



HAL
open science

**Signal, signe et performance ou du fiat au factum est :
considération sur la thématique du cor dans l’imaginaire
médiéval**

Karin Ueltschi

► **To cite this version:**

Karin Ueltschi. Signal, signe et performance ou du fiat au factum est : considération sur la thématique du cor dans l’imaginaire médiéval. Fabienne Pomel (dir.). Plumes et cornes dans la littérature médiévale. Attributs, signes et emblèmes, Presses universitaires de Rennes, pp.285-302, 2010, Interférences, 9782753546998. 10.4000/books.pur.39968 . hal-01920863

HAL Id: hal-01920863

<https://hal.science/hal-01920863>

Submitted on 13 Nov 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.

Signal, signe et performance ou du *fiat au factum est* : considération sur la thématique du cor dans l'imaginaire médiéval

Paru dans *Plumes et cornes dans la littérature médiévale. Attributs, signes et emblèmes*, sous la direction de Fabienne Pomel, Rennes, P.U.R., 2010, p. 285-302.

En abordant la thématique du cor, on se heurte de prime abord à la très grande variété des fonctions de cet instrument, à l'origine simple corne d'animal : comment cerner sa portée symbolique, si tant est qu'il y en ait une ; si tant est qu'il n'y en ait pas pléthore ! On se sert du cor aussi bien pour annoncer l'imminence de quelque chose que le fait accompli ; pour appeler ou pour faire fuir ; pour prévenir d'un danger voire pour appeler au secours, pour conjurer la peur, la foudre ou encore pour installer ou restaurer enfin l'harmonie du monde. Les hérauts, le guet des villes, les sentinelles des châteaux-forts, les guerriers tout comme les chasseurs se servent de cet instrument à des fins spécifiques dont le dénominateur commun semble d'autant plus difficile à définir ; cependant, tous ces réseaux de signification se construisent à partir de l'idée à la fois fort abstraite et très concrète de la temporalité, qui est le support de ce souffle devenu sonore, laps temporel plus ou moins extensible pendant lequel il arrive quelque chose, qu'une virtualité se transforme en fait accompli.

Essayons donc de partir des réseaux de significations et de leurs croisements en vue de dégager des filiations de sens générées à partir de contextes comparables, par le truchement de cet outil de logique fondamentale de l'esprit médiéval qu'est l'analogie. Le cor est signal ; mais aussitôt, il peut se transformer en signe pur, dont seul un contexte précis permet de spécifier le sens. Enfin, de signe il peut devenir agent, support de performance. Un cor sonne : quelque chose se passe, quelque chose ou quelqu'un passe, quelque chose devient : on signale une imminence, celle du passage du *fiat au factum est*.

1. Le signal: avertir

En tant qu'émetteur de signal, le cor possède trois fonctions pratiques essentielles que peuvent incarner respectivement trois personnages : celui qui préside à l'intendance d'une *mesnie* auquel on donnera le nom générique de veilleur ; puis le guerrier et enfin le chasseur.

Le veilleur

Si la fonction première du veilleur est de signaler l'arrivée soit de quelque chose de suspect, soit la venue de quelque seigneur, elle renvoie plus généralement à la mesure du temps quotidien, temps ponctué par les rites de la vie ordinaire. Le veilleur avec son cor scande le rythme de la journée et ce faisant en établit les jalons essentiels. Tout commence quand il *corne le jour* ; il semble d'ailleurs autant annoncer l'aube que chasser les dernières ténèbres. Ainsi, le cor peut se trouver dans une association quasi synonymique avec « coq » :

Tant qu'au matinet que li gaux
Chanta et la gaita corna (*Troisième Continuation*, v. 33142-43¹).

Dans nos textes, ce « commencement » ainsi marqué a volontiers une fonction d'annonce narrative qui véhicule une charge stylistique et affective parfois considérable, précisément à cause de la tonalité très particulière, inarticulée de l'instrument que l'on croit entendre

¹ *Troisième Continuation du Conte du Graal par Manessier (The Third Continuation)*, éd. W. Roach, Vol. V, Philadelphie, 1983. Traduction et présentation M.-N. Toury, Champion, 2004.

retentir. « Corner le jour » peut marquer aussi l'imminence d'un événement. Dans le *Vair Palefroi* d'Huon le Roi², une insistance singulière est mise à mentionner un cor que le guetteur sonne avec vigueur (v. 1111, v. 1115, v. 1126, v. 1131) : *Devant le jor corne et fretele*. Ce cor en annonçant si bruyamment, de manière si insistante le jour, signale aussi la fin de la nuit, la fin de la séparation des amants, la défaite des vieillards usurpateurs - l'arrivée de la fiancée que le cheval amène en sortant des ténèbres.

Un autre rituel important de la journée est annoncé par le signal du cor : le repas. Plus exactement, on *corne l'eau*. Les ablutions précèdent le service proprement dit. L'eau est alors présentée dans des bassines avec des serviettes, et c'est seulement après ce véritable rite que l'on pourra se mettre à manger. Cette fonction est assez importante pour que le roi puisse intervenir lui-même sinon pour sonner, du moins pour en donner l'ordre :

Li roys a fait l'iaue corner,
Tost s'en vont que miex miex laver (*Renart le Nouvel*³, v. 347-348).

Dès ce premier niveau d'analyse, apparaît très nettement le lien du cor avec le temps, plus particulièrement avec le présent et le présent tourné vers l'avenir ; son lien avec le calcul du temps, de son rythme et de ses rites.

Le guerrier

On retrouve cette même corrélation avec le temps dans le domaine militaire où le cor apparaît comme un véritable outil de guerre ; ses sonneries scandent les principaux mouvements du combat : l'attaque et la retraite en premier lieu, mais le cor peut également retentir pour galvaniser les troupes, chasser les ennemis comme le ferait une véritable arme, ou encore pour appeler du secours en cas de détresse. Dans *Renart le Nouvel*, les différentes étapes du combat sont évoquées et détaillées avec précision dans leur chronologie implacable. Pour commencer, on corne pour rassembler l'armée :

(...) puis firent sonner
.c. cors d'arain a l'assanler,
.M. grailles et autant buisines
Dont s'esmurent par aatines
Li nouviel chevalier avant (*Renart le Nouvel*, v. 565-567).

