

L'amour courtois dans L'Éthique

Jean-Paul BEINE

(55) Quand j'ai appris que j'avais l'avantage de partager la présentation de ce thème avec Madame **Dorgeuille**, j'ai pensé, un temps, donner à cette présentation la forme d'un tenson (cette forme particulière d'échange poétique entre le poète – le jongleur en l'occurrence – et sa Dame). Je ne le ferai pas. Pas seulement parce que le métier me fait défaut – c'est ce que j'essaierai de montrer : les exigences draconiennes formellement de cet exercice – mais surtout parce que – et ça, c'est ce que nous apprend là-dessus **Lacan** – pour une femme, être mise en position de la Dame, n'est pas vraiment flatteur ou facile à supporter.

Il se trouve que faire ce genre de chose aujourd'hui, avec ce que nous savons, serait discourtois. Un comble.

Le thème de l'amour courtois comme « forme de sublimation qui s'est créée à un moment de l'histoire de la poésie » (*L'Éthique*, p. 170) est central dans la partie du séminaire consacrée au « problème de la sublimation », (56) cette « autre face de l'exploration que Freud fait en pionnier des racines du sentiment éthique. » (*L'Éthique*, p. 105)

Lacan annonce son utilisation de ce thème, auquel il consacre toute la séance du 10.02.60, cinq séances auparavant, démontrant par là toute l'importance qu'il lui accorde.

Le 23.12, dans le discours du rapport qu'il établit entre la Loi et la Chose et qui est la dialectique du désir, il annonce qu'il « aura à parler – parlant d'érotique – de ce qui s'est fomenté au cours des âges, des règles de l'amour » (p. 102).

La séance suivante, du 13.01, il reprend cette annonce de ce qu'il compte aborder : « Nous aurons à comparer notre idéal de l'amour à celui des Anciens, en nous référant à des oeuvres historiques (...) Que l'amour courtois ait fait date, cela en effet a toute son importance » (p. 118-119).

Le 20.01, il fait un pas de plus et résume toute la portée de cette référence. C'est à propos du rapport de l'objet et de la Chose et de la formule qu'il donne de la sublimation comme de « l'élévation de l'objet à la dignité de la Chose » (p. 133). Un de ces objets – l'objet féminin – a été imaginativement forgé au cours de l'histoire, dans ce qui a été nommé l'amour courtois. « Dans un cercle de lettrés (...) un code moral a institué un objet (...) absurde, affolant, etc. bref l'a élevé à la dignité de la Chose ».

Dans cette référence, ce que **Lacan** vise, ce n'est pas seulement « la clé de cet épisode historique » (p. 134), c'est l'histoire de l'art en question, mais surtout pour lui, il s'agit de « saisir ce qu'il en advient pour nous d'une formation collective à préciser – qui s'appelle l'art – par rapport à la Chose et comment nous nous comportons sur le plan de la sublimation » (p. 134).

Le 27.01, en suivant le fil du pot comme métaphore de la création d'un signifiant, il arrive aux formes culturelles diverses d'appréhension de la matière, de l'oeuvre, du bien et du mal et de

leur articulation. C'est (57) alors qu'il parle longuement de l'épisode cathare du Pays de langue d'oc – à travers la référence à **Denis de Rougemont** – et de la question que celui-ci amène dans sa thèse : du rapport entre les troubadours et le catharisme. « *C'est pourquoi, je prends comme point de départ, l'histoire de la Minne (...) l'apparition (...) de toute une morale (...) une éthique (...) un style de vie (...) qui a toutes les caractéristiques d'un paradoxe stupéfiant* » (p. 150-151). Il résume et annonce pour la séance suivante « *ce problème ambigu et énigmatique dont il s'agit dans l'objet féminin* » (p. 151).

Enfin, au jour dit, le 3.02, **Lacan** nous dit ne pas être assez en forme pour traiter comme il voudrait le thème annoncé. Recul pour mieux sauter qui renforce le sentiment d'importance que nous laisse ce sujet. Mais cette dernière annonce est l'occasion d'une nouvelle précision : « *C'est le rapport entre les sexes tel qu'il nous régit actuellement – conséquence de cette curieuse et problématique trouvaille du XI^e et XII^e siècles* ».

