



**HAL**  
open science

## Horticulture et orties. Le paradis contrarié du Parlement des oiseaux de Chaucer

Martine Yvernault

► **To cite this version:**

Martine Yvernault. Horticulture et orties. Le paradis contrarié du Parlement des oiseaux de Chaucer. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 3, Jun 2000, Nancy, France. pp.191-215. hal-00943905

**HAL Id: hal-00943905**

**<https://unilim.hal.science/hal-00943905v1>**

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.

**Horticulture et orties :**  
**Le paradis contrarié**  
**du *Parlement des Oiseaux* de Chaucer<sup>1</sup>**

Le texte du *Parlement des Oiseaux* se présente comme une célébration de la Saint-Valentin ; sa composition date des années 1382-1383. Chaucer nous offre un poème au sujet charmant alors même que la saison de la Saint-Valentin incite à rester encore dans les demeures, en retrait de la nature.<sup>2</sup>

Le texte s'ouvre sur des considérations sur l'amour et ses caprices. Le poète évoque ses nombreuses lectures et il mentionne un livre en particulier, un livre ancien — *le Songe de Scipion* de Cicéron. Le poète s'endort sur sa lecture et rêve que Scipion l'Africain l'entraîne vers un parc, ceint d'un mur, dans lequel on peut pénétrer grâce à une porte double. Le jardin à l'intérieur rappelle l'Eden : frais ruisseaux, oiseaux, fleurs. C'est un lieu d'équilibre, au jour éternel. Avançant dans le jardin, il découvre le temple de Vénus soutenu par des colonnes de jaspe. Retournant ensuite sur ses pas, il contemple, assise sur une colline fleurie, la déesse Nature. C'est la Saint-Valentin et tous les oiseaux de toutes espèces sont rassemblés afin que chacun trouve une compagne. La déesse Nature est censée rendre son arbitrage car trois aigles courtisent la même aigle au grand dam des autres oiseaux impatients de recevoir leur bien-aimée. L'aigle ne peut

---

<sup>1</sup> Les citations des textes de Chaucer sont extraites de Larry D. Benson (éd.), *The Riverside Chaucer*, Oxford University Press, 1989.

<sup>2</sup> Larry D. Benson (*The Riverside Chaucer*, p. 383), suggère que cette composition jetait une lumière poétique sur un quotidien hivernal encore triste : « Perhaps Chaucer himself hit upon the pleasant idea of enlivening the dreariest of winter months with an occasion redolent of spring. »

se résoudre à choisir l'élus de son cœur ; un délai d'un an lui est accordé. Les couples d'oiseaux formés chantent un rondeau et s'envolent. Le rêveur s'éveille et, insatisfait des maigres connaissances que le rêve lui a apportées dans le domaine de l'amour, se plonge à nouveau dans ses livres.

Ce texte au sujet simple et charmant repose sur une grande diversité de structure, de ton et de style.<sup>1</sup> Le prélude au rêve et le rêve sont décrits dans un style dépouillé, moralisateur. La scène du jardin est poétique, elle met en évidence la personne du rêveur et sollicite les sens. Enfin, le passage évoquant le débat des oiseaux est dramatique. Il contient des fragments dialogués, des passages formels et informels soulignant tantôt le débat, tantôt le conflit. Pour charmant qu'il soit, ce texte contient les échos traditionnels de plusieurs œuvres sources : le *Songe de Scipion* de Cicéron, le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille, la *Théséide* de Boccace, la *Messe des Oisiaus* de Jean de Condé ou bien encore le *Songe Saint Valentin* d'Oton de Grandson.

Les visions très contrastées contenues dans le rêve permettent de dégager une ligne de réflexion sur ce texte. Chaucer décrit une nature originelle, pré-sociale. Mais le rêveur rencontre aussi Vénus, Bacchus et Priape<sup>2</sup> représentant la sensualité et la sexualité. Enfin le parlement des oiseaux arbitré par la déesse Nature expose une vision courtoise de l'amour, vision cependant ambiguë car le délai d'un an accordé à l'aigle laisse planer l'incertitude et l'insatisfaction sur la fin du texte. L'incertitude sera donc l'axe de notre étude, qui s'attachera à analyser la vision du paradis qui frappe d'abord le regard du rêveur. L'étude soulignera ensuite les dissonances identifiables dans le texte afin de

<sup>1</sup> Voir l'article de Robert W. Frank, « Structure and meaning in The Parlement of Foules », *PMLA*, 71 (1956), pp. 530-31 en particulier.

<sup>2</sup> Cf. l'article de Judith Hutchinson, « The Parliament of Fowls », *Neophilologus*, 61 (1977), pp. 146-47 : « Just so does the portrayal of Priapus disturb the singularity of the courtly-love ambience. At first he seems merely an odd figure for he has little to do with love, but his presence could be due to the fact that he is god of gardens. However he does not appear simply in this role, but as Priapus — the goat-eared god caught in the act of raping the nymph Lotis by the timely braying of an ass. »

conclure que l'écriture poétique dans ce texte est essentiellement une écriture de la contrariété.

### Une vision du Paradis

La forme du rêve retenue pour l'écriture de ce poème est traditionnelle mais elle convient parfaitement à l'occasion : les oiseaux sont assemblés pour célébrer la Saint-Valentin, l'amour et le désir, et le rêve représente le temps et l'espace privilégiés du désir :

The juge dremeth how his plees been sped (101)

[...]

The riche, of gold (103)

[...]

The lovere met he hath his lady wonne (105)

On retrouve dans ce texte l'inspiration du *Roman de la Rose* « ou l'art d'Amors est tote enclose » (38), qui commence aussi par la référence au songe de Scipion.

Guillaume de Lorris<sup>1</sup> décrit un jardin avec une rivière, une prairie verdoyante :

D'un tertre qui pres d'élec iere  
descendoit l'eve grant et roide [...] (168-69)

[...]

La prairie grant et bele  
tres qu'au pié de l'eve bastoit [...] (122-23)

Tous les détails donnent l'impression d'être au Paradis :

et sachiez que je cuidai estre  
por voir em paradis terrestre [...] (633-34)

L'harmonie est renforcée par la présence mélodieuse d'une multitude d'oiseaux :

D'oisiaus chantanz avoit assez  
par tot le vergier amassez :  
en un leu avoit rosigniaus,  
d'autre part jais et estorniaus,

<sup>1</sup> Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édité par Félix Lecoy, tome I, Paris : Champion, 1965.

si ravoit aillors granz escoles  
de roëtiaus et de turtoles,  
de chardoneriaus, d'arondeles [...] (641-47)

Chaucer traduit la même impression d'harmonie dans son *Romaunt of the Rose*<sup>1</sup> :

Ther is no place in paradys  
So good inne for to dwelle or be  
As in that gardyn [...] (652-54)  
There myghte men see many flokkes  
Of turtles and laverokkes [...] (661-2)

Les descriptions minutieuses révèlent la recherche esthétique ; la composition textuelle est picturale et elle sollicite tous les sens. Pourtant, on comprend que le rêve et ses visions sont conçus comme des satisfactions intellectuelles, comme des substituts du désir réel :

For thow of love hast lost thy tast [...] (160)  
[...]

