



**HAL**  
open science

## L'essoufflement du cor dans la littérature arthurienne

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. L'essoufflement du cor dans la littérature arthurienne. Fabienne Pomel. Cornes et plumes dans la littérature médiévale. Attributs, signes et emblèmes, Presses universitaires de Rennes, pp.303-318, 2010. hal-01844089

**HAL Id: hal-01844089**

**<https://hal.science/hal-01844089>**

Submitted on 19 Jul 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'essoufflement du cor dans la littérature arthurienne

Christine Ferlampin-Acher Université Rennes 2 (CELAM-CETM)

Le cor est un objet fréquent dans la littérature médiévale : qu'il soit cor à boire ou instrument à vent, remontant à des mythes anciens ou témoignant d'un usage quotidien, il accompagne le chevalier à la guerre, à la chasse, ou dans la salle<sup>1</sup>. Cor testant la fidélité des femmes dans le lai du *Cor*, sonné jusqu'au dernier souffle par Roland, rythmant les épreuves, cor de la Joie de la Cour d'*Erec et Enide*, faisant partie des objets magiques du bel Aubéron, il connaît de nombreuses variantes. Repris, redit, récrit, de Roncevaux à l'Île des Quatre Cors de *Perlesvaus*, le cor parcourt les récits médiévaux, sans frontière générique, présent aussi bien dans les romans, les chansons de geste et les lais, et suscitant de nombreuses reprises, au risque de s'essouffler. Le roman arthurien à lui seul présente de nombreuses occurrences, même si la présence du cor est partiellement masquée par des objets, qui, comme les épées, les lances ou le Graal, attirent tous les regards et toutes les plumes.

En mai 2004, Sébastien Boumrar présentait à Paris IV sous la direction de Philippe Ménard une thèse sur « La coutume dans les romans de chevalerie en France au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles). Etude historique, anthropologique et littéraire ». Au cours de la soutenance, une idée m'est venue en discutant avec Emmanuèle Baumgartner, idée que je voudrais mettre à l'épreuve ici : la multiplication des cors dans les coutumes arthuriennes serait la conséquence de l'usure du motif.

A partir des relevés établis par Sébastien Boumrar dans sa thèse (p. 269-278) et par A. Magnúsdóttir dans son ouvrage *La voix du cor : la relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge XIIIe-XIVe siècles*, il est possible de mettre en évidence une relation entre le cor et la coutume. Le cor sonne, non pas à l'occasion d'aventures ponctuelles, mais lorsque règne une mauvaise coutume qu'il faut abattre. Ces mauvaises coutumes se caractérisent par leur côté répétitif et le rapport qu'elles entretiennent avec le passé<sup>2</sup>. La coutume, même si elle est souvent associée à un lieu dont

---

<sup>1</sup> Voir Ásdís R. Magnúsdóttir, *La voix du cor : la relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge XIIIe-XIVe siècles*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

<sup>2</sup> Sur la coutume et ses caractéristiques, voir Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant*, Genève, Droz, 1986 ; Philippe Ménard, « Réflexions sur les coutumes dans les romans arthuriens », dans *Essays in Honor of Norris Lacy*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 357-370 ; Donald Maddox « Lancelot et le sens de la coutume »,

elle porte le nom (comme la douloureuse Garde), entretient un rapport très dense avec le temps, et c'est à ce titre qu'elle est romanesque. Codifiée, la coutume se répète jusqu'à ce qu'un chevalier en vienne à bout : plus qu'aux échecs préalables, c'est en général à cette étape finale que le roman s'intéresse. Par ailleurs la coutume s'enracine souvent dans le passé : elle remonte à un droit ancien, à un événement fondateur qu'il s'agit de commémorer ou une faute qu'il s'agit de réparer.

Les coutumes où résonne le cor constituent un corpus riche, bien représenté dans les continuations du *Conte du Graal*, mais aussi dans le *Chevalier aux deux Epées*, *Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris*, le *Lancelot en prose*, *Perceforest*... Dans ce vaste ensemble, l'étude de quelques exemples représentatifs mettra en évidence le rôle fondateur de la Joie de la Cour d'*Erec et Enide*, le succès du motif (attesté par des reprises qui vont jusqu'à la parodie et par le fait que le cor, impérialiste, en vient à remplacer d'autres objets), et son usure lorsque le cor, simple signe de la coutume, n'est l'objet d'aucun travail de réécriture. Je verrai enfin que cet essoufflement du cor n'aboutit pas à sa disparition et j'étudierai quelques procédés contribuant à lui redonner un second souffle.

A la fin d'*Erec et Enide*, le héros doit se battre contre un grand chevalier, amant d'une demoiselle qui ressemble à une fée<sup>3</sup>. Le félon décapite ses adversaires et met leur tête sur les pieux d'une palissade. Quand Erec arrive, un pieu semble attendre son trophée. Sur ce pieu, se trouve un cor :

*Car devant ax sur pex aguz  
avoit hiaumes luisanz et clers,  
et voit de desoz les cerclers  
paroir testes desoz chascun;  
mes au chief des pex an voit un*

---

dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 29, 1986, p. 339-353, « Yvain et le sens de la coutume », dans *Romania*, t. 109, 1988, p. 1-17, « Coutumes et 'conjointure' dans le *Lancelot en prose* », dans *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, éd. Keith Busby and Norris J. Lacy, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1994, p. 293-309, et surtout son livre *The Arthurian Romances of Chrétien de Troyes, Once and Future Fictions*, Cambridge University Press, 1991. On consultera aussi les travaux d'Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der Hôfischen Epik*, traduit en français *Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974 ainsi que « Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes », dans *Romania* t. 131, 1960, p. 386-397.

