Document generated on 08/03/2025 7:27 p.m.

Topiques, études satoriennes
Topoï Studies, Journal of the SATOR

Le cri de la bête et la chute du géant : sons et mise à mort de l'adversaire dans l'aventure merveilleuse arthurienne
The scream of the beast and the fall of the giant: Sounds and killing of the adversary in the marvelous Arthurien adventure

Adeline Latimier

Volume 6, 2022

Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime, ou du son comme topos de scènes narratives

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1096697ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1096697ar

See table of contents

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Latimier, A. (2022). Le cri de la bête et la chute du géant : sons et mise à mort de l'adversaire dans l'aventure merveilleuse arthurienne. *Topiques, études satoriennes / Topoï Studies, Journal of the SATOR*, *6*, 1–15. https://doi.org/10.7202/1096697ar

Article abstract

This article focuses on the presence and the treatment of sound in the killing of the adversary in the Arthurian novel. We begin by establishing a definition of the topos, based on a large list of occurrences, which leads us to see in the sound of the death of the enemy a variation of a larger and more widespread motif. We then study the evolution of this topos from the epic texts to the latest novels. Finally, we notice the significance of these sounds in a family of romances in which authors seem to seek to perpetuate the first forms of the Arthurian story.

© Adeline Latimier, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le cri de la bête et la chute du géant : sons et mise à mort de l'adversaire dans l'aventure merveilleuse arthurienne

Adeline Latimier
Université Rennes 2

Cri, hurlement, son inspirant la terreur et dont la nature exacte est difficile à déterminer : la merveille dans le récit médiéval s'annonce de manière régulière par un retentissement qui guide le chevalier vers le lieu de l'aventure[1]. Situés en amont de l'action d'éclat, ces sons peuvent être produits aussi bien par un être en détresse qu'il s'agit d'aller secourir que par des oppresseurs aux agissements desquels le héros doit mettre fin. Se font ainsi entendre, avec une intensité qui en dit long sur la menace que constitue celui qui les émet, des cris de géant et de bêtes fabuleuses, venus réclamer un tribut ou dévaster un territoire. De façon symétrique, la clôture de certains épisodes peut reposer sur la diffusion d'un son hors du commun. Comme le rappelle Jean-Marie Fritz, Érec doit ainsi sonner du cor pour faire connaître sa victoire sur Mabonagrain et celle de Lancelot fait sonner les cloches de la Douloureuse tour[2]. Dans ces deux exemples, le son qui marque le terme de l'aventure est étranger aux faits eux-mêmes : il se diffuse une fois le combat achevé et en reste à la marge. Les bruits que nous voudrions étudier se trouvent eux aussi au terme de l'aventure mais ils en intègrent la progression, c'est-à-dire qu'ils sont émis pendant que s'accomplit la prouesse. Ce sont des bruits ou des sons émis par l'adversaire au cœur du combat ou à sa fin, pour signifier l'acmé du duel et l'imminence de la victoire du héros : cri ou plainte lorsque la lame finit par infliger une blessure mortelle, bruits de chute lorsque le corps meurtri heurte le sol.

L'enquête menée s'appuie essentiellement sur des romans arthuriens qui, par les nombreuses aventures qu'ils comportent, constituent un réservoir commode pour mettre à l'épreuve l'idée d'une clôture sonore topique du duel entre le chevalier et la créature merveilleuse. Ont été examinés dans le cadre de cette étude une petite vingtaine de romans, en vers et en prose[3], et deux textes antérieurs consacrés au peuple breton, traditionnellement

[1] Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, 2003, p. 92 *sq.*
[2] Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la lyre…*, 2011, p. 376-377. Le son conclusif indique aux habitants de l'univers romanesque que l'aventure a été menée à son terme et réussie par quelqu'un, et fonctionne comme une métaphore de la renommée qui commencerait à se répandre et résonner sitôt l'action d'éclat accomplie, les cloches, cors, et autres signaux ne pouvant se faire entendre que si l'élu s'est manifesté et a réussi l'aventure.
[3] Ont été consultés les romans de Chrétien de Troyes *Érec et Énide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la Charrette*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Conte du Graal*, Béroul, *Le Roman de Tristan*, *Jaufré*, Guillaume le Clerc, *Fergus*, Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*,

qualifiés de chroniques mais dont le statut, pour l'un d'eux au moins, pose question : *L'Histoire des rois de Bretagne* de Monmouth et le *Roman de Brut* de Wace[4].

Le modèle narratif retenu, qui pourrait permettre la définition d'un *topos*, est le suivant : le protagoniste affronte une créature terrible dont il finit par avoir le dessus, la fin de l'adversaire étant associée à un ou plusieurs sons. Les résultats de l'enquête montrent des éléments constants : l'affrontement dure toujours un long moment, le temps de justifier la réputation d'invulnérabilité de l'adversaire[5]. Les coups échangés, d'une grande violence, sont décrits de manière détaillée. On insiste souvent sur le fait que la lame du protagoniste ne parvient d'abord pas à entamer la peau de l'ennemi. Celui-ci, lorsqu'enfin les coups semblent porter, endure la plupart du temps plusieurs blessures avant que leur action combinée n'ait raison de lui ou qu'un dernier coup fatal n'entraîne la mort. La nécessité pour le héros de renouveler plusieurs fois ses attaques, parfois jusqu'au coup de grâce, ainsi que la chute du corps de l'adversaire sont des éléments réguliers de la narration. Leur sonorisation, en revanche, n'est pas systématique. Pour l'ensemble des textes examinés, dont certains comptent plusieurs épisodes correspondant à la définition posée plus haut, nous dénombrons douze occurrences de mise en son de la fin de l'adversaire[6]. Celle-ci semble donc n'être dans un premier temps qu'une variante possible d'un motif plus large.

