



HAL
open science

**Thus gan he make a mirour of his mynde... marge,
marginalité, et jeux optiques dans le livre i du troilus
and criseyde de Chaucer**

Martine Yvernault

► **To cite this version:**

Martine Yvernault. Thus gan he make a mirour of his mynde... marge, marginalité, et jeux optiques dans le livre i du troilus and criseyde de Chaucer. Marges/Seuils, May 2002, Nancy, France. pp.197-208. hal-00943868

HAL Id: hal-00943868

<https://unilim.hal.science/hal-00943868v1>

Submitted on 21 Aug 2024

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.

Martine Yvernault
 Université de Limoges

Thus gan he make a mirour of his mynde...¹
Marge, marginalité et jeux optiques dans le Livre I
du *Troilus and Criseyde* de Chaucer

Le lecteur du texte de Chaucer s'attend sans doute à reconnaître la filiation textuelle entre le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, *Il Filostrato* de Boccace, Chaucer et des versions ultérieures comme le *Troilus and Cressida* de Shakespeare. Il s'attend aussi à lire le récit de l'histoire de Troilus, personnage à la stature épique. Mais Le Livre I se présente d'emblée comme un portrait inversé du guerrier exposé, paradant, vainqueur ; touché par la flèche du dieu Amour lorsqu'il rencontre Criseyde, Troilus devient un être prostré, affaibli par sa passion, hanté par l'image forte de lui-même qu'il montrait aux autres, s'attachant à prouver que les victimes du mal d'amour ne sont que *Veray fooles, nyce and blynde* (202). Or lorsqu'il est lui-même atteint par ce mal, Troilus se retire dans l'ombre domestique, dans une intimité qu'il croit protectrice.

Je propose de montrer que ce refuge écarté ne le soustrait pas foncièrement au regard, bien au contraire. L'objet de ce développement sera donc d'envisager les jeux optiques et leur fonction dans l'histoire ainsi que le rapport que l'on peut établir entre la passion amoureuse et le cadre architectural où elle tente de s'isoler des regards.

J'aborderai ainsi le problème de la marge dans ses aspects matériels et topographiques mais en insistant sur la notion corollaire ou subséquente de la marge : la marginalisation comme recherche de l'invisibilité sociale ou comme ostension, affirmation de soi.

¹ *Troilus et Criseyde*, I, 365. Les textes de Chaucer sont tirés du *Riverside Chaucer*, dir. Larry D. Benson, 1987, Oxford : Oxford University Press, 1988.

Comme dans tout texte (médiéval), l'histoire s'ouvre sur le narrateur, maître des lieux narratifs et maître des yeux. La progression de la présentation repose sur un schéma classique puisque le poète passe des cas les plus généraux au cas particulier :

For I, that God of Loves servantz serve (15)
[...]

For now wil I gon streght to my matere. (53)

Mais la progression ne consiste pas qu'en un passage du général au particulier. Le poète s'éloigne des considérations périphériques, semble habité par un seul objectif central :

But how this town com to destruccion
Ne falleth naught to purpos me to telle,
For it were a long digression
Fro my matere, and yow to long to dwelle. (141-144)

Témoin oculaire, observateur, rapporteur, telle est la fonction du poète. Il se place délibérément en retrait, à distance, insistant sur sa position d'observateur, souvent proche d'ailleurs de celle du voyeur. Il s'attache à rendre compte des circonstances, à mettre le sujet et, par extension lui-même, en perspective. Il décrit ainsi la scène de la rencontre entre Troilus et Criseyde :

And yet she stood ful lowe and stille allone
Byhynden other folk, in litel brede,
And neigh the dore, ay undre shames drede [...] (178-180)

Le poète, dans ces vers, décrit tout autant Criseyde que, par déduction, sa propre fonction, à distance, dans la marge, de la scène dépeinte.

Cette position marginale du poète par rapport au sujet observé n'est pas sans rappeler un poème de Guillaume de Machaut qui fut une source d'inspiration pour Chaucer. *Le Dit Livre de la Fontaine amoureuse* commence par le récit de la complainte d'un amant entendue à distance, de l'autre côté d'un mur :

Or vueil commencier ma matière
[...]
Il n'a pas lonc temps que j'etoie
En un lit ou pas ne dormoie. (55-62)
[...]

