

E ades serà l'alba, et alors ce sera l'aube,
Quatre convergences entre kaijins et troubadours...¹

Guilhem Joanjordi et Patrick Simon

De Babel à la poésie...

Nous nous souvenons tous de ce moment mythique où, selon le texte magnifique et terrible de la *Genèse*, l'humanité quitte l'unanimité d'une seule parole pour entrer dans le chaos des langages : « Allons ! descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue les uns des autres. Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre et leur donna tous un langage différent ; et ils cessèrent de bâtir la ville »² Ce récit extravagant de la perte de la langue primordiale à Babel nous dit bien entendu autre chose que cette esthétique du désordre voulu par un pouvoir sans partage, il permet de poser une nostalgie, celle d'une « langue commune perdue » c'est à dire de l'intercompréhension entre les humains. Il permet également aux « explorateurs du langage » de rechercher une unité, non seulement par les sens communs entre les langues passées ou actuelles mais aussi par les différents modes d'expression que nous pouvons connaître. En gros par la forme et par le fond ce qui serait la linguistique et singulièrement l'étymologie et ce qui pourrait ressembler à la littérature et singulièrement à la poésie (au sens du « faire » cher à Valéry dès 1937 dans son cours du

¹ « Et alors, ce sera l'aube », ce titre est emprunté au troubadour Giraud de Bornelh d'Excideuil, dans le nord de la Dordogne... Les troubadours, comme plus tard les poètes de la Renaissance, ont la conscience, parfois orgueilleuse, d'inventer un genre nouveau.

² *Genèse*, 11-7

Collège de France). Ainsi, par un de ces universaux qui amusaient tant Jung, de nombreux liens existent entre toutes les poésies mondiales mais, avec peut-être plus d'acuité pouvons-nous en rencontrer des résonnances entre cette compilation censée avoir été réalisée par Otomo no Nakamochi dans le Japon du VIII^e siècle, le *Manyochu*, et la poésie occitane des troubadours, plus récente de quelques siècles puisqu'elle s'étend du XII^e au XIII^e siècle.

Nous vous proposons de devenir avec nous, l'espace d'un instant, ces « explorateurs de résonnances » et de rencontrer (avec modestie) ces échos plus que ces liens puisque le temps, comme l'espace, séparent ces deux sommets de l'art poétique...

Quatre convergences pour retrouver le sens...

Dans les deux cas, Japon et Occitanie, il y a sans doute d'abord l'affranchissement d'une autre langue, le chinois pour les *wakas*, le latin pour la *canço*³ et, ce faisant la fondation d'une nouvelle expression. Le premier recueil de poésie japonaise en chinois, *hanshi*, littéralement poésie Han, du nom de la dynastie chinoise, a été compilé au début de la seconde moitié de VIII^e siècle. Ce mode d'écriture sera toujours présent tout au long de l'histoire littéraire japonaise, Il convient de noter que le *waka* est né en même temps que l'écriture japonaise – son nom « *waka* » signifie « poésie japonaise ».

Il y a ensuite un entrelacement de la métrique et du lyrisme qui trouve dans le rapport à la musique la marque égale de ces deux formes poétiques. « Le rythme produit la durée, en cela qu'il est retour réglé d'un événement, séparé par un autre.

³ La *canço* est un des genres poétiques des troubadours, nous y reviendrons.

Le rythme dès lors mobilise les facultés de mémoire et de préméditation, pour employer une terminologie augustinienne, assurant ainsi dans le présent conjointement une présence du passé et une attente du futur, ce qui fait d'un instant dans le poème un complexe de temps ». ⁴ Ce qui nous paraît rapprocher ces deux formes poétiques du Moyen-Age, l'un en Asie, l'autre en Occident, ce sont sans doute d'abord les jeux de sonorité : par l'assonance régulière que l'on appellera la rime (mais pas seulement) chez les troubadours, par des assonances irrégulières chez les poètes japonais quand ils écrivent les waka ⁵ Chez les troubadours comme chez les poètes japonais, le poème est un « chant » où heurts et recombinaisons, avec le jeu des mètres et des assonances (régulières ou irrégulières) s'organisent pour porter un sens en palimpseste. Cette proximité se retrouve également dans les juxtapositions de l'observation des éléments de la nature et de l'expression des sentiments ou des sensations des « poètes » tant il est vrai que « l'amour avant de mouvoir les étoiles meut la poésie par le chant. » ⁶ Nous allons trouver d'autres pistes !