Yit that thow caust not do, yit mayst thow se (162)

Ce paradis merveilleux, renaissant grâce à l'écriture poétique ne serait-il qu'une consolation esthétique<sup>2</sup> ?

En effet, le poète déploie tout son art pour restituer tous les attributs du Paradis.

Il s'agit d'un lieu de verdure, bien clos :

A park walled with grene ston (122)

L'endroit abrite toutes les espèces d'arbres, tous adaptés aux humeurs et aux besoins de l'homme, reflétant surtout l'éternité de la vie (*Trees clad with leves that ay shal laste*, 173). Le vert imprègne ce lieu et aussi tout le poème comme une enveloppe d'éternel printemps (*grene ston*, 122 ; *greene as emeraude*, 174-5 ; *a grene mede*, 184). La nature sous toutes ses formes semble jaillir devant le rêveur à mesure qu'il avance dans le jardin. Il découvre une rivière, des sources vives, des

<sup>1</sup> *The Romaunt of the Rose* (*The Riverside Chaucer*, pp. 693-94).

<sup>2</sup> Cf. l'article de David Aers, « The Parliament of Fowls : Authority, the Knower and the Known », *Chaucer Review*, 16 (1981), p. 12 : « To imagine a language is to imagine a form of life. »

poissons, des fleurs, des écureuils, des lapins, des cerfs, des oiseaux extraordinaires car il les connaît mais leur chant est céleste (*with voys of aungel*, 191) :

God, that makere is of al and lord,  
Ne herde nevere beter [...] (199-200)

Le rêveur entraîne le lecteur dans un lieu où règnent modération et permanence, éclairé par une lumière sans fin :

But ay cler day to any mannes syghte (210)

De manière récurrente, le poète souligne l'impression de totalité, d'infini qui caractérise ce jardin. Cette impression est rendue par des expressions telles que *overal*, *nevere beter*, *nevere was grevaunce*, *nevere wolde it nyghte*, 172-209). C'est un lieu taxonomique où la totalité de la création est inventoriée et sur lequel règne la déesse Nature :

Tho was I war wher that ther sat a queene  
That, as of lyght the somer sonne shene  
Passeth the sterre right so over mesure  
She fayrer was than any creature. (298-301)

L'impression de plénitude, de totalité est renforcée par cette présence à la fois dominante, pure, et juste. On retrouve dans le texte de Chaucer la sérénité et la noblesse qui imprègnent la description de Nature dans le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille<sup>1</sup> :

As in mournful tones I kept repeating these elegiacs, a woman glided down from an inner palace of the impassible world and could be seen hastening her steps in my direction. Her hair shone with no borrowed sheen but with one special to itself and presenting an image of light rays, not by mere resemblance but by a native lustre surpassing the natural, it made the maiden's head image a star-cluster [...].

Her dress, woven from silk-smooth wool, kaleidoscopic in its various colours, served the purpose of a robe of office for the maiden. [...] On it, as the eye would image a picture seen in a dream, was a packed

<sup>1</sup> Alan of Lille, *The Plainct of Nature*, traduction et commentaire de James J. Sheridan, Toronto : Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1980, pp. 73-86.

convention of the animals of the air. The eagle, assuming first the form of a youth, secondly that of an old man, thirdly returning to his former state, makes his way back from Nestor to Adonis.<sup>1</sup>

De toute évidence, Chaucer dépeint ici le jardin fermé, l'*hortus conclusus* médiéval, lieu à la fois idéal et illustrant de façon esthétique la notion d'intériorité.<sup>2</sup> Le jardin médiéval s'inspire du jardin antique, le *locus amoenus* décrit dans la poésie grecque et latine, et devient une vision du paradis terrestre tel que la tradition chrétienne le présente.

L'*hortus conclusus* médiéval correspond à un jardin paradisiaque fondé sur une conception plurielle de l'amour, l'amour divin et l'amour profane. Dans sa conception, ce jardin est en fait une reproduction parfaite du jardin évoqué par le *Cantique des Cantiques* :

Elle est un jardin bien clos,  
 ma sœur, ma fiancée ;  
 un jardin bien clos,  
 une source scellée.  
 Tes jets font un verger de grenadiers  
 et tu as les plus rares essences :  
 le nard et le safran,  
 le roseau odorant et le cinnamome,  
 avec tous les arbres à encens ;  
 la myrrhe et l'aloès,  
 avec les plus fins arômes.<sup>3</sup>

Le jardin décrit dans le *Parlement des Oiseaux* suggère par conséquent la plénitude, l'équilibre, la pureté. Nature est assise sur un tertre fleuri, en plein air (302) contrairement à Vénus associée au retrait et à l'obscurité (*in a prive corner*, 260).

<sup>1</sup> Suit une longue description d'oiseaux tels que le faucon, le cygne, le paon...

<sup>2</sup> Sur ce point, voir l'étude de Derek Pearsall et Elizabeth Salter, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Londres : Elek Books, 1973, p. 54 : « The classical mind could tolerate open vistas, in which garden merged into surrounding landscape, but the Middle Ages tend to close off the view and to hedge round the garden. The walled garden is nothing more nor less than the etymology of paradise (from Persian *pairidaeza*, a walled enclosure), and in this it reflects both medieval idealism and medieval "inwardness". »

<sup>3</sup> *Cantique des Cantiques*, IV, 12-14.

Pourtant, c'est cet équilibre qui est à l'origine de l'ambiguïté et de l'incertitude qui structurent le poème.

