclusivement avec la transposition de la fable ovidienne, modulée par le filtre des relectures médiévales et adaptée au dessin idéologique du recueil. Il s'agit en outre du seul conte axé sur la structure de la punition pour le mépris de l'amour dont l'exemplarité ne repose pas sur l'exhibition d'un modèle au féminin, mais sur une figure mythique masculine dont la punition est envisagée comme la conséquence de sa transgression à la loi de la réciprocité amoureuse. Comme nous le rappelle Madame Minerve au début de son récit, le fils de Céphisus incarne le bel insensible et vaniteux, l'«enfant cruel et superbe pour sa grande et excessive beauté» (CA, p. 128).

[...] de tant qu'il fut envers autrui desdaigneux et dur, d'autant après à luy mesme vint trop à se plaindre. La cause, c'est pource que Amour, soubz l'empire duquel tousjours a despleu la cruauté et orgueil, de tant qu'il cognoist grand le peché de celuy qui l'offense, d'autant use il contre luy d'une plus aspre et dolente punition. (CA, p. 127)

Son indifférence face aux prières des nymphes ardemment amoureuses de lui le rend victime de leur invocation de vengeance et à la fin du récit, lorsqu'il meurt de désir, pris au piège du reflet fuyant de son image dans l'eau, c'est à la devisante de commenter l'histoire racontée et de mettre en garde l'assemblée des dames lyonnaises:

En ce point, mesdames, mourut Narcissus comptenteur du vray Amour. Ne veuillez donc despriser le feu amoureux, si vous estes sages, que telle fin, ou plus malheureuse ne vous advienne: ne veuillez dis je despriser vos serviteurs, ne vous esjouyssez de leurs martyres sur tant que vous aymez le ciel, et vous mesmes. Que vous les devez aymer de mutuelle amour, l'exemple que j'ay recité vous le monstre assez [...] Qui ayme Amour et le revere, il luy en prent bien: qui le desprise, certes il fine malheureusement. (CA, p. 143)

La portée didactique et l'insistance sur la valeur exemplaire de l'histoire de Narcisse mises en avant dès l'ouverture du conte et reprises dans le commentaire final de Madame Minerve sont renforcées par l'introduction – selon une modalité qui revient constamment dans la structure des contes axés sur la punition des personnages réfractaires à l'amour – d'un passage où Narcisse mourant prend conscience de sa faute et reconnaît son erreur ainsi que la légitimité du châtement divin :

Las! de quantes belles et jeunes damoiselles ay je desprisé les desirs, et evité d'estre surprins de l'ardant feu d'Amour! De quantes amyés en ceste part ay je prins à mocquerie et à jeu leurs aspres et dolentes peines et douleurs languissantes! A bon droict et justement les destinées m'ont conduit icy en ce boys espaix avec toy pour plaindre et lamenter de ma vie mal advisée et saulvaige. (CA, p. 178)

Par-delà l'efficacité des choix rhétoriques adoptés (le discours de la repentance, le discours injonctif et sentencieux), le choix fait en amont de convoquer une référence classique parmi celles qui nourrissent le plus en profondeur l'imaginaire littéraire et artistique de l'époque pour en donner une lecture qui identifie Narcisse au «comptenteur du vray Amour» et en faire l'exemple qui illustre et soutient – à travers la reconnaissance de la faute et le discours de persuasion – la légitimation du principe dont les contes se font porteurs, revient à consolider leur message et à cautionner l'«autorité» de la thèse avancée.

2. Relire, traduire et adapter la fable mythologique

Cette prémisse faite, on se propose d'abord de parcourir à vol d'oiseau le paysage des traductions et des adaptations ovidiennes antérieures et presque immédiatement successives aux *Contes*

amoureux. Dans l’horizon de l’interprétation morale et exemplaire qui caractérise la transmission et les transpositions des *Métamorphoses* – du *Roman de la Rose* au *De copia* d’Érasme et au *Grand Olympe* – et en suivant le fil de l’exégèse de la fable de Narcisse dans quelques cas d’adaptation, on essaiera de recadrer la recomposition qu’en propose le quatrième conte de la pseudo-Jeanne Flore pour en évaluer l’apport dans le contexte d’une œuvre caractérisée par un dialogue constant avec les modèles. Pour ce faire, on s’arrêtera en particulier sur les modalités de l’adaptation et sur le traitement du thème du double et du brouillage de l’identité, ce qui se lie au renversement masculin-féminin.

Le quatrième est un conte-charnière où se croisent plusieurs enjeux parmi les plus originaux de ce recueil à l’égard duquel il y a eu un éveil d’intérêt de la part de la critique, notamment depuis les années 1980, et qui mérite qu’on continue d’explorer ses réseaux de sens, axés sur la réécriture systématique de sources s’enchâssant souvent les unes sur les autres jusqu’à produire une stratification intertextuelle complexe et évocatrice. Notre contribution se situe dans le sillage des études qui nous ont précédées, concernant à la fois l’enquête sur les sources, l’attribution de la paternité – ou de la maternité ? – des contes et l’ambiguïté entre perspective féminine et masculine dans un recueil qui prône d’un côté le droit des femmes d’aimer librement, en pleine réciprocité, et de donner voix à leur désir, mais, de l’autre, les pose sous la tyrannie du «saint Amour» et dans la crainte des punitions atroces qui dériveraient de leur désobéissance. Les thèmes de la mal mariée et de la punition de Vénus qui attend ceux – et surtout celles – qui, comme l’annonce le sous-titre du recueil, «contemnent & mesprisent le vray Amour» sont les deux lignes thématiques autour desquelles se construit la narration ainsi que le message sous-jacent exhibé à maintes reprises dans les insertions métanarratives du récit encadrant. Sans nous attacher à la question de l’attribution – rappelons au passage que le quatrième conte pourrait avoir été rédigé par Marot qui avait travaillé à la traduction des *Métamorphoses* d’Ovide dont le premier livre fut publié en 1534⁵ et le second en 1543⁶ – nous allons concentrer notre propos sur le traitement de la tradition mythologique concernant le récit de Narcisse et, parallèlement, sur la mise en place d’un jeu de spécularité fondé sur le motif du double – visuel, verbal et auditif – qui structure un système de renversement en miroir des horizons masculin/féminin. D’où le rôle central du personnage d’Écho.