Les troubadours, ces inconnus...

Mais pour prendre conscience de ces proximités, il faut aller dans le détail. Pour cela, parfois, nous devons rompre avec les représentations, car, paradoxalement, la poésie japonaise est

⁴ Jean-François Puff, *Fiction et mode de la détermination dans Trente et un au cube*, de Jacques Roubaud.

⁵ Waka, dénommé le tanka au 19^e siècle, voulait dire poème japonais pour se distinguer de l'écriture chinoise que les poètes utilisaient avant le 9^e siècle et tanka veut dire poème bref.

⁶ Jacques Roubaud, *La fleur inverse, l'art des troubadours*, page 140, Les Belles Lettres, 2009.

bien davantage connue du public cultivé européen que celle des troubadours : ces derniers n'ont en effet à peu près rien à voir avec les images que nous en avons, ce que l'imagerie du XIXe siècle véhicula complaisamment sur leur compte.

En bref, les troubadours n'étaient pas des vagabonds vaguement musiciens qui allaient de châteaux en places du marché en plaquant des accords sur une guitare qui n'existait pas encore pour jouer de plaisantes ritournelles populaires... Poètes raffinés, souvent de haut lignage, leur écriture originale est une improbable floraison poétique qui à partir la fin du XIe siècle dura près de deux cent ans, (un peu comme de la Révolution française à nos jours) : plus de trois cent cinquante poètes écrivirent plusieurs milliers de textes dans des genres bien différents pour dire des sentiments forts divers⁷. Sans doute née du croisement de la poésie latine avec la liturgie romaine et de la matière de Bretagne avec la lyrique arabo-andalouse, c'est, pour la première fois sur l'espace roman, l'utilisation d'une langue « vulgaire », l'occitan, arrangée ici comme une *koinè*, une langue commune du pays d'oc, sur une musique religieuse devenue profane pour chanter une nouvelle conception de la relation amoureuse⁸. Sans que personne ne soit capable d'expliquer la perfection de ce style né tout armé, déjà, comme Athéna, cette poésie commence avec Guilhem IX (1071-1127), le pétulant duc d'Aquitaine qui fut excommunié, maria son fils avec la fille de sa maîtresse et refusa de s'agenouiller devant l'empereur de

⁷ Pour rencontrer la poésie des troubadours, sans doute un des intermédiaires les plus sûrs est-il l'anthologie en quatre volumes de Robert Lafont *Trobar* (L'explosion, les maîtres, l'âge classique, la survie), chez Atlantica, (2005-2007)

⁸ A ce sujet, bien entendu, consulter l'indispensable René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963.

Constantinople lors de la seconde vague de la première croisade⁹ et tout s'achève avec le dernier des troubadours, Guiraut Riquier (né vers 1230, mort vers 1270), qui se retrouva à la cour du roi Alfonso X le sage, l'auteur des *Cantigas de Santa-Maria*. Cette poésie chantée ou scandée influença tour à tour la naissance de la littérature française avec Chrétien de Troyes, italienne avec Dante et Pétrarque, espagnole, nous l'avons vu et allemande avec les minnesangers. Dans les avant-derniers siècles du moyen-âge, elle en fut une « respiration », « inspirant » ce qui se faisait de mieux tout autour de cet espace d'oc, créant des formes originales et « expirant » sur l'Europe entière.

Le troubadour¹⁰, comme l'aède grec, est auteur compositeur, parfois roi, prince, évêque et même pape. L'auteur-compositeur peut être une femme et prend alors le nom de *troubairitz*¹¹. Il « trouve » les sons et le sens, la musique et les mots. S'il est pauvre, il peut aussi être le jongleur qui va interpréter, véhiculer cette lyrique, comme le rhapsode grec.

