

Adaptation et création dans le conte de *Narcisse*

Le poème de *Narcisse*¹ de 1002 vers a été écrit vraisemblablement au troisième quart du XII^e siècle. Il appartient, avec *Philomena* et *Piramus et Tisbé*, aux *Ovidiana* et s'inscrit dans la tradition littéraire qui prend sa source dans la « matière antique ». Celle-ci est alors l'objet d'un renouveau, comme en témoignent les trois romans inspirés de l'antiquité : *Thèbes*, *Enéas* et *Troie*. C'est un passage du livre III (339-512) des *Métamorphoses*² d'Ovide dont s'inspire directement le conte médiéval. Derrière les similitudes relevées par Sauciuc³, en particulier dans la deuxième partie du conte pour la construction du personnage de Narcisse, apparaissent des différences indéniables, qui révèlent les modalités de réécriture de la source. Outre la technique générale d'adaptation des éléments proprement latins, deux points majeurs méritent l'attention : la création d'une figure féminine, Dané, et celle du couple de Narcisse et Dané, que l'auteur a associées à la nouvelle dimension didactique du conte.

Une comparaison précise du texte latin et du conte permet d'éclairer la technique générale d'adaptation de l'auteur médié-

1 — L'édition utilisée est celle de M. Thiry-Stassin et M. Tyssens, *Narcisse. Conte ovidien du XII^e siècle*. Edition critique, Paris, 1976. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège; fasc. CCXI).

2 — L'édition utilisée est celle de G. Lafaye, *Ovide, les Métamorphoses*, 2^e édition revue et corrigée, 3 vol., Paris 1957 (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé), ainsi que l'édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau, traduction de G. Lafaye, Gallimard, 1992.

3 — V. Sauciuc, *Deux poèmes français de Narcisse adaptés d'Ovide*, Mélanges de l'École roumaine en France, Paris, 1923, pp. 142-150.

val. Elle correspond, en ce qui concerne les suppressions et les substitutions, à celle qu'a établie A. Petit⁴ pour l'ensemble des romans d'antiquité. L'étude des suppressions et des réductions les plus importantes montre qu'elles procèdent, dans les grandes lignes, d'un désir de simplification de la source, en atténuant les traits antiques caractéristiques. Disparaissent ainsi les éléments mythologiques, tels que l'origine de Narcisse, fils du fleuve Céphise et de Liriopé (M., III, 342 et 350), l'histoire de la nymphe Echo et, avec elle, celle de Junon et de Jupiter (M., III, 357-369) et les métamorphoses, empreintes de merveilleux, d'Echo en rocher (M., III, 339) et de Narcisse en une fleur couleur safran avec pétales blancs (M., III, 509-510). De même, le seul rite religieux du texte latin, le cortège funèbre de Narcisse (M., III, 504-508) a été supprimé, avec ses éléments propres que sont le séjour infernal, le Styx, le bûcher, les torches, ainsi que le deuil des Naïades et des Dryades (M., III, 506-507).

D'autre part, l'ornementation traditionnelle de la poésie latine a aussi été rejetée, non seulement par désir de clarification, mais encore par le refus d'une esthétique particulière. Ainsi en est-il des images où figurent des éléments propres à l'antiquité, telles la comparaison de Narcisse « ut e Pario formatum marmore signum »⁵ ou celle de sa chevelure « dignos Baccho, dignos et Apolline crines »⁶. Le même traitement s'observe à l'égard de la description de la fontaine :

« Fons erat in limis, nitidis argenteus undis,
Quem neque pastores neque pastae monte capellae
Contingerant aliudve pecus, quem nulla volucris
Nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus ; »
(M., III, 407-410)⁷

où l'ornement latin a été réduit aux simples adjectifs « clere et douce et saine » (632).

En outre, le texte des *Métamorphoses* montre un poète formé au goût de l'horrible et du pathétique. Les traits baroques abondent. L'auteur médiéval choisit d'estomper les excès du réalisme ovidien. L'exemple le plus net se rencontre dans l'épisode de la

4 — A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris, 1986, 2 vol., 1454 p. En particulier, le chapitre I.

5 — M., III, 419 : « semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros ».

6 — M., III, 421 : « digne de Bacchus et non moins digne d'Apollon ».