<sup>3</sup> *Erec et Enide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1981, v. 5445-ss.

*ou il n'avoit neant ancor,  
fors que tant solement un cor.*

*Il ne set que ce senefie,  
ne de neant ne s'en esfrie.* (v. 5730-ss)

Ce cor est d'abord énigmatique : le roi explique certes l'épreuve dans son ensemble, mais refuse de donner quelque indice que ce soit sur le cor en particulier:

*«Del cors ne vos dirai je plus  
fors c'onques soner nel pot nus.»* (v. 5765-6)

Après l'épreuve, Mabonagrain, vaincu, explique :

*«Il a an cest vergier un cor  
que bien avez veü, ce croi:  
hors de ceanz issir ne doi  
tant que le cor aiéz soné,  
et lors m'avroiz desprisoné,  
Et lors comancera la Joie.»* (v. 6092-ss)

Erec vient à bout de l'aventure, et tous de venir à la cour, dans la joie. E. Philipot souligne le fait que le rôle du cor reste vague dans cette aventure, mais J. Cl. Lozac'hmeur met en évidence avec perspicacité l'analogie entre les termes *cour* et *cor*, et suppose la confusion entre l'instrument à vent et la corne d'abondance<sup>4</sup>. Je me demande de plus, suite à la communication de Stojan Atanassov qui travaillait sur les résonances romanesques de l'homonymie entre *corps* (graphié en général *cors*) / *cor*<sup>5</sup>, s'il n'est pas logique de trouver un cor (corps) pendu à un pieu surmonté par une tête... Le motif de la tête sur le pieu a certainement de profondes racines mythologiques : la présence du cor me semble remotivée par une analogie phonétique (on n'insistera jamais assez, je crois, sur l'importance, dans le merveilleux, des « jeux de mots », qui, loin d'être purement ludiques, renvoient à une essence des choses) avec « corps » (ce que voit Erec, ce sont des trophées, des têtes et des corps), et son insertion dans la *conjointure* est resémantisée par l'analogie *cor/cour*. Le succès de l'épisode d'*Erec et Enide* s'explique certainement à la fois par son enracinement

---

<sup>4</sup> L'article ancien d' E. Philipot, « Un épisode d'*Erec et Enide* : la Joie de la Cour. Mabonagrain l'enchanteur », dans *Romania*, t. 25, 1896, p. 238-294 reste fondamental. Mon travail doit beaucoup à l'article de Jean-Claude Lozac'hmeur, « A propos des origines de l'expression 'la Joie de la Cour' dans *Erec et Enide* », dans *Etudes Celtiques*, t. 17, 1981, p. 289-99.

<sup>5</sup> Voir dans ce volume

mythologique, qui lui confère à la fois étrangeté et familiarité, et par son potentiel poétique, la création merveilleuse se déroulant volontiers à partir d'un mot.

Le rôle qu'a joué Chrétien dans l'établissement d'une norme romanesque et arthurienne est bien connu<sup>6</sup>. Le cor, laissé disponible par *Erec et Enide* qui, le rejetant du récit après la victoire du héros, n'en exploite par toutes les possibilités, se retrouve dans de nombreux romans arthuriens, tant en vers qu'en prose. S'inscrivant clairement par son projet dans un 'après Chrétien de Troyes', la première *Continuation de Perceval* présente un cor qui résonne en écho avec celui de la Joie de la Cour.

Dans ce texte<sup>7</sup>, au tout début du XIIIe siècle, le *Riche Soudoier* a mis en place une coutume, un *establiment* (v. 6092), que Gauvain doit affronter. Le chevalier entend trois sonneries de cor successives qui marquent les étapes de la préparation de son adversaire avant le combat. La première sonnerie indique que le *Soudoier* commence à se préparer, la seconde qu'il a mis ses chausses de fer et la troisième qu'il a revêtu son heaume. La scène est dramatisée : elle n'est pas vue, elle est simplement imaginée par Gauvain à qui Bran de Lis traduit les trois coups... L'intertexte de la Joie de la Cour est clair : peu avant (v. 5848-ss), Gauvain a rencontré le Riche Soudoyer, dans une île<sup>8</sup>, sous un pin, sur un somptueux tapis, voulant mourir car sa demoiselle était en retard à un rendez-vous. Le cadre est celui de la Joie de la Cour, un château fortifié et insulaire (*Erec et Enide*, v. 5322-27), tandis que le pin (v. 5856) et le *cier paile* (v. 5859) reprennent en les décalant le *siquamor* et le lit *covert d'un drap brosdé a or* (v. 5830-2) de Chrétien de Troyes ; quant à la grande taille du *Riche Soudoier* (5860), elle rappelle celle de Mabonagrain, dans lequel on peut reconnaître un géant<sup>9</sup>. L'enjeu des deux épisodes est le même : mettre en évidence le danger d'un amour exclusif, qui tient plus du charme féerique que d'une courtoisie chevaleresque bien pensée. La reprise se fait avec des déplacements : c'est le chevalier et non la demoiselle qui est prostrée, dans une scène qui est au début et non à la fin de l'épisode ; le sicomore est devenu un pin plus banal, tout comme le *paile* paraît moins étonnant. Le cor lui aussi a été l'objet de

---

<sup>6</sup> Voir entre autres, *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. N. J. Lacy, D. Kelly et K. Busby, Rodopi, 1998, 2 vol.

<sup>7</sup> Ed. W. Roach, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1993.

<sup>8</sup> Le texte ne dit pas explicitement qu'il s'agit d'une île, mais peint une demeure entourée de fossés remplis d'eau qu'on atteint en franchissant un pont (v. 5853-ss).

