

Patrick MICHAEL THOMAS

Hāfiz et Bernard de Ventadour: poètes de la passion raffinée

L'expression *Deus caritas est* (I Jean, 4.8), «Dieu est l'Amour», se renverse dans le prisme de la littérature courtoise: l'amour c'est Dieu. Pour être plus précis: l'amour humain est dieu, *amor deus est*.¹

L'érotique mystique qui apparaît dans la littérature de l'Inde médiévale² n'est pas moins évidente dans les œuvres littéraires de la Perse médiévale. Et il est par ailleurs remarquable de constater les parallèles entre les *versos* chatoyantes du *fin'amors* et certains poèmes persans. Il n'est pas sans intérêt que le *ghazal*³ mystique, qui fait usage de la

1. Est-il nécessaire de souligner la distinction bien connue entre *caritas* et *amor*. Celui-ci est tout instinctuel, celle-là est plus spirituelle.

2. Thomas, Patrick Michael, "The Mystic Erotic: Carnal Spirituality in Old Provence and Medieval India", *Neohelicon*, XXI, I, 1994, pp. 217-246.

3. Dans la perspective de la poétique arabe et persane médiévale, le terme *ghazal* désigne la poésie qui parle d'amour, qu'il se trouve dans une lyrique toute consacrée à ce sujet ou qu'il s'intègre dans une plus grande structure formelle avec d'autres catégories génériques. Plus spé-

même diction et du même langage figuré que la poésie courtoise, ait reçu un élan dans la dernière partie du 12^e siècle,⁴ époque à laquelle vécut Bernard de Ventadour.⁵ Il va sans dire qu'il y a des différences entre l'Inde et la Perse: on trouve en Inde l'influence du culte bhakti passionné,⁶ la Perse est sous l'influence du soufisme:

“... il ne faut pas oublier que pour les poètes soufis, le monde et tout ce qu'il contient sont des *loci* théophaniques pour la Réalité Divine. Toutefois, la nature même des choses fait que certains *loci* exposent cette Réalité plus clairement que d'autres: ainsi du vin, des femmes et du chant. Chacun d'entre eux est une image de la plus haute Réalité.”⁷ (Trad. fr. : Rédac.).

D'un point de vue plus large, Meisami note que

“... le roman en vers de Nizāmi (m. 1204), *Haft Paykar*, reflète une pénétration croissante de l'enseignement ésotérique dans 'les aspects les plus imaginatifs de la culture intellectuelle de l'islam'. Les branches principales de cet enseignement comprenaient la pensée philosophique, le *ta'wil* shi'ite/ismaélien et mystique, ainsi que la discipline personnelle et les visions extatiques des mystiques; ces trois domaines avaient tendance à déborder leurs limites et à s'interpénétrer.”⁸ (Trad. fr. : Rédac.).

cifiquement, le *ghazal* persan à partir du XII^e siècle, désigne un type spécifique de lyrique qui acquiert peu à peu des caractéristiques formelles distinctives. Celles-ci, alliées aux éléments génériques orientés vers le contenu, en font un genre lyrique, selon un point de vue plus occidental (Meisami, Julie Scott, “Persona and Generic Conventions in Medieval Persian Lyric”, *Comparative Criticism*, 12, 1990, p. 125).

4. *Ibid.*, p. 131.

5. Sur la vie de Bernard de Ventadour, voir: Paden, William D., “Bernard de Ventadour le troubadour est-il devenu abbé de Tulle?” in: *Mélanges de Langue et de Littérature occitane en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, CESC, 1991, pp. 401-413.

6. Ce mouvement fut un culte religieux chargé d'émotion pour une divinité personnelle (Thomas, Patrick Michael, *op. cit.*, p. 220).

7. Chittick, William, “Jāmi on Divine love and Image of Wine”, *Studies in Mystical Literature*, I, 3, 1981, p. 195.

8. Meisami, Julie Scott, “The Grand Design: Medieval Persian Poetic Microcosm” in: Bauer, Roger and Fokkema, Dowe, eds., *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Asso-*

Dans la Perse médiévale, aussi bien que dans la Provence médiévale, la pensée religieuse faisait partie intégrante de l'existence quotidienne. Le *fin'amors* ne fut pas un jeu, mais un rituel sécularisé.⁹ Il devient alors intéressant de voir de quelle façon certains poètes de talent ont pour ainsi dire, volé le feu du ciel à Prométhée, pour donner à *ερως* une auréole apothéosée. En se servant de la méthode littéraire «holistique», on pourrait dire que le mode de conscience horizontal est paradoxalement couvert par le mode vertical.¹⁰

On touche ici à l'ambiguïté. Annemarie Schimmel, par exemple, a souligné cet aspect de la poésie mystique persane. En ce qui concerne les images de l'amour sensuel, elle rejette les positions extrêmes, qu'elles soient simplement sensuelles ou simplement mystiques, optant pour une position intermédiaire qui met l'accent sur la balance: «l'oscillation entre les deux niveaux de l'être est consciemment maintenue».¹¹ Le point de vue de William Chittick est plus nuancé. Tandis que l'hypothèse de Schimmel est essentiellement correcte, il suggère qu'en considération du contexte de la métaphysique du soufi, le mystique doit l'emporter.¹² Quoi qu'il en soit, il est des moments où l'axe penche vers le sensuel.¹³ Par contre, l'axe se déplace vers le mystique dans deux des histoires d'amour de Nizāmi, *Khosraw et Shirin* et *Layli et Majnun*. Par exemple, on doit considérer la manière avec laquelle Ḥāfīz

←
ciation, Munich, Judicium Verlag, 1990, p. 461.