Dans un cadre général de fidélité de fond à la source ovidienne, sur le plan de l’articulation narrative l’adaptation de la matière mythologique se fait en premier lieu, dans le conte IV, par le biais de deux suppressions, l’une en ouverture, l’autre en clôture du récit. La première concerne l’antécédent narratif de la prophétie de Tirésias, selon laquelle Narcisse n’aurait atteint la vieillesse que s’il ne s’était pas connu lui-même (*Métamorphoses*, III, v. 346-348). Le maintien de cette séquence préliminaire aurait réduit l’efficacité du message dont le conte se fait porteur: faire de la mort de Narcisse la conséquence d’une prédestination en aurait limité, voire annulé la valeur de châtiment exemplaire. La faute du fils de Céphise – la dureté de cœur – aurait perdu sa fonction de moteur de l’histoire et se serait estompée face à l’enjeu du repli intérieur et de la connaissance de soi. La seconde omission concerne la métamorphose finale de Narcisse et pourrait s’expliquer par la nécessité de focaliser l’attention du lecteur du conte sur le drame amoureux ainsi que sur la faute du héros et le châtiment que sa mort représente, une mort qui ne laisse aucune place à la perspective d’une éternisation – chez Ovide il ne renoncera jamais à se désirer et ne cessera de contempler son image dans les eaux du Styx – ni d’un hommage posthume rendu à un personnage désormais identifié à l’amant puni. Pour des raisons d’économie de la narration, dans les *Contes amoureux* la métamorphose ne concerne que la nymphe Écho: le dessèchement de son corps et la perte de sa

⁵ *Le premier livre de la metamorphose d'Ovide, translate de latin en francois par Clement Marot de Cahors en Quercy. Vallet de chambre du Roy*, Lyon, François Juste, 1534. En 1556 paraîtront à Lyon, chez G. Roville *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide, traduitz en vers françois, le premier et second par Cl. Marot, le tiers par B. Aneau*. Dans son épigramme «Plaise au roy congé me donner», dont la date est incertaine, Marot annonce qu’il prépare la traduction du livre III des *Métamorphoses* d’Ovide (v. Guillaume BERTHON, *L’intention du poète, Clément Marot “auteur”*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 134-135, note 3).

⁶ *Le second livre de la Metamorphose de Ovide*, in *Les Œuvres de Clement Marot de Cahors*, Lyon, Dolet, 1543.

matérialité physique en consacrent la transmutation en essence sonore et permettent ainsi d'augmenter l'intensité de la mise en scène du théâtre de la parole, dans le sillage de la source latine.

Dans les choix concernant la construction narrative et l'interprétation de la fable, la tradition à laquelle l'auteur de ce conte se confronte joue un rôle considérable⁷. Les lectures moralisatrices des *Métamorphoses* font de la fable de Narcisse, dans la plupart des cas, une mise en garde contre l'orgueil et la beauté illusoire des séductions mondaines et des «fausses vanités»; la surface de l'eau s'identifie alors au miroir des fausses apparences qui induit l'erreur («la fontaine decevable, /Qui fet l'ombre fainte et muable / Cuider vrai bien et permanent⁸»). Cette filière d'interprétation morale se prolonge dans la plupart des traductions et adaptations françaises du XVI^e siècle. Dans la continuité de *La Bible des poètes, Le Grand Olympe des histoires poétiques du prince de poésie Ovide Naso en sa Métamorphose*⁹ offre une contribution importante à la transmission et à l'adaptation de la tradition ovidienne¹⁰. Du côté des traductions, sous l'impulsion de François Ier et de sa politique les favorisant, Clément Marot traduit – on l'a vu – les deux premiers livres des *Métamorphoses*; à sa mort, François Habert prend la relève, en publiant d'abord six, puis l'ensemble des quinze livres, en 1557¹¹. En 1541, avant de devenir le «successeur» désigné de Marot¹², Habert s'était déjà essayé à la réécriture de deux fables ovidiennes: Narcisse (livre III), dont le texte est différent par rapport à celui de ses traductions successives, et Pirame et Thisbé (livre IV), qu'il avait insérées dans *La jeunesse du Banny de Lyesse* (f. 105-111). Dans cette composition, une rubrique intitulée *Sens moral* clôture *La Fable du beau Narcissus* et met en garde le lecteur:

Voilà comment à Narcissus est pris
Pour s'aymer trop, crains donc que tu luy semble
De corps mortel, ne sois si fort surpris,
Que d'avec Dieu l'esprit se desassemble¹³.