Puis on donne le signal de l'attaque :

Quant li rois l'ot, s'a souspiré
De grant air ; de maintenant
Commande a sonner l'olifant
Et a drechier son estandart,
C'a ost veut aller seur Renart (*Renart le Nouvel*, v. 890-894).

Et c'est l'assaut :

(...) puis fist en haut
Sonner un cor, c'est c'a l'assaut
Voisent. Tout mainte communal
I vont, a pié et a cheval (*Renart le Nouvel*, v. 921-924).

² Huon le Roi, *Le vair Palefroi*, in *Nouvelles Courtoises*, éd.S. Méjean-Thiolier et M.F. Notz-Grob, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1997.

³ *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielee, éd. H. Roussel, Paris, A. & J. Picard, 1961.

« L'épouvante sonore, capable d'exprimer ou de susciter les pires frayeurs, est également une arme redoutable dans tous les combats où elle peut paralyser ou provoquer la fuite de l'ennemi, fournissant ainsi une protection sonore à celui qui la maîtrise⁴ ». Après le combat, c'est le cor qui sonne la retraite :

(...) sonner le retrait
Fait et a ses tentes en vait (*Renart le Nouvel*, v. 1037-1038).

Et pour couronner le tout, le cor annonce le repas bien mérité, qui en l'occurrence notifie la fin de l'épisode :

Mais pour se gent reconforter
Fait a .i. cor l'iaue corner ;
Au souper sisent pour mengier (*Renart le Nouvel*, v. 1063-1065).

Les situations guerrières peuvent connaître des variantes. Le cor appelle par exemple au combat singulier : ainsi Perceval, dans la *Seconde Continuation*⁵, découvre un cor d'ivoire accroché à un anneau qui exerce un attrait irrésistible sur lui. Il en sonne trois fois ; aussitôt, ce signal fait surgir un chevalier, et le combat commence comme si le lien de cause à effet était aussi évident et inéluctable que l'eau versée sur le perron par Calogrenant a déclenché la tempête. Cet épisode n'est pas isolé dans la littérature narrative en prose⁶. Le cor joue un rôle narratif plus dramatique encore lorsque la bataille tourne mal. De fait, l'appel au secours semble la fonction littéraire majeure du cor dans nos textes : c'est là un motif récurrent⁷ aux ressources poétiques intenses. Même les vilains, dans une situation d'urgence, sonnent du cor pour appeler du secours ou du renfort⁸ : en somme, le cor signale que le temps est compté, qu'il faut faire vite devant l'imminence de quelque catastrophe.

C'est ici que l'on pense tout particulièrement au litige qui oppose le preux Roland au sage Olivier : lorsque la trahison de Ganelon devient une évidence, Olivier demande en vain à Roland d'appeler Charlemagne au secours alors que l'empereur et l'armée ne sont guère loin encore de l'arrière-garde ; Roland refuse. En revanche, il finit par sonner le cor à s'en faire éclater les tempes lorsque tout est perdu, que tout appel est devenu inutile, comme ne manque pas de le lui signaler Olivier:

Li quens Rollant ad la buche sanglente,
De sun cervel rumput en est li temples.
L'olifan sunet a dulong e a peine.
Karles l'oït e ses Franceis l'entendent.
Co dist li reis : « Cel corn ad lunge aleine ! »
Respont dux Neimes: "Baron i fait la peine!
Bataille i ad, par le men escientre. (...)
Asez oëz que Rollant se demetet » (*La Chanson de Roland*, v. 1785-1795).

⁴ A.R. Magnusdottir, *La Voix du Cor. Etude d'un motif mythique dans la littérature narrative française et scandinave du Moyen Âge (12^e-14^e siècles)*, thèse de Doctorat, Université Stendhal, Grenoble III, 1997, p. 142.

⁵ *Seconde Continuation, ou Continuation Perceval, ou Continuation Wauchier*, éd. W. Roach, vol. IV, Philadelphie, 1971, v. 9560 et sq. (ms A) ou 19685 et sq. (ms E), v. 19691-19700.

⁶ Voir *Perceforest*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz : *Deuxième partie*, t. 1, 1999, § 670 et sq. ; *Les Merveilles de Rigomer*, éd. W. Foerster, Dresden, Max Niemeyer, Halle (Gesellschaft für romanische Literatur, Band 19, 39), 1908, v. 5051-5057.

⁷ Par exemple *La Chanson de Roland*, éd. C. Segré, Genève, Droz, 2003, v. laisse LXXXIV et sq. ; laisse CXXIX et sq. *Le Conte du Papegau*, publié par H. Charpentier et P. Victorin, Paris, Champion Classiques Moyen Âge, 2004, v. 1154 ; *Renaud de Montauban*, éd. J. Thomas, Genève, Droz, 1989, v. 9916 et sq. ; *Le Batard de Bouillon, Chanson de geste*, éd. R.F. Cook, Genève, Droz, 1972, v. 6074-6080.

⁸ *Troisième Continuation du Conte du Graal par Manessier*, éd. cit., v. 33866 et sq.

De fait, le cor signale que la bataille a eu lieu, qu'on s'est battu jusqu'au bout, que *tout est perdu fors l'honneur* ; le cor à la longue haleine proclame une conception de l'honneur héroïque et transcendante. Une fois de plus, il ponctue une étape, et semble en solliciter la suite logique, en l'occurrence la sépulture, la vengeance. Précisément, il est un domaine où les fonctions utilitaires du cor-signal annoncent de manière encore plus saisissante son lien avec le monde du symbole.