Si me vesti et acesmay
Et alumay de la chandeille.
Mais j'avoie toudis l'oreille
Devers la cheminee a destre

Ou il avoit une fenestre
 Par ou sa parole escoutoie
 Car pres de la fenestre estoie ;
 Si que je pris mon escriptoire
 Qui est entaillie d'ivoire
 Et tous mes outils pour escrire
 La complainte qu'il voloit dire.¹ (222-232)

La situation est identique dans les deux textes : le poète se trouve dans une position marginale et la circonstance est singularisée du fait que les sens – le regard de Troilus, le regard du poète témoin, l'ouïe du poète – sont alertés. De même, Pandare entre dans le chambre de Troilus parce qu'une plainte perçue de l'extérieur l'a incité à passer d'une position marginale à une position centrale :

Bywayling in his chambre thus allone,
 A frend of his that called was Pandare
 Com oones in unwar, and herde hym groone² [...] (547-549)

Paradoxalement la fonction d'observation est mise en exergue précisément pour souligner le contraire : la cécité. La cécité est déclinée de divers points de vue, celui de Troilus jugeant les amoureux *nyce and blynde* (202), celui du poète dont l'histoire contée montre que Troilus lui-même fera partie de ces aveugles touchés par la flèche de la passion :

O blynde world, O blynde entencioun!
 How often falleth al the effect contraire
 Of surquidrie and foul presumpcioun;
 For kaught is proud [...] (211-214)

Vision théorique, réductrice, à court terme chez Troilus s'opposant à la vision d'expérience,³ plus totale, à long terme chez le poète – la notion de long terme correspondant naturellement à la dimension du récit que le narrateur maîtrise et dont Troilus n'est qu'un personnage. Là encore, on remarque que l'observation du narrateur est plus fine, plus pertinente car il se tient en dehors du récit, que ce soit dans une

¹ Machaut, *Le livre de la fontaine amoureuse*, texte établi, traduit et présenté par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris : Stock/Moyen Age, 1993, pp. 36-46.

² Sur cet aspect, voir l'article d'Evan Carton, « Complicity and responsibility in Pandarus' Bed and Chaucer's Art », *PMLA*, 1979, n° 1, p. 50.

³ Même si le poète se plaint souvent de n'avoir de l'amour qu'un savoir livresque (voir le *Parlement des oiseaux*).

marge topographique – une partie du lieu où se déroule une scène – ou dans un espace plus abstrait qui correspondrait à la fonction dominante occupée par le narrateur par rapport à son récit. Implicitement l'expression *O blynde world*, suivie de l'autre expression *O blynde entencioun*, s'adresse à un autre rang de « lecteurs-regardeurs », nous, placés devant un texte et, par rapport au récit, encore plus en arrière de la scène centrale que le narrateur. A partir de la scène centrale, toute une série de plans ou de postes d'observation apparaît, depuis les personnages jusqu'au lecteur, le narrateur occupant une place intermédiaire. Ce déploiement de plans met en évidence une marginalisation du lecteur, à qui l'on accorde une position externe par rapport au récit. Mais, d'un certain point de vue, cette marginalisation est en fait artificielle, un trompe-l'œil textuel puisque, sans cesse, le narrateur regarde ses personnages puis se retourne vers le lecteur, donne matière à lire, donne matière à penser, crée aussi le suspense, fait « durer », ce qui participe de la dramatisation.

Dimensions et distances sont, par conséquent, intégrées dans un vaste jeu optique fondé sur la/les perspective(s). Le positionnement et le déplacement physique sont inséparables des déplacements visuels. Le regard du narrateur entraîne ainsi notre propre regard de lecteur : Troilus est tout d'abord regardé, considéré comme figure historique ainsi que le confirme la référence au vers 146 aux historiens qui rapportèrent la guerre de Troie. Puis, au vers 183, le poète réduit la distance temporelle et historique en montrant (grammaticalement) l'homme : *this Troilus*. La notion de marginalité n'implique par conséquent pas un processus d'éloignement. Il s'agit plus précisément d'un jeu optique d'inclusion et d'exclusion.

Que signifie le motif de l'inclusion ?

L'inclusion concerne le lecteur qui, par l'acte de lecture, s'inscrit dans l'histoire. L'inclusion concerne au premier chef Troilus placé devant le choix difficile : rester en marge de l'aventure amoureuse ou s'y impliquer :

Unnethes wiste he how to loke or wynke (301)

Nous avons ainsi deux regards distincts : l'œil réceptif ou l'œil fuyant. L'œil réceptif délimite le champ de l'histoire possible et acceptée. L'œil fermé refuse et efface cet espace.