7 — « Il y avait une source limpide dont les eaux brillaient comme de l'argent ; jamais les pâtres ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur la montagne, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté ».

fontaine, lorsque les larmes de Narcisse troublent les eaux et font disparaître le reflet. Dans le texte latin, la prise de conscience de la vérité n'empêche pas le héros de persister dans son désir de dédoublement. Le réalisme de la description de sa folie et le point d'horreur où elle est poussée sont encore accrus par la violence des tropes qui décrivent les coups sanglants qu'il se porte (M., III, 457-490). Ces éléments propres à Ovide ont été fortement atténués dans la peinture d'un Narcisse qui, lui, déplore son illusion et songe à la mort comme à la seule issue possible (920).

Les suppressions de l'érudition mythologique, le rejet d'une esthétique trop riche et d'un réalisme parfois brutal témoignent de l'intention de l'auteur d'accroître la lisibilité du texte. Celle-ci est confirmée par l'analyse des substitutions qui vont parfaire l'adaptation médiévale du conte. L'auteur peut procéder en véritable adaptateur, en remplaçant un élément antique par son équivalent médiéval, répondant alors au souci de faciliter la réception du texte. Tout d'abord, la présentation des personnages est ancrée dans l'époque de la réécriture. Ainsi Narcisse est-il un « vallès » (113), un « damoiseil » (131), un « jevencel » (315), qui chasse seul à cheval ou à courre avec ses compagnons. Il ne repousse plus des nymphes ou des jeunes hommes, à l'instar du héros antique (M., III, 402-403), mais les « dames en canbre » (120). De plus, lorsqu'il voit Dané sortir du bois,

« Del ceval descent, si l'encline » 451

Point de rencontre brutale, comme chez Ovide (M., III, 390-391), mais un salut de caractère courtois. Point de fuite face à la requête de la jeune fille, mais l'argument de son ignorance due à son jeune âge et à son indifférence face à l'amour (119-120 et 495-496).

Le même procédé peut être relevé pour le personnage féminin. Ainsi Dané est-elle fille de la reine et du roi de Thèbes⁸. La « damoisele » (129) a, à son service, une « meschine » (202), une « norice » (215) et est vêtue d'une « pelice hermine » (201) et d'un « mantel » (967). Enfin, c'est du sommet d'une tour qu'elle

8 — Pour ce qui concerne la ville de Thèbes, rappelons que le XII^e siècle était féru d'antiquité latine ; toutefois certains éléments étaient plus connus que d'autres, Thèbes, en l'occurrence, grâce au roman du même nom. La mention de cette ville se trouve dans les vers qui suivent l'histoire de Narcisse (M., III, 549 et 553) et l'auteur a pu conserver cette toponymie illustre pour accroître l'authenticité de son récit.

découvre Narcisse (128) et non dans le séjour habituel d'une nymphe, les bois. La compréhension du texte est donc rendue plus aisée par ces équivalents médiévaux.

Parfois, les substitutions infléchissent le sens d'un élément du texte, tel le portrait de Narcisse. Cette amplification rhétorique de soixante et un vers (59-120), topos en vogue à l'époque, conserve certes quelques traits transcrits du texte latin, comme le teint blanc et vermeil ou les yeux brillants, mais il déploie surtout les canons de la beauté médiévale. Il frappe encore davantage par son caractère asexué. Or cette particularité permet d'exposer le coup de foudre de Narcisse à la fontaine, en évitant des problèmes moraux insolubles, puisqu'il ne voit plus un jeune homme, comme chez Ovide (M., III, 416), mais une figure féminine, une « fee de mer » (647). Le prouvent par ailleurs les termes féminins que Narcisse emploie pour désigner le reflet : « ele » (694), et décrire « l'onbre » (645) : « ninphe » (677), « duesse u fee » (678), « fiere » (681).

Ce type de substitution où l'équivalent médiéval ménage la réception du texte se retrouve dans le dernier exemple qui concerne Tirésias et qui répond davantage au dessein de soigner l'unité du récit. Son nom a disparu et il n'est plus désigné que par sa fonction : « un devin » (141 et 841) dont la renommée ne s'étend plus « dans les villes de l'Aonie »⁹. Outre l'atténuation d'éléments latins, cette substitution a une autre conséquence. Chez Ovide, le fil conducteur du récit est Tirésias. L'histoire de Narcisse n'existe que comme preuve exemplaire de la véracité de ses prophéties et elle s'insère dans une suite de récits dont le devin est le personnage central¹⁰. Or dans le texte médiéval, c'est Narcisse qui joue ce rôle narratif. Cette substitution traduit ainsi la volonté de l'auteur de modifier les motivations du récit, comme le prouve par ailleurs la sentence qui annonce l'épisode de la fontaine :

« Gart bien qu'il ne se voie mie
Ne vivra gaires s'il se voit. » 52-53

alors qu'Ovide mettait l'accent sur la connaissance¹¹.