L'amour courtois est abordé dans la séance du 10.02. Ce thème est introduit cette fois par la métaphore de l'anamorphose, qui permet la définition de l'art – à propos de la peinture – comme ce qui vise à « *projeter une réalité qui n'est point celle de l'objet re-présenté* » (p. 170), à établir « *l'objet dans un certain rapport avec la chose (...) pour la cerner, la présentifier et l'absentifier* » (p. 169), bref, de se faire « *le support de la réalité en tant que cachée* » (p. 169).

Partant d'où il était arrivé à la séance précédente, il fait un survol de toute l'histoire de la peinture, en l'articulant avec celle de l'architecture, pour montrer que l'apparition, au XVI^e et XVII^e siècles de ce phénomène pictural nouveau, baroque, de l'anamorphose n'a de sens que daté. C'est parce que les lois de la perspective ont été découvertes et intégrées dans la peinture, c'est parce que l'illusion de l'espace a pu être peinte, que l'artiste a eu le besoin de « *retourner complètement l'utilisation de (58) celle-ci pour la faire entrer dans son but primitif de se faire le support de la réalité en tant que cachée* » (p. 169). « *Je crois que le retour baroque à tous ces jeux de forme (...) est un effort pour restaurer le sens véritable de la recherche artistique : faire ressurgir quelque chose qui n'est nulle part* » (p. 162). Et plus précisément à propos de l'exemple d'anamorphose apporté (une crucifixion imitée de **Rubens**) : « *Ce que nous cherchons dans l'illusion, c'est quelque chose qui (...) la transcende en montrant qu'elle n'est là qu'en tant que signifiant* » (p. 163). C'est-à-dire de l'ordre du langage, ce qui – et nous revoici à nos moutons – donne la primauté, dans les arts, à la poésie.

La poésie courtoise, nous explique-t-il, est à prendre, à cet égard, comme une anamorphose. De quoi s'agit-il quand on parle de cette poésie ?

C'est un genre artistique nouveau qui naît à une époque précise et dans un lieu précis et qui s'éteint rapidement. Dans les pays de langue d'Oc, aux XI^e et XII^e siècles, des poètes, des troubadours (c'est-à-dire des « *trouveurs* ») chantent une manière d'être entre l'homme et la femme, une manière d'aimer à la mode de la cour. La courtoisie – *corteza* – c'est « *faire sa cours* ». Un peu plus tard, ce genre se répandra dans les pays du Nord où les poètes porteront le nom de « *trouvères* ». Qu'ils « *chantent* » une érotique nouvelle est à entendre littéralement, car il s'agit d'une poésie lyrique, ce qu'on oublie souvent en consultant les textes des anthologies. Sans doute cet oubli et cette appropriation du genre par la seule histoire littéraire, viennent-ils de la difficulté actuelle à déchiffrer les partitions subsistantes, car on ne possède les mélodies que d'un dixième de ces poèmes. Qu'il me suffise pour marquer l'étrangeté, l'exotisme de cet art, dans son surgissement originel, d'en évoquer la ressemblance vraisemblable avec le chant liturgique grégorien par son ton hiératique, et par la luxuriance de la ligne mélodique, ses ports de voix et ses appoggiatures, avec les chants dits folkloriques des pays méditerranéens, (59) chants de bergers et chants de Berbères.

Si la poésie courtoise et l'amour courtois sont devenus synonymes, il y a intérêt cependant à en distinguer les termes.

En effet, la poésie courtoise ne tire pas seulement sa spécificité du fait de chanter un rapport

amoureux nouveau, mais surtout, elle la tire de ses formes qui sont extrêmement élaborées.

Lacan, par exemple, cite **Arnaut Daniel** en précisant « *(qu') il s'est signalé par des trouvailles extrêmement riches comme la sestina* » (p. 191). Qu'est-ce que cette sextine ? C'est un poème de six couplets de six vers, dont chacun se termine par un mot-clé qui reparaît, diversement distribué, dans les vers de toutes les strophes. Comme il y a six strophes, le mot-clé occupe successivement toutes les places. De plus, les strophes doivent être *capfinidas*, c'est-à-dire que le dernier mot-rime d'une strophe devient le premier de celle qui suit. Par cet exemple, on voit combien la forme peut être élaborée, extrêmement exigeante de virtuosité, demandant un métier extrêmement précis.

Bref, cette poésie se reconnaît à la manière dont elle dit quelque chose. (Précisons à nouveau que le terme de chanter serait plus adéquat).