Dans *Troilus and Criseyde*, l'espace possède donc une valeur topographique et une valeur optique définissant à la fois la possible transformation de la rencontre en histoire d'amour et la possibilité offerte au lecteur de passer du statut d'observateur froid, distant, à la position de lecteur impliqué. Le texte de Chaucer insiste sur la valeur de la fonction optique :

Lo, he that leet hymselfen so konnyng,
 And scorned hem that Loves peynes dryen,
 Was ful unwar that Love hade his dwellyng
 Withinne the subtile stremes of hire yen [...] (302-305)

Le véritable espace, l'espace signifiant, est donc optique. Il correspond à ce lieu plus ou moins abstrait, où se façonnent, s'interprètent les images vues, les sens, les mots. C'est dans l'espace optique que se négocie, s'accepte ou se refuse la relation amoureuse.¹

On pense logiquement aux traits caractéristiques de l'amour courtois, le secret, la discrétion la cachette.² Mais la valeur du jeu de regard dans la relation amoureuse possède une réalité qui dépasse l'amour courtois et caractérise toute expérience amoureuse. Je cite Roland Barthes, le fragment portant sur « cacher » :

Cependant, cacher totalement une passion (ou même simplement son excès) est inconcevable : non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue : il faut que cacher se voie : *Sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose*, tel est le paradoxe actif que je dois résoudre : il faut *en même temps* que ça se sache et que ça ne se sache pas : que l'on sache que je ne veux pas le montrer [...].³

Ce qui est en cause c'est la paradoxe lié au regard qui, dans le cas de Troilus comme dans d'autres cas, a la tentation de se fermer, de refuser, de se soustraire à la passion et, ce faisant, montre ostensiblement que le sujet est touché, qu'un champ passionnel s'est ouvert entre deux êtres. Ce jeu optique s'adresse autant à l'autre, l'être

¹ Sur les thèmes de la cécité et de la lucidité dans le poème, je renvoie à l'étude de Julia Ebel, « Troilus and Oedipus: the Genealogy of an Image », *English Studies*, 55 (1974), pp. 20-21.

² Cf. H. Rey-Flaud, *La névrose courtoise*, Navarin, 1983, p. 12 en particulier sur le concept du *celar*.

³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977, p. 53.

aimé, que l'on craint d'aimer, qu'à l'autre – le lecteur – récepteur de ce code visuel trahissant la passion.

On ne peut que remarquer l'ambiguïté de l'attitude de Troilus qui hésite, ne sait plus s'il doit ouvrir ou fermer les yeux, *to loke or wynke* (301), cette hésitation pouvant d'ailleurs fort bien suggérer le clignement des yeux qui, Barthes le rappelle, trahit la « connivence ».

(Connivence : *connivere* : veut dire en même temps : je cligne de l'œil, je fais un clin d'œil, je ferme les yeux).¹

Tout le malheur ou le bonheur de Troilus semble donc suspendu à cette hésitation optique, à ce passage de la marge confortable, du discours théorique à la situation réelle et exposée où l'on est soi-même sujet :

[...] sodeynly hym thoughte he felte dyen,
Right with hire look, the spirit in his herte:
Blissed be love, that kan thus folk converte! (306-308)

Alors le jeu optique est inversé : celui qui regardait est à son tour regardé ; Troilus est projeté en pleine centralité, dans la lumière qui caractérise la relation amoureuse et pourtant entraîne dans la confusion.² La notion de marge s'étend alors à une autre situation, non plus le détachement ironique de celui qui raille les victimes du petit archer mais l'isolement, la marginalisation de Troilus, à son tour touché.

Dans son chapitre sur « l'émergence de l'individu », Georges Duby souligne bien la complexité de ces mouvements optiques dans les situations affectives :

Par l'œil, la flèche d'amour pénètre jusqu'au cœur qu'elle vient enflammer. Echange de regards à l'origine de toute passion et, plus tard, en l'un des plus hauts degrés de la progression amoureuse, à la pénultième étape, l'ostension peut-être par l'aimée de son corps nu.³

¹ *Op. cit.*, p. 79.

² Je renvoie de nouveau à Roland Barthes, au beau fragment intitulé « Je veux comprendre » (*op. cit.*, p. 71) sur le trouble paradoxal qui habite celui qui aime : « Je suis dans le **mauvais lieu** de l'amour, qui est son lieu éblouissant : 'Le lieu le plus sombre, dit un proverbe chinois, est toujours sous la lampe' ».

