

## A propos de l'amour courtois

Marie-Germaine DORGEUILLE

(81) De quoi pourrais-je parler ici, si ce n'est de musique ? Et il est question de musique dans ce séminaire. De l'approche que je tenterai, de ce thème, j'excepterai cependant l'utilisation occasionnelle du terme « déchanter » auquel on ne saurait raisonnablement, dans le contexte, rendre son sens originel.

Il est question de musique à propos d'un article de **M. Klein** sur *L'enfant et les sortilèges* de **M. Ravel**. L'oeuvre retient l'admiration de **Lacan**, mais peu son intérêt.

Il en est question (et là, j'anticipe quelque peu sur le déroulement du séminaire) à propos des théories aristotéliennes concernant la *catharsis* et la notion d'*enthousiasme*, et ce n'est pas sans évoquer le caractère inquiétant de certaines démonstrations collectives chez les anciens Grecs. Chacun peut voir, à l'occasion, sur de beaux vases antiques, des peintures (82) représentant des cortèges dionysiaques, des bacchantes au corps arqué, la tête rejetée en arrière, de telle sorte que seuls des sons très gutturaux peuvent être émis, jouant tympanons et autres percussions qui sont, dans un très grand nombre de civilisations, sexuellement associés à l'élément féminin. Voilà des indices suffisants – il y en aurait d'autres – pour fonder une certaine suspicion vis-à-vis de ce genre d'« enthousiasme ». Mais cela était-il possible au théâtre ? Songez aux costumes, aux masques, aux danses parfaitement mesurées sur le rythme poétique. Si les reconstitutions que l'on peut tenter dans ce domaine à partir des fragments musicaux connus ont une toute petite chance d'être fidèles, alors je n'hésiterai pas à dire que, oui, cela est captivant, qu'il peut encore maintenant s'établir une sorte de connivence entre acteur et auditeurs, même si de nombreux autres éléments dénaturent notre écoute par rapport à ce qu'attendait le public antique. Il y a peut-être là deux problèmes différents, sans même proposer une autre question, celle de la place où se situent respectivement dans cette affaire, acteur et spectateur.

J'ajouterai seulement que le seul texte de musique grecque qui ait été conservé intégralement est une *éthique*. Gravée, musicalement notée, elle s'adressait au passant sur la colonne d'un tombeau.

De musique, par contre, il n'est pas une seule fois question là où on l'aurait attendu, c'est-à-dire à propos des références, si nombreuses et si importantes dans ce séminaire, au répertoire des *trouveurs*. *Trouveurs* est le terme, étymologiquement et historiquement justifié, par lequel on désigne actuellement l'ensemble des poètes lyriques de langue vernaculaire des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Quand on sait quelle est la qualité du plus grand nombre de leurs productions musicales, on est tenté de voir là un manque.

Il est cependant difficile de supposer que **Lacan** ait ignoré qu'il s'agissait de poésie chantée et il faut bien (83) admettre qu'il circonscrit ainsi un champ, dans l'intérêt de sa démonstration, à

un moment clé du séminaire. Il insiste bien, en effet, sur ce qu'il entend mettre en évidence l'importance fondamentale du domaine du langage où, je cite, « nous n'avons bel et bien affaire en tous les cas qu'au signifiant, ce qui rend sa primauté dans l'ordre des arts à la poésie » (p. 163). Un autre indice est le choix du mot *Minne*, retenu en tant qu'il désigne spécifiquement dans la langue allemande l'« amour courtois », cette « création de signifiant », et ne permet aucune confusion avec ce que nous entendons généralement par « amour ».

L'« amour courtois » est donc présenté comme une « forme exemplaire » de la sublimation. Il me semble que l'un des intérêts principaux des longs développements qui lui sont consacrés dans le séminaire est de montrer, à travers un exemple précis et facilement vérifiable sur des textes, de quelle façon une société en arrive à se créer elle-même en se créant une certaine idéologie, en arrive à se leurrer elle-même dans ce que **Lacan** nomme des « mirages », comment elle entretient ceux-ci et prend plaisir à tout ce qui les avive. Il s'agit, de plus, d'une véritable érotique.

