
STÉRÉOPHONIE ET LITTÉRATURE : RÉSONNANCE ET REVERBÉRATION DANS LES CHANSONS DE GESTES ET ROMANS DES XII^e ET XIII^e SIÈCLES**Jean-Marie Fritz**

Université de Bourgogne

e-mail: jean-marie.fritz@u-bourgogne.fr

Rebut: 26 setembre 2016 | Revisat: 30 octubre 2016 | Acceptat: 03 novembre 2016 | Publicat: 21 dec. 2016 | doi: 10.1344/Svmma2016.8.5

Résumé

Les cançons de gesta i els romans cavallerescos dels segles XII i XIII són un fidel testimoni de la realitat del seu temps, i d'entre aquests testimonis s'hi compten les percepcions sensorials. La literatura no només narra un fets descriptius i objectius sinó també les impressions que percep i transmet qui escriu, sensacions de les quals cal que s'impregni el lector per tal de fer-se seva la narració. Els esments respecte a efectes sonors i a les qualitats sonores dels espais són remarcables, i un buidatge d'aquestes cites en els textos literaris permet analitzar els sons, les ressonàncies o els espais en què el fet sonor pren protagonisme en l'esdevenir del discurs, ja siguin espais tancats com sales i palaus o bé espais oberts com el bosc o les escenes de batalla o de cacera. La veu, el crit, el toc d'instruments, el gest sonor o la vivència sonora de l'espai prenen així un caràcter teatral que forma part de la lectura, i els autors evocuen sovint l'efecte de la ressonància, l'eco, la reverberància i l'efecte estereofònic, conferint al text les qualitats emocionals d'una banda sonora.

Mots-clés: Chanson de geste, roman courtois, paysage sonore, chasse, bruit**Abstract**

The chansons de geste and chivalric romances from the 12th and 13th centuries are a faithful testimony of the reality of their time, and sensory perceptions are among these testimonies. The written word provides not only descriptive and objective information, but also the impressions perceived and conveyed by the author, which are the sensations the reader has to get acquainted with in order to make the story their own. Mentions to sound effects and the sound features of a particular space are remarkable, and a compilation of these references from various texts allows us to study the sounds, resonances, and spaces through which the sound event gains prominence in the narrative. These include confined spaces such as halls and palaces, and open spaces such as woods, and war and hunting scenes. The voices, cries, sounds of instruments, sound gestures, and sound experiences of spaces thus acquire a theatrical quality that becomes part of the reading experience. The authors often evoke the effect of a resonance, an echo, a reverberation or a stereophonic effect, thus endowing the text with the emotional qualities of a soundtrack.

Key Words: Chanson de geste, chivalric romance, sound landscape, hunting, noise

Le dominicain suisse Félix Fabri, qui sillonne la Terre Sainte dans les années 1480, ne se contente pas de suivre les pas du Christ. Il ne fait pas que voir, toucher, fouler la Terre sainte, il l'expérimente aussi par la voix: il évalue dans les églises ou grottes de Jérusalem la nature de la résonance et de l'écho. Visitant la grotte de la Sainte Croix, il note que «dans cette caverne le son et l'écho («sonus et resonantia») sont très bons, je n'en ai jamais entendu de tels dans un chœur ou une église» (MEYERS, CHAREYRON 2002: 186). Plus loin, dans l'église du sépulcre de la Vierge, il affirme qu'il n'a «jamais entendu dans une église une résonance aussi douce et aussi bonne («tam suavem et bonam resonantiam»)» (MEYERS, CHAREYRON 2002: 84). Le récit de pèlerinage n'est plus une simple nomenclature, mais le témoignage d'une expérience singulière, acoustique en l'occurrence. En cette fin du Moyen Age qui voit apparaître le paysage en peinture et en littérature, l'espace est aussi un espace sonore, il se compose de lignes, de couleurs, d'ombres et de lumières, mais se construit aussi par le son et par la manière dont il résonne.

Ce qui est nouveau chez Félix Fabri est sans doute moins la prise en compte de la dimension acoustique, que le besoin de la noter, d'en faire part à son lecteur et de se mettre en avant comme figure qui perçoit. Bien plus tôt, les textes littéraires font déjà appel à la résonance pour rendre compte d'un espace et pour le construire, bref pour faire œuvre de «fiction». Dès la *Chanson de Roland*, c'est le son du cor du héros et sa réverbération dans les défilés de Roncevaux qui donne à la scène sa coloration sublime: le son sculpte pour ainsi dire l'espace. L'espace-temps (ou «chronotope») dans lequel se déplacent, parlent ou agissent les personnages fictionnels, qu'il s'agisse du roman, de l'épopée ou du récit bref, est aussi un cadre dans lequel résonnent et se diffusent les voix des personnages et les bruits de la nature. Le son, qu'il soit haut ou bas, puissant ou faible, s'inscrit dans un espace où il se déploie: il se diffuse avec plus ou moins de force, il se déplace. Il peut se rapprocher ou s'éloigner; il peut aussi s'élever vers le ciel, la dimension horizontale complète celle de la verticalité. Les auteurs jouent de fait sur ce rapport étroit entre le son et le cadre dans lequel il se diffuse; le son du cor n'a pas la même résonance dans une salle de palais ou à l'air libre; et, à l'extérieur, un espace accidenté comme les défilés de Roncevaux offre plus d'effets qu'un espace plat. Chaque texte construit en définitive un certain espace de résonance, un «Klangraum». Les catégories du «haut» et du «bas» sont étroitement liées à celles de l'espace; les hauts instruments comme les trompettes ou cors sont le plus souvent destinés à sonner en plein air, alors que les bas instruments comme les cordes relèvent de la sphère de l'intime.