Née dans une cour riche et cultivée, la cour d'Aquitaine, bénéficiant ensuite, comme plus tard la Renaissance italienne, de la dynamique propre aux petites cours seigneuriales, cette révolution poétique, linguistique, musicale et civilisationnelle est sans doute la seconde Renaissance (la première étant celle

⁹ Sur Guilhem IX, voir le livre de Katy Bernard, *Le néant et la joie, chansons de Guillaume d'Aquitaine*, Gardanne, Fédérop, 2013.

¹⁰ A la vérité, personne ne sait vraiment ce que veut dire ce mot, troubadour. Il vient du verbe *trobar*, qui veut dire trouver en occitan, bien entendu. Est-ce donc « le trouveur » ? Mais en même temps, *trobar* peut venir de *tropare*, en latin, faire des tropes, des figures, voire des formes musicales...

¹¹ Voir à ce sujet l'anthologie recueillie par Pierre Bec, *L'amour au féminin, les femmes troubadours et leurs chansons*, Fédérop, 2013

d'Alcuin¹²). Elle s'effondra dans les horreurs de la croisade contre les Albigeois et donc l'éclatement des cours toulousaines, l'augmentation de la puissance de l'Eglise et la terreur de l'Inquisition.

Dès le XIII^e siècle, plusieurs genres se créent, la *canço*, la chanson, est sans doute la plus connue. Mais il y a également l'*alba*, qui est une forme de *canço* et va chanter l'aube lorsqu'elle sépare les amants¹³, et puis la chanson engagée, la chanson « servante », le *sirventes*, pour mordre le puissant, la *tenson*, chanson dialoguée entre deux personnages, réels ou imaginaires...

D'évidentes proximités poétiques

Certains de ces textes peuvent nous apparaître proches de ce que nous aimons dans la poésie japonaise. Proche d'abord par cette morale de l'impermanence, de ce qui change, qui bouge, proche également par le goût renouvelé de la nature comme un émerveillement, proche ensuite par les jeux sur les sonorités, allitérations et assonances, qu'elles se trouvent dans le corps du poème comme dans la poésie japonaise de manière irrégulière :

¹² Alcuin est un théologien et un poète. Ami de Charlemagne, il dirigea la plus grande école de l'Empire carolingien, l'école palatine à Aix-la-Chapelle.

¹³ On trouvera quelques chansons plus spécialement d'*alba* recueillies et commentées par Gérard Goiran *E ades serà l'alba, angoisse de l'aube*, université de Montpellier, le Gat ros, 2005

Hana no ka wo	<i>Fleur, ton parfum,</i>
kaze no tayori ni	<i>à la brise qui souffle par-là,</i>
taguette zo	<i>je le confie :</i>
uguisu sasou	<i>pour qu'un rossignol que j'invite</i>
shirube ni wa yaru	<i>il serve de guide vers moi !</i>

Ki no Tomonori¹⁴

ou bien de manière régulière pour donner un rythme dans la poésie occitane en fin de « vers »¹⁵, proche enfin par la dynamique propre à chaque unité qui, dans la poésie occitane médiévale se nomme la *cobla*, dynamique qui se crée en posant deux idées différentes, par exemple une contemplation et l'expression d'une émotion...

Au commencement était Guilhem

Nous vous proposons de voir tout cela dans un des premiers textes des troubadours, un des textes « fondateurs » du duc d'Aquitaine, nous allons nous arrêter sur une forme déjà aboutie du « miracle guillaumien », « *Ab la dolçor* [avec la douceur] ». Dans ce texte, le thème est simple : le seigneur d'occident le plus puissant de son temps (plus puissant que le roi de France ou le roi d'Angleterre il régnait sur un territoire qui allait de la Loire jusqu'à l'Ebre...) nous dit à jamais sa tristesse

¹⁴ Kokinshū, Poème 2, page 19, *Bulletin des la Maison franco-japonaise, Série française, Tome V, n°4*, Tokyo, 1933

¹⁵ Une étymologie propose de lier rime et rythme, du latin *rhythmus*, qui aurait désigné en latin les vers « accentués ». Alain Ray, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992 p. 3255

d'être séparé de la femme qu'il aime. Et tout de suite nous croisons un thème qui se retrouve dans la poésie japonaise : au cœur de cette tristesse, il y a l'assurance que leur amour pourra renaître car tout est mobile, précaire, changeant.