Des chroniques au roman : aux sources d'un topos

Les romans arthuriens puisent leur univers à des textes qui les ont précédés, dont deux en particulier composés au XII^e^ siècle, quelques années avant les premiers romans de Chrétien de Troyes. Le premier est rédigé en latin, le second est son adaptation, quelque peu aménagée, en langue vulgaire. Tous deux relatent la victoire du roi Arthur sur le géant du Mont-Saint-Michel, dont la force est extraordinaire :

Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez* et *La Vengeance Raguidel*, Girart d'Amiens, *Escanor*, *Floriant et Florete*, *Claris et Laris*, *Les Merveilles de Rigomer*, *Cristal et Clarie*, Jean Froissart, *Mélyador*, ainsi que les romans composant le cycle du *Lancelot-Graal* et *Le Conte du Papegau*. Voir les références complètes des éditions utilisées dans la bibliographie finale.

[4] Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, 2013, et *La geste du roi Arthur selon le* Roman de Brut *de Wace et l'*Historia regum Britanniae *de Geoffroy de Monmouth*, 1993.

[5] L'adversaire soit relève du bestiaire, que le texte exploite une créature bien connue comme la guivre dans *Claris et Laris* ou plus originale, comme le Pellican de *Floriant et Florete*, soit correspond au type du géant. Ont été pris en compte dans l'enquête une série de duels qui n'impliquent pas à proprement parler une créature merveilleuse mais dont l'opposant, par certains aspects, pouvait s'en rapprocher. Il est ainsi assez courant que le héros rencontre un adversaire décrit comme un mauvais chevalier, un humain donc, mais dont on insiste sur la très grande taille et l'extrême violence, ce qui le rapproche du type du géant. Sur les géants en particulier voir Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons…*, 2002, p. 263 *sqq.*

[6] Les résultats du dépouillement du corpus donnent vingt-neuf mises à mort non sonorisées de géants ou assimilés (chevaliers de grande taille, vilains hideux et agressifs) et de créatures, parmi lesquelles ont été comptabilisés les grands animaux tels que les lions et les ours, pour les romans en vers. Par ailleurs, huit autres aventures entrant dans la catégorie visée par l'étude se terminent par la grâce de l'adversaire ou sa mise en fuite. Pour ce qui est des romans en prose, nous comptabilisons douze mises à mort de géants ou de créatures non sonorisées.

Le roi tira son épée du fourreau, tendit son bouclier en avant et se précipita aussi vite que possible pour devancer le géant et l'empêcher de prendre sa massue. Mais ce dernier, tout à fait conscient des intentions d'Arthur, s'en était déjà emparé et frappa avec une telle force sur le bouclier du roi que le coup résonna : tous les rivages en retentirent et les oreilles d'Arthur furent complètement assourdies. […] Rassemblant ses forces, Arthur se dégagea promptement ; vif comme l'éclair, il frappait violemment le monstre de son épée, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre et n'eut de cesse qu'il ne lui portât une blessure mortelle, en lui fendant la tête de son glaive, là où le crâne protège le cerveau. L'horrible créature poussa un cri et, comme un chêne déraciné par des vents puissants, il s'écroula dans un fracas terrible.	Artus le vit en piés ester, Et de férir bien aprester ; S'espée tint, l'escu leva, Encontre le colp qu'il dota; Et li gaians tel li dona Que tos li mons en résona Et Artus tout en estona, Mais fors fu, point ne cancela. Artus senti le cop pesant ; S'espée tint, leva le branc, L'escu fu del cop empiriés, Li rois le voit, mult fu iriés. […] Tant aloit Artus guencisant, Souvent derière, souvent devant, Que d'Escalibor l'alemele Lui embati en la cervele, Traist et empainst, et cil caï ; Par angoisse jetta un cri. Tel escrois fist al caïement, Comme chaisnes qui ciet par vent.

La première sonorisation détectée procède en deux étapes : une première, alors que les coups sont échangés depuis quelques temps déjà, fait entendre l'impact de la massue du géant sur le bouclier d'Arthur, la seconde rend compte du fracas avec lequel le grand corps s'effondre, vaincu par le roi de Bretagne. L'intensité des coups et des sons produits est à chaque fois soulignée : au moment du coup de massue, en insistant sur l'étourdissement d'Arthur et sur la propagation du bruit depuis le mont jusqu'au rivage, au moment de la chute, en en comparant le fracas à celui d'un chêne qui s'abattrait sur le sol. L'intérêt de ces sons n'a sans doute pas échappé au translateur qui conserve dans la version en langue romane à la fois les notations sensorielles et les outils rhétoriques qui les mettent en valeur. Occupant une fonction structurante à l'intérieur même de l'aventure, le son en souligne en effet l'architecture. Le coup de massue du géant provoque un sursaut du roi de Bretagne, qui prend alors rapidement le

dessus. Le bruit du corps heurtant le sol confirme la supériorité finale du roi breton, qui pourtant ne parvenait pas à faire fléchir son adversaire au début du combat[7].