La résonance se dit en ancien français «bondie» (parfois «rebondie») (LECOY 1965-1970: v. 15463), où s'exprime bien la dynamique du son et sa nature cinétique, ou, plus simplement, «oïe», comme dans «Aliscans» à propos d'une sonnerie de cors:

Plus de .ii. liues l'»oïë» en ala. Leur son portait à plus de deux lieues.¹

¹ RÉGNIER 2007: v. 5239. L'on peut noter l'exceptionnelle succession de voyelles en hiatus : o / i / e / en / a.

La résonance prend alors essentiellement deux formes: ou le son se déploie dans un espace fermé et la résonance prend la forme de la «réverbération»; ou il se déploie à l'air libre et joue du cadre comme de la caisse de résonance d'un instrument de musique. Les textes du Moyen Age privilégient la résonance extérieure, plus riche de possibilités qu'un lieu clos; fanfares, cris de la bataille sont souvent l'occasion d'évoquer les composantes du paysage que traversent ces sons puissants. La part de l'«intime» se révèle donc réduite.²

1. Le palais

C'est d'abord dans un contexte épique (chansons de geste, romans d'Antiquité) que l'on note la réverbération des bruits ou des voix dans un espace fermé. Il s'agit en général du «palais», donc de la grande salle du château à l'acoustique généreuse. L'auteur de l'*Eneas* insiste sur les propriétés merveilleuses du Capitole de Carthage; belle, spacieuse, composée de deux cents voûtes et arcs, la salle restitue le son avec fidélité:

Ja n'i parlast hom tant an bas,
Ne fust oïz eneslopas
Par tot lo Capitoille entor.

L'on n'aurait jamais parlé assez doucement
pour que l'on ne soit pas entendu instantanément
dans tous les endroits du Capitole.³

Une salle du palais de Porus dans le *Roman d'Alexandre* de Thomas de Kent est encore plus extraordinaire: entourée de murs en marbre, couverte d'une voûte en cyprès, elle peut contenir sans difficulté soixante mille hommes et, où que l'on soit, l'on y entend la moindre parole; cette acoustique exceptionnelle explique sans doute que cette salle soit appelée «teatre».⁴

La résonance permet précisément de théâtraliser le récit. Ainsi, dans le même roman de Thomas de Kent, Alexandre se dirige vers le palais de Philippe pour lui remettre la couronne de Nicolas; la salle où sont réunis les puissants seigneurs, est une immense caisse de résonance, trait qu'appuient lexicalement les redondances verbales: Alexandre entend «le paleis fremir qe [=»qui»] bonde e resone» (FOSTER, SHORT 2003: v. 750). L'on trouve une expression voisine pour le palais d'Orange que Guillaume découvre, émerveillé, dans la *Prise d'Orange*.⁵ A travers ce motif est mise en exergue la parole du héros, si puissante qu'elle fait trembler les murs du palais, comme pour Raoul ou Guerri dans *Raoul de Cambrai*:

² Peu d'études envisagent cette notion de résonance dans les textes littéraires: voir une étude du *Klangraum* du *Prosa-Lancelot* germanique dans RUBERG 1965: 85-86, et le développement de WENZEL 1995: 142-148. Voir aussi notre étude (FRITZ 2011).

³ DE GRAVE 1925: v. 537-539 (le passage est absent du ms. D édité par PETIT 1997).

⁴ FOSTER, SHORT 2003: v. 4324: «Se li meindres i parlast, le plus lontein l'orreit».

⁵ LACHET 2010: v. 558: «Guillelmes ot le palés retentir». On insiste parfois sur les dimensions harmonieuses de la salle; voir ARMSTRONG 1994: v. 1228: à la mort d'Alexandre, on y « demaine tels glas / Que la sale en tentist qui fu faite a compas ».

Raous l'oi, desor ces piés sailli,
Si haut parole qe li palais *fremi*.

A ces mots, Raoul bondit sur ces pieds,
et il parle si puissamment que la salle *tremble*.⁶

La mention du palais accentue plus largement tout évènement décisif dans la geste épique ou romanesque. Il peut s'agir de la voix comme dans les exemples précédents, mais aussi d'un combat comme celui de Rainouart et Chapalu dans la *Bataille Loquifer*, un chanson de geste,⁷ ou celui du Beau Sauvage contre le roi Julien dans le roman de *Floriant et Florete*:

Sor lor hiaumes grans cos se donnent,
Que tout le chastel en estonnet,
Quar molt sont de fiere maniere

Ils se portent de si puissant coups sur les heaumes
que tout le château en retentit,
car ce sont de redoutables combattants.⁸

Ou alors d'un simple geste, comme dans la chanson de *Gui de Bourgogne*, où le roi païen Huidelon possède un sceptre doré avec des anneaux d'or. Quand il le frappe sur la table devant tous ses chevaliers, il fait vibrer et résonner tout le palais.⁹ Ce geste d'autorité se retrouve dans le monde chrétien pour Aymeri de Narbonne:

Fiert sor la table par si ruiste fierté
Que le palés en a tot retinté;
Ce senefie qu'i doit estre escouté,

Il frappe sur la table avec une telle force et violence
que la grande salle en a puissamment résonné;
ce qui signifie qu'il doit être écouté,¹⁰

où, à la différence de l'exemple précédent, le trouvère prend soin d'en expliciter la «senefiance»: il cherche à se faire écouter. Garin le Lorrain procède de même avec un bâton de pin vert qu'il frappe sur la table.¹¹ Sur le mode parodique, le *Roman de Renart* met en scène le roi Noble qui rentre dans une colère noire, agite sa queue et «se debat par tel destrece / Que tout li palais en resonance» (STRUBEL 1998: v. 1986-1987);¹² et, dans une branche tardive, «Renart magicien», c'est un pet de l'ours Brun qui fait résonner toute la salle, non sans provoquer le rire de l'assistance.¹³ Le cadre permet enfin de mettre en valeur un instrument de musique; un bel exemple figure dans *Huon de Bordeaux* à propos de la harpe du jongleur: «A .xxx. cordes fait sa herpe sonner, / Tout li pallais commance a retinter» (KIBLER, SUARD 2003: v. 7648-7649). L'espace participe alors à

⁶ KAY, KIBLER 1996: v. 490-491, 5091-5092: «Gueris l'oi, s'a la coulor noircie; / Si haut parole la sale est «estourmie»».