Ce poème commence par l'évocation de la nature, une évocation sensorielle, prêtons-y attention, c'est la première de notre littérature occidentale :

« *Ab la dolçor del temps novel, folhon li bosc, e li ausel
chanton chascus en lor latin segon lo vers del novel chan, adonc
esta ben qu'om s'aisi d'aiço don om a pus talan. . .*

[avec la douceur du temps nouveau, les bois prennent des feuilles et les oiseaux chantent chacun dans leur latin selon le vers du nouveau chant, donc il est bon que chacun prenne plaisir de ce dont il a le plus envie] »

Il n'y a pas encore de *cobla*¹⁶ à proprement parler, mais le soutien des assonances qui viennent au texte chanté ou au moins scandé sur une musique et qui renvoient *novel* [nouveau] à *ausel* [oiseau] *lati(n)* [latin, langage] à *aisi* [prendre plaisir] et *chan* [chant] à *talan* [envie, faim]¹⁷ marquent des périodes que nous avons arbitrairement signalées par des espaces blancs. En quelques mots, Guilhem va chercher la sensation tactile (la douceur de la nouvelle saison), la sensation visuelle (les bois qui prennent

¹⁶ En occitan médiéval, *cobla* est sans doute ce qui correspond le plus à couplet ou à strophe, mais le mot peut signifier aussi un distique. Au reste, le mot « couplet » a été emprunté par le français à l'occitan médiéval, nous sommes passés de deux vers à « plusieurs vers. »

¹⁷ Un travail très fin d'analyse du paysage musical du texte des troubadours a été mené avec brio par Jacques Roubaud *La fleur inverse, l'art des troubadours*, Les belles lettres, 2009. Il convenait que ce fût un poète qui pût comprendre l'importance de cette musicalité car, à la vérité, on ne sait si le troubadour ou le jongleur « chantait » au sens moderne ou bien déclamait sur une musique...

feuilles) la sensation auditive (les oiseaux qui chantent), pour nous faire, par nos sens, entrer dans le poème. Cette *cobla* est construite à partir de six séquences de huit syllabes. Ce ne sont pas encore des « vers » au sens moderne et, bien entendu, il n'y a pas à l'époque de disposition en strophe, les rimes se trouvant « simplement » à la fin des séquences de huit syllabes pour donner un « rythme ». Cet univers structurant est donné par un triangle vocalique que nous allons retrouver tout au long de la chanson : <el>, <an>, <i>. Ces assonances, à la fin des séquences, se répondent : plates d'abord, a (*novel*), a (*ausel*), puis croisées, b (*lati*), c (*chan*), b (*aisi*), c (*talan*) : les deux premières séquences attirent l'attention de l'auditeur quand les deux suivantes le divertissent... Comme dans la poésie japonaise, la nature est très présente et sert à suggérer.

De la vocalité aux assonances dans la poésie japonaise

La poésie japonaise classique est avant tout fondée sur la vocalité ; ce que rappelle Ki no Tsurayuki dans sa préface au *Kokin waka-shû* en deux citations : « La poésie du Yamato a pour germe le cœur humain, et s'épanouit en une myriade de mots... ce qui sans effort émeut ciel et terre, suscite la pitié aux démons et aux dieux invisibles, imprègne de douceur les liens d'homme à femme ; console le cœur des farouches guerriers ; voilà notre poésie. »

« A écouter la fauvette qui chante parmi les fleurs ou la grenouille qui gîte dans les eaux, on voit qu'il n'est pas d'êtres vivants qui ne chante son chant, ne compose de poème. »