L'accent mis sur l'équilibre laisse, dès le début du *Parlement*, subodorer l'absence de conclusion. Aucun parti ne sera pris de manière tranchée dans le débat amoureux qui oppose les trois aigles. La balance ne penchera pas d'un côté ou de l'autre. Chaucer s'appuie ainsi sur la convention mais l'absence de conviction caractérise son texte. Le lecteur et sans doute aussi le poète-rêveur ressentent l'impression de déjà vu — rien n'est bien nouveau dans cette « création » qui contient également des dissonances identifiables.<sup>1</sup>

Le lecteur est également frappé par l'approche périphérique, puis concentrique de l'auteur. Le poète évoque les livres, puis *un* livre, un livre ancien :

On bokes rede I ofte [...] (16)  
 Agon it happede for me to beholde  
 upon a bok [...] (18-19)  
 This bok of which I make mencion  
 Entitled was al ther, as I shal tell :  
 Tullyus of the Drem of Scipioun [...] (29-31)

Une telle approche reflète sans aucun doute la recherche de l'intériorité, du détachement du monde extérieur. Mais cette structure convergente s'oppose étrangement à la structure même du *Songe de Scipion* dans lequel le regard est amené à s'écarter de plus en plus et à considérer de très haut, depuis les sphères célestes, l'insignifiance terrestre, *the lytel erthe*. De plus, après le développement initial sur l'amour et le dieu d'Amour, on s'attendrait à ce que le poète choisisse un livre traitant de ce sujet, or ce n'est pas le cas. Quel peut être le lien

---

<sup>1</sup> Cf. l'article de Judith Hutchinson, « The Parliament of Fowls, a Literary Entertainment ? », *Neophilologus*, 61 (1977), p. 146 : « His dream is one in which his bookish failings come to haunt him. It takes place in a literary pastiche world, a courtly heaven by Boccaccio out of the Roman de la Rose with occasional complicating intervention from Dante and Alanus ab Insulis. But it is a world disjoint, the reminiscence of original sources which the place evokes and their present appearance are not strictly analogous. »



entre le *Songe de Scipion* et la Saint-Valentin que célèbrent les oiseaux assemblés ? Et puis, ces oiseaux viennent-ils vraiment de séjours paradisiaques ? L'*hortus conclusus* évoqué ne résiste pas à l'intrusion du coucou, par exemple, qui met à mal les idéaux courtois en réglant le débat entre les aigles d'une formule pragmatique :

But she wol love hym, lat hym love another ! (567)

Rapidement la vision d'un Eden atemporel est ternie par la cacophonie des oiseaux impatients, puis l'Eden disparaît, balayé par leur envol. Le rondeau final chasse l'hiver et impose l'été, la chaleur et la nature charnelle.<sup>1</sup>

## Epines et orties

Dans cette nature harmonieuse se glissent des dissonances qui remettent en cause l'intégrité du jardin paradisiaque.

## Images d'effritement

Après avoir passé la porte double, le rêveur approche du Temple de Vénus dont l'entrée est gardée par Paix et Patience. Patience est assise sur un tertre de sable (243) ; son visage est pâle. Des ombres s'insinuent dans ce jardin où la lumière est censée régner éternellement. Le rêveur « découvre » Vénus dans un coin sombre du temple, *in a prive corner* (260).<sup>2</sup> Le temple de Vénus repose sur des

<sup>1</sup> David Aers, « The Parliament of Fowls : Authority, the Knower and the Known », p. 14, souligne cette précipitation qui est en fait signe de vie : « [...] the song celebrates a particular moment of sexual fulfilment in a particular season, a moment of release from the particular frustrations and antagonisms of the Parliament and, behind it, the "wintres wedres" (680-82). »

<sup>2</sup> Judith Hutchinson, « The Parliament of Fowls, a Literary Entertainment? », p. 146 écrit : « Her beauty is not described at all and she exists in a small, withdrawn corner of the garden in a setting which suggests dark and secretive passion rather than noble amour. The place is a "privy corner", at first dark then illuminated by an unnatural brightness, and Venus is here hidden "in disport", avoiding the sunlit garden. »

pilliers de jaspe et semble être un décor peu naturel, posé, imposé.<sup>1</sup> Vénus elle-même n'est visible que si l'on entre dans les profondeurs du temple et la déesse est associée au soleil couchant :

And on a bed of gold she lay to reste,  
Til that the hote sonne gan to weste. (265-66)

Le rêveur est frappé par la vision de Vénus, presque nue, sa chevelure défaite, allongée, offerte aux regards.

La description de l'intérieur du Temple traduit une impression de malaise ; le rêveur insiste surtout sur les lumières, plus précisément la décomposition de la lumière, la pénombre, les zones d'ombres. De toute évidence, la lumière naturelle évoquée à l'entrée du jardin contraste avec l'or de la chevelure de Vénus, éclat ambigu, lumière sensuelle dans ce creux sombre qu'est le Temple. Le jardin est ainsi présenté comme le royaume des sens purs, alors que le Temple de Vénus est l'ancre de la sensualité. Le jardin est un espace extérieur tandis que le Temple de Vénus, dont l'entrée est obstruée par un rideau, est un espace intérieur, en creux, dont la pénétration est chargée d'une ambiguïté évidente.

Le récit devient alors charmant, c'est-à-dire ensorcelant pour l'homme faible qu'est le rêveur.

La visite du Temple de Vénus aboutit à une description quelque peu désarticulée et déconcertante. En effet la pureté du *locus amoenus* initialement découvert, réalité immédiatement perçue, s'oppose au lieu sensuel dont la réalité est ambiguë. Le jardin correspond à une topographie sans détours, originelle. A l'inverse, le Temple de Vénus implique la notion d'exploration obscure, de labyrinthe. Le corps de Vénus représente plus qu'une anatomie : ainsi exposé, il invite à

---

<sup>1</sup> Cf. C.S. Lewis, *The Allegory of Love — A Study in Medieval Tradition*, Oxford : Oxford University Press, 1988. Dans son chapitre consacré à Chaucer, pp. 174-5, il commente le Temple et tous les personnages allégoriques que le rêveur découvre : « They are neither, on the one hand, a mere catalogue (like the abstractions in Chaucer's *Complaynts*) ; nor are they true incarnations of inner experience, like the characters of the *Romance of the Rose*. [...] They are pure decoration — things to be carved on a mantelpiece, or pulled along the streets in a pageant [...] »

découvrir davantage. La description fait ainsi voyager le regard d'un imaginaire topographique évident, « à plat », à un imaginaire explorant des lieux intérieurs, en reliefs, ambigus, où la géographie du corps s'offre comme terrain à découvrir.