On constate donc que les substitutions relatives à l'origine et à la présentation des personnages procèdent de l'intention d'adapter le texte aux mœurs et à la morale médiévales. Elle peut

9 — M., III, 339 : « Per Aonias urbe ».

10 — M., III, 334, 338 et l'histoire suivante de Penthée, III, 511-512.

11 — M., III, 438, « (...) si se non noverit (...) » : « s'il ne se connaît pas ».

également justifier une transformation de la structure narrative. D'autres modes d'appropriation du texte latin apparaissent dans l'élaboration du personnage féminin qui donne lieu à l'amplification de la peinture des tourments de l'amour.

A la différence du personnage de Narcisse qui conserve de nombreuses ressemblances avec la source latine, de l'héroïne d'Ovide persistent peu de choses, en dehors de la trame suivante : c'est à la vue de Narcisse qu'elle en tombe amoureuse. Suivent ses souffrances et ses hésitations à le rencontrer. Le rejet de Narcisse entraîne le dépérissement de la nymphe. Le peu de rapprochements textuels qui existent dans la première partie des deux textes¹² montre combien le personnage féminin du conte est une création originale¹³. Cette substitution peut d'ailleurs être justifiée par le fait que la singularité de la nymphe Echo, après la punition infligée par Junon, est de pouvoir seulement répéter les sons. Or les discours de Dané¹⁴ frappent par leur nombre, six, leur longueur, deux cent quarante sept vers au total, et l'importance de leur teneur, comme on le verra plus loin. En outre, elle est la première et la dernière à prendre la parole. Ces brèves constatations montrent l'intérêt de l'auteur pour ce moyen d'expression et cela a pu entraîner la création d'une nouvelle figure féminine. Enfin cette invention permet l'apparition du thème de l'amour-maladie, conception directement inspirée d'Ovide, comme l'a montré E. Faral¹⁵. L'alliance de ces deux éléments s'accompagne alors d'une théâtralisation de l'introspection, tant lyrique et délibérative que tragique.

D'une part, la naissance et les effets du sentiment amoureux, de caractère ovidien, font l'objet d'une amplification, puisque la flamme d'Echo était décrite en trois vers seulement (M., III, 373-375). Seuls les traits principaux seront ici considérés. Dané, aper-

12 — On peut noter la naissance de l'amour à la vue du jeune homme : « adspicit » et « vidit » (M., III, 370-371), la flamme de l'amour (M., III, 372-374), le geste spontané de prendre Narcisse dans ses bras (M., III, 389) et le dépérissement provoqué par le refus de Narcisse (M., III, 393-401).

13 — Notons que, dans son article « Une autre source ovidienne du *Narcisse* », M. Thiry-Stassin a établi l'influence d'un passage des *Métamorphoses* (M., I, 452-567) sur l'élaboration du personnage féminin, en particulier pour la scène où Dané aborde Narcisse et lui avoue son amour.

14 — Cf. les vers 184-200, 223-292, 329-392, 434-436, 533-618, 984-994.

15 — Dans *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913, pp. 133 et sqq., E. Faral a établi l'influence des œuvres du poète latin, en particulier les *Amours*, les *Remèdes*, les *Métamorphoses* et les *Héroïdes*, sur l'*Énéas* et c'est la même théorie que développe l'auteur de Narcisse.

cevant Narcisse pour la première fois du haut de sa tour¹⁶, s'abîme tout d'abord dans sa contemplation, comme le montre le champ lexical de la vision, développé en sept occurrences¹⁷. Il s'agit bien là du thème du regard comme préliminaire de l'amour qui frappe avec son « dart » (148), absent de la source latine, et provoque au cœur une blessure invisible.