Ce qu'écrivit également Fujiwara no Kintô, dans *La Moelle de la poésie* : « Il faut soigner la forme, c'est que le poème à

l'écouter, ait pureté et raffinement, qu'il sonne comme un poème, et aussi qu'il contienne une touche d'originalité. »

Dans un article de Georges Bonneau¹⁸, nous retrouvons, pour la poésie japonaise, les mêmes jeux et les mêmes usages que la *canço* sur les sonorités non pas en fin de séquences mais à l'intérieur même du texte :

<i>Tori mo hara-hara</i>	<i>Les faisans commencent de chanter</i>
<i>Yo mo hono-bono to</i>	<i>La nuit commence de s'ouvrir</i>
<i>Kane mo narimasu</i>	<i>Et la cloche tinte</i>
<i>Tera-dera ni</i>	<i>de temple en temple</i>

Selon Bonneau, cette première aube est construite sur deux effets : un « effet- lumière », un « effet-sonorités ». L'effet lumière est rendu par la lutte entre la nuit finissante et le jour naissant : le jour s'approche pas à pas grâce à des assonances claires en <a>, *Tori mo hara-hara*, puis la nuit, en une dernière tension, tâche de s'infiltrer sur le terrain perdu grâce à une assonance sourde en <o>, *Yo mo hono-bono to*, mais le jour la force en <a>, *Kane mo narimasu*, et s'épanouit avec le triangle vocalique <e, a, i>, *Tera-dera ni*. L'effet sonorité joue avec trois échos : le chant des faisans, *Tori mo hara-hara*, puis l'offensive onduleuse de la nuit, *Yo mo hono-bono to* et enfin le tintement victorieux de la cloche, *Tera-dera ni*.

¹⁸ Monumenta Nipponica , Jan., 1938, Vol. 1, No. 1 (Jan., 1938), pp. 20-41.

Published by: Sophia University.

URL: <http://www.jstor.com/stable/2382442>

Revenons à Guilhem

Si l'on observe en détail la construction du sens, nous pouvons également trouver des ressemblances entre la *canço* de Guilhem et le tanka : d'abord il y a l'évocation de la nature pendant quatre séquences (une nature que nous percevons à travers nos sens), donc à partir des trois « sens » premiers, le toucher, la vue et l'ouïe puis l'évocation du ressenti de « liberté » et de « plaisir » dans deux séquences. Chez ce jouisseur de race, il n'y a, au moins dans sa poésie, ni caste ni niveau social, mais bien l'évocation du plaisir : au printemps, il est bon que chacun puisse jouir de ses envies...

Cette première *cobla* est fondatrice de l'impermanence, du thème des saisons et du bonheur qui est toujours à conquérir, de l'importance des fleurs et du chant des oiseaux. Elle est tellement remarquable dans l'Europe cultivée, que trois générations après Guilhem, à la cour de son arrière petite fille Marie de France (1145-1198), épouse du comte de Champagne, Chrétien de Troyes (1130-1190) vint chanter en français son *Perceval* qui commence par ces mots :

« Ce fu au tans qu'arbre florissent, fueillent boschaige, pré verdissent, et cil oisel an lor latin dolcement chantent au matin et tote riens riens de oie anflame

[ce fut au temps où les arbres fleurissent, où les bois prennent feuilles, où les prés verdissent, où ces oiseaux dans leur latin chantent au matin et où toute créature brûle de joie] »

avec la distance temporelle et linguistique, c'est presque mot à mot ce qu'écrivait Guilhem¹⁹.