9. Köhler, Eric, "Can vei la lauzeta mover: Überlegungen zur Verhältnis von phonischer Struktur und semantischer Struktur" in: Zima, Peter V., ed, *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe*, Amsterdam, Benjamins, 1981, p. 462.

10. Hollister, Michael, "Spatial Cognition in Literature: Text-Centered Contextualization", *Mosaic*, 28, 2 (1995), pp. 4-18.

11. Schimmel, Annemarie, *Mystical dimensions of Islam*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina U. P., 1975, p. 288.

12. Chittick, William, *op. cit.*, p. 199.

13. Les œuvres poétiques de Sa'di (1213-1292) oscillent entre l'amour charnel et la passion mystique (Southgate, Mino S., "Men, Women, and Boys: Love and Sex in the Works of Sa'di", *Iranian Studies*, 17.4, 1984, p. 415).

se sert du *Shab-e Qadr*, la nuit où Mahomet reçut l'inspiration d'en haut par des anges descendants:

Par une Nuit de Destinée, si précieuse et bénie,
Je désire dormir avec toi jusqu'à l'aurore.¹⁴

Ḥāfīz déclare dans un de ses *ghazals* célèbres:

La nuit dernière, à l'aurore, on me libéra du chagrin;
Dans les ténèbres de la nuit on me donna l'Eau de la Vie éternelle
Quelle aurore bénie et quelle nuit propice,
Cette nuit de Destinée où l'on a exaucé mes vœux (QG 183).

Il n'est pas surprenant, malgré les nuances mystiques, qu'on ait interprété unanimement ces vers pour représenter l'union charnelle avec la bien-aimée.¹⁵ Bien que la poésie troubadouresque penche vers le *cor e cors*, le fait ne se célèbre jamais en vers.¹⁶ Donald Frank l'exprime succinctement:

Le concept de l'amour comme désir est à la base du concept qu'ont les troubadours de l'amour pur et véritable¹⁷ (Trad. fr.: Rédac.).

Yves Lefèbre ne se trompe donc pas en caractérisant ainsi l'amour courtois:

... un culte de la concupiscence, sublimé au point de produire une morale profane capable de rivaliser avec la morale chrétienne ... cette forme courtoise de l'amour païen sous des atours chrétiens.¹⁸

14. Ḥāfīz, *Dīvān*, ed. Mohammad Qazvīnī et Qāsim Ghanī, Tehran, Chapkhāne-ye Majlis, 1320/1941. Toutes les citations de Ḥāfīz renvoient à cette édition, à moins qu'on ne le note autrement, et seront désignées par QG suivi des numéros utilisés par les éditeurs.

15. Il est toutefois évident qu'une source importante de métaphores allusives dans l'œuvre de Ḥāfīz se trouve dans la religion (Meisami, "Allegorical Technique in the *Ghazals* of Hāfez", *Edebiyat* 4. 1, 1979, pp. 23, 25).

16. Quelques-uns ont même suggéré que la poésie lyrique occitane naquit de l'absence d'union charnelle (Huchet, Jean-Charles, *L'amour discourtois, la "fin amors" chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987, p. 103).

17. Frank, Donald K., *Naturalism and the Troubadour Ethic*, New York, Peter Lang, 1988, p. 13.

18. Lefèbre, Yves, "L'Amour, c'est le paradis", *Romania*, 102 (407), 1981, p. 304.

Dans son *Allegory of Love*, C. S. Lewis suggère que cette nouvelle religion d'amour peu orthodoxe, contrefaisait le christianisme à l'extérieur alors même qu'elle le viciait de l'intérieur.¹⁹ Peter Dronke a signalé l'importance du langage mystique, noétique, sapientiel dans la tradition troubadouresque:

... Le langage mystique nous a conduits à mieux comprendre ce que les poètes d'amour entendaient par "la dignité et la beauté de la passion dans la souffrance", "le pouvoir ennoblissant"; le langage noétique nous a précisé ce chemin vers l'univers avec l'aimé "qui fait valoir l'amant"; le langage sapientiel nous a fait entr'apercevoir quelque chose des significations cachées du culte d'un objet excellent.²⁰ (Trad. fr.: Rédac.).

Il semble qu'en ce qui concerne la poésie persane médiévale, on ne trouve pas l'opposition innée entre la religiosité extérieure et la luxure intérieure. On pourrait la comparer au *Gītāgovinda* où le sensuel et le mystique sont des lignes parallèles, distinctes mais réunies par la magique trame des mots du poète.²¹ N'est-il pas question d'accent? Ainsi, par exemple dans *Humāy et Humāyūn* de Kh^wāju-ye Kermāni, la nuance mystique, quoique présente, est extraordinairement discrète.²² C'est l'amour humain qui est célébré, en dépit du langage religieux et mystique: *amor deus est*.

