

# La Trova de la Minne

*Taíd Rodríguez*



**C**omment expliquer ou comment commencer à expliquer un phénomène aussi soudain, aussi fulgurant apparemment, et aussi fécond en relation avec le futur que la trova occitane ? Par où commencer ? Laquelle de ses nombreuses implications souligner ?

Comment dirait Ghilhem Ademar :

*Comensamen comensarai  
comensan, pus comensar sai,  
un vers vertadier e verai,  
tot ver veramen...*

En commençant je commencerai  
Par le commencement, car je sais commencer

Un ver véritable et vrai,  
Vraiment tout *vert*<sup>1</sup>...

Ce grand art a fait l'objet de nombreuses études, beaucoup se sont creusé la tête pour essayer d'expliquer sa genèse, beaucoup se sont efforcés d'analyser minutieusement l'environnement social dans lequel il est né, beaucoup ont épluché des livres et encore des livres à la recherche de l'origine de sa manière particulière d'utiliser le langage, de la particularité de ses sujets : d'où vient cet amour à la dame ? Qu'est-ce que la dame, « notre dame » ? Que voulaient-ils dire par « amour fin », « amour pur » ? La recherche de l'interprétation correcte de ces questions a mis sur pied des bibliothèques entières.

Pourtant, ces recherches nous semblent aujourd'hui trop incomplètes et leurs conclusions superficielles. Peut-être est-ce parce qu'on a cherché la réponse presque exclusivement depuis l'érudition, depuis l'accumulation des savoirs écrits dans des livres. Et, aussi étrange que cela puisse paraître à beaucoup, il se trouve que tout n'est pas écrit, que tout ne se trouve pas dans les livres.

L'accumulation des connaissances au sujet de la trova occitane commença alors que celle-ci était toujours bien vivante, au cours de la première moitié du XIIIe siècle, avec la confection des premiers chansonniers. Ceux-ci apparurent précisément quand la trova était déjà en train de décliner, plusieurs dizaines d'années après la fin des guerres contre le Languedoc. Peut-être commencèrent-ils à apparaître précisément pour cette raison. Ces chansonniers rassemblèrent et mirent par écrit les trovas dispersées, les regroupant par sujet ou par auteur. Ils incluaient parfois, quand il s'agissait de chansons, la notation musicale qui les accompagnaient. On a conservé aujourd'hui quatre-vingt quinze de ces chansonniers médiévaux, dont quarante-cinq relativement complets. Curieusement, la plupart de ces chansonniers sont des copies réalisées en Italie. On sait que Dante et Pétrarque s'abreuvèrent largement à cette source.

Le nombre de chansonniers conservés est étonnamment élevé. On pourrait de ce fait penser qu'on possède aujourd'hui une connaissance approfondie de la trova. Mais bien qu'un grand nombre ait été conservé, le nombre de ceux qui se sont perdus est infiniment plus grand. En effet, seuls sept des quatre-vingt quinze chansonniers proviennent de copies venant du Languedoc, la terre d'origine des troubadours. Cette perte doit être liée à la purge systématique de

---

<sup>1</sup> En réalité, on aurait « vrai ». N.d.T. : cf. note n° 4.

livres et d'archives patiemment réalisées par l'Inquisition, dont l'implantation accompagna la croisade papale contre le catharisme (qui ressembla plus, comme nous le disions, à une croisade contre tout le Languedoc que contre la secte hérétique), mais dont l'activité se prolongea pendant plusieurs centaines d'années. Et ces textes ont peut-être été perdus parce l'Inquisition avait peu de capacité de discrimination, ou parce qu'elle en avait trop<sup>2</sup>.

D'autre part, il y a la question de la qualité de ce qui a été conservé. Il y a une grande disparité parmi les troubadours. Déjà à son époque, Raimon de Miraval mettait en garde quant à l'opportunité ou pas de tous les appeler « troubadours ». Mais l'érudition agit souvent de manière mécanique et quantitative dans ses analyses, qu'elles soient stylistiques, grammaticales ou thématiques, et fait à peine la distinction entre les uns et les autres. Pour l'analyse érudite, il suffit qu'une trova soit écrite en occitan pour être considérée comme une véritable trova, même si elle est de très mauvaise qualité.