<sup>9</sup> Sur le schème mythique associant une fée et un géant, à l'œuvre dans l'épisode de la Joie de la Cour, voir L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 347-ss et « Le géant et la fée : l'utilisation d'un schème mythique dans le *Tristan en prose* », dans *Actes du XIVe Congrès International Arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, p. 302-13.

transferts : il ne sert pas à Gauvain mais au Riche Soudoier, et la sonnerie est triple. Tout comme le pin et le *paile*, il semble avoir perdu son aura mystérieuse : l'usage qui en est fait n'est guère étonnant, même si la triplification de la sonnerie laisse imaginer une implication surnaturelle, ou du moins une *senefiance* qui dépasserait la banalité usuelle. L'épisode réduit le potentiel merveilleux, et la répétition de la sonnerie finalement, loin de pouvoir relancer le mystère, souligne plutôt l'impuissance à redonner à l'aventure une ouverture surnaturelle. On peut se demander si cette reprise, qui joue sur l'inversion et l'ordinaire, n'est pas humoristique : à la fin du combat Gauvain, vainqueur, qui voudrait obtenir que le chevalier crie merci, se trouve désarmé car celui-ci s'est évanoui (v.6319-ss). L'irritation du vainqueur que la pâmoison de son adversaire empêche de conclure la bataille selon les normes chevaleresque est à l'image de la reprise déceptive de la Joie de la Cour :

*Mesire Gavain s'aira*

*Qu'il ne le puet faire parler,*

*Tant sace ferir ne bouter.* (v. 6326-8)

Au réveil du Soudoier, Gauvain, à la demande de celui-ci, accepte de passer pour vaincu pour que son adversaire puisse conserver l'amour de sa dame (v. 6375-ss). L'aventure chevaleresque est détournée, elle n'est que mascarade (*Ceste parole li faindron* v. 6386).

Une autre reprise parodique de la Joie de la Cour se lit dans le *Chevalier aux Deux Épées* (au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>). Gauvain doit affronter Gernement (dont le nom est inspiré par le Gornemant de Chrétien) après l'avoir provoqué en soufflant dans un cor suspendu à un pilier de pierre (v. 4345-4775). Gernement veut épouser de force une demoiselle : Gauvain se fait le champion de celle-ci. Comme dans la Joie de la Cour, l'enjeu est matrimonial et il est question de pieux où l'on fiche les têtes des vaincus (v. 4722-ss) ; l'émotion des habitants est vive quand Gauvain demande à passer tout comme on se lamente sur le passage d'Erec ; le lieu où le neveu d'Arthur sonne du cor, enclos de fossés et marqué par un *biel arbre* (v. 4576-7), peut rappeler le décor de la Joie de la Cour ; après la victoire, c'est la joie au château. Le texte lui-même signale bien qu'il récrit : en amont de l'épisode, une demoiselle est occupée à lire le *Roman de Troie* : ce qui s'annonce, c'est une coutume pour lecteur et lectrice (v. 4247). Par ailleurs, Gauvain est obligé de sonner deux fois dans le cor : la première fois, il ne réussit qu'à déclencher le rire de son adversaire, qui finalement prend son défi au sérieux quand il sonne pour la seconde fois (v. 4547-ss). Le cor sonne deux fois, le texte récrit, l'ensemble est placé sous le signe de la duplication. La reprise va

---

<sup>10</sup> Ed. W. Foerster, Halle, 1896.

vraisemblablement jusqu'à la parodie. Bien qu'il ne soit pas toujours facile de cerner les modalités de la réception du texte par un lecteur médiéval, il me semble que les décalages par rapport à l'idéal chevaleresque et courtois sont trop nombreux pour être innocents. Le nom de Gernement est à contre-emploi. Le fait que son adversaire ne prenne pas Gauvain au sérieux quand il sonne du cor pour la première fois peut certes être un moyen de dramatiser la scène et de souligner la présomption scandaleuse du félon (v. 4614-5), mais cette moquerie trouve un écho dans le fait que la demoiselle, qui a entendu dans son enfance parler de Gauvain et est tombée amoureuse de sa réputation, ne peut accepter de reconnaître son héros dans le chevalier qui est devant elle, qui lui déclare sa flamme et qu'elle refuse : le pauvre neveu d'Arthur, qui pourtant vient d'accomplir un exploit, n'est pris au sérieux par personne<sup>11</sup>. L'expression *parfaire le conte* qui pourrait renvoyer à l'exigence poétique, est ici détournée, prise au pied de la lettre. Gauvain coupe la tête de son adversaire et la met sur la quarante-cinquième pieu :

*Et messire Gauvains en prent*

*Tantost la tieste, ke mise a*

*Ou pel, ke cil li devisa,*

*Ki devoit parfaire le conte*

*De .XLV. ; et puis monte. (v. 4730-4).*

*Erec et Enide* ne nous dit pas ce que deviennent le cor et les pieux après la victoire du héros. *Le Chevalier au Deux Epées* laisse supposer qu'ils sont restés en l'état, qu'ils ont été récupérés par Gernement par l'intermédiaire duquel l'aventure sera enfin terminée. Mais si dans *Erec et Enide* l'amour fou et la mauvaise coutume étaient convertis en mariage et si la beauté de la cousine était associée à celle de Lavinie (v. 5841), ici, le roman antique qui sert de caution littéraire est le *Roman de Troie* que lit la demoiselle (ce qui n'augure pas grand-chose de bien quant à l'issue matrimoniale), et d'autre part à aucun moment l'amour idéalisé porté à Gauvain par la jeune fille n'arrive à coïncider avec la réalité du désir impétueux et nocturne celui-ci. C'est donc un « anti *Erec et Enide* » qui se lit ici, fidèle à la lettre du roman de Chrétien et pourtant en permanence déceptif et vraisemblablement parodique: et Gauvain n'a fini d'être déçu, puisque peu après quand il demandera à Brien des Illes où sont les Illes dont il porte le nom, il ne suscitera que son rire, car le toponyme ne renvoie qu'à la terre alentour, qui n'a rien d'insulaire (v. 5313-ss). Ce Chevalier à Deux Epées, dont la mère

---

<sup>11</sup> Voir sur Gauvain prisonnier de son nom et de sa réputation, S. Atanassov, *L'idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIIIe siècle*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 81-105.

vit au Lac *as Jumeles* (c'est-à-dire aux deux tours jumelles), est placé sous le signe du double parodique : il rejoue la Joie de la Cort, mais le cor, dont il sonne avant le combat (et non après comme dans *Erec et Enide*) a perdu de son souffle dans le jeu de réécriture.