Plus tard, lorsqu'il se tourne vers la traduction systématique du poème ovidien, François Habert tient à souligner, dans sa dédicace à Henri II, que «sous la couverture / de la fabuleuse et menteuse escripture / un sens y a sous lequel on comprend / toute prudence, et bien vivre on apprend¹⁴»; sa traduction de la fable de Narcisse n'explicite pourtant aucune visée moralisante. Il en va différemment dans une autre adaptation, à l'attribution douteuse, qui paraît en 1550, à Lyon, chez Balthazar Arnoullet, sous le titre de *Description poétique de l'histoire du beau Narcissus*. Si l'on en croit la notice de la BnF, qui reprend Du Verdier, Habert lui-même en serait l'auteur: presque dix ans après avoir composé sa *Jeunesse*, il serait donc retourné encore une fois sur cette fable, en en précisant davantage la leçon morale. En réalité, selon une hypothèse d'attribution plus plausible, cet ouvrage

⁷ Voir en particulier Jean FRAPPIER, *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*, in J. Frappier, *Histoire, mythes et symboles, études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, pp. 149-167 ; Emmanuèle BAUMGARTNER, *Narcisse à la fontaine : du conte à l'exemple*, «Cahiers de recherches médiévales», 9, 2002, URL: <http://journals.openedition.org/crm/70>; Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *Narcisse ou le sang des fleurs. Les mythes de la métamorphose végétale*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 2012 ; Magali ROMAGGI, *La Figure de Narcisse dans la littérature et la pensée médiévales* Paris, Classiques Garnier, 2022.

⁸ *Ovide moralisé*, éd C. de Boer, Amsterdam, 1915-1936, II, vv. 1933-1935.

⁹ Lyon, Romain Morin, 1532.

¹⁰ Voir en particulier Stefania CERRITO, *L'Ovide moralisé en prose dans Le grand Olympe des histoires poétiques (Lyon, 1530-1532)*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes - Journal of Medieval and Humanistic Studies», n. 44, 2022-2, pp. 165-181.

¹¹ *Les quinze livres de la Metamorphoses d'Ovide interpretez en rime française, selon la phrase latine*, Paris, E. Groulleau, 1557.

¹² Le privilège royal qui accompagne l'édition des *Six livres* (1549) l'autorise à traduire «le surplus de la Metamorphose d'Ovide, commencée à traduire par feu Clement Marot».

¹³ *La Fable du beau Narcissus, amoureux de sa beaulté, dont il mourut : d'Ovide, traducte et amplifiée par le Banny de lyesse*, dans *La Jeunesse du Banny de Liesse*, Paris, Janot, 1541, f. 111v^o.

¹⁴ *Six livres de la Métamorphose d'Ovide, traductz selon la phrase latine en rime française, sçavoir le III. IIII. V. VI. XIII. et XIIIII*. Le tout par François Habert, Paris, Michel Fezandat, 1549, f. a2v^o.

ne serait pas dû à Habert, mais à Jean Rus¹⁵: celui-ci y prêche la bonne connaissance de soi qui n'est pas celle qui s'attache à l'apparence, mais celle qui descend à «l'intérieur de soy», selon l'enseignement *nosce te ipsum*:

Il y en a beaucoup de tels qui perissent comme Narcisse, pource qu'ilz se voyent, et ne se connoissent pas. La raison est aveuglée quand l'appetit gouverne, l'affection est dangereuse qui ne suit que l'apparence [...] Doncques ce que chascun doit le plus appeter est la notice de l'intérieur de soy¹⁶.

Dans cette réécriture, le message de méfiance à l'égard de la simple connaissance sensible, qui relance l'interprétation de l'histoire de Narcisse comme une représentation de l'erreur, se double d'un retour sur une autre ligne de lecture, celle de l'orgueil puni. Ici Narcisse, n'ayant pas perdu complètement les traits du jeune garçon «credule» (p. 3), s'identifie toutefois surtout au jeune «temeraire» (p. 3) et incarne le bel orgueilleux réfractaire à l'amour, qui arrive à refuser Vénus elle-même, éprise de lui. La présence de la déesse Vénus est amplifiée d'une manière considérable dans la *Description poétique*; elle y intervient comme personnage et domine la scène dans les pages où elle épanche au style direct sa douleur à la suite du refus du beau Narcisse¹⁷. La nymphe Écho joue en revanche un rôle assez secondaire de simple contrepoint sonore, alors que le désir féminin s'incarne dans la déesse de l'amour, descendue sur terre, qui se plaint lamentablement, en proie à la passion et au dépit, et prie Fortune et son fils de l'aider dans sa vengeance. Le commentaire prémonitoire du narrateur au moment où Cupidon et Vénus guettent Narcisse au bord de l'eau s'adresse, en guise d'admonition universelle, aux hommes et aux femmes, avant de déboucher sur une apostrophe aux lecteurs-amants et aux lectrices-amantes au sujet de la puissance de la déesse de l'amour:

Helas amans, et vous aussi amantes,
Qui ne voulez aux flammes vehementes,
De vos desirs par doux contentement
Remedier, voyez en quel tourment
Fut Narcissus mis et precipité,
Contre Venus pour s'estre despité¹⁸.