La visite du Temple de Vénus tourne court, et l'exploration, comme le texte du *Parlement des oiseaux*, reste inachevée, insatisfaite peut-être. Sans transition le rêveur interrompt la vision, il s'extrait de l'ombre du Temple et son retour en arrière déplace la narration vers les origines du texte, vers la nature originelle plus conforme au paradis... du moins en apparence :

Whan I was come ayeyn into the place  
That I of spak, that so sote and grene,  
Forth welk I tho mysyveln to solace. (295-97)

## Déchirures et ruptures

Dans la vision du Paradis terrestre apparaissent des fissures qui sont d'abord matérielles. Approchant du Temple de Vénus, le rêveur observe Cupidon en train de préparer ses flèches :

Under a tree, besyde a welle, I say  
Cupide, our lord, his arwes forge and file [...] (211-12)

Première référence à la nature potentiellement acérée et douloureuse de l'amour. La flèche est conçue comme une arme martiale ; l'eau de la source paradisiaque sert à tremper le fer des flèches tout en suggérant l'affrontement sensuel par le contact de l'eau et du feu (214-5). L'amour est vécu comme une souffrance dont les armes sont préparées minutieusement (verbes *sle*, *wounde*, *kerve* au vers 217). L'image de la flèche tranchante et mutilante de Cupidon impose la présence du couple dans le jardin unis par un amour qui n'est pas que courtois. En même temps, la flèche coupante de Cupidon semble percer l'écran du rêve et ramener le rêveur à sa propre réalité exposée au début, avant de s'enfoncer dans le rêve : lui aussi souffre, il est le serviteur insatisfait et malheureux de l'Amour. Par conséquent, la flèche de Cupidon appartient au temps et à l'espace du rêve mais son réalisme descriptif la transforme en un trait qui relie l'imaginaire du poète — la vision rêvée — à sa réalité quotidienne. La description de

la flèche de Cupidon doit être analysée comme une autre expression de l'ambiguïté dans ce Paradis. En effet, la flèche comme signe relie les deux aspects de l'amour, le bonheur et la souffrance. Elle relie aussi les deux mondes dans lesquels évolue le poète / rêveur : la sphère du fictif, du poétique où l'amour est dramatisé et s'incarne dans des êtres et des objets-signes allégoriques, et la sphère du réel où l'amour, à défaut d'être objet de désir comblé, devient objet d'écriture. Cette oscillation entre fictif et réel entre dans un schéma plus vaste de doubles et d'antithèses dans lequel le caractère aléatoire de l'amour est dramatiquement représenté, imagé par la porte à double entrée, par les visages protéens de l'amour (Curteysie côtoyant Flaterye), par les couples d'oiseaux laissant derrière eux des cœurs solitaires.

L'image de la flèche est renforcée par une autre image très ambiguë : le rêveur aperçoit le dieu Priape dont il décrit le sceptre.

[...] and with hys sceptre in honde (256)

On est en train de parer Priape de guirlandes de fleurs :

Ful besyly men gonne assaye and fonde  
 Upon his hed to sette, of sondry hewe,  
 Garlondes ful of freshe floures newe. (257-259)

Le sceptre de Priape implique une signification phallique qui pourrait également s'appliquer au terme *hed* que l'on s'efforce d'orner de fleurs jeunes et nouvelles (*floures newe*). L'ambiguïté fragilise et fracture la vision d'un Eden d'avant la chute. Car dans les coins écartés du jardin comme dans les coins sombres du Temple de Vénus, l'Amour charnel est parvenu à s'insinuer. Le texte parfait la rupture en décrivant les arcs brisés de Diane (*Ful many a bowe ibroke heng on the wal*, 282). La trajectoire douloureuse de l'amour se dessine ainsi en totalité partant de la flèche martiale de Cupidon pour aboutir aux arcs brisés accrochés comme des trophées dépouillés de leur sens, comme des signes pathétiques rappelant toutes les histoires d'amour tragiques (Didon, Pyrame et Thisbé...).

Force est de conclure que l'amour n'est pas un jardin idéal ; il est aussi terrestre, charnel, passion dévorante consumant jusqu'à cet Eden recréé que le rêveur pensait intemporel et éternel.

## L'illusion de l'Eden rêvé

Le poète, après avoir décrit le Paradis retrouvé, puis le Temple de Vénus, achève son triptyque en entraînant le lecteur dans une clairière pour y assister à un débat, un « parlement » entre des oiseaux assemblés pour la Saint-Valentin. Ce dernier volet du triptyque éloigne davantage encore la vision de l'Eden.

Dès les premières touches de la description, les oiseaux représentés sont classés selon un ordre fondé sur des critères sociaux. On retrouve l'inspiration d'Alain de Lille dans la présentation de Nature, *the vicair of the almyghty Lord* (379). Une hiérarchie verticale s'instaure, partant de Dieu vers les créatures terrestres arbitrées par le représentant de Dieu. Le rêveur comprend qu'il a quitté l'Eden car il se trouve, parmi ces innombrables oiseaux, confronté au couple, à la multiplicité, à la reproduction.

Avec la description du Parlement, le narrateur s'éloigne du jardin de la Création et suggère la procréation. La monochromie de l'espace presque entièrement vert impose l'alternance de la croissance, de la fertilité et de la décomposition, de la stérilité. Tous ces oiseaux impatientes de s'unir représentent un monde cyclique, structuré par les saisons, l'alternance diurne et nocturne (489-490), le renouvellement. Leur temps, si l'on suit le discours de l'oie en particulier (*My wit is sharp ; I love no taryinge*, 565), est celui des marchands, de l'activité économique.<sup>1</sup>

Le temps est réglé par un calendrier, par le comptage précis et l'échéance. Ainsi, comme dans *Sir Gawain and the Green Knight* le déroulement de l'histoire est lié à une échéance fixée. La Nature organise la création selon des normes et des mesures :

---

<sup>1</sup> Dans son article intitulé « An Interpretation of Chaucer's Parlement of Foules », in *Chaucer, Modern Essays in Criticism*, ed. Edward Wagenknecht, New York : Oxford University Press, 1959, p. 325, Charles O. Mc Donald résume ainsi la personnalité de l'oie : « The goose is literally a goose in matters courtly, but her type of thought would do well in the practical business world of mercantile London or any of the port cities of England to which it is conjectured that the personae which she and the duck represent belong. »

Of braunches were here halles and here boures  
 I wrought after here cast and here mesure. (304-5)  
 Nature, the vicaire of the almyghty Lord,  
 That hot, cold, hevy, lyght, moyst, and dreye  
 Hath knyt by evene noumbres of acord [...] (379-81)

L'insertion dans le texte de données temporelles concrètes nuance la vision courtoise de l'amour en mettant en balance l'idéal amoureux et la réalité pratique.

Le rêveur, qui assiste au « parlement », entre dans un univers cacophonique et équivoque car ce sont des oiseaux qui renvoient à des types humains.