Le chasseur

« Sire, dist il, cil veneor
Cornent, ço mest [a]vis, de queste ». (*Yder*⁹, v. 4-5)

Le cor accompagne le chasseur aussi sûrement que le chien. La « musique » du cor qui accompagne la chasse est parfois considérée comme plus belle que celle qu'on entend à la chapelle royale¹⁰ ! Là encore, la fonction du cor possède un lien avec le temps, plus particulièrement en ce qu'il signale les étapes du déroulement de la traque : le cor donne le signal de départ de la chasse ; puis, le son effrayant permet de faire lever plus facilement le gibier. Enfin, il s'agit de « corner la trouvée¹¹ » ou de « corner la prise¹² », l'accomplissement. Dans *Fergus*¹³, nous trouvons une description de chasse qui souligne plus particulièrement le rôle du cor et son interaction avec les chiens. De même, dans la *Seconde Continuation*, Perceval rencontre sur la route du château du Graal dans une forêt une équipée de chasse qui s'annonce par des coups de cor :

Un grant cor a oï soner
Trois moz molt haut, a grant aleine. (...)
Donc reconmance a escouter,
S'oï soner un moi[e]nel
Trois moz, ausins com un apel.
Il ne set que ce senefie,
Mais tant a erré vers l'oïe
Dou cor qu'il vit que chiens venoient,
Qui un grant sengler achaçoient ;
Et quatre veneor aprés,
Qui le sivoient a eslés
Seur chaceor[s] bien atornez (*Seconde Continuation*, v. 32170-32183).

La question de la signification des trois coups de cor est posée ; même si l'explication donnée aussitôt – l'équipée de chasse – est cohérente quant aux détails circonstanciels, ce cor annonce davantage: les chasseurs appartiennent au Roi Pêcheur et indiquent à Perceval la route à suivre pour parvenir à son château. Les cors annoncent donc la proximité d'échéances autrement plus importantes. En effet, un réseau métaphorique d'une grande complexité et d'une très grande richesse va s'établir par le truchement de la thématique de la chasse dont le cor constitue le signal, l'actualisation par excellence : dans ce domaine, le signal ne cesse de devenir signe, métaphore, allégorie.

⁹ *Le Roman d'Yder (Der altfranzösische Yderroman)*, éd. H. Gelzer, Dresde, 1913.

¹⁰ Gace de la Buigne, *Roman des deduis*, éd. A. Blomqvist, Karlshamm, 1951 (*Studia romanica holmiensia*, vol. 3). Cf. M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, le Seuil, 2004, p. 69.

¹¹ Le « Roman de Trubert » de Douins, in *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e XIV^e et XV^e siècles*, éd. A. Jubinal, Paris, Challamel, 1839, t. 1, p. 221, v. 943.

¹² *Gui de Warewic, Roman du XIII^e siècle*, éd. A. Ewert, Paris, Champion, SATF, 1933, v. 6868.

¹³ Guillaume le Clerc, *The Romance of Fergus*, éd. Wilson Frescoln, Philadelphia, William H. Allen, 1983, v. 87 et sq.

2. Le signe : métaphores, métonymies et allégories

Lorsque vient le moment de mourir, Roland, après avoir en vain cherché à briser Durendal, ne se couche pas seulement sur son épée sacrée, mais également sur son olifant ; les deux objets ont une fonction symbolique comparable en tant que doubles du héros : *Desuz lui met s'espee e l'olifan* (v. 2359). Dans certains textes, au même titre que le cheval et l'épée, le cor peut recevoir un nom. L'instrument de Renaud, l'un des quatre fils Aymon, s'appelle Bondin.

Karles crie « Monjoie ! » clerement a haut ton,
Et Richart se retraist le fiz au viel Aymon,
Et mist Bondin a boche si sona de randon (*Renaud de Montauban*¹⁴, v. 9916-9918).

« Richard a sonné Bondin, dira Renaud en entendant l'appel, ce qui veut pratiquement dire : « Bondin appelle ! ». On peut aller plus loin encore : le cor peut être une métonymie de l'armée comme du guerrier. Dans *Guibert d'Andrenas*¹⁵, Aymeri, dans une sorte de défi qu'il lance à son fils Guillaume, s'expose tout seul à l'armée païenne sur un tertre où il sonne du cor. Cette simple sonnerie affole les Sarrasins qui se croient assaillis par toute l'armée française (LIII) et qui prennent la fuite ! Un peu plus tard, un autre de ses fils, Aÿmer, trouve en chemin le cheval et le cor de son père (LXII, v. 2058-2065) : aussitôt il est persuadé que le vieillard a péri. Dans un combat surhumain où il doit affronter tout seul cinq Sarrasins – que l'on devine naturellement vigoureux et immenses –, il se sert de son cor en guise d'arme¹⁶, son épée ayant été brisée (*Du cor qu'il tint lor va grans cops donner*, LXI, v. 1919). Mais le cor s'actualise en tant que signe autour d'une figure particulièrement fascinante, permettant déjà d'entrevoir l'extraordinaire cohérence du réseau de signification du cor.

Le grand Veneur et autres ravisseurs

La chasse se pratique essentiellement dans la forêt, lieu où les ombres sont autant le reflet de réalités que les manifestations incarnées de nos cauchemars, symboles vivants qui s'animent et se regroupent autour de figures de chasseurs autrement plus inquiétantes : par exemple un Chasseur de l'Autre Monde, un Chasseur infernal qui s'aviserait à se servir de notre instrument. On peut ainsi être saisi d'un vague effroi, le pressentiment d'une « inquiétante étrangeté » concernant la portée possible de la lugubre sonnerie du cor, d'autant plus lorsqu'on a à l'esprit sa *senefiance* liée au temps, ou plutôt ici à la fin du temps.

Le Cortège qui vient chercher Lanval¹⁷ pour l'emmener en Avalon comporte un certain nombre d'attributs propres à la chasse, dont l'épervier, auxiliaire de chasse très prisé que la demoiselle porte sur son poing, mais aussi le lévrier et surtout le cor d'ivoire que porte un écuyer. Que vient faire ce cortège de chasse au milieu de la cour transformée pour l'occasion en tribunal, dans un lai où la chasse ne tient aucune place – que vient faire ici ce cortège sinon pour signifier le rapt de quelqu'un, qui sera emporté au loin, qui sera emporté ailleurs. Autre exemple, dans le *mabinogi* gallois de *Pwyll, prince de Dyvet*, ce seigneur qui poursuit un cerf voit passer dans la forêt une meute de chiens blancs aux oreilles tachées de

¹⁴ Ed. J. Thomas, Genève, Droz, 1989.