A côté de cette reprise où l'on peut soupçonner une réception parodique, de nombreux exemples témoignent de l'usure du motif : sonner du cor déclenche simplement la mauvaise coutume. Le rapport à la Joie de la Cour est distant : on a même l'impression dans certains cas qu'il est inexistant et que, plus qu'une reprise littéraire, le cor est simplement l'écho d'une pratique médiévale attestée. Pourtant on constate que dans les textes on sonne du cor, non pas quand on arrive dans une cité paisible ou pour bénéficier d'une hospitalité bienveillante, mais seulement lorsqu'il y a une mauvaise coutume à la clef. Cette spécialisation me semble contredire l'hypothèse selon laquelle le cor serait la simple transposition d'une pratique médiévale.

Dans la deuxième *Continuation* de Perceval (1205-1210), l'aventure du château du cor d'ivoire témoigne de l'essoufflement du motif. Si l'épisode du *Riche Soudoier* de la première *Continuation* maintenait un lien lâche entre le cor et la Joie de la Cour tout en banalisant le cor, ici toute référence à l'épisode *d'Erec et Enide* est absente. Arrivé devant un château aux murs blancs (v. 9535), *an gast leu* (v. 9545), Perceval voit sur la porte *d'ebenus* (v. 9542) un cor dont il sonne trois fois : le seigneur finit par se manifester, un combat a lieu, dont Perceval sort vainqueur : son adversaire est envoyé à la cour d'Arthur (v. 9640-ss)<sup>12</sup>. L'ensemble de l'épisode est placé sous le signe de l'attente merveilleuse déçue. La blancheur des murs, relayée par l'ivoire du cor, les matériaux inhabituels et précieux que sont *l'ebenus* (v. 9542) et le *fin or d'Espagne* (v. 9556), contrastant avec le lieu *gast* (l'indice est répété avec insistance v. 9545, v. 9544), l'absence d'habitations, sont mystérieux et éveillent la curiosité du lecteur. La description de la porte et de l'anneau aboutit à celle du cor, développée, riche en espérances merveilleuses :

*Car de fin or vermeil d'Espagne*

*Fu trestoute la fermeüre*

*Li corail et la claveüre.*

*Un gros anel d'or neelei*

*Enmi la porte avoit fermei.*

*Seignor, a cel anel pandoit*

*Uns corz d'ivoire, blans estoit*

---

<sup>12</sup> *The second Continuation, ms A*, éd. W. Roach, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1971.

*Plus que n'est flors de lis ne nois,*

*Par la guige d'un chier orfrois.*

*De fin or vermoil ert bandez*

*Et trop richemant atornez.* (v. 9556-ss)

Le cor, auquel aboutissent et le regard de Perceval (la description est focalisée) et la description, renforce l'attente. Dans un second temps, quand le héros sonne, ce n'est plus la vue, mais l'ouïe qui sert de vecteur à l'étonnement, qui par ailleurs s'est déplacé de Perceval à son futur adversaire à l'intérieur (v. 9575-ss). La puissance du son, qui peut rappeler la *Chanson de Roland* (*Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge*<sup>13</sup>), laisse à penser qu'il peut ne pas s'agir d'un cor ordinaire :

*Et le sona si durement*

*Et si cler et si hautement*

*Que la contree d'anviron*

*Dona por le cor grant reson.* (v. 9575-8)

Lorsque enfin, après avoir sonné, Perceval entend des voix derrière la porte, le cor semble promettre une aventure 'senefiante' qui lui serait destinée, car la voix précise qu'elle n'a jamais entendu le cor sonner ainsi. Perceval alors *estrangement s'an merveilla / De la parole qu'ot oïe, / Car de lui ne veoit il mie* (v. 9580-1). Le lecteur croit reconnaître l'amorce d'un processus narratif merveilleux, avec un regard entravé (Perceval ne voit pas ce qui se joue à l'intérieur), une perception réduite à des sons, un questionnement, les termes *estrangement*, *merveilla*, et un jeu d'inversion des points de vue (le chevalier à l'intérieur ne voyant pas Perceval et s'étonnant lui aussi)<sup>14</sup>. Pourtant le combat qui suit est des plus banals, et son issue est sans surprise : le vaincu intègre la cour d'Arthur. Cette fin trompe l'attente du lecteur. L'aventure est à peine une mauvaise coutume (rien ne motive précisément le fait que Perceval doive se battre), le merveilleux n'est qu'une fausse porte. L'épreuve qui consiste à sonner du cor n'est qu'une pâle copie de la Joie de la Cour : ce *Soudoier*, qui remonte peut-être au *soudoier* anonyme et très secondaire que mentionne le récit de la cousine d'Enide (v. 6218), n'est qu'une lointaine et incertaine copie de Mabonagrain.

Très souvent le cor en arrive à ne signaler ponctuellement que la mauvaise coutume. Il n'est qu'un indice qui marque la polarisation négative d'un lieu, peut-être en

---

<sup>13</sup> Ed. G. Moignet, Paris, Bordas, 1969, v. 1765.