⁷ BARNETT 1975: v. 3766: le monstre Chapalu fait trembler la salle, s'entrechoquer les fenêtres; ajoutons que la notation sonore conclut la laisse («Tot li palais en tentist anviron», v. 3827).

⁸ COMBES, TRACHSLER 2003: v. 7123-7125.

⁹ GUESSARD, MICHELANT, 1859: v. 1848: «Trestout fait le palais fremir et gresloier».

¹⁰ SUCHIER 1898: v. 66-68.

¹¹ IKER-GITTLEMAN 1996-1997: v. 11277-11279: «En sa main tint .i. baston de vert pin; / Fiert sor la table, tote la fait tantir, / Ce senefie que l'an pais li feïst».

¹² cf. br. Ia, v. 379-380.

¹³ STRUBEL 1998: v. 1789-1790: «Toute la sale en rebondist, / Chascune des bestes en rist».

part entière à la beauté de la performance: par une sorte de glissement, le palais devient pour ainsi dire une extension de l'instrument qui résonne mélodieusement. Dans le *Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure assure par ce biais la transition entre l'intériorité et l'extériorité, suggérant une transparence ou tout au moins une porosité sonore de l'un à l'autre. Lors de l'ultime assaut d'Hector contre les Grecs, la fanfare des cors et olifants est d'une rare puissance: «Tuit li murail en rebondissent, / E li palais en retentissent» (BAUMGARTNER, VIELLIARD 1998: v. 16069-16070). Le son vient du dehors, mais les murailles, par un jeu d'écho, multiplient la puissance du son et le répercutent jusque dans les palais.

2. La forêt

La forêt est une sorte de palais hyperbolique et les propriétés acoustiques d'un espace fermé peuvent être comparées à celle d'une forêt comme pour le temple du Graal dans le roman germanique, *Der Jüngerer Titurel*, d'Albrecht (v. 1270):

Quelque voix profane qui résonnât dans le temple, à cause de la noblesse des joyaux, l'écho en était étendu en hauteur et en largeur et transformé en une sonorité claire et suave, comme si une «forêt» renvoyait en mai le chant de l'oiseau qui la salue.¹⁴

Confusion entre la nature et la culture qui relève de la merveille.¹⁵ La forêt relève en effet d'abord du sens auditif; on y entend et y est entendu plus que l'on y voit et que l'on y est vu, comme le suggère un vieux proverbe déjà mentionné par saint Bernard: «Champs ont yeulx, et bois ont oreillez» (RAYNAUD, LEMAÎTRE 1914: v. 27466).¹⁶ Bien des héros se repèrent à l'oreille au cours de leur chevauchée à travers les forêts de Bretagne: dans la *Première Continuation de Perceval*, le roi Caradué avance à l'aveugle et suit la voix du cor, comme Gauvain le cri d'un autour (VAN COOLPUT-STORMS 1993: v. 2882, 5846). Dans le lai du *Frêne* de Marie de France, la servante de la mère des jumeaux s'enfonce dans la forêt avec le nourrisson avant de se diriger vers une ville en se repérant au son des chiens et des coqs.¹⁷

Romans et chansons de geste exploitent largement les virtualités sonores de la forêt et c'est moins le bruissement du vent dans les ramures –le fameux «Waldrauschen» des romantiques allemands– que les cris et sons humains qui sont mis en relief. Virgile avait déjà joué dans les

¹⁴ STANESCO 2006: 1060-1061.

¹⁵ La parallèle entre l'église et la forêt, les piliers ou colonnes et les arbres est un lieu commun du romantisme. «Les voûtes des vieilles églises rendent les mêmes bruits que les profondeurs des vieilles forêts, quand le pied du passant solitaire interroge les échos sonores de la nef, et que l'air extérieur qui se glisse entre les ais mal joints, ou qui agite le plomb des vitraux rompus, marie des accords bizarres au sourd retentissement de sa marche» (CASTEX 1961: 115).

¹⁶ Pour BERNARD DE CLAIRVAUX, voir *Epistulae*, 42, § 21 : «Expositio vulgaris proverbii: *Campus habet oculos et nemus aures*» (LECLERCQ, TALBOT, ROCHAIS 1957-1977: 117). Pour des exemples latins, voir WALTHER 1963: p. 204, n° 1786, 1787.

¹⁷ RYCHNER 1971: v. 147-148: «Cele part vet a grant espleit, / U la noise des chiens oieit».

Géorgiques sur les propriétés acoustiques de cette immense caisse de résonance: les forêts et l'Olympe retentissent en écho des combats de taureau –««reboant» silvaeque et longus Olympus» (III, 223 et 45). Dans l'*Eneas*, les bois résonnent des cris de douleurs des hommes de Turnus:

[...] si forment s'en escrierent
que tuit li bois en retinterent.