³ *Histoire de la vie privée*, sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby, tome 2, Paris : Seuil, 1985, p. 515.

Le texte de Chaucer décrit explicitement la transformation de Troilus :

And whan that he in chambre was allone,
 He doun upon his beddes feet hym sette,
 And first he gan to sike, and eft to grone (358-360)
 [...]

Thus gan he make a mirour of his mynde
 In which he saugh al holly hire figure. (365-366)

Nous entrons dans une autre expression de l'espace : la chambre. La chambre correspond au lieu matériel où se réalise l'isolement ; c'est donc une expression de la marginalisation de soi. Mais la chambre fait ici penser à la *camera obscura*, lieu où l'on voit sans être vu, phénomène optique connu depuis l'Antiquité, auquel seront sensibles les artistes de la Renaissance. La chambre obscure exprime l'intériorisation du mal d'amour, permet au poète et au lecteur de voir dans les pensées de Troilus, métamorphose enfin la rencontre amoureuse.¹

La femme rencontrée devient un être invisible dont le contact direct semble impossible et qui entraîne la paralysie de toute expression apparente :

Ne his desir, ne wherfore he stood thus,
 He neither chere made, ne word tolde. (311-312)

S'opposent alors regard extérieur masqué, anesthésié et regard intérieur promu metteur en scène de la passion. S'opposent aussi lieu extérieur, ouvert, social, visible, marqué par l'impuissance et lieu intérieur, la chambre, la pensée où s'exprime la puissance de l'imaginaire :

Thus gan he make a mirour of his mynde
 In which he saugh al holly hire figure,
 And that he wel koude in his herte fynde.
 It was to hym a right good aventure
 To love swich oon, and if he dede his cure.
 To serven hir, yet myghte he falle in grace

¹ Ce point peut se relier au thème de la cachette, dans ses aspects matériels, avec le rôle joué par les objets dits d'enfermement comme les coffres, les aumônières où l'on dissimule des présents comme si ces réceptacles étaient investis d'une fonction reliquaire. Cf. le chapitre de Danielle Régnier-Bohler, « Fictions, espace et imaginaire », in Duby et Aries, *op. cit.*, pp. 334 sq.

Or ellis for oon of hire servantz pace. (365-371)

[...]

Thus took he purpos loves craft to suwe,
And thoughte he wolde werken pryvely,
First to hiden his desir in muwe (379-381)

[...]

And over al this, yet muchel more he thoughte
What for to speke, and what to holden inne... (386-387)

Les passages cités expriment clairement le sentiment du serviteur dans la tradition courtoise. Mais à cette convention s'ajoute et se mêle une vision de l'amour intemporelle et humaine liée à l'interrogation que le sujet amoureux pose sur lui-même par rapport au regard des autres. Ces passages, me semble-t-il, suggèrent bien d'autres réflexions ramenant à la problématique de la marge et de la marginalité.

Ainsi, se projetant dans le rôle de spectateur et de metteur en scène de sa passion, Troilus construit et aménage un espace intérieur, lieu réservé, individuel et invisible aux autres regards où s'expose l'image sacralisée de Criseyde, image rapportée du temple et uniquement visible pour ses yeux. On pourrait avancer que, d'une certaine façon, Troilus reprend le motif de l'enlèvement, rappelant le rapt d'Hélène, *casus belli* du conflit qui opposa les Grecs et les Troyens. Mais Troilus n'est pas Pâris. Il s'approprie une image et non une personne, domestique cette image au sens propre puisqu'il l'enferme chez lui et en lui, l'esthétise et la transforme en une passion à double visage, à la fois amour et souffrance, mélange qui est l'essence même de la passion. L'image de Criseyde est ainsi détournée, mise à l'abri dans sa pensée et cette démarche d'appropriation suggère une usurpation suivie de recel. L'attitude de Troilus est de nature rituelle ; elle s'apparente à la constitution d'un culte reposant sur la mise en écrin de l'image aimée, sans cesse contemplée de l'intérieur comme si la pensée était devenue une surface spéculaire, spectaculaire à l'intention de cette « figure » (366). Cette ritualisation s'inscrit dans un schéma d'inversion aux multiples aspects. La figure imaginée devient la seule visible ; l'amour est tu et engendre souffrance ; le guerrier habitué aux parades se replie sur lui-même. On notera le paradoxe de la situation puisque Troilus est épris de Criseyde, fille de Calchas, le traître, le devin, celui qui fait parler les signes. Troilus, lui, ne se trahit pas, reste en marge du visible, de l'explicite.