<sup>14</sup> Sur cette topique merveilleuse, voir C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, en particulier p. 25-166.

relation avec la mauvaise réputation des instruments à vent au Moyen Âge. Dans la *Continuation* de Manessier<sup>15</sup>, Perceval, au château de la Tour Rouge, doit frapper sur un écu pour affronter Partinal (maître de la coutume, qui a jusqu'à présent toujours tué ses adversaires). Un serviteur sonne du cor : le seigneur du lieu se prépare et arrive. Le cor rythme la mauvaise coutume et en particulier la préparation de celui qui la défend. Dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil<sup>16</sup> à la place du cor s'entend un *buisine* dont le nom est sans ambiguïté : l'épisode n'entretient plus guère de rapport avec la Joie de la Cour et ne reste que l'instrument à vent comme signe de la mauvaise coutume. Perceval arrive en effet devant un beau château où on lui promet la honte – ce qui est très fréquent à l'ouverture des mauvaises coutumes. Là se trouve dans un char un *contrait*, un paralysé, qui sonne de sa *buisine* / *c'on apeloit Male Voisine* (v. 7689-90), pour appeler la foule. Il demande à Perceval de tirer le char, et comme il refuse, celui-ci doit se battre contre quatre chevaliers et sort victorieux de l'épreuve. Le seigneur du château, Parsamant, jure alors de laisser libre le passage, et une demoiselle, que Perceval avait rencontrée en larmes plus haut, exprime sa joie (v. 41478-ss). Certes la demoiselle et sa joie peuvent rappeler de loin la Joie de la Cour, tout comme l'implication de la foule dans l'épisode. Pourtant plus qu'*Erec et Enide*, c'est peut-être la charrette d'infamie du *Lancelot* qui se laisse reconnaître.

Dans cet ensemble privilégié de reprises de Chrétien que sont les *Continuations*, le modèle de la Joie de la Cour, patent dans la première *Continuation*, s'estompe donc. Sans qu'il soit possible ici de mener une étude exhaustive, on constate que cette évolution se reconnaît tant dans les romans en vers que dans les romans en prose.

Dans *Les Merveilles de Rigomer*<sup>17</sup>, le Chevalier Blanc qui garde un pont sonne du cor pour appeler la foule à regarder le combat qui va l'opposer à Lancelot : *De son cor fait aller l'oïe/ Par toute la lande florie* (v. 5053-4 ; v. 5400-ss). Le cor annonce le combat, très banalement. Comme dans *Erec et Enide* l'épreuve associée au cor a une valeur communautaire : quand le chevalier sonne, tous les gens du pays se lèvent pour aller assister à l'affrontement.

Dans le *Lancelot en prose*, à l'occasion de l'aventure du Tertre Dervé, où règne depuis fort longtemps une mauvaise coutume, Lancelot sonne d'un cor, ce qui déclenche la venue de son adversaire<sup>18</sup>. L'épisode n'a guère de points communs avec la Joie de la Cour ;

---

<sup>15</sup> Ed. W. Roach, vol. V, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1983.

<sup>16</sup> Ed. M. Williams, t. II, Paris, Champion, 1925.

<sup>17</sup> Ed. W. Foerster, Halle, 1920, v. 5053 et 5400-ss.

<sup>18</sup> Ed. A. Micha, Genève, Droz, t. V, 1980, p. 99.

pourtant c'est à un *sicamor* que le cor est pendu dans le texte en prose et c'est sous un arbre de la même espèce que se trouve la cousine d'Enide chez Chrétien de Troyes (v. 5832): l'indice est trop ténu pour être définitif, mais il nous laisse soupçonner que l'auteur avait à l'esprit la Joie de la Cour. On retrouve un cor annonçant le début de la confrontation du héros avec une mauvaise coutume, à la Douleuse Garde : un cor sonne à chaque fois qu'un nouvel adversaire se présente pour se battre contre Lancelot (p. 315-ss)<sup>19</sup>.

Dans le *Tristan en prose* une mauvaise coutume règne au *Castel Uter*: quand Lancelot y arrive, un écuyer sonne du cor, *si k'il fu tout clerement oïs par tout le castel. Et ne demoura mie granment après quant les crenel des murs des fortereches et des tours conmenchierent tout a emplir de dames et de damoiselles (...) car tout maintenant k'il oïrent la vois du cor, il sorent tout vraiment d'il i devoit avoir joustes u bataille*<sup>20</sup>. Il en va de même pour la mauvaise coutume de la Tour du Pin dans la version donnée par le manuscrit BnF. Fr. 757 du *Tristan en prose*. Quand le Chevalier à l'Ecu Vermeil et ses compagnons arrivent sur place, *il escoutent et oient en la maistre forteresce de laiencz .I. cor soner mult hautement, et maintenant commencerent les murs et les creneaux a covrir de dames et de damoisele et de vieulz homes et de joines et de riches et de povres, qi les jostes voloient veoir, car si tost come il oïrent le cor soner, il conurent certainement qe la hors avoit chevaliers erranz et que joustes i avroit certainement. Li Chevaliers a l'Escu Vermeill, quant il entent qe li cors sone, il conoist tout certainement qe ce senefie*<sup>21</sup>. Comme chez Chrétien de Troyes, le cor qui sonne déclenche la joie curiale, mais au début et non pas à la fin de l'aventure. Par ailleurs, autant le son du cor était un mystère pour Erec, autant ici il est aussitôt compris par le protagoniste. Comme à la Douleuse Garde, le cor n'est pas sonné par le héros : on ne sait qui s'en sert, le détail n'a aucune importance car ce n'est qu'un signal, anonyme. Quand un peu plus loin, Tristan à son tour arrive sur les lieux de la coutume (§46), il y a simultanéité entre l'acte par lequel le héros revendique l'aventure (il doit frapper sur un écu) et le son du cor : *Tout maintenant qe li escuz fu abatuz, fu .I. cor sonéz en la tor moult hautement. Après ne demora gaires: ez vos venir et issir hors de laiencz le seignor de la tor appareillié de la jouste*. Le cor est usé. Signe de la coutume, il est passé

---

<sup>19</sup> Ed. A. Micha, Genève, Droz, t. VII, 1980, p. 315-ss.