Ils constituent une société véritable avec ses classes, ses repères, ses statuts, ses fonctions (*The kok, that orloge is of thorpes lyte*, 350), ses schémas politiques.<sup>1</sup> Les oiseaux regroupés dans la clairière ont sans doute des préoccupations sentimentales mais, en fait, leurs unions contribuent à la structuration et à la permanence de la société. On retiendra le trait ironique que l'on devine dans l'énumération en forme

---

<sup>1</sup> Sur ce point, voir l'article de Paul A. Olson, « The Parlement of Foules : Aristotle's Politics and the Foundations of Human Society », *Studies in the Age of Chaucer*, 2 (1980), pp. 55-58. Olson expose l'influence de la *Politique d'Aristote* et du débat communautaire, du « parlement » dans la vie rurale, civile, politique, intellectuelle de l'Europe du Nord et particulièrement en Angleterre. Olson souligne que le *Songe de Scipion* que lit le rêveur est tiré de la *République* de Cicéron, la version par Cicéron de la *République* de Platon. Olson attire l'attention sur la deuxième partie du texte de Chaucer, après la description du Temple de Vénus, lorsque Nature apparaît. Pour Olson, Nature est sans ambiguïté un guide au sens politique, « that figure who can reveal the meaning and institutional form necessary to the quest for the common profit. » David Aers, « The Parliament of Fowls : Authority, the Knower and the Known », expose les mêmes vues que Olson sur cette partie du *Parlement*. Pour lui (p. 11), l'assemblée des oiseaux correspond à une vision en réduction de la société dans laquelle Chaucer vivait, avec ses groupes dominants, ses prédateurs, ses classes inférieures.

de catalogue<sup>1</sup> des différents oiseaux (catalogue composé à partir d'un lexique animalier pléthorique annonçant la cacophonie finale inévitable dans une telle multitude). Les couples formés font plus penser à l'Arche qu'à l'Eden. Mais, même le principe de la sélection par couple sur l'Arche est dénigré par l'oie :

There been mo sterres, god wot, than a payre ! (595)

Ces oiseaux se comportent souvent selon les règles de l'amour courtois en réservant à la dame une place idéalisée (414-427). Mais l'inverse est aussi vrai ; la nécessité a tôt fait de jeter l'amour courtois aux oubliettes, *But she wol love hym, lat hym love another!* (567). Dans ces moments de revirements sentimentaux, l'oie prétend être la voix de la « raison »<sup>2</sup> :

The goos seyde, « Al this nys not worth a flye !  
My wit is sharp ; I love no tarynge » (565)

Ces renversements dans le règne animal n'ont cependant rien de tragique : ils ne font que refléter la société humaine régie par l'accord et la contrariété. A tel point que le rêveur a une réaction qui tient plus de la conscience que du rêve :

The goos, the cokkow, and the doke also  
So cryede, « kek kek ! kokkow ! quek quek ! » hye,  
That thourgh myne eres the noye wente tho. (498-500)

---

<sup>1</sup> Sur le problème du catalogue Olson propose, p. 60, des remarques pertinentes. Il souligne l'évolution partant des ouvrages taxonomiques du début du Moyen Age tels que le *Physiologus*, sans classement vraiment identifiable, vers des ouvrages postérieurs, comme le *De Proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus axé sur la présentation de catégories bien délimitées. Cette évolution suit le développement de la logique et de la Science influant sur la rigueur du raisonnement. (Olson donne l'édition suivante pour le *De Proprietatibus rerum* : *On the Properties of things* : John Trevisa's translation of Bartholomaeus Anglicus *De Proprietatibus rerum*, ed. M. C. Seymour et al, Oxford : Clarendon Press, 1975.)

<sup>2</sup> Cf. David Aers, pp. 12-13 : « Reason turns out to be the pragmatic reasoning of a goose who assumes that "love" is an activity rather like going to market to purchase a commodity. »

L'image de l'Eden s'est dissipée, les yeux du rêveur ne contemplent plus un paradis courtois. C'est la réalité quotidienne qui s'impose avec ses nécessités. Ce n'est plus le sens poétique du rêveur qui s'exprime mais ses sens et son corps agressés par les dissonances du parlement.

### L'écriture de la contrariété.

Comment expliquer ces dissonances qui apparaissent dans le rêve ? Pourquoi le Paradis s'estompe-t-il au profit d'une vision plus réaliste du monde, de la société, des êtres sous le masque allégorique des oiseaux ?

Dès le début du poème, de toute évidence, un déséquilibre s'est installé. Le poète est habité par le désir intense d'en connaître davantage sur l'amour grâce à la lecture de livres, toujours plus de livres. Son attitude à l'égard des livres est fondée sur l'insatisfaction, la frustration et l'espoir d'apprendre par le texte ce que l'expérience ne lui enseigne pas. On découvre logiquement dans cette disposition toutes les caractéristiques du manque et du besoin : l'attente, la projection, la conception presque alimentaire du livre et de son contenu. La lecture devient une sorte d'archéologie intellectuelle ; le poète, animé par un désir compilateur, fouille le texte à longueur de jour, fouille dans les recueils les plus anciens :

It happede me for to beholde  
 Upon a bok, was write with lettres olde,  
 And therupon, a certeyn thing to lerne,  
 The longe day ful faste I redde and yerne. (18-21)

Son travail est minutieux, attentif, fondé sur la quête et l'exploration.

Le début du *Parlement des Oiseaux* contraste ainsi avec la fin : l'envol de tous les oiseaux, l'image de l'Eden qui se délite progressivement, et le détournement sans transition du poète qui se réfugie dans d'autres lectures. Début et fin du texte opposent attachement et désengagement, communion avec le texte puis détachement et départ vers d'autres textes, oscillation qui reflète peut-être la nature capricieuse de l'amour, fusion et rupture, et qui est illustrée aussi par le motif de l'assemblée des oiseaux s'unissant, s'envolant, revenant à la Saint-Valentin s'unir à d'autres. D'un point de vue plus



général encore, le texte balance entre culture et nature, savoir livresque et expérience vécue.

On peut identifier une autre forme d'incertitude dans le traitement du régime nocturne.

Dans d'autres visions, Chaucer, du moins le narrateur, envisage la nuit comme une pause temporelle réparatrice, propice au songe porteur d'images et de création (dans *Le livre de la Duchesse* par exemple). *Le Parlement des oiseaux* dément cette conception et transforme la nuit en une intrusion, presque une agression :

The day gan faylen, and the derke nyght [...] (85)

Les dentales du vers épaississent davantage l'encre de la nuit devenue véritable chape. D'autres termes, par exemple *faylen*, soulignent la dilution et l'incertitude liées à la fuite du jour. Les termes se font écho, s'enchaînent tout en se métamorphosant, produisant une impression de déliquescence :

[...] and the derke nyght,  
That reveth bestes from here besynesse,  
Berafte me my bok for lak of lyght,  
And to my bed I gan for me to dresse,  
Fulfyd of thought and busy hevynesse [...] (85-89)

Comme pour reproduire l'alternance jour-nuit et l'inversion de la lumière, les termes se distendent et entraînent leur contraire (*besynesse / hevynesse*). La nuit devient plus pesante par la redondance (adjonction de l'adjectif *derke* devant *nyght*), ou bien parce qu'elle se définit comme le creux, l'abîme, le vide, le manque (*lak of lyght*). Ainsi décrite, la nuit enveloppe et étroit ; elle est vécue comme une coupure séparant le lecteur de son livre. L'expression *berafte me my bok* traduit parfaitement cette angoisse de la coupure, de la séparation d'avec le texte. On notera la centralité du terme *bok / livre* qui devient la charnière entre le jour et la nuit, le signe de la possession du sens ou au contraire de la privation du sens. Le livre est à la fois un espace délimité dans le jour et, au crépuscule, un pont entraînant vers un ailleurs nocturne.