Du point de vue de la littérature courtoise, il semble qu'il

19. Lewis, C. S., *The Allegory of Love: A Study of Medieval Tradition*, London, Oxford University Press, 1973, pp. 18-22.

20. Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon, 1965. I: *Problems and Interpretations*, p. 97.

21. Thomas, Patrick Michael, *op. cit.*, p. 223.

22. Bürgel, Johann Christophe, "Humāy and Humāyūn - a Medieval Persian Romance", in: Gherardo Gnoli and Antonio Panaino, eds., *Proceedings of the First European Conference of Iranian Studies held in Turin, Sept. 7th-11th, 1987 by the Societas Iranologica Europaea*, Turin, ISMEO, 1990, p. 352. On pourrait trouver un exemple de nuance mystique dans le motif du renoncement: a) quoiqu'il soit prince, Humāy part de son pays à la recherche de Humāyūn; b) Humāy abandonne son trône royal après un rêve de Humāyūn qui l'exhorte à partir à sa poursuite; c) en Chine, croyant que Humāyūn est morte, il abjure son pouvoir comme chef de l'armée; d) après la mort de Humāyūn, il renonce à sa royauté et se retire dans le désert (Bürgel, *op. cit.*, pp. 353-354).

soit plus précis de dire que *amor dea est*, l'amour est une déesse.²³ Et là, nous nous trouvons en désaccord avec ceux qui conjecturent que l'innovation du *fin'amors* est la subordination de l'amant.²⁴ Au lieu de quelque chose de vraiment nouveau, n'est-il pas possible que ce soit un retour à une tradition archaïque plus ancienne d'après laquelle la Déesse Blanche est la divinité suprême et son fils, son amant et sa victime.²⁵ Dans la *canso* comme dans le *ghazal*, la bien-aimée est apothéosée; citons, par exemple, le moment où Humāy voit Humayūn pour la première fois. Il lui apparaît comme un être surnaturel, et elle s'évanouit.²⁶ Autre exemple, ce poème de Ḥāfīz, où le poète fait allusion au mythe de la Pré-éternité où, selon la tradition, l'homme fut prédestiné à l'amour divin:

Au premier jour des jours tu as apparu aux créatures,
Il en naquit l'amour qui embrasa toute la nature.

Mettant l'accent sur la beauté inimitable de sa bien-aimée (ou de son bien-aimé), Ḥāfīz déclare:

La beauté de l'aimée ne dépend point de notre amour imparfait;
Quel besoin de points, de lignes et de couleur a un beau visage?
(QG 3.3)

Quoiqu'il n'y ait aucune allusion à la Pré-éternité dans les *cansos* de Bernard de Ventadour, néanmoins il traite sa *domna* comme si elle était une déesse. Huchet propose que le *verso* bernardien soit un *eikon* et religieux et esthétique dans lequel se contemple la beauté de la dame:²⁷

23. Cette qualité d'être une sorte d'entité absolue ou autosuffisante s'appelle en persan *esteghnā* ou «souveraineté» (Shalmowski, Woiciech, "Hafiz and Shakespeare: An East-West Encounter", *Papers in Honor of Mary Boyce*, [Acta Iranica, 2^{ème} série, vol. XI. *Hommages et Opera Minora*]. Leiden, Brill, 1985, p. 590).

24. Lewis, *op. cit.*, pp. 2-4.

25. Graves, Robert, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989, pp. 387-388.

26. Bürgel, *op. cit.*, p. 349.

27. Huchet, Jean-Charles, "La Dame et le Troubadour: 'Fin' 'Amors' et mystique chez Bernard de Ventadour", *Littérature*, 47, oct. 1982, p. 16.

car sai c'am e sui amatz
per la gensor qued anc Deus fei
("Lancan folhon bosc e jarric," vv. 21-22).²⁸

Car je sais que j'aime et suis aimé par la plus noble que Dieu
ait jamais créée, ... (Lazar 83).

Domna, l genser c'anc nasques
e la melher qu'en anc vis,
("Gent estera que chantes", vv. 37-38).

Dame, la plus belle qui naquit jamais et la meilleure que j'aie
jamais vue, ... (Lazar 205).

Chauzit ai entre las melhors
la melhr qued anc Deus fezes;
("Ja mos chantars no m'er onors", vv. 33-34).

Entre les meilleures j'ai choisi la meilleure que Dieu eût jamais
créée, ... (Lazar 201).

Il est évident qu'on parle de l'amour en termes absolus.
Peu s'en faut que les poètes ne lient la passion avec la finalité
de la mort, le moment ironique de l'accomplissement:

Ouvre ma tombe après la mort et regarde:
à cause du feu éternel qui me brûle, mon linceul sera tout embrasé
(QG 233.2)

La flamme d'amour de Bernard n'est pas moins vive:

Deus! devinar degra oimai
qu'eu mor per s'amor!
("En cossirer et en esmai", vv. 35-36).

Dieu! elle aurait pu avoir deviné que je meurs pour son amour!
(Lazar 219).