Du fait de ce manque de distinction, on arrive avec une étonnante facilité à des conclusions inexactes, quand elles ne sont pas clairement erronées. Dans les manuels, nous pouvons lire des choses telles que : « l'art des troubadours reproduit les leçons qu'ils ont appris dans les écoles de rhétorique » ; « leur terminologie vient de ce qu'ils avaient sous la main : l'ordre juridique dans lequel ils vivaient et ce qu'ils entendaient de la part des hommes de l'Église catholique », ou encore que « la chanson provençale est, en grande partie, une analyse détaillée de l'aspect le plus externe de la passion amoureuse »<sup>3</sup> (?).

Une autre erreur que font les érudits modernes à propos de la trova occitane, c'est que, pour une raison mystérieuse, ils ne se décident jamais à l'associer à l'apparition de l'hérésie cathare, même si leur apparition et leur disparition coïncident dans le temps et dans l'espace. Ils pensent peut-être que cela concéderait à cette hérésie une place trop importante dans l'histoire. Il ne faut pas oublier que beaucoup de ces érudits sont des chrétiens croyants. On sait

---

<sup>2</sup> Du fait de cette purge intense, seuls quelques écrits cathares nous sont parvenus. Il est donc très difficile de mettre en relation le catharisme – un phénomène que nous ne connaissons qu'à travers des documents inquisitoriaux – avec quoi que ce soit d'autre, y compris la trova de la Minne. Il est très possible que de nombreuses collections de trovas aient été purgées parce que, pour les inquisiteurs, la relation entre la Minne et le catharisme était infiniment plus claire que pour nous. Ce qui existe par contre et qui est bien documenté (nous le verrons ensuite), c'est la relation de parenté ou d'allégeance de nombreux troubadours aux seigneurs du Languedoc que combattait le pape (seigneurs qui, cela dit en passant, n'étaient pas tous cathares, même si certains l'étaient et beaucoup les défendaient).

<sup>3</sup> On trouve ce genre de phrases, par exemple, dans le manuel dont proviennent ces exemples : Martin de Riquer, *Los trovadores*, v.1, "Introducción", Barcelone, 1975. N.d.T. : Cet ouvrage a été traduit en français : Martin de Riquer, *Les Troubadours. Histoire littéraire et textes*, éd. Moustier Ventadour, 2013, 741 p.

pourtant que la plupart des premiers troubadours étaient liés aux familles d'ascendance cathare, qu'ils leur étaient unis par des liens de parenté et que beaucoup d'entre eux devinrent, après la croisade des Albigeois, des *faidits* (fuyards ou dépossédés). On sait que la fameuse question de la terminologie utilisée dans de nombreuses trovas pour dissimuler les noms de personnes et de lieux cache en réalité des noms de personnes et de lieux étroitement liés au catharisme (par exemple, Raimon de Miraval appelait *Audiart* le conte Raymond VI de Toulouse). Par ailleurs, le thème omniprésent du « culte envers la dame » et de l'« amour fin » ne semble pas non plus avoir particulièrement de racines catholiques, loin de là.



En fait, comme on ne connaît pas le contenu concret du catharisme (vu qu'aucun livre écrit par un Cathare n'a été conservé, ni aucun témoignage direct de leurs enseignements, puisqu'ils ont tous été brûlés et que le peu que nous en connaissons provient des registres de l'Inquisition, qui ne semblent pas être une source très fiable en la matière), on méconnaît le fait essentiel que la trova ait pu être le véhicule choisi par certains Cathares ou *purs* pour diffuser leurs messages parmi les gens du peuple.

Ce but expliquerait en soi la plupart, sinon toutes, les caractéristiques qui différencient la trova de la Minne ou amour pur<sup>4</sup> de toute autre composition poétique antérieure ou postérieure.