Ils poussèrent de tels cris
que tous les bois en retentirent.¹⁸

Dans *Garin le Lorrain*, *toz li bois et li gaus* sont comme des porte-voix des sonneries de cors et de trompettes.¹⁹ Par synecdoque, la forêt devient objet sonore, comme dans cette formule épique du *Roman de Thèbes*:

Lors oïssiez le bois tentir,
La gent de toutes parz venir.

Alors vous auriez pu entendre le bois retentir
et les gens accourir de toutes parts.²⁰

La forêt est l'espace naturel du cri de détresse de la jeune fille agressée ou désespérée ou du chevalier en proie à l'étrange dans le roman arthurien; au milieu du xv^e siècle, Jacques Milet nomme son poème allégorique la *Forêt de Tristesse* en raison du cri des amoureux fous de désespoir que le narrateur entend à travers la forêt,²¹ comme l'auteur du roman de *Perceforest* désigne la forêt que hante la Beste glatissant par *Forest du Glat*, la «Forêt du cri».²²

Les scènes de chasse sont l'occasion idéale pour mettre en valeur le pouvoir de réverbération de la forêt. Les exemples sont innombrables et précoces (on rencontre une scène très riche sur le plan sonore dès la première épopée carolingienne, *Karolus Magnus et Leo Papa*) (BEUMANN, BRUNHÖLZL, WINKELMANN, PADERBORN 1966); le son est le plus souvent associé à des sensations tactiles de tremblement, comme dans la *Vie de saint Gilles* de Guillaume de Berneville, où tout le bois «tentist e tremble» de l'aboïement des chiens et des sonneries de cor (LAURENT 2003: v. 1848, 1902). Cette force n'est pas synonyme de tapage. Art de la chasse et art de la musique sont souvent en relation étroite, comme le souligne le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg, où le don d'une petite corne par le roi Marke à Tristan et son initiation à la vènerie sont parallèles à

¹⁸ PETIT 1997: v. 9813-9814.

¹⁹ IKER-GITTLEMAN 1996-1997: v. 9749. Ajoutons que la référence à la résonance forme la conclusion de la laisse.

²⁰ PETIT 2008: v. 2645-2646.

²¹ Illec n'oy que criz et plaints
Sans cesser le jour et la nuyt (...).
Le soleil a paine y reluit
Et n'y pleut que pluye de lermes.
Tonnoirre de regretz y bruit
De gens malades et infermes (VÉRARD: v. 1501).

²² Voir ROUSSINEAU 1992: 216.

son apprentissage de la harpe.²³ Les bruits de la chasse sont un véritable spectacle musical, bien supérieur au *lai de rote*, si l'on en croit Benoît de Sainte-Maure:

La chace comença si bele,
Lais de rote ne de vièle
Ne vausist tant a escouter :
La grant forest retentist cler.

La chasse commença avec une telle grâce
que l'on n'aurait pas eu tant de plaisir
à écouter un air de rote ou de vièle:
l'immense forêt retentit avec éclat.²⁴

A la fin du Moyen Age, Michaut Taillevent ne dira pas autre chose dans son *Débat du cœur et de l'œil* à propos des chiens qui aboient en «joyeux accors» avec les cors:

Et tant doulx estoit leur conduys
Que leur ton qui retentissoit
En la forest estoit deduis
Plus que d'instrument quel qui soit.

Si doux était leur accompagnement
que les notes qu'ils faisaient retentir
dans la forêt procuraient un plaisir plus vif
que n'importe quel instrument (37-40).²⁵

Sonneries et aboiements résonnent harmonieusement. Dans son traité de chasse, les *Livres du Roy Modus et de la Royne Ratio* (avant 1376), Henri de Ferrières met bien l'accent sur le cadre sylvestre dans cette harmonie; toutes les forêts n'offrent pas la même acoustique:

Se la forest est bele et douche
Et il y a de chiens foison,
Il donnent molt merueilleus son
Et si plesant a escouter
Que nul ne le pourroit conter.

Si la forêt est belle et douce
et que les chiens sont présents à foison,
ils produisent un son extraordinaire
et si agréable à écouter
qu'on ne saurait l'exprimer.²⁶

Tous ces exemples renvoient à la vènerie ou chasse au chien par opposition à la fauconnerie («volerie» en ancien français) ou chasse au faucon; les traités de cynégétique d'Henri de Ferrières ou de Gace de la Buigne se construisent autour de cette confrontation. En comparant longuement les mérites respectifs de ces deux types de chasse, les auteurs mettent en débat la question de la priorité de la vue et de l'ouïe. Certes, la vue est traditionnellement plus noble que l'ouïe et donc la fauconnerie, chasse essentiellement silencieuse, l'emporte sur la vènerie;²⁷ de plus, le chien n'a pas la noblesse de l'oiseau. Mais les partisans de la vènerie se défendront en insistant sur la variété des plaisirs qu'elle procure: spectacle total et harmonieux, elle sollicite l'œil et l'oreille

²³ Voir MARCHELLO-NIZIA 1995: 434-438.

²⁴ CONSTANS 1904-1912: v. 29305-29308.

²⁵ DESCHAUX 1975: 193. «Conduit» désigne aussi un genre musical important du Moyen Age.

²⁶ TILANDER 1932: 249 (*Le Livre des deduis*, 118, v. 500-504).