... mas mortz mi venha
s'eu no l'am de tot men sen;
("Amors, enquera'us preyara", vv. 40-41)

28. Toutes les citations de la poésie de Bernard de Ventadour se réfèrent à l'édition de Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour, Troubadour du XII^e siècle. Chansons d'amour*, Paris, Klincksieck, 1966.

Mais que la mort m'emporte si je ne l'aime pas de tout mon être
(Lazar 107).

Ai las! com mor de talen!
("Tuih cil que'm preyon qu'en chan", v. 8).

Hélas! comme je meurs de désir! (Lazar 187).

Ce cri de cœur de Bernard évoque l'image de la chandelle brûlante dans ces vers de Ḥāfīz:

Par ta vie, ô idole à la bouche pleine de douceur.
Je ne désire pendant les sombres nuits, que l'anéantissement de
mon être comme une chandelle. (QG 50)

Lorsque la bien-aimée est absente, l'amant se consume comme la chandelle qui se consume entièrement, comme le troubadour qui, en l'absence de la dame, est complètement consumé de désir:

et si'm durava lonjamen,
sobre sainhz li juraria
qu'el mon mais nulhs jois no sia;
mas al partir art et encen.
("En cossirer et en esmai", vv. 45-48)

Si cette joie pouvait durer longtemps, je lui jurerais par tous les saints qu'il n'y a d'autre joie au monde que celle-là. Mais à l'heure de la séparation, je brûle et me consume (Lazar 219).

Le manque d'amour ou l'amour non partagé est une sorte de mort, comme l'indiquent ces poètes. Cependant à l'oxymoron, l'amour lui-même est dépeint en termes de mort et d'anéantissement:

La montagne de ma patience s'amollit comme la cire par le chagrin
que tu me causes.
Depuis que je fonds comme une chandelle dans l'eau et le feu de
ton amour (QG 294).

Le moment où Bernard regarda les yeux de sa dame fut un moment de mort délicieuse:²⁹

29. On se rappelle ce moment dans *Humāy va Humāyūn* où le Prince regarde une peinture de Humāyūn dont il tombe amoureux instantanément

Miralhs, pus me mirei en te,
 m'an mort li sospir de preon,
 ("Can vei la lauzeta morver", vv. 21-22)

Miroir, depuis que je me suis miré en toi, les profonds soupirs ont
 causé ma mort, ... (Lazar 181).

Cette association entre le miroir et la mort est commune
 à beaucoup de cultures comme en témoigne, par exemple, la
 légende de Narcisse.³⁰

Quand on parle de l'érotique mystique, on est loin d'un
 moment de passion fugace. Le chemin de l'amant est plein de
 difficultés. Ḥāfīz affirme clairement:

Le chemin de l'amour est plein de peines et d'épreuves,
 Ô mon cœur: celui qui suit ce chemin à la hâte trébuchera
 (QG 221).

Le poète conseille à l'amant:

Bien que le chemin de l'amour soit l'affût des archers
 Celui qui poursuit sa course avec sagesse triomphera de ses rivaux.
 (QG 128)³¹

Le chemin du *fin'amors* n'est guère moins facile:

c'aitan doloirosamen
 viu com cel qaue mor en flama;
 ("Amors enquera'us preyra", vv. 63-64).

... puisque je vis aussi douloureusement comme celui qui se meurt
 parmi les flammes ... (Lazar 107).

ses mal d'amor, qu'eu no sofris en patz;

(Bürgel, *op. cit.*, p. 348).

30. Kay, Sarah, «Love in a Mirror: An Aspect of the Imagery of Bernard de Ventadour», *Medium Aevum*, LII, 1983, p. 275.

31. Il y a un jeu de mots (*ihām*) sur le mot *kamāndārān* (archers). Celui-ci peut se référer à plus d'une chose: 1) les dangers qui se tiennent en embuscade pour l'amant; 2) la bien-aimée elle-même dont les sourcils sont comparés conventionnellement aux arcs recourbés qui décochent des flèches dans le cœur de l'amant; 3) peut-être une troupe de beautés qui mettent la constance de l'amant à l'épreuve; 4) enfin, ceux qui blâment l'amant de sa conduite (Meisami, "Technique ...", *op. cit.*, p. 8).

(“Per mehls cobrir lo mal pes e’l cossire”, vv. 7-8).

Jamais Dieu ne créa tourment ni martyre que je ne pusse souffrir paisiblement, ... (Lazar 141).

Claire Kappler fait observer que pour les soufis la souffrance est en effet *la* condition de l’amour.³² Elle oublie les mystiques zoroastriens qui décrivent leur dévotion en termes d’esclavage de bonne volonté à Dieu ou en termes de sacrifice du “moi” par passion pour Lui.³³

Bernard se représente comme l’esclave de sa dame. En effet le masque de l’amant humble et timide est sa “marque”:³⁴

Tan sui vas la bela doptans
per qu’e’m ren a leis merceyans,
si’lh platz, que’m don o que’m venda!
(“Lancan vei per mei la landa”, vv. 26-28)

Je suis tellement craintif devant la belle que je me livre suppliant à sa merci: s’il lui plaît, qu’elle fasse don de moi ou me vende
(Lazar 173).