La tombée de la nuit signale la rupture du lien entre le texte et le créateur de texte. L'insatisfaction éprouvée (*For bothe I hadde thyng*

*which that I nolde / And ek I ne hadde that thyng that I wolde*, 90-1), cède le pas à l'ambiguïté, à l'angoisse existentielle, ancestrale. Car la nuit implique le chaos d'avant la Genèse, d'avant la Création. Des ténèbres jaillit la Création ; pour le poète, y aura-t-il aussi création au réveil ? Les voiles de la nuit s'apparentent donc à des parenthèses oppressantes et énigmatiques. En revanche, la fin du texte referme la parenthèse nocturne :

Now welcome, somer [...]

And driven away the longe nyghtes blake ! (680-82)

La nuit, *the longe nyghtes blake*, se dissipe annonçant tout en les superposant le jour, les beaux jours et l'espoir d'autres textes. Le poète occupe une position médiane entre la nuit (l'inconscience et le rêve), et le jour (la lumière et les textes lus et écrits).

De même que jour et nuit s'opposent dans un mouvement d'alternance, on remarque que l'ensemble du texte est inscrit dans l'hésitation. Le début du poème propose trois vers bâtis sur des oscillations, la fin du vers contredisant la première moitié :

The lyf so short, the craft so long to lerne,  
Th'assay so hard, so sharp the conquerynge,  
The dredful joye alwey that slit so yerne. (1-3)

Ce mouvement est renforcé par l'allusion à l'humeur indécise du poète, fluctuante comme une embarcation sur la mer :

Nat wot I wel wher that I flete or synke. (7)

La confusion caractérise également la fin du poème : vacarme des oiseaux insatisfaits, envol bruyant, retour du poète, sans transition, à ses lectures. Il se détache brusquement du passé immédiat du rêve et cette distanciation s'accompagne d'indécision, presque d'indifférence pour le rêve achevé ; il opte comme l'aigle pour le sursis, le report

---

<sup>1</sup> Dans son ouvrage, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Dunod, 1992), Gilbert Durand souligne l'indépendance et la densité de la nuit : « Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome. Le Régime Diurne de l'image se définit donc d'une façon générale comme le régime de l'antithèse. » (p. 69)

dans le temps à venir qui lui permettra peut-être de découvrir sur l'amour ce que le rêve ne lui a pas révélé<sup>1</sup> :

And with the shoutyng, whan the song was do  
That foules maden at here flyght away,  
I wok, and other bokes tok me to [...] (693-695)  
[...]  
I hope, ywis to rede so som day  
That I shal mete some thyng for to fare  
The bet [...] (697-699)

A l'image des oiseaux s'envolant à la fin, l'attitude du rêveur semble être une fuite : il se réfugie dans le livre, puis dans le rêve qui suit la lecture et qui aboutit à l'éveil et à d'autres lectures encore. Lecture et rêve, que l'on croirait espaces d'évasion, appartiennent, pour le *Parlement* en tout cas, à un monde clos où texte et expérience sont en boucle. Le poème débute sur l'insatisfaction et la fin renvoie au début, au vers 8 :

For al be that I knowe nat Love in dede. (8)

D'où vient cette contrariété ? Du rêve qui ne répond pas au questionnement ? Ou plutôt de l'attitude du rêveur qui n'est pas en adéquation avec ce qu'il cherche ? Sa méthode d'exploration est-elle judicieuse ?

A plusieurs endroits du texte transparait le motif de la peine (motif conventionnel). Le poète est au *service* de l'amour. Il note les souffrances qu'il provoque (*so sore*, 6). Il n'épargne pas sa peine pour lire et en savoir davantage sur le chapitre de l'amour :

The longe day ful faste I redde and yerne. (21)

Et dans ce rêve, le sommeil est perçu autant comme l'antichambre du rêve que comme un refuge réparateur de la lecture astreignante :

But fynally my spirit at the laste,  
For wery of my labour al the day,

<sup>1</sup> Certains critiques relèvent le déséquilibre entre la connaissance livresque et l'expérience. « The narrator of the *Parlement* epitomises the bewilderment of one for whom books and dreams mean more than life itself », explique J. J. Anderson dans son étude « The Narrators in the *Book of the Duchess* and *The Parlement of Foules* », *Chaucer Review*, 26 (1992), p. 234.

Tok reste, that made me to slepe faste [...] (92-94)

Enfin, la peine prend le sens de récompense. Le poète rêve que Scipion l'Africain lui apparaît comme pour le dédommager de son travail laborieux sur les livres :

[...] sumdel of thy *labour* wolde I quyte (12)

Peut-être le poète accomplit-il une tâche laborieuse parce qu'il se retire dans les livres et que le texte est une réalité sémiotique ; c'est un espace à déchiffrer (voir par exemple les inscriptions en lettres d'or ou noires au-dessus de chaque côté de la porte), et le sens n'est pas donné pour certain et définitif. Le texte correspond à un lieu herméneutique, c'est un lieu d'interrogation. La porte double qui ouvre sur le jardin, sur la vision, sur le texte à venir matérialise tous les sens de la notion d'ouverture. Concevoir ainsi la porte implique l'existence de niveaux d'interprétation. L'acceptation de cette conception implique également que la lecture du texte n'est pas immédiatement acquise et fiable dans la mesure où la narration (fiction) se fonde davantage sur l'esthétique et le subjectif que sur l'objectif (réalité).

On trouvera une bonne illustration de l'entrelacement des niveaux objectif et subjectif dans le texte de Virgile, à la fin du sixième livre de *l'Enéide*, qui a précisément pour sujet la porte comme ouverture matérialisant le cheminement de l'homme vers la connaissance ou, à l'inverse, vers la méprise :

C'était ainsi qu'ils allaient çà et là, à travers l'Elysée, dans les larges plaines nébuleuses et qu'ils les parcouraient de leur regard. Lorsque Anchise eut promené son fils par toutes ces merveilles et eut ranimé dans son cœur l'amour de sa gloire future, il lui parla des guerres qu'il aurait bientôt à soutenir, le renseigna sur le peuple des Laurentes, sur la ville de Latinus et sur les moyens d'éviter ou de supporter les épreuves.