C'est alors que :

« La pucele se sent ferue,
A la terre chiet estendue,
Tot maintenant s'est dementee
Et si a la color muee.
Isnelement oevre son sain,
Par tot son piz touche sa mein;
Plaie cuide trover dehors,
Mais el estoit dedenz le cors. » 149-156

Dans une apostrophe violente, qui fait figure de morceau de bravoure (157-170), l'auteur intervient alors, pour dénoncer le joug sous lequel la jeune fille vient de tomber. Il décrit les caractères du dieu, être tout-puissant, déloyal, hypocrite, menteur, cruel, qui ne laisse jamais en paix celui qu'il a séduit, comme le souligne la reprise anaphorique qui scande ce passage :

« Amors escaufe, Amors esprent,
Amors deçoit, traïst et ment.
Amors ocit, Amors destraint,
Amors noircist viaire et taint,
Amors atrait, Amors enlace,
Amors met gent en fole trace,
Amors les fait tant cevaucier
Qu'ils n'ont mes voie ne sentier. » 163-170

On ne sera pas alors surpris des effets rapides qu'exercera ce Dieu sur Dané dont on trouve cette description :

« Amors a si la tose esprise
Qu'ele ne set mes en quel guise
Ele se paise contenir.
Pense et après fait .i. sospir.
Or sent froidure, or i a caut,

16 — Notons la ressemblance avec Lavine, la première fois qu'elle voit Énéas (*Énéas*, Ed. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1985, C.F.M.A. 44, v. 8047-8067).

17 — « Coisist » 131 ; « voit » 132, 137, 139, 144 ; « esgarde » 141 ; « aviser » 142.

Toute fremist, tranble et tresaut.
 En mout peu d'ure est si atainte
 Qu'ele en a ja la face tainte. » 171-178

qui regroupe les symptômes physiques de la théorie ovidienne. C'est Amour qui donne chaud et froid, fait pâlir, trembler, soupirer et surtout ôte le sommeil :

« Son lis est fais, vait s'en gesir,
 Torne et retorne, veut dormir,
 Mais ne poeut estre, Amors ne lait. » 181-183

La description de ce mal profond, visible d'abord par les effets qu'il provoque, se retrouve dans les mêmes termes aux vers 294-300 et lorsque la vue de Narcisse réveille la torture de Dané, alors « assouagie » (317-324). Dans l'épisode de la fontaine, où le reflet fascine Narcisse, les mêmes symptômes sont repris¹⁸. Tout au long du poème, les substantifs « mal », « angoisse », « dolor », « peine », « esfroï », « torment », « travail » vont caractériser l'état de celui qui aime.

Quant au symptôme particulier qu'est l'insomnie, il va provoquer, à trois reprises, l'expression de plaintes, mode d'exposition et d'analyse privilégié des souffrances dues au sentiment amoureux. Ces vers, dont le lyrisme est accentué par l'usage de l'auto-interpellation exclamative « lasse ! » (184, 223, 230, 285, 532), reprennent et développent les descriptions des tourments faites par l'auteur, qui en ménage l'évolution. Au début du premier monologue (184-188), Dané s'interroge sur ce mal inconnu d'elle, qui l'assaille, et s'en plaint. Ce monologue est précédé d'une présentation explicative et descriptive de l'auteur (171-183) et l'on retrouve de part et d'autre les verbes « torner » et « retorner » (182 et 186) et « tressaillir » (176 et 188). Le deuxième monologue (223-234) développe à nouveau son « anui » (222) et sa plainte est complétée par une description de l'auteur de caractère répétitif (294-304). Ce n'est qu'au début du troisième monologue (329-392), après qu'elle a revu Narcisse, qu'elle prend conscience de la cause intérieure de sa souffrance et la nomme :

« Onques mes ne soi qu'Amors fu. » 333

en en mesurant l'étendue, ce que l'auteur avait déjà annoncé (157 et sqq, 183) et qu'il reprend alors (401-420). Le procédé de

18 — Narcisse, en effet, perd la parole (656), soupire et pleure (670), a chaud et froid (721 et 724), puis passe une nuit sans sommeil, boisson ni nourriture (793-796).

répétition et d'amplification permet donc de souligner l'intensité du désir et du tourment, mais aussi la lente découverte par Dané de la toute-puissance de l'amour.