²⁷ HENRI DE FERRIÈRES, *Les Livres du Roy Modus* (TILANDER 1932: v. 304 sq.). La fauconnerie n'est pas pour autant silencieuse avec les clochettes (ou *sonnettes*) des faucons: voir STRUBEL, DE SAULNIER 1994: 154.

et le «dédruit» n'en est que plus intense.²⁸ Chez Gace de la Buigne, Amour de Chiens ira, non sans humour, jusqu'à comparer la «noise» de la chasse –et notamment les aboiements variés des chiens– aux alléluias les plus subtils de la chapelle royale! Et le personnage de solliciter tout le langage technique de la polyphonie –»motet, hoquet, teneur, contreteneur, diapenté, diapason...»– pour rendre compte de l'intensité de ce plaisir.²⁹

3. Le cosmos

A cet espace enveloppant, à cette architecture naturelle qu'est la forêt, il faudrait opposer les grands espaces dans lesquels le son se diffuse généreusement; terre, mer et air, tous les éléments et toutes les directions de l'espace sont sollicités. La trompette («tuba»), instrument épique par excellence, se définit justement, selon Isidore de Séville, par cette aptitude à occuper dans son intégralité l'espace dans lequel elle résonne : «Les sons clairs sont ceux qui se diffusent plus loin, de sorte qu'ils emplissent complètement l'espace, comme l'éclat des trompettes».³⁰ L'auteur de *Partonopeu de Blois* insiste lourdement sur cette saturation sonore dans la scène de chasse, où le héros joue du cor:

La noise a le contree «emplie»,
Dis liues en respont l'oïe (...).
Trestos li bos est *raplenis*
De bele noise et de beaus cris.

Le vacarme «s'est répandu» dans le pays,
l'écho s'entend jusqu'à dix lieues (...).
Tout le bois est «rempli»
d'un beau tumulte et de beaux cris.³¹

L'espace est ici un contenant, un réceptacle que remplit la «noise». L'écriture épique profitera des grandes fanfares pour dresser un paysage élargi; dans le *Roman d'Alexandre*, les 300 cors des hommes d'Alexandre résonnent dans la plaine («par le plain»), mais s'entendent aussi dans les vallées comme dans les montagnes ou les grottes jusqu'à Babylone:

Ces valees resonent, cil mont et cil cavain,
Desi q'en Babilone l'oënt li citoiain.³²

²⁸ «Deulz choses valent miex que une», s'exclame la dame partisane de la vènerie chez HENRI DE FERRIÈRES (TILANDER 1932: v. 603). Voir aussi BLOMQUIST, KARLSHAMN 1951: v. 11093 sq.

²⁹ BLOMQUIST 1951, v. 8073 sq., v. 10537 sq. On trouvera une présentation détaillée des différents arguments mis en avant dans ce débat croisé entre *venerie* et *volerie* chez Henri de Ferrière et Gace de la Buigne dans l'éd. Blomquist du traité de Gace (p. 11-12). Sur cette comparaison entre plaisir de la vue et plaisir de l'ouïe, voir STRUBEL, SAULNIER: 1994: 144-154.

³⁰ ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologies*, III, 20, § 10 : «Perspicuae voces sunt, quae longius protrahuntur, ita ut omnem impleant continuo locum, sicut clangor tubarum» (LINDSAY 1911).

³¹ COLLET, JORIS 2005: v. 1815-1816, 1837-1838.

³² Les vallées en résonnent, tous les monts et les grottes, jusqu'aux habitants de Babylone qui les entendent. ARMSTRONG 1994: v. 6058-6059.

Les habitants de Babylone comprennent ainsi que l'armée adverse se rapproche de leur cité; le son est ici signe d'une menace. Le rapport peut être inversé dans le même contexte guerrier et obsidional: ce n'est plus tant l'espace qui contient le son et dans lequel il se diffuse que le son qui encercle un espace et l'emprisonne jusqu'à le comprimer. Ainsi, Gautier de Châtillon emploie le verbe virgilien «circumsonare», «entourer de sons», à propos du siège de Thèbes par l'armée d'Alexandre; la ville est comme prise au piège de cette barrière de sons (COLKER, PADOUE, 1978: v. 310).³³

La trompette n'est pas seule à jouir de ce pouvoir exorbitant d'envelopper tout le paysage de sa puissance sonore. La «noise» des armées en marche ou au combat s'étend sur un plan horizontal et vertical. Horizontalement, deux cadres s'offrent au trouvère: la terre ou la mer. Dans le *Roman d'Alexandre*, les déserts d'Inde offrent une acoustique généreuse (ARMSTRONG 1994: v. 1221-1222,1481);³⁴ une chanson de geste comme *Garin le Lorrain* met en avant la lande et les étendues de sable qui résonnent des bruits de l'armée lorraine:

La oïssiez les granz landes tentir,
Et le sablon remuer et guenchir,

Là vous auriez entendu résonner les vastes landes
et les étendues sablonneuses être remuées et
retournées.³⁵

Dans une autre chanson de geste, la *Bataille Loquifer*, la mer est en jeu et l'élément liquide semble comme agité et excité par les fanfares de la flotte sarrasine:

Sonent cil cor, molt est grant la bondie,
La mer engroisse et escume et fremie.

Les cors sonnent, le son porte fort loin,
la mer grossit et écume et s'agite.³⁶

La mer n'est plus un simple cadre passif ou une caisse de résonance: elle s'agite pour résonner à l'unisson de la «noise» des hommes.

La verticalité produit un effet encore plus saisissant; dans un élargissement cosmique, elle allie terre et ciel. Sous la «noise», le sol tremble et l'air frémit et tout cela est signe de la guerre:

Fremist li ciex, fremist la terre,
Bien ressemble des or mes guerre.

Frémit le ciel, frémit la terre:
tout désormais respire la guerre.³⁷

³³ cf. VIRGILE, *Enéide*, VIII, 474.

³⁴ ARMSTRONG 1994: v. 1221-1222, 1481.

³⁵ IKER-GITTLEMAN 1996-1997: v. 7008-7009.

³⁶ BARNETT 1975: v. 1057-1058.

³⁷ PETIT 2008: v. 4895-4896.

