



HAL
open science

Pour qui sonne le glat? Propositions autour du laikibrait et des romans arthuriens en prose

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. Pour qui sonne le glat? Propositions autour du laikibrait et des romans arthuriens en prose. Pris-Ma: Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Age , 2005, La Voix dans l'écrit, 21, p. 17-34. hal-01846058

HAL Id: hal-01846058

<https://hal.science/hal-01846058v1>

Submitted on 26 Jul 2018

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

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

Pour qui sonne le *glat*? Propositions autour du *laikibrait* et des romans arthuriens en prose

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

PRIS-MA, La Voix, 2004.

Les forêts arthuriennes résonnent du cri des monstres, *Beste Glatissant* ou géants lubriques, quand ce ne sont pas des demoiselles qui font entendre leur deuil bruyant. Les termes *brait* et *glat*, plus que *cri*, désignent ces dérèglements de la parole, inarticulée, aux portes de l'animalité et de la nuit. Or au-delà de la place notable que le cri tient dans la perception merveilleuse quand la vue est incertaine, si ce n'est complètement empêchée, et que le sens fait encore défaut¹, il me semble que la matière de Bretagne en prose, plus que le reste de la production romanesque, a constitué un réseau intertextuel, polyphonique et polysémique autour d'un *brait* énigmatique, à travers lequel elle projetterait peut-être l'angoisse d'une *lingua soluta*, informe, que le mètre ne maîtrise plus. Le *laikibrait* de Gervais de Tilbury ne serait-il pas un de ces "abolis bibelots d'inanité sonore" que les romans, version après version, ont rempli de sens et d'échos autour d'un *brait* merveilleux?

Le *Merlin* post Vulgate, certains manuscrits du *Tristan en prose*, *Guiron le Courtois*, mentionnent un *conte du Brait*². Je me propose de rattacher l'intérêt des proses arthuriennes pour ce *brait* à une légende, attestée par Gervais de Tilbury, offrant dans ses *Otia Imperialia* aux rêveries des auteurs un nom énigmatique, le *laikibrait*: sans qu'aucune preuve autre que la cohérence textuelle et la chronologie ne viennent étayer la réflexion, on peut émettre l'hypothèse que le *Lancelot en prose*, le *Merlin* post Vulgate, certains manuscrits du *Tristan en prose* et

¹ Voir mon livre *Merveilles et topique merveilleuse*, Paris, Champion, 2002, p. 92-ss. D. James-Raoul a insisté à juste titre sur les relations entre la *merveille* et le silence, autre extrême de la voix (à l'opposé du cri): *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.

² Voir entre autres travaux C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age*, Paris, 1960, p. 68-77, F. Bogdanow, "The Spanish *Baladro* and the *Conte du Brait*", dans *Romania*, t. 83, 1962, p. 383-389, J. H. Box, "The *Conte del Brait* and the Hispanic *Demanda del Sancto Grial*", dans *Medioeva Romanzo*, t. 83, 1976, p. 449-455 et P. Michon, *A la lumière du Merlin espagnol*, Genève, Droz, 1996.

Guiron le Courtois, ont entretenu le mystère de ce *brait*, et que le *Livre d'Artus* a développé son histoire.

Dans les *Otia Imperialia* (vers 1214), le chapitre intitulé *De Laikibrait*³ évoque une forêt près de *Carleilensem*, en Grande-Bretagne, où une vallée entourée de monts laisse entendre chaque jour à une heure précise un "carillon mélodieux de cloches". La phrase conclusive *unde indigenae loco illi deserto nomen imposuerunt in idiomate Gallico Laikibrait* ("aussi les gens du lieu ont-ils donné à cet endroit désert le nom de *Laichibrais* en gallois") associe la *merveille* et une légitimation étymologique. Ni les notes d'Annie Duchesne⁴ ni celles, pourtant très développées, de Liebrecht⁵ n'apportent de précisions complémentaires. Les folkloristes ont néanmoins souvent relevé des croyances de ce type. P. Sébillot rapporte de nombreuses légendes concernant des cloches lacustres et des cités englouties, dont l'exemple le plus fameux est celui de la ville d'Is⁶. On retiendra que la merveille qui est décrite dans son recueil par Gervais à la suite du "Laikibrait" concerne le cor de saint Siméon, dont le son protège de la foudre et du tonnerre⁷. Même si la construction de l'oeuvre ne repose que partiellement sur une logique du continu, le lien entre les deux *merveilles* paraît constitué par un bruit, merveilleux, mélodieux et plutôt bénéfique.