¹⁵ *Guibert d'Andrenas*, éd. M. Ott, Paris, Champion, 2004.

¹⁶ On trouve la même situation dans *Gui de Warewic, Roman du XIII^e siècle*, éd. A. Ewert, Paris, Champion, SATF, 1933, v. 6908 et sq.

¹⁷ Marie de France, *Les lais*, éd. L. Harf-Lancner, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1990, v. 553 et sq.

rouge. C'est la chasse du roi d'*Annwvyn*, le roi de l'Autre Monde¹⁸, dont l'attribut est un cor d'ivoire :

Pwyll, alors, s'approcha des chiens, écarta la meute qui avait tué le cerf, et distribua le cerf à sa propre meute, à la curée.

Tandis qu'il était occupé à nourrir ses chiens, il vit un cavalier qui venait chercher l'autre meute ; il montait un grand cheval gris pommelé, portait un habit de chasse en laine grise, et avait un cor de chasse pendu autour du cou.

Nous rejoignons ici la figure de Hellequin, du moins dans son acception première : Hellequin le géant ravisseur des âmes qu'il entraîne avec lui et son cortège de chasse, dans l'air, dans un ailleurs et une temporalités autres. La Mesnie Hellequin s'annonce en effet comme une équipée de chasseurs, à travers l'aboiement des chiens et le son du cor :

Le vaillant Richard Sans Paour se print a chevaucher par le boys et tant erra qu'il vit passer par devant luy levriers et brachetz avec grant suyte de chiens trotter et courir. Aussi ouÿt il veneurs huer et corner. Et quant le duc ouÿt la chase dedans son boys, onques n'en eut craincte ne ne mua la face, ains jura celuy Dieu qui tout le monde fist qu'il sçavra qui c'est qui chasse sans congé en celle forest. Lors regarde par devant luy est il voit trois chevaliers noirs armez de toutes pieces a cheval montez et les glyaves en la main¹⁹.

Un passage du *Perceforest* confirme cette association du cor à la Mesnie Hellequin : redistribuant les principaux mythes relatifs à cette configuration mythique, le son du cor annonce une joute aérienne :

.XII. trompeurs a cheval qui venoient trompant de toutes leurs forces. Et sy tost qu'ilz furent emmy la prairie, ilz veirent devant eulx tout apertement ung tournoy commencer en l'air²⁰.

Or, la figure de Hellequin connaît dans la plupart des occurrences médiévales une restriction identitaire qui fait du fantôme mythique une créature essentiellement diabolique qui vient chercher le pécheur pour l'entraîner dans son purgatoire ambulante, et parfois jusqu'en enfer. Il devient Grand Veneur. Raban Maur parle du *Venator diabolus, in cuius figura Nemrod ille gigas venator coram Domino, ut in Genesi ; venatores pravi homines, ut in propheta : Venantes ceperunt me, quasi avem, inimici mei gratis*²¹. Césaire de Heisterbach (v. 1223-24) peint une figure de chasseur infernal particulièrement effrayante dont justement le cor est un attribut essentiel :

La concubine d'un prêtre demande, juste avant de mourir, une solide paire de chaussures. C'est ainsi qu'elle fut enterrée. La nuit suivante, au clair de lune, un chevalier et son écuyer entendirent les plaintes d'une femme. L'ayant trouvée, le chevalier mit pied à terre et traça un cercle autour de la femme, en chemise et chaussure. C'est alors qu'on entendit de loin le bruit d'un chasseur soufflant horriblement dans son cor, puis l'aboiement de chiens de chasse. Le chevalier enroula la chevelure de la femme autour de son bras gauche. La femme cependant parvint à s'échapper car ses cheveux se rompirent. Mais le démon la rattrapa et l'emporta sur son cheval telle

¹⁸ *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Age*, trad. et prés. P.-Y. Lambert, Paris, Gallimard, 1993, p. 36.

¹⁹ *Richard sans Paour* de Gilles Corrozet, éd. D. J. Conlon (*Richard sans Peur*), Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, U.N.C. Department of Romance Languages, 1977, chap. 3, p. 73-74.

²⁰ *Perceforest, Deuxième partie*, t. 2, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 2001, § 438, p. 232.

²¹ Raban Maur, *De rerum nat.*, VIII, I, CXI, 226. Pour Saint Augustin le diable est défini comme « pessimus venator mundi ». Sermon LI, PL XXXVIII, 334. Cité par Jacques Voisenet, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 221.

une proie. Au matin, le chevalier raconta son aventure. Lorsqu'on ouvrit la tombe de la défunte, tout le monde put constater qu'elle n'avait plus de cheveux²².

Enfin, le cor peut devenir l'attribut d'allégories véritables où disparaît le halo mystérieusement poétique des racines pré-chrétiennes en faveur d'une radicalisation de son sens : dans le *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont²³, la Mort en personne tient un cor dans ses mains pour sonner la fin du temps de chaque vivant !

Morz, trai ton cor, et si le sonne
A Proneroi et a Peronne.

C'est ici que l'on peut évoquer la Proserpine *Faée d'Artus de Bretagne*²⁴ dont le nom malgré le contexte narratif si riche en « reliques gothiques » n'en évoque pas moins l'antique Hadès : si elle souffle dans un cor disant *veez ci la fin*, ce n'est sans doute pas seulement la fin des enchantements qui est ainsi signalée.

Ainsi donc, le cor, sans doute grâce à sa tonalité lugubre, se constitue en écho aux grandes peurs, aux effrois ancestraux de l'homme. Cette peur est toujours intrinsèquement liée au temps, à celui qui passe inéluctablement, celui que figure le motif des *Trois Vifs et des Trois Morts*²⁵ : « Nous avons été ce que vous êtes. Vous serez ce que nous sommes ! » Ce n'est pas par hasard que les trompettes et les cors sont très fréquentes dans les danses macabres où les squelettes précisément se spécialisent de plus en plus à partir du XIV^e siècle en tant que musiciens ! Nous rejoignons ici les trompettes de l'Apocalypse qui cornent également la fin du Temps, marquent le *grand passage*.