La terre vibre d'abord sous le trépignement des hommes en armes, son que la *Chanson d'Aspremont* exprime par un terme rare et suggestif, «patiquement», dérivé de «pistillum», le «pilon». (BRANDIN 1919-1922: v. 5149). Dans *Aliscans*, les païens «occupent» littéralement toute la plaine et mènent un tel tapage qu'ils font frémir la terre.³⁸ Le tremblement de la terre est souvent lié au hennissement du cheval, comme dans la chanson occitane de *Roland à Saragosse*: la monture de Roland, en voyant son maître, se mit «à hennir si fort qu'autour de lui la terre en frémissait» (GOUIRAN, LAFONT 1991: v. 194-198). Les trouvères exploitent également ce caractère chthonien du cheval: dans *Raoul de Cambrai*, le destrier de Guerri se vautre sur le sol, se relève et hennit si fort que «la terre sonna» (KAY, KIBLER 1996: v. 3227-3229).

Le ciel est encore plus présent: le bruit épique est une sorte de tonnerre à rebours qui monte vers le ciel. Dans l'*Enéide*, la clameur des hommes et l'éclat des trompettes se dirigent vers le ciel.³⁹ L'*Alexandreis* de Gautier de Châtillon maintient ce tropisme et lui donne une coloration agressive: les cris terrifiants des combattants d'Arbèle frappent les astres.⁴⁰ La conclusion de l'*Ysengrimus* reprend ce fracas cosmique sur un mode parodique: les cris de l'abbesse Salaura, le cochon, à la mort d'Ysengrin, «étaient parvenus jusqu'à la onzième sphère au point qu'un sourd n'aurait pu endurer son discours».⁴¹ La littérature vernaculaire s'appuiera surtout sur le modèle rolandien; nombreux sont les textes aussi bien épiques que romanesques à évoquer les effets d'écho et de réverbérations dans les terrains accidentés, monts, vallées et défilés:

Des huz, des criz et des menees
Sonnent cil mons et ces valees.

Des appels, des cris, des fanfares
résonnent monts et vallées.⁴²

Plus de mil grailles sonent tot contre val la pree,
La montagne tentist, resone la valee.

Plus de mille clairons sonnent en bas dans le pré,
la montagne en retentit, la vallée en résonne.⁴³

Dans les textes les plus développés, le son *crée* littéralement un paysage. Dans le *Moniage Rainouart*, le cliquetis des épées de Guillaume et de ses hommes sur les écus de ses adversaires permet d'évoquer vallées, collines, montagnes et landes (BERTIN 1973: v. 2775-2780). Dans ce prolongement tardif de la geste d'Alexandre qu'est le *Parfait du Paon* de Jean de Le Mote (vers 1340), toutes les composantes de l'espace sont appelées à résonner:

Si tres grant noise font que terre, bos et mer,
Roche et riviere et tours en ot on resonner.

Ils font un tel vacarme que terre, bois et mer,
roche, rivière et tours résonnent.⁴⁴

³⁸ «Adont commencent Sarrazin a venir, / Toz Aleschans en veïssiez covrir; / Tel noise meinnt la terre font fremir» (RÉGNIER 2007: v. 54-56). Trait biblique: *I Samuel*, 4, 5.

³⁹ «It caelo clamorque virum clangorque tubarum» (*Enéide*, XI, 192 ; voir aussi VIII, 526); transposition géorgique avec les abeilles dont le bourdonnement s'élève vers le ciel (*Géorgiques*, IV, 78-79).

⁴⁰ COLKER 1978: v. 152 («erit horrifera astra boatus»).

⁴¹ VOIGT 1884: 661-662: «Auribus ut surdis foret intolerabile verbum, / Clamor ad undecim venerat usque polum».

⁴² PETIT 2008: v. 9663-9664.

⁴³ ARMSTRONG 1994: v. 6611-6612.

⁴⁴ CAREY 1972: v. 2465-2466.

La variété du paysage est à l'image de l'intensité de la «noise».

L'espace permet en définitive par un jeu métonymique de dire la force du son. L'intensité d'un bruit se mesure à la distance jusqu'à laquelle il est perçu. L'auteur d'*Aliscans* ne cesse d'accompagner les notations sonores de précisions spatiales: la «noise» et les cris des combattants peuvent s'entendre jusqu'à cinq lieues, puis deux, enfin une lieue et demie; ce raccourcissement progressif des distances est peut-être concerté et exprimerait alors le déclin du combat.⁴⁵ Dans le cadre montagneux de la *Chanson de Roland*, la résonance sera multipliée: le «bruit» («rimur», v. 817) de l'armée de Charles qui traverse les défilés pyrénéens pour rejoindre la France est perçu jusqu'à quinze lieues; et on entend jusqu'à trente lieues le son de l'«olifant» de Roland:

Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, Hauts sont les monts et le son porte au loin,
Granz .xxx. liwes l'oïrent il respundre. on entendit l'écho à bien trente lieux.⁴⁶