<sup>20</sup> Ed. Ph. Ménard, Genève, Droz, 1987, §25-ss. Cit. p. 91.

<sup>21</sup> Tome V, éd. C. Ferlampin-Acher, Paris, Champion, 2007, §27-28.

du côté de celle-ci et n'est plus sonné par le héros en personne : au lieu de sonner du cor, le chevalier frappe un écu pour déclencher l'aventure<sup>22</sup>.

Dans *Guiron le Courtois*, la banalisation du cor se confirme et elle va de pair avec le fait que désormais il ne concerne plus tant les épreuves majeures que les aventures secondaires : avant d'arriver au Chastel Bertelais où l'attend l'aventure, Guiron doit franchir un pont. Il s'agit là d'un préambule qui permet de retarder et de dramatiser l'aventure du Chastel (§245<sup>23</sup>). A l'entrée du pont, topique, une inscription explique l'aventure : si celui qui passe a envie de se battre contre un chevalier courtois, qu'il sonne du cor, sinon qu'il ne sonne pas et passe le pont. Guiron sonne trois fois, se bat, et gagne. Même si l'adversaire est courtois, il s'agit là d'une mauvaise coutume typique dans la mesure où il y a entrave au passage. Guiron doit souffler trois fois dans ce cor: nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises la nécessité de répéter le son, comme si l'usure du motif rendait nécessaire une surenchère. Quant à l'inscription, elle nous renvoie peut-être à la dimension littéraire et conventionnelle du motif. A l'occasion de la *male coutume du Val de Faux Soulaz*, la conjonction entre une inscription, une mauvaise coutume et un cor qui sonne se retrouve : *bien li est avis* (à Danain, le chevalier à qui l'aventure se présente) *sens doutance que ce n'est pas signe de pais* (§125). Le cor est devenu un signe parfaitement intelligible tant il est conditionné par la tradition arthurienne.

Le succès du cor me semble confirmé par ailleurs par le fait qu'il peut remplacer d'autres objets à l'occasion de la réécriture d'épisodes qui sont des mauvaises coutumes. Je prendrai comme exemple la Douleureuse Garde du *Lancelot en prose*, que reprend la Franche Garde du *Perceforest*. Dans la réécriture, la clef, qui joue un rôle essentiel dans l'épisode de la Douleureuse Garde du *Lancelot en prose*, est remplacée par un cor<sup>24</sup>. Dans

---

<sup>22</sup> La conjonction du cor sonné et de l'écu frappé se retrouvera dans la réalité, lors de joutes de Saint Inghelbert, en 1390 : tout chevalier qui voulait combattre devait frapper l'écu de son adversaire et sonner du cor (voir M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval, aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge*, Leiden New York, Brill, 1988, p. 94). Le va-et-vient entre les pratiques et la littérature est net.

<sup>23</sup> R. Lathuillère, *Guiron le Courtois. Etude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1951.

<sup>24</sup> Pour une étude détaillée du rôle de la clé dans l'épisode de la Douleureuse Garde du *Lancelot en prose*, voir C. Ferlampin-Acher, «La Douleureuse Garde dans le *Lancelot en prose*: les clefs du désenchantement», dans *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, études réunies par F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 157-173. Pour une étude du travail de réécriture de cet épisode dans *Perceforest*, voir C. Ferlampin-Acher, «Deux reprises de la Douleureuse Garde du *Lancelot en prose*: la clef dans *Cristal et Clarie* et dans *Perceforest*», dans *Les clefs des textes médiévaux, op. cit.*, p.175-192.

*Perceforest*, Lyonnel, au Temple de la Franche Garde, trouve un pilier *ou pendoit la clef dont l'en avoit ouvert jadis le temple* (p. 302)<sup>25</sup>. Sur le pilier pend *au crocq ung cor d'ivoire moult bel et enrichy d'une chainne d'argent a quoy il pendoit* (p. 303)<sup>26</sup>. Des lettres informent le chevalier: il faut sonner du cor avant d'entrer *pour paier les drois qui appartiennent au temple* (p. 303). Lyonnel obtempère, un serviteur arrive, lui fait choisir deux lances et deux chevaliers viennent le défier: victorieux, il peut entrer. La clef est certes mentionnée, mais renvoyée à un *jadis*: c'est elle qui autrefois servait à lancer l'épreuve; aujourd'hui elle est remplacée par le cor<sup>27</sup>. Cette mise au rebut de la clef mime, dans la diégèse, le dépassement de l'intertexte que constitue le *Lancelot*. Les deux chevaliers qui attaquent plus tard Lancelot après qu'il a sonné du cor ont l'air très *anciens: a tres grant paine se pouoient ilz soustenir* (p. 189)<sup>28</sup>. Le monde paraît usé et le cor impressionne beaucoup moins que la clef autrefois: *Et quant Lyonnel vey le cor, il sceut tres bien dequoy il servoit, sy le print et le sonna sy haultement que toute la place retenty* (l. III, t. 2, p. 188). L'aventure de la Douleuse Garde, qui s'achevait sur de sonores et polyphoniques tuyaux, est remplacée par la Franche Garde, où résonne un simple cor, dont le son, monodique et banal, témoigne de la banalisation de la coutume, qui n'a plus la polysémie inquiétante des épreuves où le héros se confronte à l'au-delà.