Le passage

L'expression l'atteste : *corner la mort* signifie la fin du temps d'homme et de toute créature vivante; elle signale en même temps, le passage par excellence, celui de la vie à la mort, avertissement qui s'enracine une fois de plus dans le contexte de la chasse qui après tout n'est rien d'autre qu'un rituel de mise à mort. Une étymologie possible de Hallali serait d'ailleurs le cri poussé lors de la mise à mort (*Schlachtruf*) musulman, « la ilaha illa llah »²⁶.

Dans *Le Conte de Floire et Blanchefleur*²⁷, une très jolie scène joue avec les métaphores du passage à travers la scène d'un bras de mer appelé *lenfer* que les héros doivent traverser.

Il n'i avoit planke ne pont,
car trop erent li gué parfont,
mais au rivage un cor avoit
qui a un pel pendus estoit ;
li venant a celui cornoient
qui le notonier apeloient.
Quant cil cornent et il les ot
si vient au plus tost que il pot (v. 1515-1522).

²² Césaire de Heisterbach, *Dialogus Miraculorum atque magnum visionum*, éd. J. Strange, Cologne, 1851, t. 2, XII, 20, cité in C. Lecouteux, Ph. Marcq, *Les esprits et les morts, croyances médiévales*, Champion, 1990, p. 149.

²³ Hélinand de Froidmont, *Vers de la Mort*, éd. M. Boyer et M. Santucci, Champion, 1983, VI, 1-2, p. 64.

²⁴ *Artus de Bretagne*, fac-similé de 1584, présenté par N. Cazauran et Ch. Ferlampin-Acher, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996.

²⁵ Cf. Baudoin de Condé, *Ce sont li troi mort et li troi vif que Baudoins de Condé fist*, in *Les Cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, éd. S. Glixelli, Paris, Champion, 1914.

²⁶ F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, Leipzig, 1934.

²⁷ *Le Conte de Floire et Blanchefleur* de Robert d'Orbigny, éd. J.L. Leclanche, Paris, Champion, 2003.

Le cor comme bien souvent est accroché en hauteur, bien en évidence. Lorsqu'on en sonne, le passeur arrive et vous conduit sur l'autre rive de *lenfer* dans une barque. Rappelons ici que dans la poésie biblique, il y a tout un réseau tissé autour de la sonnerie du cor liée à la mort et la (sur)vie, passant des trompettes faisant tomber les murs de Jéricho à celles qui annoncent l'Apocalypse et la résurrection des corps : en effet, les sept anges de l'Apocalypse sont au Moyen Age volontiers représentés avec des cors plutôt qu'avec des trompettes. Dans l'*Edda* également, Heimdall annonce le début de la lutte finale avec un cor, le *Gjallarhorn*. Et que penser de ce cor lugubre qu'entend sonner Dante dans ses pérégrinations en Enfer en compagnie de son maître Virgile, « puissant cor, si fort qu'il eût assourdi le tonnerre²⁸ » ? C'est un géant, Nemrod, l'initiateur de la construction de la tour de Babel, qui le sonne en signe d'auto-accusation, chaque fois que la colère veut l'étreindre. Réduit à l'impuissance, il ne peut plus communiquer avec les autres qu'à travers ce cor. Le cor est donc signe par excellence. On peut retrouver cette qualité fondamentale au niveau métadiscursif qui semble mettre cette qualité en exergue.

Le jalon textuel

Dans *Guillaume d'Angleterre*²⁹, un cor joue un rôle déconcertant dans l'économie globale du texte : c'est un signe de reconnaissance – apparemment inutile ! Rappelons les faits : une voix céleste enjoint au bon roi Guillaume d'Angleterre de s'exiler, alors que sa femme est enfin enceinte de l'héritier si longtemps attendu. Malgré son état, sa femme décide de l'accompagner. Les gens, surpris de la disparition de leurs seigneurs, pillent les appartements royaux désertés. C'est alors que

Uns petis enfes espia
Desous le lit un cor d'ivoire,
Que li rois, ce conte l'estoire,
Soloit tos jors en bos porter (v. 412-415).

Ce cor, attribut de chasse du roi, que l'enfant va emporter chez lui, se trouve donc à un endroit curieux : sous un lit, comme s'il avait été caché là, comme si le signe qu'il va représenter – car c'est ni plus ni moins un rapport métonymique qui le lie au roi – avait besoin dès le départ d'être caché et problématisé, pour justement pouvoir jouer son rôle de signe.

On sait qu'ensuite, la reine va accoucher dans la forêt de jumeaux, que leur père, complètement démuné, va envelopper dans deux pans de sa robe. C'est en allant chercher du secours qu'un enchaînement de péripéties va séparer toute la famille: la reine est emportée par des marchands puis « mariée » à un seigneur qui n'est ni comte ni duc mais un très bon chevalier ; le roi devient le serviteur d'un bourgeois et les deux enfants sont élevés par deux « vilains » séparément, mais se côtoyant régulièrement en ignorant leur parenté et leur origine royale. Contraints de fuir leurs maîtres respectifs, ils trouvent sur leur chemin une sorte de cor qui ne semble avoir de fonction dans le récit que de rappeler l'existence du premier, du royal cor de leur père ; en fait, cet instrument ne mérite pas même le nom de cor : c'est *un moienel* (v. 1777) , c'est-à-dire un petit cornet de chasse.

C'est le roi Guillaume en personne qui va racheter, lors d'une foire à Bristol, son propre cor d'ivoire pour cinq sous – une somme énorme pour un tel objet – à un jeune homme, l'enfant d'autrefois qui avait trouvé l'objet sous le lit. Guillaume accroche le cor au

²⁸ « Un alto corno/, tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco », Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, présentée et traduite par D.M. Garin, Paris, Editions de la Différence, 2003, l'Enfer, XXXI, v. 12-13.