Parmi les traductions du XVI^e siècle, il conviendra de citer également celle du troisième livre des *Métamorphoses* par Bartelémy Aneau, publiée en 1556 à Lyon, chez G. Roville-Bonhomme¹⁹ et accompagnée par des gloses interprétatives constituées souvent par des commentaires en forme gnomique imprimés dans les manchettes. Aux vers qui expriment la détresse de Narcisse épris d'une image dont il ne connaît pas la nature («Que c'est qu'il voit il ne scet, ne savoit / Mais enflambé il est de ce qu'il voit», vv. 883-884) correspond une glose sentencieuse qui condense dans la forme d'un apophtegme l'enseignement à tirer: «Mescognoissance de soy mesme cause vaine gloire». Ou encore, la plainte de Narcisse («Mais ce que voy, et qu'est plaisant à moy, / Point toutesfois ne le treuve, et le cherche», vv. 916-917) est associée à une maxime morale qui évoque la fausse croyance («Fol cuydeur ne treuve en soy ce qu'il pense avoir»)²⁰ déjà déplorée dans la *Bible des poètes*. Une

¹⁵ Voir Élise RAJCHENBACH-TELLES, *Mais devant tous est le Lyon marchand, Construction littéraire d'un milieu éditorial et livres de poésie française à Lyon*, Genève, Droz, 2016, pp. 426-427.

¹⁶ Épître dédicatoire A. M. L. T. D. E. C., f. A1v.

¹⁷ Les *Contes amoureux* ont recours souvent à des interventions directes de Vénus qui joue le plus souvent un rôle décisif dans l'économie de l'intrigue ; cela ne se vérifie pourtant pas dans le quatrième conte.

¹⁸ *Description poétique*, p. 23.

¹⁹ La traduction du troisième livre se situe dans ce volume à la suite des deux premiers livres traduits par Marot, revus et corrigés. La justification qu'Aneau en donne fait d'une part allusion à l'antériorité de ce travail par rapport à celui de Habert et montre bien, de l'autre, la visée esthétique et la valeur de l'autonomie stylistique de cette traduction. Cf. Marine MOLINS, *Les traductions d'Ovide et de Virgile (1515-1580). Une politique royale*, in *Dynamiques des langues dans des villes plurilingues (XVI^e-XVII^e siècles) : les cas de Palerme, Naples, Milan et Anvers*, dossier coordonné par S. Tarantino et F. Klein, Munich, 2012, halshs-00640895

²⁰ Nous citons d'après Clément MAROT et Barthélemy ANEAU, *Les Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, dossier coordonné par J.-C. Moisan et M.-C. Malenfant, Paris, Classiques Garnier, 2022 (1997), pp. 232-233.

continuité relevant d'une « pratique autoréférentielle »²¹ s'établit également avec l'*Imagination poétique* du même auteur²², un recueil d'emblèmes dont l'un est consacré à *La Fontaine du miroir perilleux* et sous-titré *Amour de soy mesme*. Au-dessous de l'image gravée sur bois représentant Narcisse qui se mire dans l'eau, un sixain révèle le signifié allégorique de la fontaine et exhorte les «jeunes gens» à ne pas suivre l'exemple du Céphiside:

O jeunes gens, de là vous retirez.
Et en telle eau jamais ne vous mirez.
Celle Fontaine est L'Amour de soy-mesme.
Ou qui se mire : autre que soy il n'aime.
De soy pourtant cognoissance n'ayant.
Tant qu'à la fin en devient au neant²³.

Comme on l'a vu, bien que dans un échantillon limité d'ouvrages, dans les réécritures de la fable ovidienne la leçon à tirer de l'histoire de Narcisse n'est pas univoque. *Le Roman de la Rose* fournit un exemple particulièrement significatif de détournement de sens, produit par deux éléments qui ne recourent pas la source latine: Écho devient une «haute Dame» et meurt de dépit pour avoir été refusée. Avec elle, son écholalie disparaît, de même que, par conséquent, tout le jeu des sonorités redoublées qui enrichit le texte ovidien²⁴. En outre, à la fin du récit, on assiste à une autre variation d'importance, conséquente, sans doute, à la réactualisation du récit mythologique transposé dans l'espace courtois, comme l'avait déjà montré la transformation de la nymphe en «haute Dame»: la visée exemplaire énoncée dans l'apostrophe finale concerne les dames, mises en garde contre les conséquences néfastes qu'elles pourraient subir si elles repoussaient leurs amants, comme l'a fait Narcisse:

Dame, ceste exemple aprenez
Qui vers voz amys mesprenez
Car si vous le laissez mourir
Dieu le vos scaura bien merir²⁵.

L'énonciation de cette morale de la réciprocité – le don et le contre-don – déclinée à l'intention des dames repose sur une translation de perspective du masculin au féminin, donc à une lecture biaisée du mythe: une inversion de l'identité sexuelle se produit entre une figure féminine qui assume le rôle conventionnel de l'amant repoussé invoquant la vengeance d'Amour, et un «damoiseau» qui, par son attitude, finit par s'identifier à la figure de la dame orgueilleuse et cruelle qui refuse l'amour. Le basculement du masculin au féminin qui émerge ici dans l'injonction finale se reproduit dans le conte IV, où il devient fonctionnel au projet narratif et au didactisme du recueil. Quant au sort tragique de Narcisse, il se lie à «la mise en scène d'un Éros masqué²⁶» qui prend la forme d'un reflet trompeur. Dans le *Roman de la Rose*, le Céphiside est jusqu'à la fin la victime d'une méprise, car il ne prend

²¹ Marie-Claude MALENFANT et Jean-Claude MOISAN, *Aneau, des Emblèmes d'Alciat et de l'Imagination poétique aux Métamorphoses d'Ovide : pratique d'un commentaire*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», vol. 17, n. 1, 1993, p. 35.