On retrouve par la suite chez Chrétien de Troyes, premier auteur à s'inspirer de l'univers des chroniques pour composer des romans arthuriens, un épisode comparable. On sait que l'auteur champenois s'amuse parfois à inclure dans ses textes des allusions aux récits de Wace[8]. Il en est une qui nous concerne directement. Nous retrouvons dans le *Chevalier au Lion* des éléments familiers dans l'affrontement entre le géant Harpin et le héros, Yvain[9]. Le combat n'est pas à l'avantage du champion breton qui, s'il résiste du mieux qu'il peut, peine à blesser son adversaire, selon le motif que l'on connaît. Il se trouve que c'est son lion, enfermé dans une pièce voisine et parvenu à s'échapper pour venir en aide à son maître, qui entame la chair du géant. Le premier son du duel se fait entendre : le géant crie de douleur, ce qui donne lieu à une surenchère dans le texte. Pour rendre compte de l'intensité du cri, et par là même de la puissance du coup, l'auteur choisit de comparer le hurlement du géant au meuglement d'un taureau :

> Desous le pel li a tolue
> Une grant pieche de le hanche ;
> Les ners et le braon li trenche.
> Et li jaians li est estors,
> Si brait et crie comme tors,
> Que mout l'a li leons grevé[10].

L'animalisation de l'ennemi, déjà situé aux frontières de l'humain en tant que géant, accentue la polarisation de la scène qui oppose nettement le chevalier arthurien, tenant du droit et de l'honneur, et le géant, ennemi ignoble et d'une rare violence. Elle répond aussi à la particularité de cette œuvre qui met en scène aux côtés du héros un assistant remarquable. Le géant, par le biais de la comparaison au taureau, se trouve rapproché des proies habituelles du lion, ce qui en renforce la supériorité. Une seconde lecture, montrant l'ennemi ravalé au statut de proie du lion, double et corrige ainsi celle que l'on pouvait dans un premier temps faire de l'épisode, un chevalier malmené par un adversaire aux forces surnaturelles. La caractérisation du cri, tirant parti à la fois de ce que l'épisode emprunte aux premiers récits arthuriens et de ce qu'il contient d'original, montre que ce n'est plus à Harpin qui revient le rôle de prédateur. Celui-ci tente

[7] La sonorisation de la mort renvoie d'abord au genre épique. Il est intéressant d'examiner de manière plus générale comment ce trait s'acclimate au genre romanesque. Voir Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la lyre…*, p. 59 *sqq.*
[8] Chrétien de Troyes emploie par exemple dans *Le Chevalier au Lion* une série de vers issue de l'un des textes de Wace, lorsqu'il fait décrire sa quête de la fontaine de Barenton par Calogrenant. Il ne puise pas cependant dans le *Roman de Brut*, que nous citons plus haut, mais dans celui de *Rou*. Le clin d'œil appuyé de l'auteur champenois aux écrits de son prédécesseur souligne le travail de feuilletage et d'emprunts constitutif du roman arthurien.
[9] Harpin revient réclamer une jeune fille en tribut. Yvain doit mettre fin à cette mauvaise coutume.
[10] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, 1994, v. 4218-4223.

néanmoins d'assommer le lion de sa massue mais rate son coup et se retrouve près d'Yvain, dont l'épée l'atteint à l'épaule et au thorax. Gravement blessé, le géant s'effondre de manière spectaculaire : « Li jaians chiet, le mort l'asproie ; / Et se uns grans chaisnes cheïst, / Ne cuit gregnor escrois feïst / Que li jaians fist au chaioir[11]. » Le verbe « cheoir » apparaît trois fois en quatre vers et nourrit une comparaison directement issue des chroniques : ce géant-là aussi, quand il tombe, fait autant de bruit qu'un chêne déraciné. L'unité narrative que nous avons choisi d'examiner est ici moins un *topos* qu'une relation intertextuelle, sciemment cultivée par un auteur conscient de l'univers avec lequel il joue[12]. Chrétien de Troyes s'approprie en effet la scène de deux façons. Il déplace le premier son émis, qui n'est plus le bruit du coup de massue qui frappe le bouclier du roi. En faisant retentir le cri de l'ennemi, et non la force de son coup, il signale de manière plus claire encore que ses prédécesseurs l'inversion du rapport de force entre le chevalier et son ennemi. Le son donné à entendre ne traduit plus la domination de l'adversaire, mais le début de son fléchissement. Dans le roman, avant le combat, Harpin crie devant les murailles de la cité, puis se lance dans un monologue destiné à effrayer Yvain, qui l'interrompt pour passer directement au duel. La mutation du discours plein de morgue en son inarticulé et émis de manière instinctive lorsqu'il se sent blessé renforce la perte de pouvoir du géant.

Matérialiser la domination du héros : la puissance du coup ou du cri comme ressort narratif efficace

Les inflexions que Chrétien de Troyes fait subir aux textes sources marquent les récits qui lui succèdent de sorte qu'après lui la bascule de l'épisode est systématiquement signalée par un son qui traduit non plus la force de l'ennemi mais celle du chevalier. De manière systématique, alors que la créature affrontée semble n'avoir aucune faiblesse, un son extraordinaire permet de prédire la victoire du héros. Dans le roman de *Fergus*[13], le

[11] *Ibid.* v. 4238-4241.