Je suivrai pas à pas les repères fournis par le séminaire, à la lumière d'études plus récentes, ce qui permettra aussi de signaler quelques erreurs qui se sont inopportunément glissées dans le travail de la transcription imprimée (pp. 174 sq.).

Le premier troubadour connu, **Guillaume de Poitiers**, a écrit au début du XII<sup>e</sup> siècle, et non du XI<sup>e</sup>.

Il est sans doute préférable de ne pas confondre **Jehan de Nostre-Dame** avec **Michel**, son frère, le célèbre prophète. Ils ont vécu tous deux au XVI<sup>e</sup> siècle.

Le nom, à peine reconnaissable, **de Raynouard**, est celui d'un des initiateurs, en France, des études de littérature médiévale. Il a publié le *Traité* d'**André le Chapelain** en 1817. Sinon, comment **Stendhal** aurait-il pu en avoir connaissance ?

(84) Ce *Traité*, donc, auquel Lacan fait référence, a été écrit vers 1186. C'est un ouvrage de rhétorique dont la forme est assez proche du genre scolastique de la *disputatio*, ouvrage qui ne fait qu'entériner, fixer par écrit, un certain nombre d'habitudes et de principes adoptés et bien établis déjà dans les cours seigneuriales. La théorie est, là aussi, bien en retard sur la pratique. Il est écrit en latin.

Avec une touchante unanimité, les commentateurs reconnaissent que toute vie en est exclue. **André** annonçait cependant, d'entrée de jeu, que « tous les hommes conviennent qu'aucune action vertueuse ou courtoise ne peut être accomplie en ce monde si, à sa source, il n'y a pas l'amour ». Moyennant quoi on est un peu déçu de ne trouver, en matière de démonstration, qu'un manuel pratique, un code, en quelque sorte, de relations mondaines. Car l'amour des autres, entendez celui, par exemple, des paysans, tel qu'il est évoqué dans les fabliaux (dont la lecture, soit dit en passant, était un divertissement très apprécié du beau monde courtois), ces nobles gens le trouvent grossier et « irrésistiblement comique ». Et il est vrai que, dans le *Traité*, est requise réellement l'exigence d'un effort de l'esprit et du cœur pour rester dans les normes prescrites.

Il y a, en effet, deux sortes d'amour, précisées après quelques jeux de mots sur *amor/hamor* (hameçon, ici associé à l'idée de désir) :

- L'amour pur (rien de mystique là-dedans, malgré la similitude des vocables) qui toujours s'accroît, se renouvelle de ne pas être consommé, et entretient indéfiniment le désir,
- Et l'amour mixte qui se maintient très difficilement puisqu'il trouve son assouvissement.

Le premier est éminemment valorisé, le second quasiment banni.

**Lacan** ne retient pas la troisième partie du *Traité*, bien problématique (mais ne signerait-elle pas une (85)structure ?), « De la condamnation de l'amour ». *Femina nulla bona*, aucune femme

n'est bonne, affirme **le Chapelain**. On ajoutera bientôt : *omnes time*, crains-les toutes ! L'amour, on l'avait compris, est exclu du mariage. Même, et surtout, dans cette institution, le plaisir charnel n'est pas tolérable. C'est une souillure. L'amour sensuel, rejeté alors du cadre matrimonial, devient, nous le constatons, l'espace du jeu.

On a pu montrer, en effet, comment, dans le texte d'**André le Chapelain**, étaient transposées dans le domaine du jeu de la conversation « *toutes les règles que les moralistes d'Eglise venaient d'ajuster à propos du mariage* ». D'autres, il est vrai, ont lu en ce *Traité* un pur ouvrage d'érotologie.