²² Barthélemy ANEAU, *Imagination poétique, Traduite en vers François, des Latins, & Grecs, par l'auteur mesme d'iceux*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552.

²³ *Ibid.*, p. 66. V. aussi la transcription sur le site des BvH http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B372615206_4021/B372615206_4021_tei.xml;chunk.id=B372615206_4021_n4.38;toc.dep.th=1;toc.id=B372615206_4021_n4;brand=default;query=la%20fontaine%20du#1

²⁴ Voir Christopher LUCKEN, *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*, dossier coordonné par M. Gally et M. Jourde, Lyon, ENS Éditions, 1999, pp. 25-58.

²⁵ Guillaume de LORRIS, *Le Roman de la Rose*, éd. Silvio F. Baridon, Milan-Varese, Cisalpino, 1954, t. I, p. 134 (vv. 1519-1522).

²⁶ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *Narcisse ou le sang des fleurs. Les mythes de la métamorphose végétale*, Genève, Droz, 2012, p. 26.

pas conscience, comme chez Ovide, du reflet de son image et il ne cesse de projeter son désir sur une identité qu'il croit «autre» («Car il cuydoit voir la figure/D'ung bel enfant a desmesure»²⁷). Dégagée du thème de la (re)connaissance de soi, sa mort est envisagée comme l'accomplissement de la prière de vengeance d'Écho et assimilée à une punition pour le mépris de l'amour.

Parmi les textes médiévaux qui évoquent la figure de Narcisse en relation au motif de la vengeance d'amour, on peut compter aussi le *Perceforest*, où Écho adresse sa prière à Vénus pour lui demander «qu'elle voulsist regarder a la destresse qu'elle sentoit d'amours affin qu'elle prist vengeance de celluy qui en tel point l'avoit mise²⁸». Loin de faire de la fable mythologique un moyen pour dénoncer l'excès de la vanité, la vacuité de l'apparence et l'amour de soi – la *Philautia* que déploreront Alciat²⁹ et la tradition emblématique – ce texte, qui évoque la terrible vengeance de la «piteuse conforteresse des amans», en donne une lecture à l'aune de la «loi» d'amour, ce dont l'auteur du quatrième conte lyonnais se souviendra sans doute, vu aussi que le recueil contient déjà au moins une réminiscence du *Perceforest*³⁰.

Il conviendra de faire finalement une brève allusion à une réécriture peu connue, une moralité en vers qui raconte l'histoire de Narcisse et Écho sous la forme d'une scène dramatisée, ajoutée à l'édition de *La Fontaine des amoureux de science* de Jehan de Lafontaine donnée par Alain Lotrian vers 1527³¹. Il s'agit d'une édition augmentée par un volet «mondain» constitué par une anthologie lyrique précédée par l'histoire dramatisée d'Écho et Narcisse (a8v^o - d1v^o), dont le début est marqué par la rubrique titulaire suivante: «Comment l'acteur fainct personaiges: estans en la fontaine des amoureux mondains». Et comment Narcisus se plainct». Les personnages sont Echo, Narcisus et Le fol qui, à la fin de la scène, illustre la leçon à tirer de cette histoire malheureuse, en l'adressant aussi bien aux hommes qu'aux dames et en exhortant tous à ne pas être cruels en amour:

Mirez vous en ceste advanture
Ne soyez de telle nature
Gentils compaignons amoureux
Vous auriez pareille basture
En lieu d'amoureuse pasture
Et en mourriez tres douloureux.
Et vous dames & damoyselles
Bourgeoyses filles & pucelles
Fuyez du tout outrecuydance
Se vous estes gentes & belles
Ne soyez point pourtant cruelles
Vers vos servans d'humble souffrance.
Vous pourriez dancier a la dance
A laquelle Narcisus dance
Qui est mort par son orgueil cy
Ou encores en grant meschance
de celle cruelle a oultrance

²⁷ Guillaume de LORRIS, *Le Roman de la Rose*, éd. cit., p. 133 (vv. 1499-1500).

²⁸ *Perceforest*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1993, IIe partie, t. I, p. 409.

²⁹ Andrea ALCIATI, *Emblemata*, Lyon, G. Rouille, 1551, LXIX, *Superbia (Philautia)*.

³⁰ Le conte II évoque l'image de la Beste Glatissant (cf. *Perceforest*, éd. cit., III^e partie, t. III, p. 167.) Cf. Gilles POLIZZI, *Deux romans "déguisés" à la Renaissance: le Chevalier Doré (1541) et Gérard d'Euphrate (1549)*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», n. 71, 2011, pp. 165-178 et Magda CAMPANINI, *Effets de réfraction: la réécriture du modèle chevaleresque dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», n. 71, 2011, p. 142, n. 44.

³¹ Voir en particulier Louis KARL, *Recherches sur quelques ouvrages scientifiques du Moyen Âge: La fontaine des amoureux de science (en vers français) par Jean de La Fontaine [...]*, «Revue des bibliothèques», 1928, pp. 45-49 ; on renvoie aussi à Claire SICARD et Pascal JOUBAUD, notice de *La fontaine des amoureux*, Paris, Antoine Vérard, c. 1505, dans la base Jonas-IRHT/CNRS (permalink: <https://jonas.irht.cnrs.fr/imprime/82320>)
Pour le texte de l'édition d'Alain Lotrian, nous avons consulté la version numérisée disponible sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87102965/f1.planchecontact>

Nommée dame sans mercy (f. C2r^o-C2v^o).