[12] Sur l'intertextualité dans les œuvres médiévales en particulier voir Daniel Poirion (dir.), *Intertextualité et roman en France au Moyen Âge*, 1981. Le son de la chute du chêne n'a pas seulement retenu l'attention de Chrétien de Troyes. On le trouve réemployé dans le *Roman de Thèbes*, récit médiéval d'inspiration antique relatant les aventures des fils d'Œdipe. Une « vieille », récriture du Sphinx, garde un passage que les héros doivent emprunter. Le jeune Tydée trouve la réponse, ce qui fait immédiatement perdre connaissance à la vieille : « Desur le marbre s'est crevé ; / ses dous chesnes y cheïssant, / ja maior crois ne donassant. » (1995, v. 2968-2970). Les chroniques de Monmouth et Wace étaient bien connues et faisaient partie des textes maîtrisés par les clercs. Il n'est pas surprenant de trouver ainsi des manières d'écrire qui fassent penser à leurs récits. Le ferment qu'ils constituent pour le genre romanesque alors en train de se développer et la manière dont des formules voyagent et s'acclimatent ne peuvent que retenir l'attention. Si nous ne retenons ici, pour permettre une comparaison détaillée des occurrences ainsi qu'une réflexion sur les dynamiques internes du roman arthurien, que le seul corpus inspiré de la légende bretonne, il apparaît que l'enquête peut être étendue. Parcourir plus largement la production médiévale permettrait de réfléchir plus intensément aux idées de fréquence, de variation et d'appropriation, de les envisager à la fois dans la synchronie et la diachronie d'un Moyen Âge long, de manière à penser plus fermement la problématique du glissement de l'intertextualité au *topos*.

[13] Guillaume le Clerc, *Fergus*, éd. Wilson Frescoln, 1983, v. 4460 *sqq.*

protagoniste, se fourvoyant sur le chemin d'une prestigieuse mission, parvient aux abords d'un Mont Douloureux. En haut d'un escarpement, une tour menaçante héberge un géant qui attend le jeune chevalier armé d'une massue. Les descriptions de la massue et du géant, concises et efficaces, campent le personnage, tout à fait menaçant. L'affrontement, longuement décrit, place le héros en situation d'échec. Il est dit qu'il n'est encore en vie que grâce à l'action combinée de Dieu et de Fortune qui le protègent (v. 4538-4542). Les deux combattants saignent abondamment sans qu'aucune plainte ne se fasse entendre quand enfin un son signale que l'issue du duel est proche. Fergus vient de trancher l'épaule du géant : « Li jaians brait et huce et crie/ Com si ce fust un vis maufés » (v. 4620-4621). Surenchère lexicale et comparaison accompagnent de manière convenue les conséquences du beau coup de Fergus. Comme Harpin, le géant du Mont Douloureux tente d'arrêter le preux qui s'attaque à lui mais la lame s'enfonce une dernière fois dans sa poitrine, en plein cœur : « Ne fesist mie tel escrois/ Uns cainnes se il fust versés » (v. 4640-4641). L'image du chêne déraciné met une nouvelle fois un terme au récit du combat.

Le roman de *Jaufré*, récit versifié composé vers la fin du XII^e^ siècle en occitan, très proche des romans de Chrétiens de Troyes à plusieurs égards[14], remplace le géant par une figure non moins marginale mais peut-être un peu plus humaine, un lépreux qui ravit les jeunes enfants pour qu'un second personnage, lépreux lui aussi, se baigne dans leur sang. Le surnaturel est évacué du récit ; la monstruosité demeure[15], ainsi que la nécessité de redresser les torts et d'abattre l'ennemi. Le combat s'engage rapidement. Par deux fois, les coups de la massue du lépreux font trembler les murs de la maison (v. 2357-2359 et 2383). Jaufré, après une première blessure infligée à la hanche, parvient à trancher une épaule. Le lépreux hurle de douleur : « E-l mezel a gitat un crit / Can vi son bra caüt el sol » (v. 2406-2407). Jaufré le frappe une nouvelle fois au genou avant qu'il ait le temps de se venger. Le lépreux s'effondre, juste avant que le chevalier ne lui tranche la tête : « E a donat tal un esclat/ Qe s'us grans arbres fos caütz » (v. 2426-2427).

D'une façon qui rappelle l'impact de la massue du géant du Mont-Saint-Michel, dans d'autres textes, le chevalier peut frapper si fort son adversaire que tout le paysage en retentit. Dans *Floriant et Florete* et *Claris et Laris*, deux romans à la coloration épique qui comptent

[14] *Jaufré*, dans *Les Troubadours*, 1960, p. 17-619. Sur les relations entretenues avec l'œuvre de Chrétien de Troyes, voir l'introduction du volume cité, p. 18-20, Emmanuèle Baumgartner, « Le défi du *chevalier rouge* dans *Perceval* et dans *Jaufré* », 1977, p. 239-254, Tony Hunt, « Text and pretext : *Jaufre* and *Yvain* », 1988.