Autre aspect de l'inversion : la déformation. Au lieu de construire une relation double, fondée sur le couple, Troilus ramène l'expérience amoureuse au singulier, à lui-même. Faute d'oser consommer la relation, il consume l'image, le dévore, l'absorbe (*make a mirour of his mynde*), et devient le spectateur solitaire et ambigu d'une image capturée.

Le rôle joué par l'architecture – la chambre – n'est pas propre à ce texte. Constamment, dans le corpus nommé *Love Visions* se retrouve le motif de la chambre, lieu où – selon la convention – le poète glisse dans le sommeil vers la création, mais surtout lieu figurant l'écart, le creux, l'intimité, « a room-interior itself expressive of the dreamer's inner disposition and cast of mind through the influences upon him.¹ »

L'architecture réelle de la chambre mentionnée dans le texte (358-359) disparaît, de manière commode et ironique pour Troilus, et devient une autre chambre, une chambre noire où se projette un visage, un laboratoire de l'image capturée. Ainsi la marge s'applique autant à l'attitude de Troilus qui s'exclut des autres qu'à la définition d'un espace intérieur bien étanche, bien hermétique sauf, en dernière analyse, pour le poète, celui qui a la faculté d'évoluer dans tous les espaces de son texte et peut, par conséquent, agir en créateur et en voyeur de ses personnages. L'ampleur plus ou moins grande de la faculté oculaire (voir donc savoir), définit la présence ou l'absence de marges, de refuges, de cachettes, la limite entre le privé et le public². Je cite Spearing pour étayer mon propos :

The private life becomes public by being seen, and it can be seen because of the gaps in the boundaries between the two spheres [...].

The private sphere includes not just outward events transacted in the private space of the chamber or the orchard ; it also includes all that we mean by the inner life – the thoughts and feelings.³

¹ Cf. B. A. Windeatt, *Chaucer's Dream Poetry: Sources and Analogues*, Cambridge and Totawa, N. J. : Brewer, Rowman and Littlefield, 1982, p. XIV.

² Dans son étude « The Domestic Background of Troilus and Criseyde », *Speculum*, 31, 1956, 297-315, H. M. Smyser explore l'architecture évoquée dans le texte en relation avec les constructions à l'époque de Chaucer.

³ A. C. Spearing, *The Medieval Poet as Voyeur*, Cambridge University Press, 1993, pp. 19-21.

En même temps, on ne peut s'empêcher de penser que cette « marginalisation intérieure » est de nature matricielle et trahit, à l'insu du précautionneux Troilus, à la fois le désir de cacher, tout en le protégeant, le secret amoureux et la quête illusoire d'un creux confortable qui fut procuré par la femme-mère et qui ne garantit que temporairement et partiellement contre la femme aimée autant que redoutée.

Le creux intime où Troilus loge l'image figure aussi cela, l'impossible retour vers le creux originel, d'où la substitution d'un autre creux, celui de l'imaginaire affectif, marge commode où le secret semble être à l'abri des regards. Je suggère ici la belle étude de Sylvain Floch, « Secret et confinement : de la cellule à l'enceinte » où il rappelle avec pertinence que le terme *confinement* est utilisé par l'anglais pour la période de couches.¹

L'ambiguïté de cette recherche du creux n'échappe pas aux lecteurs. Constamment en effet le texte oscille entre l'architecture réelle et sa signification, ses aspects positifs comme ses aspects négatifs. Les constructions décrites ou ébauchées dans le texte, les murs par exemple, renvoient à une réalité à la fois réelle et ambiguë. Ces murailles racontent le siège de Troie mais font aussi allusion à un autre siège, celui du sujet amoureux par les regards curieux des autres. De même, incluant et excluant de manière égale, ces remparts figurent parfaitement le repli sur soi ou l'extériorisation.²

Diverses représentations architecturales sont ainsi déclinées dans le texte suggérant exclusion ou inclusion, centralité ou marge, ouverture ou secret : l'enceinte de Troie, le temple où se déroule le culte à Palladium, la chambre médiévale que Danielle Régnier-Bohler a si bien décrite :

La chambre est [...] par excellence le lieu où l'on échappe aux regards d'autrui, le lieu donc où peut s'exprimer la douleur. Tourmentés par l'affliction, les personnages se retirent dans leur chambre. Très généralement, celle-ci est un lieu d'isolement et de protection de la femme [...]. La chambre s'ouvre aussi à l'homme blessé ou épuisé.