Quant aux oeuvres des trouveurs, poésies chantées aussi bien que romans ou jugements courtois, elles vont s'inscrire dans ce cadre et contribuer à le promouvoir.

Ces quelques précisions sont apportées dans le but d'évoquer la lourde pression exercée par l'autorité ecclésiastique dans un domaine qu'elle commence tout juste à conquérir, domaine resté jusque là, pourrait-on dire, domaine politique, et l'autorité de l'Eglise intervient à point nommé pour renforcer l'autorité seigneuriale. C'est à une véritable dichotomie qu'elle invite pendant les rapports sexuels dans le mariage, par exemple.

Les musicologues montrent aussi que la versification des trouveurs et leur matériel mélodique offrent, à l'origine, des correspondances étroites avec le répertoire paraliturgique créé dans les grandes abbayes limousines où étaient instruits nombre de nobles. La thèse des philologues s'y accorde aussi : le répertoire des trouveurs pourrait bien s'être constitué tout simplement en réaction contre le grossier répertoire populaire.

Quoi qu'il en soit, le texte du Chapelain marque un jalon dans cette transmutation, contribuant à ériger les valeurs nouvelles en véritables commandements.

Est-ce vraiment alors la Dame qui est louée dans les **(86)**chansons ou bien cette idéologie institutionnalisée qui, de ses adeptes, veut faire des êtres différents des autres ? Et les cours d'amour n'ont-elles rien à voir avec les cours de justice ? La modification dans le temps est sensible dans l'oeuvre des poètes. L'utilisation par certains d'un langage hermétique, les recherches formelles de plus en plus complexes (car la poésie, elle aussi, a ses lois, et elles sont très strictes) ne seraient-elles pas les indices de tendances déviantes ? Et faudrait-il aller, dans ce cas, jusqu'à parler de perversion ? Le problème est posé, ailleurs, dans le séminaire. Voyez cependant le texte d'**A. Daniel** : on peut tout dire si on le dit dans les formes, et même faire ainsi une cinglante satire des commandements courtois. Le cas n'est pas isolé. A l'époque même des trouveurs, on s'est gaussé de leurs formules conventionnelles, et les plus beaux des poèmes ont été parodiés sur le mode obscène ou scatologique, découvrant ainsi ce qu'on ne voulait pas savoir.

Mais puisque **Lacan** situe par quelques exemples la position effective de la femme dans la société féodale, je voudrais évoquer rapidement ici les travaux de **G. Duby** pouvant éventuellement apporter quelque lumière complémentaire sur ce point précis.

C'est notamment à l'Académie Royale de Belgique qu'il fit, en 1986, une communication bien intéressante sur « L'amour que l'on dit courtois ». La femme du seigneur, explique-t-il, mariée, est inaccessible, dangereusement. Voir nos chansons. Or, en dehors du fils aîné à qui sera transmis intégralement le patrimoine, les jeunes (autres enfants mâles du couple, et jeunes vassaux pris en charge par le seigneur) doivent rester célibataires. Ils ont toute facilité pour assouvir ailleurs leurs besoins sexuels, mais, à la cour, ils s'adonnent à la *fin'amor*. C'est pour eux comme un jeu éducatif dans lequel **Duby** voit l'apprentissage d'une certaine forme de maîtrise

passant par celle du langage. De plus, c'est un critère majeur de distinction. Seulement, on y risque sa vie, comme au (87) tournoi. Comme dans les jeux guerriers, il y a un leurre. Ici, c'est la Dame. Voici sa conclusion : « *Servant son épouse c'était, j'en suis persuadé, l'amour du prince que les jeunes voulaient gagner, s'appliquant, se pliant, se courbant* ».

On peut ainsi lire les textes poétiques, polysémiques, à travers d'autres grilles. Le nom de la destinataire supposée est, on le sait, voilé sous un *senhal*. Est-il interdit de prononcer là, comme dans d'autres civilisations auxquelles les trouveurs sont sans doute aussi redevables, le nom d'une femme, être malgré tout réputé impur ? *Midons* n'en est pas un, qui condense en un seul mot les deux genres masculin et féminin, et évoque plutôt « la » maître, « la » maître des serfs, « *dans un sens de sujétion plus absolue que le rapport vassalique* », disent les philologues.