<sup>4</sup> « Fin d'amors » disait-on en occitan, « amour fin », tout comme on dit « or fin », pour se référer à sa pureté. N.d.T. : Voici ce que nous commente l'auteur. Suivant les lois et la philosophie de la trova occitane, « fin'amor » et « fin d'amors » pourraient avoir des significations semblables mais jamais un seul sens. Nous sommes aujourd'hui trop habitués à donner un sens unique à chaque mot quand, dans le passé, ce ne fut jamais le cas. C'est une richesse de la langue que nous sommes en train de perdre. « Fin » peut ainsi faire référence à la fin de quelque chose, à son terme, faire référence à la finalité, à son but, ou encore faire référence à la finesse. Dès lors, « fin'amor » peut être « l'amour final », « la fin de l'amour », « l'amour fin » ou encore « la finalité de l'amour »... entre autres. En ce sens, la trova occitane se rapproche beaucoup de la variabilité des langues plus anciennes, syllabiques, et rappelle en particulier le sanskrit en ce sens qu'un mot

La première trova, les premiers troubadours, furent des troubadours de l'amour. Cela peut paraître aujourd'hui un sujet un peu trivial, mais ça ne l'était pas, il y a dix siècles. Aujourd'hui, nous avons une certaine idée de ce que c'est qu'aimer d'amour. Nous pouvons, jusqu'à un certain point, choisir quand et qui rencontrer, quand et avec qui nous marier ou décider de nous marier ou pas. Mais il y a dix siècles, l'« amour » n'allait pas au-delà du contrat de mariage. Ce n'est pas seulement la trova qui naît alors, mais le concept même de l'amour au-delà des intérêts de la famille. C'est un progrès capital : il souligne et valorise la volonté de l'individu, il la reconnaît, lui fraie un chemin et lui donne une autonomie. Comme nous l'avons vu, la Renaissance, soutenue par Dante ou Pétrarque en Italie, qui met l'individu au centre de sa conception de l'univers, a ici ses précédents. La question est ardue et difficile à expliquer par écrit, mais en chantant l'amour le plus pur, les troubadours de la Minne chantaient également l'existence d'une volonté en chaque individu : d'une âme, d'une braise dorée dans les profondeurs de sa « mine ». C'est aussi « la dame », « notre dame ». L'amour ne s'exprime au monde qu'à travers elle et a en elle sa source. L'amour et la reconnaissance de l'individualité furent ainsi associés.

Au fil du temps, la trova de la Minne se répandit rapidement et donna lieu à un autre genre de trovas qui n'étaient pas des trovas d'amour. Mais la trova originale continua d'exister parallèlement, grâce à l'existence en son sein de lois rigides : les célèbres *Leys d'amors* délivrées par un faucon doré au premier troubadour.

Tout semble indiquer que ces *Leys d'amors* ont vraiment existé et qu'elles furent transmises oralement de maître à élève tandis que la paix régnait dans le Languedoc, et que ce n'est que lorsque la paix se brisa et que la trova se désarticula que fut probablement mis par écrit ce qui restait d'elles, en 1323<sup>5</sup>. Cette tradition s'oppose diamétralement à cette autre plus académique, et plus confuse aussi, qui essaye de faire dériver la trova occitane des « tropes » utilisés dans certains passages de la liturgie chrétienne, d'une part, et de la tradition rhétorique, de l'autre. (En général, nous avons du mal à accepter que les choses peuvent naître « toutes faites » plutôt qu'au terme d'une évolution

---

peut avoir jusqu'à 10 ou 12 significations possibles, toutes apparentées et toutes correctes pour autant qu'elles s'ajustent au contexte.