Le cor d'Aubéron a une portée pour ainsi dire illimitée, puisqu'il s'entend jusqu'à l'Arbre sec et à la Mer Rouge (KIBLER, SUARD 2003: v. 3244). Dans *Lohengrin* (fin du XIII^e siècle), la clochette d'Elsa de Brabant est perçue jusqu'à la cour du roi Arthur (CRAMER 1971: str. 31). La distance s'évalue alors souvent à partir du son: une «huchiee» ou portée de voix, une «cornee» ou portée de cor...⁴⁷; dans le *Conte du Graal*, le château du Graal est selon Perceval à une portée de cri du lieu où il rencontre sa cousine; dans la cité en ruines du *Bel Inconnu*, les tours sont séparées d'une portée de voix (MÉLA 1990: v. 3424; PERRET, WEILL 2003: v. 2870). La distance, mais aussi la puissance. Renato Bordone note que les cités italiennes rivalisent entre elles pour avoir des cloches puissantes afin de dominer un vaste «territoire sonore» (BORDONE 2002: 144). Et les hautes tours des villes permettent certes de voir au loin, mais aussi de poster des joueurs de trompes, dont le son portera. Jean d'Arras insiste sur ce point dans son récit étiologique de la Tour Trompe de Lusignan (VINCENSINI 2003: 264). La réalité confirme ici la fiction: dans son éloge de Milan de la fin du XIII^e siècle, Bonvesin da la Riva met l'accent sur la puissance exceptionnelle des six trompettes de la ville: sans équivalent dans le reste du monde selon le chroniqueur, la force terrible de ces instruments («tubarum clamor terribilis») signifie la sublimité et la puissance («altitudinem simul et fortitudinem») de la cité lombarde (PONTIGGIA 1974: 66).

La chanson de geste et le roman des XII^e et XIII^e siècles se construisent autour d'actions violentes: batailles rangées, duels, combat contre géants, monstres ou autres figures hostiles ponctuent la narration. Or tout geste violent suppose du bruit, tout combat est sonore. Seule la fiction allégorique permet d'imaginer un combattant dont les coups ne résonnent pas, comme *Bien celer*

⁴⁵ RÉGNIER 2007: v. 64, 261, 504. A l'aube de la seconde bataille, les cors des chrétiens s'entendent jusqu'à deux lieues, ceux des Sarrasins jusqu'à cinq (5238, 5415).

⁴⁶ SEGRE 2003: v. 1755-1756.

⁴⁷ Le terme de «cornee» est rare ; il figure dans les manuscrits AP du *Roman de Thèbes*: voir «varia lectio» au vers 5934 de l'édition CONSTANS 1890: 289.

qui, dans le *Roman de la Rose*, agit dans l'ombre, à pas feutrés, «sans fere noise» (LECOY 1965-1970: v. 15457-15464). Seul le personnage rusé, comme Renart, avance en catimini sans bruit pour surprendre ses proies ; il file toujours discrètement sans «noise ni bruit» (STRUBEL 1998: v. 352). Le terme de «noise», qui subsume toute la sphère du sonore dans la littérature, peut certes s'appliquer aux gazouillis des oiseaux, à la musique instrumentale ou même à la musique des sphères (les «Echecs amoureux» parlent de leur «melodieuse noise» (ABERT 1904: 901, v. 619)), mais la connotation dominante est au Moyen Age déjà celle de la conflictualité, qui est seule restée en français moderne et qui est inscrite dans une des étymologies possibles, «noxia», «le préjudice». Ce rapport étroit entre le son et la violence s'appuie aussi sur tout un arrière-plan savant qui définit le phénomène sonore comme de l'air percuté ou frappé, comme un choc. Même la simple parole relève de cette perspective, si l'on se rappelle qu'Isidore de Séville associe étymologiquement les «mots» («verba») au verbe «frapper» («verberare»).⁴⁸ Or cette «noise» ne se conçoit pas sans un cadre dans lequel elle se projette et se diffuse; ce cadre permet de lui donner plus de retentissement et de force, de mettre l'accent sur un évènement-clé de la narration. Cadre clos avec le palais dans lequel résonnent les paroles d'autorité des hommes de pouvoir comme les souverains de chanson de geste; cadre semi-ouvert avec la forêt où éclatent les cris de détresse des chevaliers agressés ou des jeunes filles violées, qui sont autant d'appel pour le héros du roman à agir en sauveur. Cadre cosmique pour suggérer une ambiance d'apocalypse, comme lorsqu'Arthur s'embarque pour la Sicile dans le roman de *Floriant et Florette*:

Toute la mers en vait crollant.
Sonent buisines et fretiaux
Et flaütes et chalumiaux,
Toute la mers en estormist
Et li airs du ciel en noircist,
Se samble touz li mons isoit.

Toute la mer est ébranlée.
Les trompettes retentissent, ainsi que les pipeaux,
les flûtes et les fifres.
Toute la mer en résonne
et le ciel s'obscurcit,
il semble que ce soit la fin du monde.⁴⁹

Toutes les directions de l'espace –horizontalité de la mer, verticalité du ciel– sont ici sollicitées pour donner une impression de fin du monde; les bruits de la nature vont de pair avec la musique des instruments à vent; les effets de résonance et de stéréophonie sont doublés par des notations chromatiques: le ciel devient noir. Le son rentre ainsi en jeu dans une poétique de la peur et de l'effroi. Les trouvères des XII^e et XIII^e siècles ou le Dante de l'*Inferno* avec ses coups de tonnerre, ses grincements de dents, l'aboiement de Cerbère ou certains sons plus insolites comme le claquement de bec des cigognes, le bourdonnement des ruches ou le grincement («cigolar») des balances;⁵⁰ l'avaient compris bien des siècles avant que le cinéma ne joue sur la bande sonore pour créer une impression d'angoisse ou de fin du monde.

⁴⁸ ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologies*, III, 20, § 2.

⁴⁹ COMBES, TRACHSLER, 2003: v. 2686-2691.

⁵⁰ DANTE, *Inferno*, XXXII, 36, XVI, 3, XXIII, 102.