²⁹ *Guillaume d'Angleterre*, éd. A. Berthelot, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994, p. 953-1036.

mat de son bateau et c'est là que la reine, dont l'identité est dissimulée derrière la guimpe, découvre et reconnaît l'instrument. Mais aussitôt, son attention est attirée par un autre signe : l'anneau que porte Guillaume au doigt. Le cor est donc aussitôt remplacé, dans sa fonction de reconnaissance, par un autre objet, scénario qui sera répété plus loin. Quant à Guillaume, il faudra qu'il revienne à lui-même, c'est-à-dire à son identité royale à travers un songe, une vision de chasse, épisode dans lequel les références aux cors se multiplient. Et c'est finalement en état de veille, avec un véritable cor de chasse qu'il *commence à corner de prise* : / *Trois fois a s'alaine reprise, / S'est si loing alee l'oïe* (v.2731-2733) que deux chevaliers surgissent : ses propres fils. Les deux pans de robe réunis marqueront les retrouvailles, dont le cor, « indice d'indice³⁰ », a seulement balisé le chemin, signe intermédiaire conduisant à la révélation finale, au dénouement narratif. Mais le cor joue ici un autre rôle encore que nous allons examiner à présent, celui de la révélation de l'identité, souvent royale.

3. La performance

Si le cor est signal, s'il est aussi signe, il possède une troisième dimension : il peut aller jusqu'à provoquer quelque chose, c'est-à-dire posséder une portée performative³¹, quasi magique.

L'ordalie du cor

Grâce à la performativité du cor, l'identité du héros peut être décryptée ; on a déjà vu que l'instrument peut être le double du héros, une métonymie de sa personne. Il peut révéler l'identité du héros non seulement au monde, mais surtout à lui-même. Lorsque dans la *Seconde Continuation*, Perceval arrive au château du cor d'ivoire (c'est le titre que donne W. Roach à l'épisode), il se trouve devant une porte close au milieu de laquelle pend le cor. Perceval en sonne sans doute pour provoquer quelque chose – l'arrivée d'une personne, la rupture du silence, le fin mot de l'énigme de tant de magnificence environnante. En effet, un combat sera la conséquence de l'appel du cor, mais contre une personne invisible qu'on entend et qu'on ne voit pas :

Et Percevaux, qui escouta,
Estrangemant se merveilla
De la parole quant il l'ot,
Por ce qu'an nul leu veü n'ot
Nul home. (*E*, v. 19713-19715)

Cet homme invisible révèle à Perceval que jamais ce cor n'a sonné de cette manière : le cor a désigné Perceval comme un chevalier exceptionnel, prédestiné, il révèle au héros sa destinée hors pair. Le même motif se trouve dans *Le Batard de Bouillon*³² : lors de l'épisode du voyage en féerie, Hugues de Tabarie trouve dans une tente un cor d'ivoire d'une étrange façon que seulement *flour du monde, passant de hardement Tout le monde* pourra faire sonner. Naturellement, Hugues sera l' élu qui parviendra à rendre ce son hors du commun, ce qui donne à l'auteur l'occasion d'un développement jouant sur l'ambiguïté entre *cor* et *corps*, ce dernier mot étant compris en tant que référant à la personne toute entière. Ces jeux de mots

³⁰ Cf. le commentaire d'Anne Berthelot, p. 1428.

³¹ Cf. à ce propos J.L. Austen, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970. Ed. originale : *How to do Things with Words*, Oxford University Press, 1962. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.

³² *Le Batard de Bouillon, Chanson de geste*, éd. R.F. Cook, Genève, Droz, 1972, v. 3434-3442.

sont fréquents, comme le montre notamment la contribution de Stoyan Atanassov et dont nous voyons ici une explication possible : le cor comme révélateur magique de l'identité.

Exemple voisin, dans *Lion de Bourges* le cor sert à révéler l'héritier légitime de la couronne. Or, « la fonction du cor est conditionnée par l'intervention divine dès sa première utilisation à l'époque de Clovis et, conservé dans le trésor, surveillé par l'archevêque, il a le même statut qu'une relique³³. » Le motif de l'ordalie du cor en est une conséquence logique : l'héritier de Bourges sera celui qui produira le son le plus fort. C'est dans cette logique que le cor peut être associé à d'autres objets assurant la même fonction métonymique : le *mantel* par exemple, ou encore la guimpe dans le roman de *Fergus* que le héros éponyme doit conquérir pour se révéler à soi-même comme aux autres. Nous sommes donc bien ancrés dans le domaine du surnaturel, du merveilleux, du féérique, la baguette magique étant ici un cor !

Le cor apotropaïque

La performativité foncière du cor se vérifie également à travers ses vertus apotropaïques : conjurer le danger, exorciser une menace, un fléau. Cet effet magique se vérifie en particulier par rapport aux désordres atmosphériques qu'il conjure. Ainsi, une légende rapportée par Gervais de Tilbury³⁴ attribue à Virgile la fabrication d'une statue d'airain magique, et plus particulièrement une « trompe » capable de neutraliser le *notus*, vent soufflant sur le Vésuve, volcan d'ailleurs qualifié au même titre que l'Etna de « bouche de l'enfer ». Le même Gervais transmet une autre légende intéressant notre propos, la légende du « cor de saint Siméon³⁵ » : un chevalier chasse dans la forêt aux environs de Cardueil, forêt dont notre auteur rapporte plusieurs légendes et qui est très riche en gibier. Le chevalier est surpris par un violent orage :

Tandis que la foudre embrase la forêt ici et là, il voit, à la lueur des éclairs, passer une grande chienne crachant le feu par la gueule. Terrifié par une apparition si extraordinaire, le chevalier voit venir vers lui à l'improviste un chevalier tenant à la main un cor de chasse ; plein de crainte, il accourt vers le nouveau venu et lui raconte le motif de sa peur : « N'aie pas peur, lui répond celui qui vient le rassurer : je suis saint Siméon, que tu as invoqué dans tes prières au milieu des éclairs. Je te donne ce cor pour te protéger à tout jamais, toi et les tiens ; chaque fois que tu redouteras la foudre ou les coups de tonnerre, souffle dans le cor : qu'aussitôt s'évanouisse toute la peur du péril menaçant, et que la foudre n'ait aucun pouvoir dans l'espace où le cor se fera entendre. »