[15] La description du lépreux insiste plus que lourdement sur sa laideur. Il est à de multiples reprises qualifié de monstre et accueille Jaufré avec une énorme massue : il n'est pas identifié comme un géant mais l'intertexte est assez clair pour permettre de comptabiliser cette occurrence dans notre relevé.

quelques vers en commun, les combats contre le Pellican et contre la guivre, deux créatures sanguinaires, font ainsi puissamment résonner les coups de Floriant et de Claris :

En Floriant n'ot qu'aïrer Quant son escu vit a la terre : De l'espee le vait requerre, Parmi les flanz tele li done Que toute la terre en resone Mes ne l'a navré ne plaié, Dont fu Floriant esmaié. Atant li pellicans li vient Qui la gueule baee tient. Florians a levé l'espee, Dedens le cors li a boutee, Le cuer en .IJ. moitiés li fent. Li pellicans brait et s'estent, Qui la mors destraint et mestroie.	Claris a l'espee sachiee ; De la beste s'est aprouchiee. Seur la teste tel cop li done Que la terre toute resonne, Mes ainc ne la pot entamer. S'espee commence a blaumer ! Et la beste sa pate lieve, Au cheval Claris trop fort grieve, La böele li fait saillir. Claris fait a terre jalir.[…] Mes Laris li pleisanz n'arreste, Ainçois tenoit traite l'espee, En la gueule li a boutee, Le cuer en .IJ. moitiez li fent. La guivre brait et si s'estent, Cui la mort destraint et maistroie.

Les mêmes mots se retrouvent d'un texte à l'autre : « Parmi les flanz tele li done » (*FF*) ou « Seur la teste tel cop li done » (*CL*) « Que toute la terre en resone. » Après les sons produits par un coup prodigieux du héros, les cris du Pellican et de la Guivre se font aussi entendre juste avant que les deux créatures ne s'étendent sur le sol, sans vie. Dans les deux textes, le cœur fendu « en .IJ. moitiez », la bête « brait et s'estent », proposant une variation du bruit de la chute.

Dans la continuation des *Merveilles de Rigomer* ainsi que dans *Cristal et Clarie*, qui convoque le motif dans deux passages distincts, la sonorisation de la victoire du chevalier se résume à un seul son, et c'est la voix de la créature qui retentit. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Lancelot et Arthur traversent une forêt nommée la Male Gaudine quand ils voient passer devant eux, fuyant devant l'haleine enflammée de la pant(r)e, une procession d'animaux de toutes sortes, des plus petits aux plus imposants. Lancelot décide d'affronter la bête et la touche plusieurs fois. Étourdi par les coups, l'animal, bien qu'il tente de se défendre, finit par chanceler, pousse un hurlement et tombe mort :

> Li pante estordist et cancele,
> Qu'ele ne set que ele fait.
> A haute vois s'escrie et brait ;
> Tant durement brait et henist
> Que toute la foriest tentist.
> Tel noise demaine la bieste,
> Par tout samble, çou soit tempeste.
> On n'alast pas une hucie,

Quant ele est morte trebucie[16].

Cinq mentions concentrées en trois vers dont l'expression « A haute vois », les verbes « s'escrier », « braire » et « henir », que renforcent encore les intensifs « tant durement » et « tel noise », soulignent la portée de son cri. Le son résonne sur un large territoire, « toute la foriest » selon le narrateur, et la notation sonore s'achève par une comparaison avec une tempête qui n'est pas sans rappeler la chute du chêne exploitée par les chroniqueurs et l'auteur champenois. Les forêts retentissent aussi dans *Cristal et Clarie*. Dès le début du roman, alors qu'il vient juste de prendre les chemins de l'aventure, Cristal doit venger son écuyer qu'une bête vient de dévorer. Presque à l'autre extrémité du récit, il doit secourir une jeune femme prisonnière d'un démon des fontaines qu'il met hors d'état de nuire en lui tranchant le bras directement dans l'eau. Lorsque la bête qui a dévoré l'écuyer se sent blessée à l'œil, lorsque le démon perd son bras, leurs voix – l'un « crie » et l'autre « brait » –, se font entendre parmi tout le bois pour l'un, et jusqu'à sept lieues à la ronde pour l'autre :

Coups portés par Cristal à la bête qui a tué son écuyer :	Cristal tranche la main du *luiton* de la fontaine :
La beste pas ne le douta, Goule baee envers lui va. Cristal le doute, si guenchi Por la flamble qui en issi. (Et) après retorne, sel requiert, L'un œil li trence, si le fiert. Lors a geté un cri si haut, Que tot en retenti li gaut ; Fu et flambe rent com fornaise ; La beste felon et malvaise Li revient mout isnelement, Goule baee, ireement. Et Cristal tint le brant sachie, En la goule li a lanchie Tot aval tresqu'en la heudure. Cristal de trieues nel sëure, Ains l'a parmi le cuer trenchie Et polmon et foie plaie. La beste chiet, ne pot ester, Et Cristal, sans plus demorer, En a l'espee fors sachie, Si li a la teste tranchie Et en deus moities le tronchonne.	Li gete un tel cop de l'espee A deus mains, si qu'il a colpee La main qui estoit a[l] luiton. Lors brait cil qui jut el buillon, Si que on pot sa vois oïr Set lieues grandes sans mentir. La main ert grant qui fu colpé, Trois pies de lonc et deus de le.

[16] *Les Merveilles de Rigomer*, 1908-1915, t.1, v. 16890-16898.

Dans ces deux épisodes, le cri correspond à la fois à la récriture du rapport de force et à la victoire du chevalier, la chute du corps n'étant pas sonorisée.