Le cor, central dans l'aventure merveilleuse de la Joie de la Cour, victime de son succès, a accompagné l'usure de la coutume et sa banalisation. Cette évolution est certainement parallèle à celle de la coutume qui, topique, devient moins le signal du merveilleux que le lieu d'engendrement de l'aventure<sup>29</sup>. En même temps que la coutume devient topique, elle perd de sa profondeur et de son merveilleux et ne sert, souvent, qu'à lancer l'aventure, à « cor » et à cris.

Pourtant certaines occurrences du cor témoignent de tentatives de resémantisation. Dans *Claris et Laris*, les deux héros combattent une *guivre* effrayante. La présentation de

---

<sup>25</sup> Ed. G. Roussineau, l. III, t. 1, Genève, Droz, 1988.

<sup>26</sup> Le cor pendu à un pilier se trouvait déjà dans *Le Chevalier aux deux Epées* (v. 4345-ss).

<sup>27</sup> La clef, comme le cor, permet d'ouvrir des portes, de lancer des aventures. Dans la deuxième *Continuation de Perceval* (v. 9556-ss), nous avons rencontré un cor accroché à l'anneau d'une porte et permettant l'ouverture de celle-ci.

<sup>28</sup> Ed. G. Roussineau, l. III, t. 2, Genève, Droz, 1991.

<sup>29</sup> Voir N. J. Lacy, « Coutumes, merveilles, aventures », dans *Chant et enchantement au Moyen Âge. Travaux du groupe de recherches « lectures médiévales »*, Toulouse, 1997, p. 157-169.

l'épreuve se fait par le biais d'un présent de valeur générale qui en fait une coutume répétitive, ce qui se confirme quand on apprend qu'il y a déjà eu quarante-trois victimes. Le combat contre le monstre est ici une variante de la mauvaise coutume. Dans cet épisode un cor est donné par un prévôt aux deux héros Claris et Laris, pour qu'ils en sonnent après leur victoire contre la *guivre* (v. 5485-ss)<sup>30</sup> :

*qu'il ne lesassent  
que tantost le cor ne sonnassent,  
car bien savoit de verité  
tuit seroient envenimé  
encor fust la beste tuee.* (v. 5485-9)

Les deux héros viennent à bout du monstre et de ses petits. Laris tombe et perd connaissance, avant même d'avoir pu sonner du cor. Quant à Laris, il a le temps de saisir l'objet et de souffler avant de s'évanouir à son tour. Ils finissent cependant par surmonter leur mal, le texte éludant le récit de leur guérison. Le modèle d'*Erec et Enide* se reconnaît certes à l'arrière-plan, dans la mesure où il faut souffler dans le cor, non pas avant le combat, mais après la victoire. Pourtant *Le Chevalier aux Deux Epées* est certainement un modèle plus patent. Le nombre des victimes ici, même s'il n'est pas question de têtes sur des pieux, est à rapprocher des quarante-quatre (puis quarante-cinq) pieux du *Chevalier aux deux Epées*. *Claris et Laris*, roman en vers tardif, joue peut-être à se présenter comme une préhistoire du texte dont il se démarque, à une époque où le combat monstrueux suivi d'une sonnerie du cor n'avait encore fait que quarante-trois victimes. Pourtant ce n'est pas tant le renvoi à Chrétien ou au *Chevalier aux deux Epées* qui permet de resémantiser le cor : c'est en reprenant la *Chanson de Roland* que l'auteur parvient à redonner un peu de souffle au motif. J'ai soupçonné, non sans réserves, l'influence possible de la *Chanson de Roland* dans la reprise du cor que fait la deuxième *Continuation de Perceval* dans l'épisode du *Riche Soudoier* : dans le cas de *Claris et Laris* le cas paraît moins douteux. Claris et Laris sont en effet deux amis, comme Roland et Olivier ; après le combat contre le monstre qui crache du feu et du venin, Laris perd conscience ; Claris finit par sonner du cor, avant de tomber sous l'effet du venin. C'est la mort de Roland qui se joue, corrigée par l'aventure chevaleresque qui ne tue pas ses héros.

---

<sup>30</sup> Ed. A. J. Alton, Tübingen, 1884.

Cependant la mort de Roland curieusement ne paraît pas avoir donné lieu à de nombreuses reprises romanesques en relation avec le cor. Dans le domaine épique, un autre cor a pris le dessus, celui d'Aubéron dans *Huon de Bordeaux*, plus proche de l'horizon d'attente romanesque : lui non plus ne semble cependant pas avoir exercé d'influence sur les romans arthuriens, peut-être parce que, comme le *luiton*, il fait partie de ces motifs qui témoignent moins de la récupération de la chanson de geste par le roman que de l'aptitude de l'épopée à se renouveler vigoureusement<sup>31</sup>.

Un autre texte a pu contribuer à éviter l'érosion sémantique du cor : il s'agit du lai du *Cor* où l'objet merveilleux sert à tester la fidélité, comme c'est le cas par exemple dans le *Tristan en prose*, voire dans *Guillaume d'Angleterre*<sup>32</sup>. Cependant l'influence du lai du *Cor* ne paraît pas avoir été très large. Peut-être parce que le sujet ne manquait pas d'être problématique dans l'univers chevaleresque et risquait de mettre en danger les grands héros arthuriens ; peut-être parce qu'un autre cor magique, celui d'Aubéron, monopolisait les imaginations (dans un autre domaine cependant, ce qui limitait la concurrence).