Quelquefois le chemin vers le cœur de la dame est représenté par un voyage périlleux:

Or quel remède y a-t-il? puisque dans la mer de ma douleur,
l’esquif de ma patience est tombé dans un tourbillon, poussé par
les voiles de la séparation.
Il s’en fallut de peu que le navire de ma vie ne fût noyé par les
vagues du désir de toi, à la mer sans bord de la séparation.
(QG 297).

Ici le navire (ou l’esquif) est une métaphore pour la patience ou la vie du poète. Dans cette *canso* de Bernard, ce navire est comparé au poète lui-même:

32. Kappler, Claude-Claire, «Magie et Mystique; à propos du Livre Divin de Farīdeddine Attār», in: Margaret Jones-Davies, ed., *La Magie et ses langages*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 31.

33. Russell, James R., «On Mysticism and Esotericism among the Zoroastrians», *Iranian Studies*, 26,1-2, 1993, pp. 73-94.

34. Kendrick, Laura, *The Game of Love: Troubadour Wordplay*, Berkeley, Univ. of California Press, 1988, p. 170.

Eu n'ai la bon'esperansa
 Mas petit m'aonda,
 c'atressi'm tem en balansa
 com la naus en l'onda.
 Del mal pes que'm desenansa,
 no sai on m'esconda.
 ("Tant ai mo cor ple de joya", vv. 37-42).

J'ai d'elle la bonne espérance. Mais cela ne m'est d'aucun secours, car elle me fait ainsi balloter comme la nef sur les vagues. Je ne sais où me cacher pour fuir les tristes pensées qui me dépriment
 (Lazar 75).

D'une façon assez intéressante, Ḥāfīz peut aussi faire allusion au chemin de la passion en termes de désert:

Les hauts et les bas du désert de l'amour sont un piège de calamité: où se trouve un homme au cœur de lion qui ne craigne pas la calamité? (QG 155).

L'image du désert ne se présente pas dans la poésie de Bernard, mais "les hauts et les bas" de l'amour font penser aux morts et aux renaissances continuelles qu'éprouve le troubadour:

Aquest mors me fer tan gen
 al cor d'una dousa sabor:
 cen vetz mor lo jorn de dolor
 e reuiu de joi autras cen.
 ("Non es meravelha s'eu chan", vv. 25-28).

Cet amour me blesse si noblement le cœur d'une douce saveur, que cent fois par jour je meurs de douleur et cent fois aussitôt la joie me ressuscite (Lazar 61).

La raison fondamentale de la souffrance et de l'angoisse de l'amant se trouve dans la cruauté de la bien-aimée:

Eu que'n posc mais, s'Amors me pren,
 e las charcesrs en que m'a mes,
 no pot claus obrir mas merces,
 e de merce no'i trop nien?
 ("Non es meravelha s'eu chan", vv. 21-29).

Mais qu'y puis-je faire, si Amour m'a saisi? si la seule clef qui ouvre la prison où il m'a mis, est Pitié, alors que de pitié je ne trouve nulle trace chez elle? (Lazar 61).

On plus la prec, plus m'es dura;
("Lo tems vai e ven e vire", v. 33).

Plus que je l'implore, plus elle m'est cruelle (Lazar 233-234).

Ḥāfiz brave des difficultés pareilles:

Il serait bon que tu apprisses à être fidèle et à observer ta promesse, car toute personne sait comment être cruelle (QG 177.5).

S'efforçant d'être philosophe, le poète se dit à lui-même:

Hafez! ne souffre pas tant à cause du vent d'automne qui souffle
sur les prés du Temps
Sois raisonnable: «Où est la rose sans épines?» (QG 26.9).

En dépit des souffrances de l'amant, les poètes insistent sur le fait que la poursuite de l'amour (symbolisé par la rose), en vaut la peine:

Parce que la rose incarne l'idéal de beauté que tout homme doit s'efforcer d'atteindre, et que ses épines représentent les souffrances qu'il endure avec joie comme le prix à payer pour cet idéal.

Les tourments de l'amour, loin de diminuer la valeur de la quête de l'amant, l'ennoblissent au contraire, la rose étant le but le plus précieux de la vie³⁵ (Trad. fr. : Rédac.).

Ces mots de Ḥāfiz semblent refléter ces sentiments quand il dit:

La rose est précieuse; tiens pour gain sa compagnie (QG 164).

Tiens pour gain la nuit d'amour et saisis le don du bonheur, car le clair de lune allume le cœur de l'amant; l'orée du jardin de tulipe est douce (QG 288).

Tout le monde sait que l'amant courtois prétend que ses souffrances sont le fourneau dans lequel se purifie son carac-

35. Meisami, Julie Scott, "Allegorical Gardens in the Persian Poetic Tradition: Nezami, Rumi, Hafez", *International Journal of Middle East Studies*, 17,2, 1985, p. 166.

tère. Bernard proclame:

Per re non es om tans prezans
com per amor e per domnei ...