De même que le son du cor « occupe » une portion temporelle sur laquelle il agit, de même sa portée définit un cercle de contact spatial qui protège contre la tempête, la peur, la mort³⁶ en recouvrant l'espace de son charme tel un cercle magique. Dans ce contexte, on peut d'ailleurs souligner la parenté du cor et de la cloche. En tout cas, « on constate que le cor partage (...) ce qui semble être la qualité essentielle des instruments métalliques apotropaïques : celle de mettre l'air en mouvement³⁷. » Le cor a donc en fin de compte le pouvoir de détruire un enchantement, une mauvaise coutume qui est en quelque sorte un temps contraire ou *temps-qui-ne-devrait-pas-être*, et par là-même restitue l'ordre de l'univers.

Le cor de la résurrection, de la souveraineté et de la prospérité

³³ Cf. A.R. Magnúsdóttir, *op. cit.*, p. 103. *Lion de Bourges*, v. 5767-5770.

³⁴ Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, trad. française par A. Duchesne, *Le Livre des Merveilles*, Les Belles Lettres, 1992, p.32-33.

³⁵ *Ibid.*, p.82-83.

³⁶ On peut dans cette circonstance évoquer une fonction semblable que possèdent les deux cors d'ivoire de la *Vengeance Raguidel* : ils diffusent un « basme », un parfum absolument délicieux qui remplit toute l'atmosphère, réjouissant tous les assistants (Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 2004, v. 2162-2173). L'encens en effet possède lui aussi une vertu apotropaïque.

³⁷ A.R. Magnúsdóttir, *op. cit.*, p. 157.

Si le cor marque le tré-pas de la vie à la mort, inversement, à la fin des temps, il provoque le passage de la mort à la vie, la résurrection. Dans l'Apocalypse de Saint Jean, les six premières trompettes déclenchent des cataclysmes, mais la septième donne « le signal d'une sorte de lutte finale », puis de la résurrection³⁸. Cette thématique se retrouve dans des réseaux symboliques divers. Lorsque dans *Le Batard de Bouillon*³⁹, Hugues de Tabarie découvre en Féerie le cor d'ivoire et qu'il parvient à en sortir un son, cela ne révèle pas seulement au monde qu'il est le chevalier le plus courageux qui existe ; la sonnerie fait apparaître le roi Arthur couronné, comme dans une véritable épiphanie d'outre-tombe :

A tant es vous Artus, le noble conquerant,
Riement couronnés de couronne luisant ;
.II. fees gratieuses l'aloient adestrant ;
L'une fu sa soer Morgue, qui a prisier fist tant (v. 3548-3552).

Le Roi avec toute une escorte de fées invite le chevalier et ses compagnons à une promenade à travers un verger entouré d'un mur en or et en argent, promenade qui durera cinq années ! Le cor révèle donc à la fois l'excellence de l'identité du sonneur, et en même temps il le confronte à une figure royale pour ainsi dire ressuscitée par la sonnerie.

Nous trouvons des éléments semblables dans l'épisode final d'*Erec et Enide*⁴⁰. Daniel Poirion souligne l'ambiguïté foncière du cor dans la scène de la Joie de la Cour, celle-là même que nous nous sommes efforcée de mettre en évidence dans ces réflexions : s'agit-il de *donner le signal* de la Joie, ou au contraire de la *provoquer* à la manière d'un charme⁴¹ ? Devant Erec, l'instrument se présente dès le départ comme un cor interdit que personne n'a encore pu sonner, cor *faé* donc s'il en est (v. 5765-5769) ; puis, Mabonagrain vaincu par Erec, lui en dit le fin mot, à savoir que « la Joie commencera » (v. 6097) si quelqu'un parvient à sonner du cor. Et Erec de saisir le cor et de le sonner de toutes ses forces, *si que molt loing an va l'oïe* (v. 6111). Et voici que la *Joie* revient, une sorte d'état de grâce, de liesse générale qui remplit de *joie* tout le peuple : l'auteur joue en effet sur le nom propre et le nom commun. Or, c'est également « un miracle atmosphérique » au même titre que l'action du cor de saint Simon : un « mur » d'air entoure le jardin où est emprisonné Mabonagrain, mur que le son du cor va pour ainsi dire briser, au même titre que le cor de saint Siméon chasse les intempéries :

El vergier n'avoit an viron
mur ne paliz, se de l'air non ;
mes de l'air est de totes parz
par nigromance clos li jarz,
si que riens antrer n'i pooit (v. 5689-5694).

Dans *Gereint ab Erbin*, le héros doit d'ailleurs lutter contre le gardien du Clos du Nuage; il sonne du cor pour faire disparaître « la nuée », abolissant ainsi « les jeux d'enchantement et de magie⁴² ». Ainsi, « le cor semble (...) être un insigne de la souveraineté, un talisman qui confère un statut royal ou un pouvoir souverain à celui qui le possède ou peut le faire retentir⁴³. » La plupart du temps, l'héritier légitime est reconnu grâce à son pouvoir de sonner

³⁸ Cf. aussi I Cor 15, 52 et Matt, 24, 31: lorsque sonnera la trompette, les morts ressusciteront.

³⁹ *Le Batard de Bouillon, Chanson de geste*, éd. R.F. Cook, Genève, Droz, 1972.

⁴⁰ *Ed. cit.* Voir Cf. E. Philipot, « Un épisode d'*Erec et Enide* », *Romania*, 25, 1896, p. 258-294.

⁴¹ Cf. D. Poirion, *Résurgences*, Paris, PUF, 1986, p. 149.

⁴² P.D. Dembowski, note sur Erec et Enide dans *Chrétien de Troyes, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 1057.