Plus qu'une simple pause lyrique, les monologues assurent la progression du récit par leur caractère délibératif ; c'est, en effet, à la fin du troisième monologue que Dané, en désespoir de cause, prendra la décision de rencontrer Narcisse (364-368). Cet aspect est mis en valeur par deux procédés d'amplification : l'alternance des questions et des réponses, soit à la première personne, soit dans l'emploi du monologue dialogué, où l'héroïne se prend elle-même pour interlocuteur et s'interpelle par son prénom, comme si elle se dédoublait (271). Apparaît ainsi un vif débat entre la voix de la passion et une contre-voix qui représente le parti hostile à l'amour et au désir qu'il éveille, lorsque l'héroïne hésite, tergiverse ou cherche à analyser le trouble qui l'habite. Cette introspection est donc dominée par le doute, qui ne révèle que mieux la force de son désir. Ainsi, dans ses tentatives d'éclaircissement, Dané s'interroge-t-elle tout d'abord sur le vassal qu'elle a vu, puis sur sa « biauté » et sa « bonté » (239-240), doute que la voix de l'amour rejette, en affirmant :

« Certes, il est et biaux et buens » 253

La même progression concerne le désir spontané de s'unir à lui, qui s'oppose aux conventions selon lesquelles c'est au roi son père de décider du « baron » (257) qu'il lui destine et aux scrupules au sujet d'une éventuelle mésalliance. La négation de ces arguments renforce la décision de se déclarer au jeune homme, comme le prouve cette correction :

« Veus qu'il le sace ? Oïl, mout bien. » 277

Cette décision est renforcée dans le troisième monologue, lorsque l'idée du mariage s'impose comme impossible. La force de son désir la pousse donc à s'adresser elle-même à Narcisse, sans utiliser de messenger (353-392), en le surprenant, comme la nymphe, à l'orée du bois (M., III, 386).

Ces délibérations, où la voix du désir et de la rage amoureuse ne cesse de s'affermir en repoussant les doutes exprimés par la raison, participent à l'humanisation du personnage féminin, dans l'alternance de l'espoir et du désespoir, du courage et du découragement, des hésitations face à des résolutions contraires et des difficultés à avouer sa passion. De plus, l'application du projet, longuement et difficilement mûri, montre un type de jeune fille, certes consciente des conventions sociales, mais dont

la hardiesse prouve l'impuissance face à la force de l'amour. Ce dernier point indique le caractère tragique de cette passion aux funestes conséquences.

En effet, son délire amoureux la conduit à l'égarément, puisqu'elle se qualifie elle-même, lorsqu'elle se reprend, de « fole » (264), de « derree » (379) et de « sauvage » (600). C'est ce comportement déraisonnable que lui reprochera Narcisse (485) et que l'auteur impute à l'amour (400-420) qui est « rage et derverrie » (161). Cet aspect culmine dans le cinquième monologue, après qu'elle a été rejetée par Narcisse (533-618). S'y expriment, dans une rhétorique élaborée, où se succèdent les interrogations, les exclamations et l'anaphore, d'abord, le dépit qu'éprouve cette fille de roi, face au dédain et au comportement discourtois du jeune homme (544-566), puis le désespoir, lorsqu'elle se rend compte de la persistance de son sentiment (569-581) et prend conscience d'éprouver un amour non réciproque. Alors sa solitude est soulignée par l'affirmation suivante :

« (...) Ains sui orfeline » 594

Son désarroi se clôt par un sursaut de la raison, exprimé par la contre-voix (597-607), qui la conduit à implorer le secours et la vengeance des dieux. Il faut noter que l'on retrouve les vœux prononcés à l'encontre de Narcisse par une anonyme « victime de ses mépris »¹⁹ et qui scellent la fin funeste du conte.

La théâtralisation, dernier trait qui parfait la création du personnage féminin dans la première partie du conte, est assurée non seulement par la succession de monologues, entrecoupée de parties narratives tenant lieu de didascalies, mais aussi par l'insertion de véritables petites scènes, telles celle qui présente Dané faisant refaire son lit (201-222) où elle se conduit d'une manière fort capricieuse, comme le montre cette double reprise anaphorique :

« Or le veut haut, or le veut plat,
Or le veut haut cieſ, or veut bas piés,
Or est li cavés trop bassiés,
Or est estrois, or est trop grans
Or est a une part pendans. » 210-214

ou encore la description de la fuite discrète de la jeune fille au petit jour (393-433), accompagnée d'une dernière prière (334-336).

19 — M., III, 404 : « (...) aliquis despectus (...) ».

L'enrichissement du personnage de Dané a certes pu être inspiré de quelques traits d'Echo, mais la création de la peinture de ses souffrances amoureuses et de ses longs combats intérieurs traduit un goût prononcé de l'auteur pour l'amplification et l'investigation psychologique et une volonté de représentation quasi exhaustive du délire amoureux. Par ailleurs, l'étonnant développement consacré à cet amour-passion, chez une héroïne complexe, en proie à l'invasion pressante du désir finalement assumé, conduit à se demander dans quelle mesure on aurait ici à faire à un personnage pré-courtois.