Par-delà les éléments d'intérêt touchant à la composition de cette réédition amplifiée par un prolongement composite qui déplace la perspective vers l'horizon de l'amour mondain, dans l'optique qui est ici la nôtre trois éléments sont à retenir: la double optique – masculine et féminine – dans laquelle l'enseignement peut se lire, la perspective punitive et la convocation du topos de la «dame sans mercy» qui actualise la fable mythologique en la recadrant dans la vision courtoise et dans l'horizon du débat sur l'amour. Un mécanisme semblable se met en place dans le conte lyonnais qui actualise, «féminise» et relit en clé exemplaire le mythe de Narcisse.

3. Dédouplements et renversements: le reflet du mythe et ses enjeux

Dans le conte IV, dès le préambule de la devisante, l'enchâssement d'une digression sentencieuse sur l'inéluctabilité de la vengeance du «vray Amour» et sur les flèches de Cupidon dont Phébus lui-même fut la victime³² annonce le ton ainsi que la modalité définissant la manipulation de la matière ovidienne: l'amplification. Il en résulte une écriture qui, par-delà la verbosité de quelques passages, atteint parfois des résultats d'un certain raffinement et d'une grande intensité évocatoire, notamment dans les descriptions des forêts et de la nature solitaire. Dans ce conte où – par-delà les insertions, souvent redondantes, du discours didactique – le ton élégiaque et le registre mélancolique dominant, le fil du poème ovidien émerge d'une manière nette d'une page à l'autre, mais le tissage du texte se fait autour de l'expansion des segments narratifs, des séquences descriptives, du jeu des anaphores, de la syntaxe exclamative et du discours rapporté. Dans un paysage où prime la solitude des antres écartés et des forêts sombres, les lamentations de Narcisse et d'Écho résonnent. La posture des deux héros de ce conte est celle où Gisèle Mathieu-Castellani reconnaît le héros mélancolique de la littérature maniériste³³.

Par rapport à la source ovidienne, on assiste à l'accentuation du motif de l'isolement de l'amant malheureux qui épanche sa douleur dans les lieux les plus solitaires³⁴. Si chez Ovide c'est Écho, rejetée par Narcisse, qui se cache dans les bois et vit à l'écart, chez la pseudo-Jeanne Flore le motif de l'isolement et du paysage de la solitude revient plus souvent et s'accompagne d'une insistance marquée sur l'aspect sombre et lugubre de la nature qui accueille les pleurs des créatures malheureuses. Écho, privée de la parole par Junon, fuit les lieux habités et attend la mort «entre vallées umbrageuses, entre montaignes et rochers» (CA, p. 174); enfin, rejetée par Narcisse, «plus desirant la mort que la vie», elle «cherche les lieux obscurs pleins de noirs et hydeux umbrages» et se réfugie dans une grotte «obscur et ténébreuse» (CA, p. 176). Enfin, le monologue final de Narcisse, imprégné de pathétisme et d'apostrophes en cascade, s'ouvre par une invocation aux bois qui amplifie la source latine et insiste sur l'aspect ombrageux du paysage où se consomme le drame du jeune homme amoureux de son image. Bien que dérivant du modèle ovidien, cet aspect montre une prédilection pour le repli introspectif et mélancolique généré par la souffrance amoureuse, qui se concrétise par l'abandon des relations humaines et la recherche d'une nature solitaire et sauvage qui accueille les plaintes des amants délaissés, mais qui, dans son aspect sombre et inquiétant, est habitée par la mort. On pourrait avancer l'hypothèse de l'influence de la *disperata* italienne, dont les thèmes de la nature sauvage et mélancolique et de l'amant au désert se répandront en France dans la seconde moitié du siècle. D'ailleurs, le choix de consacrer un conte à l'histoire de Narcisse, par-delà les enjeux de l'exemplarité qui sont facilement adaptables à un recueil à thèse comme les *Contes amoureux*, fait ressortir une consonance avec le goût des années qui suivent, où le mythe de Narcisse, en ce qu'il

³² Ce passage ne va pas sans rappeler les vers de la traduction de Marot du premier livre des *Métamorphoses* (v. *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, éd. Régine Reynolds-Cornell, p. 206, note 114).

³³ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *op. cit.*

³⁴ Cette partie du présent article reprend en partie et approfondit le chapitre VII de notre *Immagine riflessa*, *op. cit.*

convoque le motif du reflet et du double ainsi que le repliement sur soi-même du sujet souffrant, connaîtra un succès remarquable, de Pontus de Tyard à Ronsard et, bien sûr, chez les auteurs du siècle suivant.

Dans la scène de la fontaine, le thème du reflet se joint à celui de la contemplation de l'image de soi, ombre «vaine et vuyde³⁵», réverbération d'une identité interprétée comme une altérité – il croit d'abord qu'il s'agit d'une déesse³⁶ – et finalement reconnue comme une projection du sujet contemplant. Le miroir liquide qui reflète le visage de Narcisse lui renvoie une image trompeuse, instable et ambivalente, à la fois simulacre de l'autre et projection de soi³⁷. Projetée sur un plan plus général, qui est celui de l'écriture, la dynamique du miroir – aussi bien que celle de l'écho – s'identifie à la modalité de mise en texte des *Contes*, construits comme un reflet – ou une résonance – des sources qu'ils transposent. De même, dans le conte IV, le miroir qui reflète l'image est aussi le miroir qui finalement révèle à Narcisse son erreur, une erreur à la fois d'interprétation et de conduite – son mépris pour l'amour des autres. Il s'agit donc d'un miroir qui se charge aussi d'une fonction didactique, sans doute dans une continuité idéale avec le genre moral du *speculum*, ou *miroir* et, visiblement, en cohérence avec la visée exemplaire du recueil.