La resémantisation du cor me semble plutôt être repoussée au XIV<sup>e</sup> siècle : le potentiel merveilleux du cor, érodé par sa banalisation et celle de la mauvaise coutume, est réactivé par le biais du souffle.

Dans les textes et les imaginaires médiévaux, il existe une opposition entre la harpe et le cor : en dépit d'une méfiance généralisée et d'origine cléricale à l'égard de la musique<sup>33</sup>, la harpe inquiète moins que le cor et le souffle qu'il met en jeu. Dans *Erec et Enide*, après la Joie de la Cour, le cor est abandonné, Erec ne le sonne qu'une fois, et le relais est pris par des instruments à cordes :

*Ensi jusqu'à la cort l'an mainnent  
et de joie faire se painnent,  
si con li cuer les an semonnent.  
Harpes, vieles, i resonent,  
gigues, sautier et sinphonies,*

---

<sup>31</sup> Pour le *luiton*, voir C. Ferlampin-Acher, « Le *luiton* : du *transgénique* au *transgénérique*, un motif à la peau dure », à paraître dans les actes du colloque « Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge », Montréal, 31 mai-2 juin 2007.

<sup>32</sup> Voir dans ce même volume, C. Ferlampin-Acher, « Le cor et la cotte : le corps à l'épreuve de la fidélité dans le *Roman de Tristan en prose* et dans *Guillaume d'Angleterre* ».

<sup>33</sup> Voir E. Baumgartner, « La musique pervertit les mœurs », dans *Miscellanea mediaevalia: Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J. Cl. Faucon, A. Labbé, et D. Quérueu, Paris, Champion, 1998, t. I, p. 75-89.

*et trestotes les armonies*

*qu'an porroit dire ne nommer.* (v. 6327-33)

Le cor, comme tous les instruments à vent, inquiète<sup>34</sup> : il libère les souffles du corps (et à nouveau l'homonymie entre *corps* et *cor* est à relever). Je passe sur les diables qui ont des voix de *buisine*<sup>35</sup>. Lancelot, alors qu'il est élevé chez la fée et qu'il fait montre d'un tempérament emporté, se met souvent en colère et a une voix de *buisine* qui contraste avec la joliesse de sa bouche et de ses petites dents (t. VII, p. 72).

Or l'enchantement est d'abord un chant, un souffle donc : et c'est par le biais des *enchantelements* que le cor au XIVe et au XVe siècle trouve un nouveau souffle, en particulier en relation avec les fées : c'est le cas de la fée Gloriande de *Perceforest* qui fabrique des automates bénéfiques qui sonnent du cor ; c'est le cas de Proserpine et des automates du château de la Porte Noire dans *Artus de Bretagne*; c'est le cas dans les versions complètement remaniées de ce même texte au XVe siècle, où l'on voit un soufflet monstrueux qui souffle de l'air dans un cor gigantesque qui appelle les fées, et où d'étranges *engins* marchent sous l'effet de vents<sup>36</sup>. Cette resémantisation du cor a peut-être bénéficié de la conversion du cor épique en cor magique dans les mains d'Aubéron. Alors que dans les épreuves topiques où sonnent des cors d'une triste banalité l'aventure était souvent associée, nous l'avons vu, à des personnages qui lisaient ou à des lettres gravées dans la pierre, le cor retrouve ici son lien avec la voix, celle de l'enchantement et de la parole fée (*fata*), qui dit et n'écrit pas.

Le succès du cor dans les romans arthuriens, plus que des pratiques attestées au Moyen Âge, semble venir de cet épisode fondateur qu'est la Joie de la Cour dans *Erec et Enide*. Le motif cependant s'est usé et malgré des détournements parodiques, s'est figé dans une topique qui l'a affaibli. La resémantisation par le recours à d'autres cors à fort potentiel

---

<sup>34</sup> Voir C. Gaignebet et M. C. Florentin, *Le Carnaval, essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

<sup>35</sup> Dans *Perceforest*, livre IV, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 1987, p. 755, les démons de l'Île des Mauvais Esprits ont des voix *qui sambloient yssir de buisines*. On notera cependant que dans ce roman, on trouve une image valorisante des instruments à vent, en relation –et c'est logique– avec Renommée qui diffuse au monde la nouvelle de la guérison du roi Perceforest : *sy ne poriez croire la grant melodie qu'il y avoit de buisines et de fretiaus, de muses et de cornetz* (l. II, t. I, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 1999, p. 259).

<sup>36</sup> Voir C. Ferlampin-Acher, « Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XVème siècle », dans les *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin et M.C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87-102.

littéraire, comme celui de Roland ou celui du lai du *Cor*, ne s'est guère révélée probante. En revanche, à la fin du Moyen Âge, la féerie a su acclimater l'objet et lui redonner un nouveau souffle, le libérant ainsi du carcan de la mauvaise coutume : il était cependant un peu tard, car, malgré de grandes œuvres comme *Perceforest*, le temps d'Arthur était peut-être révolu.

Résumé :

Le succès du cor dans les romans arthuriens, plus que des pratiques attestées au Moyen Âge, semble venir de cet épisode fondateur qu'est la Joie de la Cour dans *Erec et Enide*. Le motif cependant s'est usé et malgré des détournements parodiques, s'est figé dans une topique qui l'a affaibli. La resémantisation par le recours à d'autres cors à fort potentiel littéraire, comme celui de Roland ou celui du lai du *Cor*, ne s'est guère révélée probante. En revanche, à la fin du Moyen Âge, la féerie a su acclimater l'objet et lui redonner un nouveau souffle, le libérant ainsi du carcan de la mauvaise coutume : il était cependant un peu tard, car, malgré de grandes œuvres comme *Perceforest*, le temps d'Arthur était peut-être révolu.