Nombre de ces épisodes qui se terminent par un cri ont aussi commencé par un son ou par une voix. L'on entend le cri du Pellican dans *Floriant et Florete* bien avant de le voir, de même qu'Harpin dans *Le Chevalier au Lion* hurle devant la porte avant d'entrer véritablement en scène. Le démon des fontaines de *Cristal et Clarie*, la pant(r)e des *Merveilles de Rigomer* ainsi que la guivre de *Claris et Laris* sont d'abord introduits par le discours de personnages locaux qui en annoncent la monstruosité et, en exprimant leur peur, les rendent spectaculaires de manière anticipée. Si ce n'est pas la voix de la bête qui retentit avant qu'on puisse la voir, c'est celle de témoins qui nous est donnée à entendre, qui l'ont déjà aperçue et qui connaissent le danger qu'elle représente, de sorte que le plus souvent la dimension sonore du passage précède le véritable début de l'aventure[17]. De ce point de vue, la variante topique que constitue la sonorisation de la défaite du géant ou de la créature est d'autant plus intéressante qu'elle entre en écho avec les premiers moments de l'épisode et le parachève en créant un effet de bouclage. La mise à mort de la bête ou du géant peut se lire comme un rétablissement de l'ordre naturel des choses, son ultime cri traduisant la disparition de la *merveille*. Celle qui s'introduisait dans le récit d'abord par la voix, la sienne propre ou celle d'un témoin, ne peut plus être entendue. Certains textes jouent avec cette idée en insistant sur le silence qui se fait, une fois l'aventure menée à son terme. La pant(r)e gisant sur le sol, le narrateur des *Merveilles de Rigomer* nous dit ainsi qu' « on n'alast pas une hucie. » Dans *Cristal et Clarie* un second démon, associé à celui dont le bras a été tranché, est mis à mort, l'occasion de dessiner une symétrie assez plaisante. Si le premier perd un bras, le second est d'abord amputé d'un pied. Si le premier jette un cri, le second, une fois mis à mort, « jut tot coi, mort estendu » (v. 6178). Outre les procédés de reprise intertextuelle, essentiels à l'idée même de topos, on note ainsi également un plaisir du jeu propre à l'œuvre. Constituant son propre réservoir d'occurrences quand elle convoque plusieurs fois le même motif, comme le fait le roman de *Cristal et Clarie*, elle en devient à elle seule un observatoire, un laboratoire qui en testerait les possibilités et les mécanismes en changeant les paramètres de sa mise en situation.

[17] Sur le rôle du discours dans l'établissement du merveilleux, voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, 2003, p. 171 *sqq.* et Danièle James-Raoul, « Stratégies textuelles vis-à-vis du merveilleux. Le dire ou non ? », 2015.

Une variante chargée de nostalgie ?

L'unité narrative que nous avons isolée se définit donc à la fois dans ce qu'elle a de constant (rôle structurant et de mise en valeur du protagoniste, permanence des procédés rhétoriques) et de variable (sonorisation simple ou à double détente, bruit produit par un coup ou émanant de la créature ou de sa chute). Elle se caractérise aussi grâce aux traits partagés par les textes du corpus. La variante sonorisée de la victoire sur l'adversaire semble apparaître dans des récits arthuriens de formes et de datation variées mais qui ont en commun d'être marginaux et parfois même décrits comme parodiques[18]. Certains épisodes cités, lorsque l'on prend un peu de hauteur, peuvent d'ailleurs prendre une tonalité comique. Pour affronter la pant(r)e, Lancelot décide de se rendre invisible et se couvre de branchages. Alors que les coups pleuvent sur la bête, celle-ci, qui se sent pourtant gravement blessée, ne comprend pas ce qui lui arrive. Au-delà de la perplexité de la créature, en elle-même assez drôle, il n'est que d'imaginer Lancelot tout enfeuillé courir de-ci de-là pour toucher le monstre. Le texte, cependant, continue de développer un certain *pathos*. Au terme du combat, Lancelot est retrouvé inconscient et gravement brûlé, ce qui empêche le développement d'un rire trop franc. *Le Conte du Papegau*, composé en prose au début du XV^e^ siècle, n'hésite pas quant à lui à franchir ce pas. Deux épisodes utilisent notre unité narrative. Arthur, parti en personne sur les chemins de l'aventure, affronte un géant :

> Et mout se merveille le Chevalier du Papegaux que il ne scet tant ferir son ennemy sur le haubert que il le puisse empirer ne tant ne quant ; et l'a advisé, si l'a feru de toute sa force sur son escu ung si grant cop qu'il a tranché quant qu'il en actaint, et glissa le cop sur le genoux senestre, si qu'il luy a coppé la jambe a tout le pié ; et si chiet a terre devant les piés au Chevalier du Papegau et fist si grant noise au cheoir comme si ce fust ung des arbres de la forest qui fu cheu[19].

Cette reprise fidèle aux chroniques et au récit de Chrétien de Troyes dialogue avec une autre, à la tonalité bien différente. Dans une de ses premières aventures, Arthur se bat en duel contre le Chevalier Poisson. Vient le moment auquel un coup, plus puissant que les autres, entame la chair. Ce n'est pas cette fois l'ennemi qui crie ni même le coup qui retentit, mais un perroquet, qui devient ensuite le compagnon de route du jeune roi, qui chante sur un air joyeux et

[18] Sur la dimension parodique de quelques-uns des textes étudiés voir Corinne Pierreville, « *Claris et Laris* », *somme romanesque du XIII^e^ siècle*, 2008 ; Francis Gingras, « Réécriture, collages et bricolages dans *Cristal et Clarie* et *Biausdous* de Robert de Blois », 2013 ; Florence Bouchet, « Froissart et la matière de Bretagne : une écriture "déceptive" », 1991 ; Isabelle Arseneau, « Lancelot échevelé : la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », 2004 ; Neil E. Thomas, « The Secularisation of Myth : *Les Merveilles de Rigomer* As a Contrafactura of the French Grail Romances », 1996 ; Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans *Les merveilles de Rigomer* », 1993. Concernant plus précisément les détournements de la sonorisation de la merveille, voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, p. 451.