⁴³ A.R. Magnusdottir, *op. cit.*, p. 79. L'auteur analyse notamment la légende d'Haveloc dans *l'Estoire des Englois* et dans le *Lai d'Haveloc*, éd. A. Bell, Manchester University Press, 1925 ; *Lion de Bourges. Poème épique du XIV^e siècle*, éd. W.W. Kiebler, J.L. Picherit et Th.S. Fenster, Genève, Droz, 1980, *Huon de Bordeaux*, éd. P. Ruelle, Bruxelles, 1960.

un cor magique, réputé muet justement, comme dans *Erec*, notamment dans le cadre de la reconquête d'un royaume. Dans *Guillaume d'Angleterre*, on l'a vu, le cor peut désigner l'héritier sans qu'il ait à en sonner. Or, dans *Erec et Enide*, le cor, se trouvant dans un verger, pourrait renvoyer en même temps à une corne à boire ou une corne d'abondance. Ne lit-on pas : *de joie est peüz Erec* (v. 6186-6187) ?

Ainsi, ne pourrait-on pas y voir en filigrane le motif de la fécondité, non seulement intrinsèquement lié à la problématique de la mort, mais aussi dans la perspective celtique du règne d'un bon roi, et que l'irruption d'un *méhaign* a compromis, entraînant l'avènement de la *terre gaste* et que le problème d'identité stigmatise ? Lorsque l'élu sonne le cor, que le cor veut enfin sonner, alors, la souveraineté est rétablie, et la malédiction en termes de disette est conjurée. Est-ce un hasard que parmi les objets précieux que donne Aubéron à son protégé Huon se trouve un cor et un hanap, hanap qui se remplit merveilleusement⁴⁴ ? Et de même que dans d'autres circonstances, seul l'héritier peut sonner du cor, de même ne peut boire de ce hanap que celui qui est pur de tout péché. C'est ce qui constitue l'argument du *Lai du Cor* de Robert Bike⁴⁵ qui s'organise autour d'un merveilleux cor d'ivoire, orné de clochettes magiques qui enchantent la cour. Cette corne à boire est elle aussi magique puisqu'elle révèle des secrets que normalement rien de devrait pouvoir dévoiler. Les deux fonctions du cor – émettre un signal sonore, servir de récipient – sont réunies⁴⁶.

Cette coïncidence entre cor instrument de musique et cor-récipient se trouve dans de nombreuses mythologies⁴⁷ : une connivence intime les réunit. Claude Gaignebet mentionne un père jésuite, le père Cahier, qui a étudié des calendriers d'origine nordique gravés sur des baguettes de bois, et voici ce qu'il observe le lendemain de la Chandeleur, le 3 février : alors que les grandes fêtes sont marquées par une corne à boire, le 3 février est marqué par la présence d'un instrument à vent, le cor ! « Le père Cahier fait alors remarquer que le 3 février est jour de la Saint-Blaise et que, partant de l'homophonie, c'est le jour du Saint Souffle, Blasen-Blasius ; les peuples germaniques l'appelaient jour du vent ou du souffle⁴⁸. » On en trouve un exemple particulièrement célèbre dans la *Flûte enchantée* de Mozart où l'instrument sert d'objet magico-apatropaïque à Pamino (tandis que Papageno possède le *Glockenspiel*, le jeu de clochettes qui joue le même rôle). La flûte rejoint pour Pierre Gallais le Graal et le cor magique, « ce fameux talisman qui, au XII^e siècle justement, se dédouble en un cor, ou encore une corne, à boire (...) et un cor à sonner (...). Il est fort possible que la Flûte magique ne soit qu'un doublet du Cor magique à sonner, lequel n'était qu'un double du Cor magique à boire, autrement dit de la Corne ou du Vase d'abondance⁴⁹. »

La croyance au pouvoir magique du son de métal pouvant mettre en fuite toute sorte de démons est donc largement répandue dans des univers de référence culturel et religieux divers, raison pour laquelle le cor est parfois rapproché de la cloche aussi bien au niveau des fonctions de base que par leur symbolisme. Il s'agit en particulier d'une espèce de démons très spéciale : les revenants. En effet, « sonnailles, cliquetis et grincements sont (...) les sons associés dans l'imaginaire européen à l'apparition des défunts. Cette musique distinctive est

⁴⁴ *Huon de Bordeaux*, éd. P. Ruelle, Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et de Lettres, t. XX, 1960, v. 3688.

⁴⁵ Robert Bike, *Le lai du cor*, in *Mantel et Cor, deux lais du XII^e siècle*, éd. P.E. Bennet, Exeter, 1975.

⁴⁶ Voir une scène comparable dans la *Première Continuation de Perceval*, éd. W. Roach. *Ms L*, v. 3147 et sq.

⁴⁷ Evoquons simplement le Gjallahorn, « cor retentissant » qui est à la fois un cor avertisseur et une corne à boire. C. Lecouteux, *Dictionnaire de mythologie germanique*, Imago, 2005, p. 104.

⁴⁸ C. Gaignebet, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, p. 118.

⁴⁹ P. Gallais, « Chrétien de Troyes et Mozart (ou l'initiation à la vie) », in *Mélanges offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1980, t. I, p. 139.

entendue lors de la venue d'une troupe de fantômes⁵⁰. » Mais ces revenants qui en dehors des nuits profondes de Samain se manifestent également lors du renouveau de la Chandeleur (Imbolc), ne sont pas seulement une menace ; ils sont aussi et surtout promesse de « reverdie », promesse du redémarrage du cycle de la vie et de la fertilité. Ainsi, la mascarade du carnaval a toujours eu un rapport intime avec le retour périodique des morts, des chasseurs sauvages et autres Anges de l'Apocalypse, brandissant leur cornet pour signifier l'achèvement de l'aventure humaine, mais aussi la promesse d'un nouveau et foisonnant printemps.

Karin Ueltschi

⁵⁰ B. Hell, *Le Sang noir, Chasse et mythes du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994 (rééd. Champs/Flammarion, 1997), p. 255.