Et ce qu'elle dit, essentiellement, c'est l'amour. Car c'est ce qu'on en a retenu, de cette poésie, qu'elle a « *inventé l'amour* ». Pour certains ¹, cette invention est à prendre au pied de la lettre. **Marrov** fait remarquer que le français a retenu pour ce mot la forme, la prononciation provençale, contrairement aux autres mots issus des racines latines semblables et que chaque fois que l'on prononce le mot d'« amour », c'est du provençal qui chante. (Si *flor* fait fleur en français, *amor* ne fait ameur que dans certains patois du Nord pour signifier le sexuel, amour, la forme provençale, y étant pour le reste).

(60) Et cette invention, bien après qu'ait disparu ce genre littéraire, subsiste dans ses effets, comme effets de signifiant.

Cette invention est tout à fait étonnante par rapport à son contexte, par rapport au social dans lequel elle se développe. Pour **Lacan**, « *c'est bien à contre-courant que l'art essaie d'opérer à nouveau son miracle* » (p. 170).

Je rappelle ce qu'est ce contexte à partir de l'exemple de **Eleanor d'Aquitaine**, fille de **Guillaume de Poitiers**, lui-même troubadour : la femme sert d'échange social, de marches vers le pouvoir et la fortune, elle n'a pas de rôle personnel. L'invention de l'amour courtois qui donne une place telle qu'on le verra à la femme est donc paradoxale et stupéfiante.

On peut noter ici que la lecture de cette invention par les historiens de métier est singulièrement différente. Ainsi **Régine Pernoud**, avec sa *Femme au temps des cathédrales* (1980), s'évertue à démontrer que la part sociale faite à la femme était plus large et plus autonome qu'on ne pense d'habitude. Pour elle, la poésie courtoise est un divertissement, un amusement de société qui ne tire pas à conséquence et qui est à mettre en parallèle avec l'émergence de l'idéal chevaleresque.

Pour **Georges Duby**, dans *Le chevalier, la femme et le prêtre* (1981), cette littérature d'invention qui semble contourner le mariage, tend, sans le dire, à y ramener. Il y voit un rôle social de rituel d'attente et de maîtrise des jeunes gens en excès numériquement par rapport aux dames « de qualité ».

Mais c'est là référence au social dans le sens immédiatement utilitaire, ce qui n'est pas le propos de **Lacan**.

Il nous rappelle ensuite ce qu'est ce rituel d'amour nouveau.

C'est un amour malheureux absolument. Dans les *coblas*, les couplets des anthologies, on trouve surabondamment ce vocabulaire qui caractérise cet amour : le tourment... le

(61) dommage... mes pensées me tuent... cruel... deuil, etc.

S'il est malheureux, c'est que l'objet féminin est caractérisé obligatoirement par certaines formes :

- Il est inaccessible, barré, isolé, de principe et pas seulement de par la position sociale par

¹ Cf. H.I. MARROV, *Les troubadours*, Paris, Seuil.

exemple, bref le sujet en est privé.

- Il est dépersonnalisé, sa description en est stéréotypée, l'objet est vidé de substance réelle, transformé en fonction symbolique.
- Il est affolant, inhumain, arbitraire dans ses exigences, toutes caractéristiques du signifiant à l'état pur.
- Il est narcissique, d'un narcissisme où la fonction spéculaire est essentiellement de jouer un rôle de limite qu'on ne peut franchir, de rendre inaccessible.
- Il est séparé de par l'action d'autrui, des jaloux et des médisants, qui ne pensent que s'interposer.
- Enfin, l'objet d'amour est secret, il n'est identifié que dans le *senhal* qui est un nom de code.

En résumé, ce que la poésie des troubadours promet comme nouvelle érotique, comme « amour courtois », c'est un amour qui est malheureux parce qu'il prend pour objet quelque'un d'inaccessible de principe, dans une conduite artificieuse du détour. Son économie « *n'est pas uniquement faite pour régler le passage qui régit ce qui s'organise dans le domaine du principe du plaisir à ce qui se propose comme structure de réalité (...) il y en a qui s'organise pour faire apparaître comme tel le domaine de la vacuole, de la chose, de l'extrémité* » (p. 182).

Ce que l'amour courtois met en place, avec la « Dame » décrite au plus près de la Chose, est, sous la forme d'une invention collective d'un imaginaire à fonction sublimante, la structure même du désir. Ce que l'homme désire, ce qui est la cause de son désir, c'est cet au-delà de l'objet, la Chose.

Voilà ce qu'à l'aube de ce qu'il est convenu d'appeler **(62)** le Moyen Age, des poètes provençaux ont « trouvé », signifiant nouveau qui court toujours.