³ *Des Gervaisius von Tilbury Otia Imperialia*, éd. F. Liebrecht, Hannover, Carl Rümpler, 1856, *tertia decisio* LXIX, p. 34. La troisième partie des *Otia Imperialia* est traduite par Annie Duchesne, dans Gervais de Tilbury, *Le Livre des Merveilles*, Paris, Les Belles Lettres, La Roue à Livres, p. 82.

⁴ Trad. cit., p. 165.

⁵ Ed. cit., p. 140.

⁶ Voir *Le Folklore de France*, Paris, Maisonneuse, 1904-1907, t. II, *La mer et les eaux douces*, p. 41-ss, p. 359-ss, p. 449-ss. P. Sébillot signale que les cloches mystérieuses sont rares dans les pays de montagne, et n'en cite qu'un exemple, en relation avec un engloutissement (*La terre et le monde souterrain*, rééd. Paris, Imago, 1983, p. 81). Les frères Grimm n'en relèvent semble-t-il pas d'exemple (*Deutsche Mythologie*, 4ème éd., 3vol., Berlin, 1878).

⁷ Trad. cit., p. 82-83.

Gervais situe le *Laikibrait* à Carlisle, c'est-à-dire à *Carduel*, là où le lai de *Lanval* de Marie de France vers 1160 plaçait la cour d'Arthur⁸, non loin de laquelle une fée, liée au monde des eaux, venait séduire un chevalier pour l'emporter en Avalon. Il circulait vraisemblablement des contes à la fin du XIIe siècle au sujet d'un lac, près de la cour du roi Arthur, peuplé de créatures surnaturelles et bienveillantes (ou du moins séduisantes et plaisantes). Le nom présenté par Gervais comme une transcription du gallois sonnait pour un auditeur "roman" comme la périphrase "*lai qui brait*". A partir de la localisation et de l'opportunité que la formule offrait à la glose poétique, si stimulante pour les imaginaires médiévaux qui cherchent à tout prix à faire parler les mots (et pas seulement à les faire jouer), il me semble possible que la légende ait pu être adoptée par la matière romanesque arthurienne. Je pense que le *bret*, avant d'être le cri ultime et déchirant de Merlin, a pu évoquer des légendes tournant autour d'une vie doublant spéculairement celle des hommes, plaisante, au fond d'un lac, en terre arthurienne⁹, d'autant que cette vie aquatique concordait avec de nombreuses légendes marines, et non lacustres, comme celle de la ville d'Is, ou bien encore, dans un univers tout à fait différent, avec les voyages d'Alexandre au fond des mers¹⁰.

⁸ Ed. J. Rychner, Paris, Champion, 1983, v. 5. Sur Carduel/Carlisle, voir R. S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949, 2e éd. 1952, p. 29-31.

⁹ On notera de même que le héros de l'anecdote concernant le cor de saint Siméon est originaire de Pendred, situé, comme Carlisle, dans le Cumberland: le rapprochement entre les deux légendes n'est pas hasardeux, d'autant que le paragraphe suivant évoque les bêtes de la forêt de Carduel. Le *laikibrait* est clairement associé à la terre arthurienne pour Gervais.

¹⁰ Dans *Le Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Bernay, l'adéquation entre le monde des poissons et le monde des humains n'est que métaphorique (éd. E. C. Armstrong, trad. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1994, branche III, l. 22). Chez Thomas de Kent (éd. B. Forster et I. Short, trad. C. Gaullier-Bougassas et L. Harf-Lancner, Paris, Champion, 2003, p. 500), cet aspect est absent. En revanche, à partir de *l'Historia de Preliis*, les fonds marins qu'explore Alexandre sont le reflet non seulement moral mais aussi social et physique du monde terrestre (voir par exemple dans le *Roman d'Alexandre en prose*, éd. H. Fukui, Y. Otaka, et C. Ferlampin-Acher, Osaka, 2003, p. 213, et pour une reprise de cette légende alexandrine à travers les poissons chevaliers de *Perceforest* voir mon livre *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002, p. 299-ss).