Il y a deux portes au Sommeil : l'une est de corne, dit-on, par où les ombres réelles sortent facilement ; l'autre, brillante et d'ivoire éclatant ; mais par cette porte les Mânes n'envoient vers le monde d'en haut que des fantômes illusoire. Anchise, tout en parlant ainsi, reconduit Enée et la Sibylle et les fait sortir par la porte d'ivoire. Le héros coupe au plus court vers sa flotte et retourne près de ses compagnons. Puis sans s'éloigner des côtes, il gagne le port de Caiète.

Les proues jettent leurs ancres, et les poupes se dressent le long du rivage.<sup>1</sup>

Dans le texte de Virgile, les deux portes ouvrent donc sur des ombres réelles ou des songes trompeurs. L'ouverture concrète fonctionne comme une transition vers le sens : Enée sort par la porte d'ivoire, sa vision ne restera dans sa mémoire que comme le souvenir d'un rêve.

Les portes de corne ou d'ivoire que décrit Virgile renvoient aux notions de choix et d'antithèse que nous trouvons aussi dans le *Parlement*. La porte double vers laquelle Scipion l'Africain entraîne le rêveur signale la bonne fortune ou la souffrance. L'antithèse apparaît dans les inscriptions qui surmontent chaque côté de la porte.

Thorgh me men gon into that blysfyl place [...] (127)  
 « Thorgh me men gon », than spak that other side,  
 « Unto the mortal strokes of the spere  
 Of which Disdayn and Daunger is the gyde [...] » (134-36)

La description de Chaucer fait écho au texte de Dante, la porte de l'Enfer qui ne comporte qu'une seule inscription :

Par moi va-t-on dans la cité dolente,  
 Par moi va-t-on dans l'éterne douleur,  
 Par moi va-t-on emmi la gent perdue.  
 Justice mut mon souverain auteur :  
 Ouvrage suis de divine puissance,  
 Et très haute sagesse et prime amour.  
 Nulle chose avant moi ne fut créée  
 Sinon éterne, et je dure éternelle.  
 Vous qui entrez, laissez toute espérance.  
 Ces mots empreints d'une couleur obscure  
 Furent écrits au sommet d'une porte.  
 A donc : « Maître, je vois dure sentence »,  
 Dis-je. Et Virgile en personne avisée :  
 « Ici faut-il toute crainte bannir  
 Et toute couardie faut qu'ici meure.  
 Venus sommes au lieu où je t'ai dit

<sup>1</sup> Virgile, *L'Enéide*, Livres I-VI, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellesort, Paris : Les Belles Lettres, 1934, pp. 886-901.

Que tu verras les foules douloureuses  
 Qui ont perdu le bien d'entendement » (1-18).<sup>1</sup>

On remarque que, dans le *Parlement des Oiseaux*, la description de chaque côté de la porte est contenue dans une strophe. Il est donc permis de souligner les effets de parallélisme entre l'architecture matérielle et le texte, entre construction et contenu. A la vérité, l'architecture représentée ne sert que de prétexte ; c'est le texte qui constitue l'ultime construction, avec ses interstices, ses portes dont la multiplicité peut traduire l'incertitude du sens, l'inspiration et la certitude chancelantes, et l'éventuelle frustration de celui qui écrit. Chaque strophe s'ouvre de manière identique :

Thorgh me men gon [...] (127 et 134)

La représentation de la porte réelle s'estompe dans la vision et la strophe / porte invite le lecteur à utiliser le texte comme un espace en profondeur à explorer. Le poète utilise un lexique approprié au mouvement (*gon* ; *the way to al good aventure* ; *passé in, and sped thee faste* ! 127-134). Le texte devient construction et énergie au sens propre, il devient réalité vivante comme le suggère l'animation des inscriptions métamorphosées en voix et transformant implicitement la porte du jardin en une bouche. La répétition de l'énoncé *Thorgh me men gon*, complété la seconde fois par *than spak that other side* semble donner à la porte une identité de personne et fait du texte une parole vivante. La narration apparaît alors comme une structure consacrée à l'intériorité abritant l'imaginaire, le rêve. La narration est conçue comme un lieu habité par la parole et l'écriture d'abord conçues comme expression vivante. Et l'expression est vivante parce que le poète — lecteur — rêveur, avant d'écrire, et afin de stimuler son imaginaire, se sert de son corps — médium. Le corps éprouvé par le travail diurne recherche le repos qui apporte vision et inspiration tout en continuant, dans le rêve et dans l'abstrait, à évoluer, à avancer, hésiter, revenir sur ses pas comme il le fait dans le *Parlement des Oiseaux*. Le texte ne peut donc pas être perçu comme une construction

<sup>1</sup> Dante, *Œuvres Complètes*, traduction et commentaire par André Pézard, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 895 : *Enfer*, Chant III, « La Porte de la Cité Dolente ».

lisse, mais plutôt comme un espace en relief, à l'image du jardin dépeint contenant des ouvertures, des réticences, des avancées, des hésitations identifiables dans la géographie tout autant réelle qu'imaginaire.

La problématique de la contrariété se fonde essentiellement sur l'ambiguïté du sens à donner au terme « Parlement » : s'agit-il d'un débat amoureux au sens strict ou bien d'un débat dans une acception plus large, impliquant une communauté civile ? Si l'on suit l'interprétation de Paul A. Olson,<sup>1</sup> Vénus représente la recherche du profit individuel tandis que le fragment contenant le débat avec Nature illustre la recherche du bien commun comme le recommande Scipion :

[Affrycan] seyde hym what man, lered other lewed,  
That lovede commune profyt, wel ithewed,  
He shulde into a blyful place wende [...] (46-48)

Le *Parlement des Oiseaux*, compris comme un débat collectif utile, renverrait ainsi à l'ensemble des *Canterbury Tales*.