¹⁹ Michel Zinc, dans *Littérature française du moyen âge*, (PUF, 1992) explique comme cette évocation est passée de mode : « l'usage de commencer toute chanson par une évocation de la nature printanière [...] passe de mode et est

Bien entendu, cette perfection formelle sera bien souvent reprise, modifiée, réorganisée, voire « pervertie ». Ainsi, Bertran de Born (1140-1215), seigneur d'Hautefort, s'adresse à l'arrière-petit-fils de Guilhem, le demi-frère de Marie de France, le puissant Richard Cœur de Lion (1157-1199) dans un texte plein de fureurs, de coups d'épées et de piques de lance. Au moyen de cinq séquences de huit syllabes, le texte commence par un décalque du début du texte de Guilhem, ce topique du printemps, des oiseaux et des fleurs :

« *Be-m platz lo gais temps de pascor que fai fuolhas e fors venir e platz mi quan auch la baudor dels auzels que fan retentir lo chan per lo boschatge* »

[J'aime le temps gai de Pâques qui fait feuilles et fleurs venir et j'aime quand j'entends la jubilation des oiseaux qui font retentir leur chant dans le bocage] »

Mais tout de suite après, il devient guerrier au moyen de cinq autres séquences de huit syllabes :

« *e platz mi quan vei sobre-ls pratz tendas e pavilhos fermatz e ai gran alegratge quan vei per champanha renjatz chevaliers e chevaux armatz* »

[et j'aime quand je vois sur les prés tentes et pavillons dressés et j'ai grande allégresse quand je vois dans la campagne rangés chevaliers et chevaux armés] ».

La suite des assonances, comme la différence de mètre des séquences construit deux espaces sonores différents : a, b, a, b, et une assonance c, isolée (boschatge) pour créer cette évocation du plaisir du printemps, puis cette ouverture sur les assonances d, d, c, qui revient, puis d, d. Un univers sonore construit presque

raillé au XIII^e siècle, parce que, comme l'expliqueront abondamment les trouvères, le véritable amoureux aime en toute saison, et non pas seulement au printemps »

entièrement autour du retour de la voyelle <a> en support de la dentale <t> et de la consonne fricative voisée <z>. Le printemps plait à Bertran, non parce que c'est le temps de l'amour mais parce que c'est le temps où l'on peut recommencer à faire la guerre. S'il reprend l'évocation guillaumienne, ce n'est pas pour évoquer ses ressentis, ses émotions amoureuses mais bien pour se plaindre à Richard Cœur de Lion (qu'il nomme « *oc et non* [oui et non] » à cause de ses indécisions !) de cette paix qui dure depuis bien trop longtemps. La structure en deux parties de cette « *cobla* » est donc, ici, bien différente ! Impermanence toujours, bien entendu, mais une impermanence qui renvoie à l'instabilité guerrière, aux destructions. Le texte continue d'ailleurs par l'évocation de la joie malsaine de la guerre, des destructions, des blessés et des morts.

Si, laissant Thanatos nous retournons à Eros, nous retrouvons les autres *coblas* de la *canço*, du texte fondateur de Guilhem.

La « *cobla* » suivante va également chez Guilhem s'organiser avec une dynamique intérieure entre le distique et le quatrain.

Pour nous, elle va fonder un autre thème récurrent dans la poésie troubadouresque et dans la littérature occidentale, celui de « l'amour de loin », illustré quelques années plus tard par le troubadour de Blaye Jaufre Rudel, repris au XIXe siècle par Edmond Rostand²⁰ et au XXe par Amin Maalouf²¹.

« *De lai don plus m'es bon e bel Non vei messenger ni sagel Per*

²⁰ Dans la *Princesse lointaine* (1895), mais surtout dans *Cyrano de Bergerac* (1897).

²¹ Dans *L'amour de loin*, le livret de l'opéra en cinq actes de Kaija Saariaho créé à Salzbourg en 2000.