<sup>5</sup> C'est un consistoire toulousain dit « *del Gay Saber* » (du Gai Savoir) qui a essayé de faire revivre la trova occitane. Les *Leys d'amors*, dans leur forme tardive, sont un manuel sur la façon de *trovar* (trouver - poétiser) : types de vers, types de rimes, types de strophes, types de compositions, thèmes, usages, tournures appropriées et inappropriées, grammaire, etc. On trouve plusieurs éditions : J. Anglade, *Las leys d'Amors* (4 vol., en provençal) ; Gatién Arnault, *Las Flors del Gay Saber* (3 vol. provençal-français).

lente et coûteuse, mais identifiable. Le darwinisme social s'est à ce point incrusté dans notre cerveau).

Voici quelques-unes de ces *leys d'Amors* dans leur forme tardive :

- Usage exclusif de la « langue d'oc », la langue de l'oïe (*auca*) dans sa version toulousaine. La trova fut peut-être un moyen naturel pour transmettre au peuple un certain type de notions, on aurait pour cela choisi la langue parlée par le peuple. Cela dit, à l'époque où ces lois furent transmises au premier troubadour, cet usage a pu être, sémantiquement, grammaticalement ou formellement, limité. Nous croyons qu'il est très probable que, conjointement aux nouvelles idées, les troubadours aient aidé à diffuser de nouveaux usages grammaticaux (et c'est important car cela revient à dire de nouvelles façons de penser), un nouveau vocabulaire et de nouvelles sémantiques ainsi que de nouveaux modes d'expression introduits alors. À ce sujet, on pourrait faire beaucoup plus de recherches que ce qui a été fait jusqu'à présent.
- Usage exclusif d'un langage poétique, en rimes *consonantes* et strictement mesurées. La trova s'exprime exclusivement dans un langage poétique, avec des mots recherchés, qui sont tressés dans des versets mesurés qui furent appelés *bordos* o *bordonetz* (autrement dit, « guides »). Ils étaient mesurés en fonction du nombre de la dernière syllabe tonique, contrairement à l'usage italien et castillan, qui compte une syllabe de plus après la dernière syllabe tonique<sup>6</sup>. Les rimes devaient être exclusivement consonantes, ce qui aidait énormément à mémoriser la trova et, surtout, à ne pas la modifier. Les exceptions connues à ces règles sont minimales.

Par ailleurs, les *bordos* sont insérés dans des strophes appelées *cobblas* (couplets), qui constituent à leur tour différents types de composition poétiques. Celui qui nous est parvenu en plus grand nombre, c'est la *chanso*, qui était un type de composition formée de cinq *cobblas* et qui devait traiter uniquement de « l'amour fin ». Beaucoup de ces compositions nous sont parvenues, accompagnées en outre de leur notation musicale, ce qui semble indiquer qu'elles furent, à un moment donné, chantées. En Allemagne, on appela précisément ces troubadours de l'amour des *minnesängers*, des « chanteurs de l'amour courtois ».

On utilisait d'autres compositions pour exprimer la douleur d'une perte (*plang* – plainte –, « *planto* » en castillan du temps d'Alphonse X) ; pour chanter la

---

<sup>6</sup> Riquer, *op. cit.*

séparation de l'objet de son amour (*alba*) ; pour chanter une rencontre seuls avec la dame (*pastorela*) ; ou pour exprimer la relation entre un seigneur et son vassal, la réprimande des idiots ou des méchants, ou une guerre quelconque (*sirventes*), entre autres.

- Usage singulier des connotations psychologiques des trovas. Il est surprenant de voir que les *Leys d'amors* considèrent deux principaux types de rimes : masculine et féminine. La rime aiguë est appelée « masculine », quel que soit le genre du mot qui sert la rime, et la rime longue est appelée « féminine ». Le troubadour connaît cette différence et joue constamment avec elle. Il existe ainsi des compositions à prédominance masculine ; à prédominance féminine ; exclusivement masculine (comme la composition qu'ils appellent *verso*) ; exclusivement féminine et alternée (qu'ils appellent *dérivativas*). Dans toutes ces compositions, l'enchaînement de mots longs ou aigus crée des effets recherchés très particuliers dans une langue comme la langue d'oc, où il existe un tas de mots qui finissent en lettres consonantes (les mots qui se terminent par -ns, -rs, -nz et -tz sont très courants).