Nuls om ses amors re von vau,
("Ges de chantar no'm pren talans", vv. 25-26, 29)

Rien ne rend l'homme aussi méritoire que l'amour et le service
des dames, ... Sans amour, personne ne vaut quelque chose, ...
(Lazar 199).

Assis com es l'amors sobrana,
per que mos cors melhur'e sana.
("Ja mos chantars no m'er onors", vv. 5-6)

Tout comme l'amour, par lequel mon cœur s'améliore et guérit,
... (Lazar 199).

Le printemps est bien entendu la saison de l'amour.³⁶ Les
mots de Ḥāfīz expriment une joie de vivre:

C'est le printemps. Efforce-toi d'être heureux,
car bien des roses fleuriront alors que tu seras sous terre (QG 456).

Ḥāfīz ne fait pas exception non plus en comparaison de ses
pareils:

De nombreux *ghazal* se distinguent par un bref prélude, "chant de
printemps" stylisé d'un ou deux vers et très proche de passages
semblables dans la poésie des troubadours ... en effet le *ghazal*
courtois, tout comme la poésie des trouvères et troubadours, prend
l'amour pour unique objet de célébration.³⁷ (Trad. fr. : Rédac.)

36. Dans l'édition de Lazar de la poésie de Bernard de Ventadour, 20
des 49 *canços* s'ouvrent avec la saison du printemps et seulement deux
avec l'automne. Eliza Ghil a démontré que ce *Natureingang* n'est ni
une façon universelle de commencer une *canço* ni exclusivement car-
actéristique de la *canço* en tant que genre: Ghil, Eliza. "The Seasonal
Topos in the Old Provençal *canço*: A Reassessment" in: Hans-Erich
Keller, ed., *Studia Occitanica in memoriam Paul Rémy*, Kalamazoo, MI,
Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986, I,
p. 97.

37. Meisami, Julie Scott, "Allegorical Gardens ...", *op. cit.*, p. 159.

A la différence de Ḥāfīz, Bernard ne s'occupe pas de l'hiver desséchant. Par contre, le troubadour se réjouit de la fraîcheur du printemps et s'y identifie:

Lancan folhon bosc e jarric,
e'lh flors pareis e'lh verdura
pels vergers e pels pratz . . .
e refflorisc e reverdei
e folh segon ma natura (vv. 1-3, 7-8).

Lorsque les bois et les chênaies se couvrent de feuilles, et dans les vergers et les prairies paraissent la verdure et les fleurs, . . . je reffleuris, reverdis et me couvre de feuilles selon ma nature.

(Lazar 83).

Une forme du printemps intériorisé peut se trouver dans les œuvres des deux poètes, mais avec une différence. Pour Ḥāfīz, qui n'a que trop conscience de la nature transitoire des choses, les trésors du jardin se font permanents une fois emmagasinés dans le cœur:

Prends ta part des parfums et des couleurs du printemps,
car bientôt après surviendra le détrousseur de l'Hiver (QG 430).

Quant à Bernard, bien que le printemps ait pu être le début de l'amour, une fois que le feu de la passion s'installe dans son cœur, il opère indépendamment des circonstances extérieures:

Tant ai mo cor ple de joya
tot me denatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par le frejura (vv. 1-4).

J'ai le cœur si plein de joie qu'elle métamorphose tout pour moi.
L'hiver me semble fleur blanche, vermeille et jaune . . . (Lazar 73).

Le rossignol apparaît dans la poésie de Ḥāfīz et de Bernard, mais encore avec une différence. Pour le troubadour, chez qui il n'apparaît que dans un quart des *cansos*,³⁸ le chant du rossignol s'associe avec le réveil de la nature et représente une invitation à l'amour:

38. Pfeffer, Wendy. «Mourir comme le rossignol»: A Secular Motif in a Religious Context», *Revue de l'Université d'Ottawa*, L, 1980, p. 210.

Can l'erba fresch'e e'lh folha par
 e la flors boton' el verjan,
 e'l rossinhols autet e clar
 leva sa votz e mou sa chan,
 joi ai de lui, e joi ai de la flor
 e joi de me e de midons major (vv. 1-6).

Lorsque l'herbe fraîche et les feuilles paraissent, que la fleur bourgeonne sur la branche, et que le rossignol élève sa voix haute et claire et entonne son chant, j'ai joie de lui, et j'ai joie de la fleur, et joie de moi-même et, plus grande encore, de ma dame.

(Lazar 137).

La dousa votz ai auzida
 del rosinholet sauvatge,
 et es m'ins el cor salhida
 si que tot lo cosirer
 e'ls mals traihz qu'amors me dona,
 m'adousa e m'asazona (vv. 1-6).

J'ai entendu la douce voix du rossignol sauvage et elle est entrée au fond de mon cœur, si bien qu'elle adoucit et apaise les soucis et les tourments qu'amour me donne (Lazar 191).

Pendant la période où Ḥāfīz composait sa poésie, le rossignol et la rose étaient des types conventionnels de l'amant et de la bien-aimée.³⁹

Le rossignol ne pense qu'à ce que la rose se mette à l'aimer.
 La rose ne se soucie que de se montrer plus coquette ...
 C'est grâce à la rose que le rossignol apprit à chanter
 Sinon il n'y aurait pas tant de belles chansons dans son gosier
 (QG 277).