*que mos cors non dorm ni ri. Ni no m'aus traire adenan. Tro
que sacha ben de la fi S'el' es aissi com eu deman.*

[De là-bas, où est ce qui m'est bon et beau je ne vois venir ni messenger ni lettre scellée c'est pour quoi mon cœur ne dort ni ne rit et je n'ose faire un pas de plus jusqu'à ce que je sache bien si la fin est comme je la demande] »

La même structure rythmique organise le texte par six séquences de huit syllabes. Les deux premières, qui reprennent les assonances en <el>, puis en <i>, puis en <an> (que nous avons trouvées dans la première « *cobla* » pour dire la nouveauté et les oiseaux et qui « marquent » ici la beauté et le sceau) déplorent non seulement une absence mais signent une attente. L'attente du message de « celle qui est aimée ». Les quatre dernières peignent son « paysage intérieur ». Et lui, l'auteur-narrateur, ce duc règne sur un territoire immense mais ne peut éprouver de paix, ne peut même travailler, chasser, partir, car il attend. Dans cette attente se fonde une nouvelle érotique du désir qui n'est pas de la possession mais la rencontre. La perspective de cette rencontre future...

De ces vers vont être fécondés nos rêves et notre imaginaire pour 900 ans. Et la même attente, le même espoir se trouve dans la poésie japonaise :

<i>Tsure mo naki</i>	<i>Vous qui laissez</i>
<i>hito wok ou to te</i>	<i>mon amour sans réponse, sachez</i>
<i>yamabiko no</i>	<i>que l'écho même</i>
<i>kotae suru made</i>	<i>de la montagne a répondu</i>
<i>nagekitsuru kana</i>	<i>aux soupirs que je sanglote !</i>

Anonyme, *Kokinshû*²²

²² Ibidem, *Bulletin de la Maison franco-japonaise* poème 30, page 45

Le texte de Guilhem continue avec une évocation de l'amour bien singulière :

« *La nostr' amor vai enaissi ___ Com la branca de l'albespi
Qu'esta sobre l'arbre en treman. La nuoit, a la ploja e'z al gel.
Tro l'endeman, que'l sols s'espan Per las fuelhas vertz e'l ramel.* »

[Notre amour est comme la branche d'aubépine qui tremble sur l'arbre, la nuit, à la pluie et au gel, jusqu'au lendemain, que le soleil inonde ses feuilles vertes et ses rameaux.] »

Ici, comme dans la poésie japonaise, la « *cobla* » est entièrement consacrée à une comparaison de l'amour, mais cette figure est rendue en deux « temps » différents. Les assonances sont les mêmes, mais elles ne sont pas au même endroit. Dans un premier temps, borné par les assonances en <i>, le comparant est l'aubépine, c'est-à-dire un arbre pur (blanc) mais qui peut faire mal (l'épine). Une dynamique est donc posée ici, dans un temps projeté, la branche d'aubépine se trouve la nuit puis, dans un second temps le matin. Cette évocation du temps signifie ici la dynamique de l'espoir : actuellement, l'amour des deux protagonistes se trouve, pur et douloureux, dans la nuit, l'humidité, et le froid mais il y aura un lendemain de soleil. Nous retrouvons les deux assonances en <el> qui nous suivent depuis le début du poème et « ouvrent » le poème du gel à la branche (le *ramel*). La croyance en l'espoir, marquée par l'assonance intérieure an que nous avons déjà rencontrée et qui reprend *treman* (tremblant), par *endeman* (lendemain), et surtout *espan* (se reprend). Encore une fois, la labilité est prégnante, rien n'est stable dans ce monde guillaumien, tout évolue et se transforme.

La quatrième « *cobla* » évoque la première caresse de notre littérature occidentale de langue romane :

« *Enquer me membra d'un mati Que nos fezem de guerra
fi, E que'm donet un don tan gran, Sa drudari' e son anel Enquer
me lais Dieus viure tan Qu'aja mas mans sotz son mantel*

[Il me souvient encore d'un matin où nous mîmes fin à la guerre et qu'elle me fit un don si grand, son amour et son anneau Que Dieu me laisse encore vivre assez pour que j'aie mes mains sous son manteau].

Comme on peut le voir, elle s'organise encore dans une dynamique entre le « distique » soutenu par les assonances en <i> et le quatrain en assonance en <an> et en <el> qui évoque d'une part le souvenir et d'autre part le souhait de cette « paix » entre les deux amants et d'autre part le souhait que la « paix revienne ». On trouve un jeu sur les allitérations, la fricative <f> *fezem, fi* et dans la séquence suivante les dentales <t> et <d>, *donet un don tan*. On peut imaginer les instruments à corde frottée sur les <f>, les percussions sur les dentales.