Le couple de Dané et Narcisse constitue la seconde création originale de l'auteur médiéval. Il sera étudié dans le dénouement du conte qui offre un traitement dramatique des deux personnages. Dans le texte d'Ovide, c'est sans raison qu'Echo réapparaît (M., III, 494-501) et Narcisse, subjugué par son désespoir, ne lui prête aucune attention. Bien que la nymphe soit « animée de colère et de ressentiment »²⁰, elle s'attendrit, répète les plaintes du jeune homme et l'accompagne à sa dernière demeure.

Dans le conte médiéval, une première modification annonce l'esprit de la dernière scène. Narcisse, à la fin de son dernier monologue, se souvient de Dané et du comportement discourtois qu'il a eu à son égard (933-944). Il conclut en priant un Dieu, ici chrétien, qu'elle revienne, car, dit-il, elle est la seule à pouvoir le sauver (946-960). Cette addition transforme le caractère du personnage, en introduisant la notion de remords et le désir de revoir la jeune fille. De plus, elle crée une correspondance avec la première partie du récit, car c'est à la fin de leur dernier monologue que la pensée de chacun des personnages se tourne vers l'être absent et qu'ils apostrophent les divinités²¹. Or, chez Ovide, les deux parties du récit étaient juxtaposées.

Ensuite, l'auteur présente, dans un développement narratif (961-982), les deux personnages. Il amplifie la description des forces de Narcisse qui s'éteignent et accentue son affaiblissement. En effet, au contraire du texte latin, le personnage ne peut plus proférer un son. C'est alors que Dané, « tote esgarée » (965) par l'amour, réapparaît et sa nudité accroît la dramatisation de la scène. De plus, l'auteur justifie sa présence : si elle revient, c'est parce qu'elle

« Aloit querre le jevencel » 968

20 — M., III, 494 : « irata memorque ».

21 — Cf. Dané aux vers 608-618.

Après la rencontre centrale, l'auteur avait précisé qu'elle avait rejoint sa « canbre » (622) ; son retour est donc nettement motivé par sa passion obstinée et son désir persistant de retrouver Narcisse qui a, de son côté, exprimé le souhait de la revoir. Ce retour peut être ainsi considéré comme un des liens organisateurs du conte. En effet, lorsqu'il la voit, Narcisse se détourne du reflet, désigne à Dané

« (...) l'onbre qui si le deçoit » 972

et lui tend les bras (973). Cette précision ajoute à la transformation de son caractère : son malheur paraît plus humain car, contrairement à la source, il a abandonné son illusion de dédoublement et toute volonté d'y croire. De plus, ce geste permet à Dané de se rendre compte de la situation et de constater le repentir que manifeste le jeune homme (975). Cette nouvelle notion écarte ainsi tout soupçon d'homosexualité et est indispensable au pardon que va exprimer la jeune fille ainsi qu'à leur union finale. La description de cet ultime rapprochement est liée à celle de ses tourments, comme le souligne la double anaphore :

« Ele le baise, ele le tient,
Ele se pasme, puis revient,
Ele l'acole, ele l'enbrace,
Baise les eus, baise la face. » 979-982

La peine de Dané s'exprime ensuite dans une dernière plainte (983-994), où elle se lamente sur l'état de son « dous amis » et sur leur malheureuse union. Elle prend conscience et s'accuse d'être la cause de leur mort et cette évocation de sa prière à Vénus crée un nouveau lien avec la première partie du conte. Ne pouvant vivre sans lui et sachant qu'on ne peut le secourir (618), Dané choisit de le suivre dans la mort. L'auteur décrit la fin commune des amants (995-998), en concrétisant la métaphore, si souvent employée : l'un et l'autre « meurent d'amour »²².

L'invention du couple amoureux, seconde modification capitale de la source latine, se caractérise donc par l'humanisation des personnages, grâce en particulier au repentir de Narcisse et au pardon de Dané, ainsi que par le tragique de la réunion des amants dans la mort.

22 — Notons que cette scène offre des similitudes, quant au déroulement de l'action et à l'attitude des personnages, avec le dénouement de l'histoire de Pyrame et Thisbé au livre IV des *Métamorphoses* (v. 138-153), en particulier dans le comportement des personnages féminins.