Ces tout derniers vers nous font penser à l'affirmation de Bernard qui attribue l'excellence de sa poésie à l'amour où il est plongé:

Per so es mos chantars cabaus
 qu'en joi d'amor ai et enten
 la boch'e'ls olhs e'l co e'l sen
 ("Chantars no pot gaire valer", vv. 5-7)

39. Meisami, Julie Scott, "Allegorical technique ...", *op. cit.*, p. 20.

Pour cette raison mon chant est parfait, parce que j'engage dans la joie d'amour la bouche et les yeux, le cœur et la raison.

(Lazar 65).

Poètes courtois, et Bernard et Ḥāfīz s'inspirent de l'amour. Non seulement par leur thème, mais aussi par leur forme, le *ghazal* et le *canso* partagent certaines similitudes, dont la moindre n'est pas leur origine musicale commune. Philip Hitti, par exemple, a suggéré de faire remonter le mot "troubadour" au radical arabe TRB (la musique, la chanson).⁴⁰ Par contre, Alec Robertson plaide pour le mot *tropator* ou compositeur de *tropes*, qui sont des accroissements facultatifs à la liturgie.⁴¹ Que l'étymon de *troubadour* soit arabe ou latin, ou peut-être la confluence des deux, le mot indique clairement un chanteur de chansons, et il est évident que les *cansos* de Bernard de Ventadour furent chantées (Lazar 43-48). On peut en dire autant du *ghazal* qui, très tôt, entretient des liens avec la musique.⁴²

Plus tard, on distingua entre les *ghazals* chantés et non chantés, c'est-à-dire, *ghazal-i malhūn* et *ghazal-i mujarrad* respectivement. Il fut aussi question de dessins rythmiques qui font contraste: un dessin quantitatif (*vazn-i 'arūzi*) pour le *ghazal* non chanté ou un rythme accentuel déterminé par le mode musical (*vazn-i īqā'i*).⁴³ Une autre considération formelle se trouve dans l'apparente "incohérence" des deux formes lyriques: la critique orientaliste du *ghazal* a souvent stigmatisé sa diction stéréotypée, sa complexité rhétorique et son

40. Hitti, Philip K, *History of the Arabs*, New York, Macmillan, 1951, p. 562.

41. Matthew C. Steel a montré de quelle manière les mélodies de Bernard sont fortement associées au style de chant liturgique et à la théorie de mode. Steel, Matthew C, «A case for the Predominance of Melody over Text in Troubadour Lyric: Bernard de Ventadour's 'Can vei la lauzeta mover'», *Michigan Academician* XIV, Winter 1982, pp. 264 sq.

42. Meisami, «Persona . . . », *op. cit.*, p. 125. On rappellera le mot latin *carmen*, qui peut signifier "chanson" ou "poème": *carmen*, *canmen*, le radical *can-* étant le même qui se trouve dans *canêtre*, chanter.

43. Meisami, *op. cit.*, p. 142.

apparente incohérence formelle.⁴⁴

La difficulté pour le lecteur moderne est que le *ghazal* se compose d'une série de distiques épigrammatiques (*beyts* ou *shi'rs* qui sont unis par rythme ([a a] b a, c a, etc.) et par mètres "canoniques".⁴⁵ Dans les périodes tardives la longueur normative n'excéda pas généralement neuf ou dix doubles vers.⁴⁶

Puisque chaque vers est une pensée complète, l'enjambement étant défendu, il pourrait être difficile de constater une chaîne d'idées cohérentes.⁴⁷ Donc il se peut que le *ghazal* apparaisse à un certain degré «atomistique» ou «moléculaire».⁴⁸ Pourtant, dans son analyse du *ghazal* de Ḥāfīz, «Ḥāl-i dil bā tu guftanam havas ast», Meisami démontre qu'il y a effectivement une structure globale compréhensible. Dans les trois premiers doubles vers, Ḥāfīz introduit et développe le motif de l'amour rendu impossible par la distance de la bien-aimée et l'impossibilité de faire sa déclaration. Dans les trois derniers doubles vers, tandis qu'il semble développer le motif

44. *Ibid.*, p. 125.

45. Skalmowski, Woiciech, *op. cit.*, p. 16; Pritchett, Frances W, «Orient Pearls Unstrung: The Quest for Unity in the Ghazal», *Edebiyat* 4.1, 1993, p. 119.

46. D'autres caractéristiques formelles du *ghazal* comprennent: 1) l'observance d'un mètre et d'une rime uniques partout; 2) un distique rimé initial obligatoire (le *maṭla'*); 3) l'incorporation du *takhallus* ou nom de plume du poète au vers dernier ou avant-dernier; 4) sa structure est typiquement paratactique (Meisami, «Persona...», *op. cit.*, p. 125). Quant à Bernard de Ventadour, la structure de la plupart de ses *cansos* se conforme à la tradition troubadouresque du XII^e siècle, c'est-à-dire, 5 ou 7 strophes de 7 à 8 vers avec une *tornada* de 2 à 5 vers à la fin (Lazar 28-30). Nathaniel B. Smith a observé que le manque de parallélisme est racheté par une haute densité de répétition sonore. Smith, Nathaniel B., *Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric: A Study in the Style of the Troubadours*. Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1976, p. 220.