[19] *Le Conte du Papegau*, 2004, p. 166, l. 13-20.

commente la défaite du Chevalier Poisson : « Et le papegau commença tantost a chanter et a dire au plus plaisant : “Qui m’a deslivré de la paour que j’avoye ?” Et quant le Chevalier au Papegaulx l’oÿ, si commença a rire et prist cuer et hardement[20]. » La sonorisation de l’épisode est à triple détente : chant et commentaire du perroquet, rire d’Arthur puis, les derniers instants du Chevalier Poisson venus, Arthur s’écarte et :

> Il regarde de loing la bataille qu’il fait, la greigneur merveille du monde, car il a bien abatuz, a voutant soy et tournoyant parmy les champs et parmy la pree, .xx. arbres et plus, si grans que quatre buefz auroyent assez a faire de traire le meindre ; et si gemissoit si fort qu’il faisoit retentir toute la contree environ soy[21].

Les rires du roi et de l’oiseau indiquaient une recoloration de l’épisode que la fin tristement comique du fabuleux chevalier vient confirmer. Confinant au ridicule, ce que traduit la prise de distance physique d’Arthur, cette mort, tout en faisant écho aux premières attestations du motif, pourrait sembler par ses excès en pointer le caractère convenu.

Il est remarquable que les récits qui s’emparent de la variante sonore soient des romans qui entretiennent une relation particulière avec les premiers textes de la légende. D’une manière ou d’une autre, tous opèrent un retour aux sources[22], parfois alors même que la mode du roman arthurien est en train de s’essouffler[23]. Présente dans les premiers récits, notre variante demeure par ailleurs à l’écart des grands cycles qui témoignent de l’élan breton le plus vif[24]. Parodiques dans toutes les acceptions du terme, c’est-à-dire qu’ils reprennent des textes antérieurs de manière neutre le plus souvent, voire semblent leur rendre hommage, mais les détournent aussi pour susciter le rire ou le sourire, ils témoignent d’un goût des auteurs tardifs pour une forme de récit et de procédés que l’on pourrait qualifier, un peu rapidement, d’authentiques. La variante sonore de la chute de l’ennemi confèrerait ainsi au texte qui la convoque une dimension

[20] *Ibid.* p. 104, l. 76-78.
[21] *Ibid.*, l. 91-96.
[22] Le choix de la composition en vers pour une grande partie de nos romans alors que la prose est devenue la forme dominante en est l’indice le plus évident. Le fait de s’intéresser, dans *Le Conte du Papegau*, à un Arthur qui ne siège pas encore constamment à sa cour et qui donc, sur le plan de la diégèse, n’est pas encore celui des grands exploits de la Table Ronde, constitue également pour cet univers un bain de jouvence.
[23] Au moment où s’écrit le texte le plus récent de notre corpus, *Le Conte du Papegau*, au XV^e^ siècle, il s’est déjà écoulé plus d’un siècle depuis les grandes productions arthuriennes littéraires. Le qualificatif « tardif », par ailleurs, ne renvoie pas exactement aux mêmes périodes selon que l’on parle de romans en prose ou de romans en vers. Nos romans en vers, même s’ils ont été produits pour la plupart durant le XIII^e^ siècle, souffrent d’une forme d’obsolescence. La mode est alors à une lecture spirituelle et religieuse du monde arthurien. Leur contenu profane semble un peu dépassé.
[24] Sauf erreur de notre part, elle est absente du *Lancelot-Graal* qui mobilise pourtant à plusieurs reprises, notamment dans le roman de *Lancelot*, le modèle du combat contre le géant. Il est notable d’ailleurs que la mise en prose du combat contre le géant du Mont-Saint-Michel, dans *Les Premiers Faits du roi Arthur*, évacue presque totalement les sons de l’épisode. Les coups sont échangés avec violence sans qu’aucun bruit ne soit mentionné. C’est même sur la vue que se focalise l’aventure : blessé entre les sourcils, le géant est empêché de voir par le sang qui lui coule dans les yeux et cherche Arthur à tâtons. L’on n’entend que le bruit de la chute de l’épée du roi, lâchée volontairement pour éviter que le géant ne s’en empare, et qui sonne « durement au chaoir » (*Le Livre du Graal*, t. 1, p. 1583). Tandis que le géant se baisse pour la ramasser, Arthur le frappe du genou dans le bas-ventre et le fait s’évanouir puis, une fois son épée retrouvée, la lui plonge dans l’abdomen.

nostalgique. Porter dans le roman l'attention sur les sons de la mort alors qu'il s'agit d'un trait stylistique d'abord observé dans la chanson de geste[25] rend ce regard vers le passé encore plus appuyé. La filiation que nos romans chercheraient à mettre en place ne concernerait en effet pas seulement une époque de la mode arthurienne. Il s'agirait aussi, simultanément, de se situer dans une approche générique particulière en redonnant au récit arthurien un peu de sa tonalité épique, très présente dans les textes du XII^e^ siècle que l'on identifie comme des chroniques et qui se donnaient à lire, ainsi que le rappelle le titre de l'œuvre de Monmouth, comme l'histoire des rois de Bretagne. La sonorisation de la chute de l'adversaire, en particulier lorsqu'elle met en scène un géant ne pouvant manquer de faire penser à l'épisode initial de Mont-Saint-Michel, nous donnerait à entendre un refrain que la geste arthurienne en prose a le plus souvent choisi de laisser de côté, un air passé de mode ou un peu oublié que quelques auteurs, se souvenant non seulement des premiers récits mais aussi des racines épiques du roman, ont tenté de perpétuer.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

BEROUL, *Le Roman de Tristan*, *poème du XII^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 1982 [E. Muret (éd.) / (4^e^ éd. revue et corrigée par L. M. Defourques)].