Dans ce jeu de dédoublements s'inscrit la figure de la nymphe Écho. Si la tradition médiévale a souvent ignoré le volet de la fable qui la concerne, le conte lyonnais le reprend intégralement. Une correspondance s'établit entre la punition de la nymphe et celle de Narcisse, de même qu'entre la réverbération de l'image à la surface de l'eau et le reflet de la voix. Le sujet qui se comble dans la contemplation de son image et dans l'amour de soi nie «le vray amour» tel qu'il est célébré dans les *Comptes amoureux*, à savoir la réciprocité; son reflet est une image vide, un «ombre défaillant» qui préfigure l'annulation du moi et la mort. Comme le miroir de Méridienne (conte II), coupable de lui avoir montré une image qui fait qu'elle se croie plus belle que Vénus, le miroir de l'eau fait ardre de passion Narcisse et, en même temps, consomme son esprit vital:

Il parle à son ombre, il la contemple et prie d'amours, il se guemente et soupire en vain: brief il se destruit et ayme tout ensemble. [...] Il demeure là, chose piteuse, sans boyre ne menger, tant qu'il se sentit petit à petit deffaillir: mais plus luy faisoit mal de l'ombre defaillante que de luy mesmes (CA, pp. 180-181).

Quant à Écho, serait-elle la représentation de la femme punie pour son babillage excessif et réduite au silence, condamnée à n'être qu'une résonance de la parole d'autrui³⁸? Il nous semble en réalité que sa fonction recoupe et prolonge celle qu'Ovide lui avait attribuée. Elle contribue à définir le cadre pastoral et élégiaque de la narration, à en assurer la théâtralisation imbuée de pathos et à créer une

³⁵ *Description poétique*, op. cit., p. 30.

³⁶ «Attentif va contemplant avec ung subtil et amoureux regard l'excellente beaulté: que luy fact croire que quelque déesse soit du hault ciel descenduë» (CA, p. 178). Il pourrait s'agir d'une réminiscence du *Lai de Narcisus* («ne sai coument nomer te doi: / se dois estre ninphe apelee / u se tu es duesse u fee» (v. 676-678), peut-être filtrée par *Le grand Olympe*, où Narcisse croit voir «aulcune belle dame ou damoiselle» (f. 47).

³⁷ Comme l'a souligné Gilles Polizzi, la surface réfléchissante de l'eau rappelle le miroir de Méridienne (conte II). Dans la transition entre la *Punition de l'amour contemné*, premier état du recueil paru en 1540, et les *Contes amoureux*, l'ajout de la première histoire renforce les symétries au sein du recueil, en introduisant le motif spéculaire de la contemplation mutuelle - dans la scène de l'alcôve - en tant que projection du moi sur l'autre. Cf. Gilles POLIZZI, *Psyché et Narcisse au miroir: réécritures des mythes dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore*, in *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes du mythe antique*, dossier coordonné par P. Schnyder, Paris, L'Harmattan, coll. «Orizons», 2008, pp. 331-346.

³⁸ Cf. à ce sujet Emma TYLER, *Les Contes amoureux de Jeanne Flore et les fictions du sujet féminin*, in *Actualité de Jeanne Flore*, op. cit., pp.145-163, repris chez Classiques Garnier, 2022; sur la figure d'Écho cf. aussi Floyd GRAY, *Jeanne Flore et le désir érotique. Féminisme ou fantasme féminin ?*, *ibid.*, p. 165 et suiv.; Colette WINN, *Les Comptes amoureux de Jeanne Flore. Un texte-écho*, «Orbis litterarum. Revue danoise d'histoire littéraire», XLV, 1990, pp. 97-112, repris dans *Actualité de Jeanne Flore*, op. cit., pp. 39-56 et Cathleen M. BAUSCHATZ, *Écho et Narcisse: le travestissement textuel dans les Comptes amoureux*, in *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, dossier coordonné par J.-P. Beaulieu et A. Oberhuber, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, pp. 51-60.

sorte de contre-poids positif à la figure de Narcisse. Image de l'héroïne passionnée et malheureuse, cette «triste Damoiselle» (CA, p. 176) est présentée par la narratrice comme «la plus noble et gentille de toutes» les nymphes (CA, p. 173) et ses apparitions au fil du récit sont toujours accompagnées par des épithètes ou des commentaires exprimant une empathie profonde pour son sort malheureux qui lui empêche de dire son désir. Malgré la malédiction de Junon, considérée par Madame Minerve comme excessive³⁹, elle est protégée par les puissances célestes – sans doute par Vénus, quoiqu'implicitement – et, au comble de sa souffrance et désirant la mort, elle obtient la compassion des dieux qui exaucent sa supplication silencieuse: «finablement cogneust qu'elle par la commiseration des Dieux estoit convertie en froide et dure pierre» (CA, p. 176). La raison de cette bienveillance de la narratrice à son égard revient au fait qu'elle incarne la femme qui aime et suit son désir malgré les contraintes qui limitent sa liberté. Elle représente donc les valeurs amoureuses célébrées par les dames lyonnaises du cadre et devient l'interprète des plaintes et des prières de vengeance des nymphes et des «pudiques matrones» (CA, p. 170), en s'opposant au «cruel Narcissus», «le commun ennemy des Dames» (CA, p. 171), «publicque peste de tant qu'il y avoit là de dames et damoiselles» (CA, p. 170). Ce n'est pas un hasard si, poussée par la passion, elle essaie de vaincre l'indifférence de Narcisse et, dans un élan plus audacieux que celui de la tradition ovidienne que sa voix perdue confie à ses lèvres muettes, «elle bais[e] la bouche de l'amy fugitif» (CA, p. 175).