BIBLIOGRAFIA

- ABERT, H., 1904. «Die Musikästhetik der Échecs Amoureux», *Romanische Forschungen*, 15: 901
- ARMSTRONG, E. C. (éd.), 1994. Alexandre de Paris, *roman d'Alexandre*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
- BARNETT, M. J. (éd.), 1975. *Bataille Loquifer*, Oxford
- BAUMGARTNER, E., VIELLIARD, F. (éds.), 1998. Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
- BERTIN, G. A. (éd.), 1973. *Le Moniage Rainouart I*, Paris, SATF
- BEUMANN, H., BRUNHÖLZL, F., WINKELMANN, W. (éds.), 1966. *Karolus Magnus et Leo Papa, ein Paderborner Epos vom Jahre 799*, Paderborn
- BLOMQUIST, A. (éd.), 1951. Gace de la Buigne, *Le Roman des deduis*, Karlshamn
- BORDONE, R., 2002. *Uno stato d'animo. Memoria del tempo e comportamenti urbani nel mondo comunale italiano*, Florence
- BRANDIN, L. (éd.), 1919-1922. *Chanson d'Aspremont*, Paris, (CFMA, 19 et 25), Champion
- CAREY, R. (éd.), 1972. Jean de Le Mote, *Le Parfait du paon*, Chapel Hill
- CASTEX, P. G. (éd.), 1961. *Contes*, Paris, Garnier
- COLKER, M. L. (éd.), 1978. Gautier de Châtillon, *Alexandreis*, Padoue
- COLLET, O., JORIS, P. M. (éds.), 2005. *Partonopeu de Blois*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
- COMBES, A., TRACHSLER, R. (éds.), 2003. *Floriant et Florete*, Paris, Champion Classiques
- CONSTANS, L. (éd.), 1904-1912. Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, 6 vol., Paris, SATF
- CRAMER, T. (éd.), 1971. *Lohengrin*, Munich

- DE GRAVE, S. (éd.), 1925. *Eneas*, Paris, Champion
- DESCHAUX, R. (éd.), 1975. *Un poète bourguignon du XI^e siècle. Michault Taillevent*, Genève, Droz
- FOSTER, B., SHORT, I. (éds.), 2003. *Thomas de Kent, Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, Paris, Champion Classiques
- FRITZ, J., 2011. *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz
- GOUIRAN, G., LAFONT, R., 1991. *Le Roland occitan. Roland à Saragosse; Ronsasvals*, Paris, 10/18
- GUESSARD, F., MICHELANT, H. (éds.), 1859. *Gui de Bourgogne*, Paris, (Anciens Poètes de la France, I)
- IKER-GITTLEMAN, A. (éd.), 1996-1997. *Garin le Lorrain*, 3 vol., Paris, (CFMA, 117-119) Champion
- KAY, S., KIBLER, W. (éds.), 1996. *Raoul de Cambrai*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
- KIBLER, W., SUARD, F. (éds.), 2003. *Huon de Bordeaux*, Paris, Champion Classiques
- LACHET, C. (éd.), 2010, *La Prise d'Orange*, Paris, Champion Classiques
- LAURENT, F. (éd), 2003. Guillaume de Berneville, *La Vie de saint Gilles*, Paris, Champion Classiques
- LECLERCQ, J., TALBOT, C. H., ROCHAS, H. M. (éds.), 1957-1977. Bernard de Clairvaux, *Opera omnia*, 9 vol., Rome
- LECOY, F. (éd.), 1965-1970. Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Champion
- LINDSAY, M. (éd.), 1911. Isidore de Séville, *Etymologies*, Oxford.
- MARCHELLO-NIZIA, C. (dir.), 1995. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard
- MÉLA, C. (éd.), 1990. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
- MEYERS, J., CHEREYRON, N. (éds.), 2002. Felix Fabri. *Les errances de Frère Félix, pèlerin en Terre sainte, en Arabie et en Egypte (1480-1483)*, Montpellier

- PERRET, M., WEILL, I. (éds.), 2003. Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Paris, Champion Classiques
- PETIT, A. (éd.), 1997. *Eneas*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
—2008. *Roman de Thèbes*, Paris, Champion Classiques
- PONTIGGIA, G. (éd.), 1974. Bonvesin da la Riva, *De magnalibus Mediolani*, III, 20, Milan
- RAYNAUD, G., LEMAÎTRE, H. (éds.), 1914. *Renart le Contrefait*, 2 vol., Paris
- RÉGNIER, C. (éd.), 2007. *Aliscans*, Paris, Champion Classiques
- ROUSSINEAU, G. (éd.), 1992. *Perceforest. Troisième partie*, Genève, Droz
- RYCHNER, J. (éd.), 1971. Marie de France. *Les Lais*, Paris, (CFMA, 93), Champion
- RUBERG, U., 1965. *Raum und Zeit im Prosa-Lancelot*, Munich
- SEGRE, C. (éd.), 2003. *La Chanson de Roland*, Genève, (TLF, 968), Droz
- STANESCO, M. (dir.), 2006. *La Légende du Graal dans les littératures européennes*, Paris, Le Livre de Poche
- STRUBEL, A., SAULNIER, C., 1994. *La Poétique de la chasse au Moyen Age*, Paris, PUF
- STRUBEL, A. (dir.), 1998. *Le Roman de Renart*, Paris, (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard
- SUCHIER, H. (éd.), 1898. *Les Narbonnais*, Paris, SATF
- TILANDER, G. (éd.), 1932. Henri de Ferrières, *Les Livres du Roy Modus et de la Roynne Ratio*, 2 vol., Paris, SATF
- VAN COOLPUT-STORMS, C. A. (éd.), 1993. *Première Continuation de Perceval*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
- VINCENSINI, J. J., (éd.), 2003. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble histoire de Lusignan*, Paris, (Lettres Gothiques), Le Livre de Poche
- VOIGT, E. (éd.), 1884. *Ysengrimus*, Halle

WALTHER, H., 1963. *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*, t. I, Göttingen

WENZEL, H., 1995. *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, Munich