L'évocation du passé comme l'évocation du futur sont introduites par *Enquer*, encore. Evolution, mutation, impermanence, rien n'est sûr dans cette *cobla*. Arrêtons-nous un instant sur cette évocation. Si la littérature occidentale naît avec les larmes d'Andromaque et les pleurs d'Astyanax lorsqu'Hector part combattre Achille, si la littérature française naît avec les trois gouttes de sang de l'oie sur la neige qu'aperçoit Perceval « *li sans e la nois ansamble / la fesche color li resemble / qui est en la face s'amie / e pense tant que il s'oublie* (car le sang et la neige rapprochés lui rappellent la fraîche couleur du visage de son amie il y pense tant qu'il s'oublie) », de ce ravissement de Perceval à la vue de ces trois gouttes de sang, la littérature européenne moderne, elle, naît trois générations avant, de la prière qu'adresse un seigneur pour pouvoir à nouveau caresser la femme qu'il aime... « *Enquer me*

lais Dieus viure tan Qu'aja mas mans sotz son mantel. » A lire les séquences en occitan, on peut imaginer la variation de la hauteur de la voix du jongleur et l'énergie de chaque syllabe qui porte la dynamique de l'idée : dans la fragilité de cette prière qui d'un mot fait passer une poésie sensorielle (je perçois le monde par mes sens) à une poésie sensuelle (je prends plaisir par mes sens), est rendue visible la femme, une femme au statut nouveau. Avec délicatesse, la poésie japonaise dit cette même présence de la femme et l'érotique évocation délicate de la présence :

*Empreinte légère
comme herbe de mots semés
ferait mon bonheur
quand même jusqu'en promesse
ne serait tressé mon vœu*

Izumi Shikibu²³

Une dernière *cobla*, la cinquième, va évoquer un autre personnage, celui qui médite et qui répand de fausses nouvelles. En renforçant le motif de la fragilité de toutes choses (on dit même du mal de leur amour) le troubadour va ici, au contraire « poser » l'importance de cet amour dont lui et son amante savent la réalité des choses. Comme en conclusion de ce poème, à travers ce qui change et qui bouge, l'amour apparaît solide et stable, même si on est amené à en douter pendant une *cobla*.

²³ Shinkokinshû, poème 1023

En guise de résumé ?

Selon la tradition de l'humanisme, le texte est notre maison commune et, dans cette maison, nous avons tous nos chambres qui sont nos interprétations de ce même texte... Il ne faut jamais oublier que tanka et canço sont des genres poétiques qui ont été conçus dans des langues qui n'étaient pas le français et que cette dimension doit exister dans notre réflexion lorsque nous échangeons sur les éléments poétiques communs, on ne peut seulement parler des traductions, si bonnes soient-elles, de ces textes... Au terme de notre « voyage en résonance », en résumé, nous trouvons quatre éléments communs entre le tanka et la canço.

D'abord le choix linguistique : il s'agit dans les deux cas d'utiliser une langue d'usage, une langue vernaculaire et non une langue sacrée, d'un côté le japonais et non le chinois, d'un autre l'occitan et non le latin.

Ensuite, nous avons longuement développé cet aspect, c'est se fonder sur la musique des mots, sur leur sonorité, en lien étroit avec la scansion ou la musique.

Également, du point de vue du fond, c'est souvent l'usage commun de la nature dans un premier temps pour permettre dans un second une expression du lyrisme : l'expression de l'émotion se fonde sur la conscience de l'impermanence et du mouvement éternel.

Enfin c'est une érotique souvent subtile qui ouvre au monde des sens et de leur perception. Bien entendu, un cinquième élément est également présent, c'est la méditation sur le néant... Mais elle relève d'une autre analyse et nous l'aborderons peut-être une autre fois.