47. Meisami, Julie S. «Unity and Structure in a Ghazal of Ḥāfīz: A Comparative Study», *Javadpur Journal of Comparative Literature* 14-15, 1976-1977, p. 117.

48. Pritchett, Frances, *op. cit.*, p. 119.

original, Ḥāfīz introduit en fait le vrai motif, *i.e.*, la poésie elle-même. Il y a un dernier vers arrivant à l'apogée qui rend le thème explicite et en tire une conclusion. La transition a lieu au moyen du 4^e double vers, avec l'image ambiguë de «enfiler une telle belle perle inestimable», métaphore très répandue de la composition de la poésie. Ce vers se réfère à l'amour, mais renvoie aussi à la poésie; et il forme un "tour" qui ressemble au "tour" du sonnet.⁴⁹ La transition se fait entre l'amour et la poésie, thèmes différents mais alliés. Dans une étude du *Canso II* de Guilhelm de Cabestanh, nous avons découvert un "tour" au moyen de la structure des strophes du poème: les six strophes sont composées chacune de neuf vers, le cinquième vers central formant un lien entre une série d'antithèses. Str.I: confusion/compréhension; str.II: plainte/acceptation; str.III: plainte/silence; str.IV: certitude/doute; str.V: passif/actif; str.VI: tourment/consolation.⁵⁰ Il est évident qu'il ne s'agit pas de construction rectiligne classique. Tandis que le problème du *ghazal* est le manque de transition, la composition "incohérente" des troubadours, critiquée par Jeanroy et d'autres peut, s'expliquer par la construction antithétique de leurs poèmes.

Une analyse de «Lo tems vai e ven e vire» de Bernard, *canso* composée de 8 strophes de 7 vers, avec une *tornada* de 3 vers, dévoile une série semblable d'antithèses dont la première partie est de 4 vers, et la seconde de 3 vers, mais sans le vers médiateur de Guilhem: str.I: manque d'action/action; str.II: action/raison d'action; str.III: blâme/punition; str.IV: action/manque d'action; str.V: action présente/ action future (négative); str.VI: action future (positive)/raison d'espoir; str.VII: action positive/action négative; str.VIII: positif/négatif.

49. Pour une comparaison provocatrice des *ghazal* de Ḥāfīz et des sonnets de Shakespeare, voir Skalmowski, W., «Hafez and Shakespeare: An East-West Encounter», *Papers in Honor of Mary Boyce*, Leiden, Brill, 1985, pp. 583-591.

50. Thomas, Patrick Michael, «Le Point d'appui du cinquième vers: La Balance Structurale dans le *Canso II* de Guilhem de Cabestanh», *Les Lettres Romanes*, 46.3, 1992, pp. 163-168.

Enfin, la *tornada* (IX, 57-59) fait écho à l'aspect positif de la strophe VIII.⁵¹ Il y a une véritable polyphonie de points de vue qui rivalisent l'un avec l'autre. Cette construction intérieure en zigzag pourrait bien s'expliquer, au moins en partie, par les réactions du poète à l'auditoire implicite: tantôt le chanteur s'adresse à la partie amicale de l'auditoire, tantôt à la partie hostile.⁵² Dès qu'on a mieux compris les rouages intérieurs du *ghazal* et de la *canso*, l'accusation d'"incohérence" est transformée en une admiration respectueuse pour le métier supérieur de poète.

Notre étude a essayé de démontrer qu'il existe un nombre considérable de parallèles entre la *canso* occitane et le *ghazal* persan. Malgré les atours extérieurs du mysticisme tirés du soufisme et du christianisme, chacun d'eux met vraiment en valeur l'amour humain. Une étude centrée sur les *ghazals* de Ḥāfīz a mis en lumière des similarités significatives avec les *versos* de Bernard de Ventadour. Les deux poètes ont idéalisé la bien-aimée. La mort est pour tous deux une métaphore de l'amour, mais aussi du manque d'amour. Si le chemin suivi par l'amant est rendu difficile par la cruauté de la bien-aimée, ce n'est qu'en triomphant des obstacles que l'amant peut se perfectionner. Saison de l'amour, le printemps n'est absent ni dans la *canso* ni dans le *ghazal*. Le rossignol apparaît dans la poésie de Bernard et de Ḥāfīz, mais avec des différences constatées. En ce qui concerne la forme, nous avons observé que la *canso* et le *ghazal* tirent leur origine de la musique. En dépit de la différence évidente de forme et de structure, le *verso* et le *ghazal* partagent le même sort d'avoir été injustement accusés d'incohérence, leur structure poétique fondamentale n'ayant pas été correctement comprise.

51. Thomas, Patrick Michael, «The 'Artless' *Trobar Leu* of Bernard de Ventadour», *Romanisch Forschungen*, 104, 3-4, 1992, pp. 275-278.

52. Meisami, Julie Scott, "Persona ...", *op. cit.*, p. 134.