Mais le poème, et surtout la fin, très ouverte, ne propose pas de clés d'interprétation péremptoires. C'est peut-être cette ouverture des perspectives d'analyse qui domine dans un texte où l'auteur aime cependant souvent se référer aux autorités. Là se trouve peut-être une justification de la fin qui n'en est pas une.<sup>2</sup> Ainsi les trois aigles, fervents adeptes de la *Fin'Amor* doivent patienter un an. L'aigle est indécise :

I wol nat serve Venus ne Cupide,  
Forsothe as yit, by no manere weye. 652-3

<sup>1</sup> « *The Parlement of Foules* : Aristotle's *Politics* and the Foundations of Human Society », p. 69 : « *The Parlement of Foules* is a very great civic poem, concerned not only with British institutions but also with the foundations of human community in its recognition of the weakness of our physical nature, which makes the interdependency of corporate groups necessary, and of the speed unique to our nature, which makes sacrifice meaningful and corporate action fruitful. »

<sup>2</sup> Voir David Aers, p. 14 : « It is beautifully appropriate that Chaucer concludes his visionary poem with the narrator reaching out for more books in a quest which is clearly going to be open-ended, finely resistant to authoritative and dogmatic closures of all kinds. »

Le poète, insatisfait, retourne à ses livres. Peines d'amour perdues.

Le livre du *Songe de Scipion* était une porte illusoire entraînant, par une porte double, dans un jardin ambigu, image contrariée du Paradis.<sup>1</sup> Si le rêveur retourne aussi rapidement à ses livres, c'est peut-être aussi parce qu'il est déconcerté et dépassé par ce grouillement animal dont le contrôle finit par lui échapper : satisfaits d'avoir trouvé une compagne, les oiseaux s'envolent. Il semble légitime de se demander si par-delà les grands cheminements collectifs décrits dans l'oeuvre de Chaucer, les *Visions* ne traduisent pas la fascination du narrateur pour les individualités rencontrées (le Chevalier Noir du *Livre de la Duchesse*, Nature dans *le Parlement*, l'Aigle du *Temple de Renommée*...). Ces textes proposent souvent la description de moments collectifs (scènes de chasse, rassemblements d'êtres humains et d'oiseaux ou d'animaux), mais ces moments paraissent moins intenses par rapport aux portraits d'individualités.

Le poète, cependant, ne parvient pas à réconcilier les désirs individuels et les aspirations de la communauté. Cette difficulté s'exprime sans doute dans l'ambiguïté du traitement de l'amour dans le poème, « an entire spectrum of varying types of love experience », si l'on suit l'analyse de Charles O. Mc Donald.<sup>2</sup> Le poète, confronté à la fois à l'idéalisme et aux nécessités pratiques de l'amour, ne prend aucun parti, ne porte aucun jugement définitif. Simplement, il « termine » son texte, de manière plaisante, par un rondeau. Là encore le choix d'une telle terminaison relance l'ambiguïté. Le poète souligne l'origine française du rondeau ([...] *imaked was in Fraunce*, 677). Le rondeau est gracieux, enjoué, élégant et courtois, très conventionnel, mais il est paradoxalement chanté par les oiseaux des moins nobles espèces qui font valoir la nécessité pratique tandis que les aigles,

<sup>1</sup> Judith Hutchinson, « *The Parliament of Fowls*, a Literary Entertainment? », p. 147, insiste sur ce dualisme de l'amour courtois et de l'amour charnel et conclut : « [...] the portrayal of the figures in the garden creates a tension between what they should represent, were they true to their sources, and what, in fact, they do represent. »

<sup>2</sup> « An Interpretation of Chaucer's *Parlement of Foules* », p. 309.



fidèles serviteurs de l'amour, devront revenir à la prochaine célébration de la Saint-Valentin.

Peut-être la seule conclusion que nous pouvons tirer concerne-t-elle le poète lui-même, la vision que nous avons de lui dans ce texte. Le poète-rêveur (sinon Chaucer), s'échappe sans avoir fermé son texte :

I wok, and othere bokes tok me to,  
 To reede upon, and yit I rede alwey.  
 I hope, ywis, to rede so som day  
 That I shal mete som thyng for to fare  
 The bet, and thus to rede I nyl nat spare. (695-99)

Judith Hutchinson<sup>1</sup> s'attarde sur la répétition du verbe *rede* dont il faut prendre en compte les deux sens que le rêveur semble ignorer : lire et conseiller. De toute évidence, le poète retourne lire dès son éveil, sans laisser la lumière du jour éclairer l'homme qu'il est aussi. Le jour n'apporte donc pas lucidité.<sup>2</sup>

Se réfugiant ainsi dans ses livres-abris, il retombe inévitablement dans le cycle éveil-lecture-sommeil-rêve, dans l'alternance du jour et de la nuit sans que les variations de la lumière l'éclaircent sur l'homme charnel qui vit sous la *persona* du poète. En laissant ainsi s'échapper le poète du *Parlement des Oiseaux*, Chaucer, l'homme, n'ironise-t-il pas, ne critique-t-il pas le poète qui se retirerait de la communauté humaine et vivrait dans un paradis livresque tout aussi illusoire que la quête d'un paradis perdu ? Concevoir ainsi la fin du *Parlement des Oiseaux*, ou plus exactement l'absence de conclusion, permet de justifier le dualisme de la parole (*Parlement*), et du texte (livre). Le sens du terme *Parlement* ne se cache-t-il pas dans ce débat entre une vision réaliste, charnelle de l'amour et une conception intellectuelle,

<sup>1</sup> « The Parliament of Fowls, a Literary Entertainment? », p. 150.

<sup>2</sup> Judith Hutchinson définit cette oblitération de la nature humaine (*law of kynde*) comme « intellectual hubris » (p. 151).

livresque, héritée de l'idéal courtois dont Chaucer se moque dès le début du poème.<sup>1</sup>

Mais Chaucer, dans le domaine si irrationnel de l'amour, ne décide pas. Et ce n'est pas là un signe de faiblesse. Au contraire, il évite d'installer une cassure en ne prenant pas parti pour les aigles ou pour les autres oiseaux. Car le désordre menace, le débat tourne à la querelle :

The noyse of foules for to ben delyvered  
 So loude rong, « have don, and lat us wende ! »  
 That wel wende I the wode hadde al toshyvered. (491-93)

Simplement, il offre au choix du lecteur un spectre large de l'amour. Dans le jardin du rêve, il y a des fleurs, mais aussi des épines, des clartés mais aussi des ombres, mêlées dans une parfaite juxtaposition qui, pour Charles Muscatine, constitue l'essence de l'écriture de Chaucer :

The scene [of the parliament] forecasts in an early and simple form the character of Chaucer's ultimate response to the ambivalence that earthly love and life present so strongly to the late medieval mind. He sees the courtly and bourgeois modes, idealism and practicality, in ironic juxtaposition : he holds them in balance, sympathetically and critically, exploring each for its own essence and for the light it casts on the other.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Robert W. Frank, p. 532 : « Chaucer's mock-worshipful treatment of love in the introductory stanzas makes the God of Love almost an Old Testament God of Wrath, a god of miracles and cruel ire who will be lord and master. »

<sup>2</sup> Charles Muscatine, *Chaucer and the French Tradition*, Berkeley, 1957, p. 120.