Enfin, la mise en œuvre du couple sert l'intention didactique de l'auteur, comme le montre la morale finale :

« C'a fait Amor qui l'a souprise.
Andui sont mort en itel guise.
Or s'i gardent tuit autre amant
Qu'il ne muirent en tel sanblant ! » 999-1002

Cette mise en garde, où s'opère un passage du particulier au général absent du texte latin, souligne la composition circulaire du conte, car elle renvoie aux leçons du prologue. En effet, l'auteur avait annoncé, au début du conte, le rôle moral de son récit par une sentence :

« Qui tout veut faire sans conseil,
Se maus l'en vient ne m'en mervel.
En toute riens est bien droture
C'on i esgart sens et mesure. » 1-4

Il s'agit de faire le départ entre une bonne et une mauvaise conduite et le terme de « conseil » annonce la décision solitaire²³ de Dané et ses funestes conséquences. Plus précisément, l'auteur enseigne qu'on ne doit pas s'exposer témérairement aux dangers d'un amour incertain (9-16) et comment l'orgueil et l'outrage peuvent être cause de « damage » (23-24). Il énonce ainsi nettement la punition que doit encourir celui qui repousse l'amour d'une femme (31-32). C'est alors que Narcisse

« Nous doit essanple demostre » 36

de la « vengeance » qu'inflige Amour à ceux qui ne le respectent pas (38 et 667-668)²⁴. Les raisons de la mort de Narcisse sont donc fort éloignées de celles que l'on trouve dans le texte d'Ovide²⁵. D'ailleurs le comportement des deux personnages est de façon générale réduit à l'illustration de la soumission au sentiment amoureux, comme le prouvent ces considérations par lesquelles Dané explique sa conduite à Narcisse :

23 — En effet, Dané évoque souvent ce besoin d'un « conseil » : v. 258, 259, 262, 265, 292, 336, 582, 596.

24 — Cette adaptation, qui dévoile le schéma narratif et son issue, indique que la narration et sa signification importent sans doute plus à l'auteur que l'histoire en elle-même.

25 — Chez Ovide, c'est l'orgueil de Narcisse que châtie Némésis, la déesse de Rhamnonte (M., III, 406).

« Amors m'a ça livré conduit,
Amors m'a doné hardement :
N'i venisce pas autrement. » 472-474

ou encore la référence exprimée par Narcisse à une loi générale :

« Or me membre que j'oï dire
Que tel torment et tel martire
Et tel vie seulent mener
Cil qui s'entremetent d'amer. » 725-728

C'est surtout dans les interventions de l'auteur que sa morale didactique dénonce le comportement irraisonné du personnage amoureux. Ainsi, aux vers 401-414, il précise comment ce sentiment mène à la folie et efface tous les repères moraux de celui qui aime. L'assertion de type proverbial :

« Amors n'i garde droit ne tort. » 414

ramène le personnage de Dané à une vérité générale, celle de l'être soumis au sentiment qui le domine. Sont justifiés alors les monologues où les personnages luttent entre folie et sagesse. On peut donc conclure que psychologie et morale sont intimement liées : si Dané et Narcisse perdent la raison, ils ne représentent, selon l'auteur, qu'un exemple parmi tous ceux qui sont en proie à la passion dont ils subissent les ravages. Leur mort commune n'illustre en définitive que la toute-puissance d'Amour.

Au terme de cette présentation, il apparaît que l'auteur transpose dans un esprit d'indépendance le texte d'Ovide. L'ont montré son choix d'adapter le texte latin à l'époque de sa réécriture aussi bien que les deux principales inventions du conte, celle du personnage féminin et celle d'un couple, qui donnent lieu à des développements originaux. Ainsi l'amplification de l'introspection et de la peinture de l'amour met-elle en œuvre un savoir et un savoir-faire²⁶ et marque une orientation du récit vers le drame psychologique. Enfin cette élaboration met en relief la dimension didactique donnée, dans le conte, à l'analyse de la nature et des effets du sentiment amoureux, rôle majeur que l'auteur a assigné à son adaptation.

Françoise JAPPÉ

26 — C'est l'un des aspects de notre recherche actuelle, menée sous la direction d'E. Baumgartner, qui porte sur la genèse d'un langage de l'amour dans les récits du XII^e siècle inspirés de l'antiquité.