¹ In *Le Secret*, Etudes réunies et présentées par Bernadette Bertrandias, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 131.

² Voir Samuel Schuman, « The Circle of Nature : Patterns of Imagery in Chaucer's Troilus and Criseyde », *Chaucer Review*, (1975), 99-112, pp. 102-103.

Les notations de salubrité, de calme et d'isolement sont alors nombreuses : la chambre où est accueillie Erec est « agréable, loin de tout bruit et au grand air » et, dans le *Chevalier à la charrette*, après la dure épreuve de sa captivité, Lancelot trouve « air salubre et retraite assurée » auprès de la demoiselle qui l'héberge.¹

Mais ces notations architecturales ne reflètent pas que le retrait dans l'ombre domestique du sujet aimant.

Je crois que l'on peut également lire dans le texte de Chaucer une tension vers la construction, la structuration de soi, autant fondées sur la métaphore architecturale que les autres problématiques identifiables. Pandare le conseille à Troilus et il entend aussi considérer son soutien apporté à Troilus comme une véritable entreprise d'édification (1071, *his werk, wroughte*), un travail de bâtisseur de l'autre à part entière :

For everi wight that hath an hous to founde
Ne renneth naught the werk for to bygynne
With rakel hond, but he wol bide a stounde,
And sende his hertes line out fro withinne
Aldirfirst his purpos for to wynne. (1065-1069)

Ces vers le disent bien, la véritable architecture concerne l'être, ses outils intimes (*hertes line*, 1068), et les plans qu'il développe pour édifier son identité ou l'affirmer. Le texte est parsemé d'images de pierres, toutes distinctes, aux sens différents : Niobée (699-700) pleurant ses enfants tués par Apollon et Artémis, elle-même pétrifiée et condamnée aux pleurs éternels ; la pierre positive de celui qui, en bon architecte, s'efforce de construire sa maison intérieure (1065) ; la pierre de touche (*wheston*, 631) de l'ami qui propose son soutien et aide à se construire, à se « sculpter » :

A wheston is no kervyng instrument,
But yet it maketh sharppe kervyng tolis. (631-632)

La souffrance de Troilus n'aboutit-elle qu'à une recherche de l'isolement plutôt négative ? Je crois que le texte ne propose pas une vision univoque ; il faut prendre en compte la reconnaissance du domaine privé. En particulier, le terme *myroure* renvoyant à l'objet doit être relié par exemple à la peinture, domaine de l'art qui commence à représenter des individualités, où se développe l'autoportrait avec des représentations de surfaces réfléchissantes et transparentes, fenêtres,

¹ *Op. cit.*, Chapitre « Fictions, espace et imaginaire ».

miroirs, grâce auxquels le visage individuel s'inscrit dans le monde et se définit par rapport au monde. Enfin, je voudrais citer ces vers qui trahissent l'incertitude de Troilus après sa rencontre avec Criseyde :

And though he erst hadde poured up and down,
 He was tho glad his hornes in to shrinke :
 Unnethes wiste he how to loke or wynte. (299-301)

La comparaison avec le comportement de l'escargot est intéressante, ambiguë aussi puisque l'usage du terme *hornes*, dans le contexte d'une aventure amoureuse, ne laisse pas le lecteur indifférent.¹

Mais la comparaison renvoie essentiellement à la maison individuelle par rapport à la vie communautaire, maison mentionnée à nouveau au vers 1065. Cette comparaison efface l'image d'un repli négatif pour suggérer le désir de vivre une passion en se fondant sur la prise en compte de l'individualité et de l'intériorité de l'être qui, délibérément peut-être, se met en marge de la communauté, poussé à la fois par la crainte et le souci de marquer la nature profondément individuelle de l'expérience qui soudain se présente dans le temple visité. En d'autres termes, la marge dans laquelle Troilus se retire est aussi un éclairage projeté sur une facette identitaire de lui-même qu'il ignorait ou refusait de considérer.

¹ Laura Kendrick rappelle que l'escargot combattu représenté dans les marges des ms était une façon d'ironiser sur les chevaliers. On retrouve cette prise en compte des jeux verbaux, des iconographies, ironiques dans les marges des manuscrits enluminés dans son article « Les 'bords' des Contes de Cantorbéry et des ms enluminés », *BAM*, 46 (Hiver 1994), p. 935.