Comme nous l'avons vu, il est très probable qu'une partie au moins des troubadours de la Minne (de ma mine) accompagnent leurs compositions poétiques de compositions musicales. On a conservé, de cet accompagnement musical, certaines notations neumatiques carrées de l'époque, qui nous permettent d'interpréter certaines d'entre elles aujourd'hui. Mais ces notations médiévales

ne donnent pas suffisamment d'information quant à la prononciation, la qualité ou la chaleur de la voix, le rythme, le ton ou l'utilisation d'instruments. La notation neumatique carrée n'est pas capable de contenir les variations qui étaient certainement chantées mais non écrites, ce qui rend pratiquement impossible de situer correctement la position de tous les tons et demi-tons dans une chanson particulière. On n'est même pas sûr que ces compositions

poétiques aient été conçues pour être chantées et accompagnées d'instruments<sup>7</sup>.

Quoi qu'il en soit, les notations neumatiques carrées et les tentatives de reproduire le son, le rythme et l'intonation d'une trova sont une excellente façon d'approcher la sonorité de l'époque, d'aborder sa problématique et les questions qu'elle suscite, et de se pencher sur les images et les pensées poétiques qu'elles accompagnent : comment fallait-il entonner tel ou tel verset, quelles pauses fallait-il faire et combien de temps devait-il durer ?

Mais en définitive, l'essence de la véritable trova se trouve dans une chose apparemment aussi simple que la manière dont les premiers troubadours comprirent le mot qui donna nom à leur métier, autrement dit par ce qu'ils entendaient par le mot occitan de *trobar*. Les *Leys d'amors*, écrite en occitan et en vers font dériver le mot *trobar* d'une double étymologie curieuse : d'un côté, elles le font dériver du mot *aventura* et, de l'autre, de *bona cura*. Il dérive d'*aventura* lorsque nous trouvons sans chercher quelque chose qui était perdu ou pas ; et il dérive de *bona cura* lorsqu'avec beaucoup de soins, nous trouvons quelque chose qui était perdu.

De cette manière, la trova possède à la fois quelque chose de l'un et de l'autre. Cette « rencontre » auquel elle fait référence doit être soigneusement recherchée, mais, d'un autre côté, il faut de l'aventure parce que très souvent le troubadour ne connaît pas ce qu'il cherche et doit être ouvert à toutes les possibilités. D'un côté l'attention, de l'autre l'ouverture, qui donnent toutes deux comme résultat la « rencontre ».

La trova possède également des traits alchimiques. Celui qui trouve est appelé en occitan *trobador*, ce qui revient quasiment à dire « trouveur d'or ». Le mot *Minne* peut également être mis en relation avec l'autre « mine », celle du mineur.

Cet or symbolique représente la découverte d'une nouvelle pensée. Le troubadour ne la crée pas, il ne l'invente pas, il la trouve (c'est pour cela que l'on dit *trobar* et pas *invenire* « inventer », comme le prétendent certains, résolu à faire dériver la trova d'une science latine antérieure). Et pour la traduire, il invente un langage particulier. Il doit nécessairement l'inventer, s'il s'agit réellement d'une pensée nouvelle. Le jeu est dès lors consubstantiel de la

---

<sup>7</sup> Switten, Margaret Louise, *The cansos of Raimon de Miraval*, Cambridge, 1985, où les difficultés entourant cette question sont évidentes.



trova, car c'est en jouant avec les mots qu'émergent parfois des significations insoupçonnées. Ce jeu, transposé à la recherche de mots pour exprimer notre relation avec la dame, avec cette partie de nous-mêmes qui est cachée, est ce qui définit en outre la trova de Minne, la trova de l'amour pur.



Novembre 2015 © Delta de Maya  
[www.deltademaya.com](http://www.deltademaya.com)