Mais, en regard de tout cela, la sincérité existe. Il y a des femmes poètes et elles, elles ne s'embarrassent pas de tous les clichés qui encombrent les hommes. Elles parlent un langage passionné. De la même façon, les remarques péjoratives que l'on pourrait être amené à faire pour certains trouveurs trop marqués par les soucis formels ne sont en aucun cas valables face au jaillissement poétique, dont personne ne peut très bien circonscrire l'origine, de la première génération des trouveurs, et de quelques autres.

Or, **Lacan** avance que, au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles, insistant sur le caractère artificiel de celles-ci. Il conviendrait donc maintenant, à propos des trouveurs, d'aborder l'autre versant du problème, ce qui est à peine esquissé dans ce séminaire. On y trouve cependant que ce n'est pas dans la sanction que la société apporte aux créateurs que l'on doit chercher le ressort de la sublimation, mais bien dans la fonction imaginaire évoquée à travers la formule du fantasme. Nous voilà donc bien dépourvus, puisque cette (88) recherche impliquerait, à propos de chaque créateur, toutes sortes d'informations que nous n'aurons jamais. Je me contenterai donc de poser ici quelques jalons.

Il n'avait pas échappé aux contemporains des trouveurs que les particularités de leur existence, les circonstances de la composition de certaines chansons avaient leur importance. Alors que nous ignorons à peu près tout des grands artistes de la même époque, il existe des biographies (sans doute un peu « légende dorée » profane), voire une iconographie (qui a toutes les chances d'être peu fidèle, mais très instructive, tout de même), de nombreux trouveurs.

Ne sont-ils pas, surtout, les premiers de nos écrivains à utiliser la première personne ? Le poète parle de lui-même, se montre lui-même à lui-même. Lorsque **Lacan** emprunte un exemple à **G. de Poitiers**, « *Beau voisin* », c'est l'occasion pour lui de rappeler la notion de *Nebenmensch*, le prochain de l'*Entwurf*, et son rapport avec la Chose. J'en prendrai un autre. Dans l'une de ses plus belles chansons, **B. de Ventadour** compare les yeux de sa Dame à un miroir dans lequel il a aperçu sa propre image, ce pourquoi il se sent, perdu comme le fut **Narcisse**, mourir d'amour. Voilà quelque chose qui échappe aux artifices des codes et des traités. Et ne serait-ce pas là la vraie place de l'amour courtois ?

Car enfin, dans toutes ces chansons, la Dame reste insaisissable, être de signifiant. Or la sublimation, dans la théorie analytique, serait un destin de la pulsion tel qu'il rende possible ce qui ne saurait l'être dans d'autres cas, sa satisfaction.

C'est ici que je voudrais rappeler que la civilisation ici évoquée est fondamentalement orale ; que le plaisir que l'on prend en société à ces textes est celui de l'écoute. Et il faut bien parler à nouveau de musique, puisque c'est par le chant, la voix, donc, que le texte prend cette vie qui lui

manquait, puisque le poète se vante de « faire les mots et le son » (c'est-à-dire la mélodie), et que l'image (89) qu'il donne de lui-même est une image sonore absolument indissociable de l'image poétique.

Si les coordonnées de plaisir de l'objet perdu sont pour quelque instant retrouvées ainsi, construction autour du silence, par la voix, ne pourrait-on pas y voir, pour quelques-uns du moins, un ressort plus intime de toute cette production ?

Quant au jongleur, il est prié de s'effacer derrière le message qu'il a à transmettre le mieux possible, réalisant sans le savoir ce que **Robert de Liège** résumait ainsi en commentant la Bible : *Eve n'est pas la mère de tous les vivants, mais bien plutôt celle « de ceux qui meurent ».*