CHRÉTIEN DE TROYES, *Romans*, Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque), 1994 [J.- M. Fritz (éd. et trad.) pour *Érec et Énide*, C. Méla et O. Collat pour *Cligès*, C. Méla pour *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Conte du Graal*, D. F. Hult pour *Le Chevalier au Lion*)].

Claris et Laris, Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 2007 [Corinne Pierreville (éd.)].

Conte du Papegau (Le), Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 2004 [Hélène Charpentier et Patricia Victorin (éds. et trad.)].

[25] Nous renvoyons de nouveau à Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la lyre…*, p. 59 *sqq.*

Christal und Clarie, Altfranzösischer Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts, Dresde, Gesellschaft für romanische Literatur, 1915 [H. Breuer (éd.)].

Floriant et Florete, Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 2003 [Annie Combes et Richard Trachsler (éds. et trad.)].

FROISSART, Jean, *Mélyador*, *Roman en vers de la fin du XIV^e^ siècle*, Genève, Droz, 2012 [Nathalie Bragantini-Maillard (éd.)].

GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, Paris, Belles Lettres (La roue à livres), 2013, [Laurence Mathey-Maille (trad.)].

Geste du roi Arthur selon le Roman de Brut *de Wace et l'*Historia regum Britanniae *de Geoffroy de Monmouth (La)*, Paris, Union Générale d'Éditions (10/18), 1993 [E. Baumgartner et I. Short (éds. et trad.)].

GIRART D'AMIENS, *Escanor*, *Roman arthurien de la fin du XIII^e^ siècle*, Genève, Droz, 1994, 2 t. [R. Trachsler (éd.)].

GUILLAUME LE CLERC, *The Romance of Fergus*, Philadelphie, William H. Allen, 1983 [W. Frescoln (éd.)].

Jaufre, dans *Les Troubadours*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, p. 17-619 [R. Lavaud et R. Nelli (éds. et trad.)].

Livre du Graal (Le), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, 3 t. [P. Walter (dir.)].

RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, *Roman arthurien du XIII^e^ siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 2004 [M. Szkilnik (éd. et trad.)].

—, *La Vengeance Raguidel*, Genève, Droz, 2006 [G. Roussineau (éd.), sd. éd. revue et corrigée].

RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, Paris, Champion Classiques (Moyen Âge), 2003 [M. Perret (éd.), M. Perret et I. Weil (trad.)].

Les Merveilles de Rigomer, Dresde, Gesellschaft für romanische Literatur, 1908-1915, 2 t. [W. Förster et H. Breuer (éds.)].

Roman de Thèbes (Le), Paris, Librairie Générale Française (Lettres Gothiques), 1995 [F. Mora-Lebrun (éd. et trad.)].

Sources secondaires

ARSENEAU, Isabelle, « Lancelot échevelé : la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, dans Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (*Senefiance*), 50, 2004, p. 9- 21.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Le défi du *chevalier rouge* dans *Perceval* et dans *Jaufré* », *Le Moyen Âge*, 83, 1977, p. 239-254. — Réimpr. : *Polyphonie du Graal*, dans Denis HUE (éd.), Orléans, Paradigme (Medievalia, 26), 1998, p. 33-44.

BOUCHET, Florence, « Froissart et la matière de Bretagne : une écriture "déceptive" », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, Gilbert TOURNOY, Willy VAN HOECKE et Werner VERBEKE (dir.), Louvain, Leuven University Press, t. 2, 1991, p. 367-375.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne (Traditions & Croyances), 2002.

—, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge), 2003.

FRITZ, Jean-Marie, *La Cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 2011.

GINGRAS, Francis, « Réécriture, collages et bricolages dans *Cristal et Clarie* et *Biausdous* de Robert de Blois », dans Annie COMBES, Patrizia SERRA, Richard TRACHSLER, Maurizio VIRDIS (dir.), *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2013, p. 93-106.

HUNT, Tony, « Text and pretext : *Jaufre* and *Yvain* », dans Norris J. LACY, Douglas KELLY et Keith BUSBY (éds.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre), 37, t. 2, 1988, p. 125-141.

Intertextualité et roman en France, *au Moyen Âge*, Daniel POIRION (dir.), *Littérature*, 41, février 1981.

JAMES-RAOUL, Danièle, « Stratégies textuelles vis-à-vis du merveilleux. Le dire ou non ? », dans Francis GINGRAS (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2015, p. 437-450.

PIERREVILLE, Corinne, *"Claris et Laris"*, *somme romanesque du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion (Essais sur le Moyen Âge), 37, 2008.

THOMAS, Neil E., « The Secularisation of Myth : *Les Merveilles de Rigomer* As a Contrafactura of the French Grail Romances », dans Neil E. THOMAS et Françoise LE SAUX (dir.), *Myth and its Legacy in European Literature*, Durham, University of Durham Press, 1996, p. 159-169.

TRACHSLER, Richard, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans *Les merveilles de Rigomer* », *Vox romanica*, 52, 1993, p. 180-193.