Dans le brouillage des champs masculin et féminin que ce conte opère, la punition du Ciel est réservée au héros masculin insensible au désir d'autrui et assimilé, dans la logique de la fiction des *Comptes amoureux*, à la figure de la femme vitupérée par les devisantes, identifiable au cliché de la belle dame sans mercy. La «dolente nymphe», victime féminine de l'orgueil masculin, incarne en revanche non seulement le moyen par lequel le châtiment s'abat sur le contempteur de l'amour, mais aussi l'amante malheureuse des récits tragiques, dont la noblesse de cœur fait qu'elle soit touchée de compassion face à la «piteuse mort du malheureux jouvenceau» (CA, p. 181)⁴⁰. Elle est enfin le seul personnage à être métamorphosé et dont l'existence sera éternisée par la voix qui survit à son corps et à celui de Narcisse, une voix qui, bien que dans la contrainte de la répétition, anime la nature environnante et amplifie les lamentations de Narcisse jusqu'au dernier adieu. Les deux personnages sont affligés par une parole mutilée: l'une ne peut pas parler pour exprimer le désir qui l'anime, l'autre n'aura jamais de réponse à ses invocations d'amour. Si Narcisse, par une sorte de *contrappasso*, meurt de désir, un désir inassouvi que sa voix ne cesse d'exprimer dans ses plaintes, ce même désir, qui chez Écho est également inassouvi mais muet et qui l'abandonnera lors de sa métamorphose en pierre⁴¹, se redouble et s'amplifie par la voix «repercussive⁴²» de la nymphe, dans un simulacre de dialogue. C'est dans la scène finale – parfaitement fidèle au modèle ovidien – que le jeu des réverbérations atteint son acmé: le reflet dans le miroir de l'eau s'accompagne du redoublement sonore de la dernière plainte de Narcisse répétée par Écho. L'image de Narcisse mourant, pris au piège du double reflet de son image et de sa voix, scelle dramatiquement le nœud contradictoire de l'altérité identitaire entre le sujet et son double, entre la voix et son écho:

La dernière voix de luy fut regardant en la fontaine : «Hé ! jouvenceau en vain aymé, à dieu !»: et telle fut aussi la voix dernière d'Echo: «à dieu!» Adoncques clina le chef Narcissus soubz l'herbe, et la mort luy clouist ses yeulx. (CA, p. 181)

³⁹ Pourrait-on voir dans cette attitude une prise de position dans le débat sur la femme et une sorte de réponse à l'une des cibles de la misogynie, la parole féminine comme bavardage ? Cf., entre autres, l'emblème XVIII du *Théâtre des bons engins* (Paris, Denis Janot, 1539) qui représente une femme debout sur une tortue, un doigt sur la bouche et une clé en main : «La Tortue dit que femme n'aïlle loin, / Le doigt levé qu'à parler ne s'avance / La clef en main denote qu'avoir soing / Doibt sur les biens du mary par prudence».

⁴⁰ Ovide évoque la douleur qu'éprouve Écho («indoluit»), *Le grand Olympe* la pitié et la tristesse de la nymphe.

⁴¹ «Et plus aucun desir d'amour ne l'esguillonne» (CA, p. 176).

⁴² «Nymphes des bois, et fontaines proprettes, / Escoutez-moy ma plainte demener. / Et tu, Echo, qui faiz l'air resonner / Et les rochiers de voix repercussives, / Veuilles doubler mes douleurs excessives» (Jean LEMAIRE DE BELGES, *La première Epistre de l'Amant vert*, dans Jean Lemaire de Belges, *Œuvres*, éd. J. Stecker, t. III, pp. 3-4).



Annexe: tableau des sources du *Compte quatriesme*⁴³

- l. 223-237: Ovide, *Metamorphoses*, III, v. 362-369 (amplification)
- l. 284-315: Ovide, *Metamorphoses*, III, v. 379-394 (amplification)
- l. 316-320: *Roman de la Rose*, II, v. 1457-1466
- l. 328-335: *Metamorphoses*, III, v. 397-401
- l. 346-347: *Metamorphoses*, III, v. 413
- l. 346-349: *Roman de la Rose*, II, v. 1470-1477
- l. 348-357: *Metamorphoses*, III, v. 361-362, 407-412
- l. 351-352: *Roman de la Rose*, II, v. 1526-1527 (quelques traces)
- l. 354-355: *Roman de la Rose*, 361-362 II, v. 1533-1536 (quelques traces)
- l. 375: *Metamorphoses*, III, v. 430
- l. 380-382: *Metamorphoses*, III, v. 460-462
- l. 394-396: *Metamorphoses*, III, v. 415
- l. 431-433: *Metamorphoses*, III, v. 442-445 (quelques traces)
- l. 436-444: *Metamorphoses*, III, v. 436, 464-468
- l. 454-456: *Metamorphoses*, III, v. 475
- l. 467-477: *Metamorphoses*, III, vv. 494-503

⁴³ Ce tableau est repris de notre *L'immagine riflessa*, op. cit., p. 219.