Il existait donc une légende lacustre, concernant un monde humanoïde et bienveillant, en terre arthurienne. L'auteur du *Lancelot en prose* ne l'ignorait certainement pas, qui situe les enfances de son héros sous la protection d'une bonne fée, au fond d'un lac. Je me demande même si le début du *Lancelot en prose* n'est pas une glose de l'énigmatique *merveille* du *laikibrait*. *Laikibrait* sonne en effet comme *lai ki brait*, c'est-à-dire "lac qui brait", sans que, comme souvent dans la genèse de la *merveille*, l'expression qui a stimulé l'imaginaire du poète ne soit prononcée explicitement, ce qui rend bien évidemment ma démarche incertaine et qui m'impose des réserves. Tentons néanmoins l'aventure. Notons d'abord que cet épisode du *Lancelot en prose* résonne de cris de douleurs: ceux du *vallet*¹¹, puis ceux de la mère, devant le cadavre de Ban. La scène se déroule à proximité d'un lac (un *lais*) longuement évoqué dès le début¹² (ce qui permettra à la Dame fée de faire irruption dans le récit). En ce qui concerne les hurlements maternels, l'édition d'A. Micha retient la leçon:

Si se demente et plaint ses grans dolours (...). et crie si haut que li tertres et li vaus et toute la terre environ en retentissoit (p. 26),

mais une variante présente dans quatre manuscrits propose:

*li tertres et li vaus et li lais qui granz ert dejoste en retentissent*¹³.

Cette leçon certes peut simplement insister sur le lac qui jouera par la suite un rôle essentiel, mais le cheminement du son, qui suit la pente du tertre, puis le val, avant d'atteindre les eaux, peut aussi remotiver l'expression "*lais* (lac) qui brait", en évoquant les flots qui retentissent de cris de douleur, d'autant que juste après la reine poussera à nouveau un *cri moult grant* en pensant à son fils qu'elle a laissé et se lamentera bruyamment (p. 27)¹⁴. Même si *brait* et *braire* sont

¹¹ *Si jete un cri si haut que la roine l'ot moult cler* (p. 26).

¹² Ed. A. Micha, Genève, Droz, 1980, t. VII, p. 11.

¹³ C'est la leçon de la version éditée par E. Kennedy et repris par F. Mosès, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 74.

¹⁴ L'abbesse que la reine rencontre en contexte permet certes à la reine d'entrer en religion un peu plus tard, mais je me demande si l'auteur n'a pas pu aussi penser à ce personnage en souvenir de la légende qui faisait résonner des cloches harmonieuses au fond du lac "qui brait". Dans ce cas l'auteur du *Lancelot* aurait déplacé le sanctuaire sur les berges du lac (dans une démarche de rationalisation?), pour laisser la place sous l'eau à un espace féerique et profane, comparable à celui qui est suggéré par le lai de *Lanval*.

couramment employés pour décrire les manifestations de chagrin dans les textes médiévaux, ces indices peuvent sembler ténus et peu convaincants, en particulier à cause du déplacement géographique par rapport à Gervais, d'autant que le verbe *braire* est absent en contexte, tout comme l'expression "*lais qui brait*". Ce dernier argument est néanmoins aisément réfutable car les auteurs effacent souvent ce qui sert de base, de fondement à leurs inventions: de même que *Perceforest* a soigneusement gommé le modèle du *scytalis* de ses évocations de la *Beste Glatissant*, de même l'auteur du *Lancelot* aurait tu l'expression qui sert d'ancrage quasi étiologique à sa fiction. Si j'ai proposé cette lecture, c'est que d'autres textes me semblent avoir procédé de même à la mise en récit d'un *lai qui brait* d'une part, et d'autre part que dans ce passage du *Lancelot* je pense que l'on peut deviner la marque des deux autres lectures autour de cette même expression. En effet, dès la mention précoce de la Dame du Lac dans ce passage, il est question de l'enfermement qu'elle fit subir à Merlin (éd. A. Micha, p. 42-43). Or Merlin, dès la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth, est associé à une parole prophétique primordiale, à la profération, au rire¹⁵, entre l'homme, le diable et la bête. La mention de Merlin et de sa fin, alors encore éloignée dans le temps, au moment où il est question du Lac et de sa Dame, peut être une tentative pour gloser "le lai qui brait" en relation avec les cris du devin. La prolepse se justifierait alors clairement. La digression concernant la fin de Merlin présente celui-ci, victime de la Dame du Lac, qui *le seela tout en une cave dedens la perilleuse forest de Darnantes* (éd. A. Micha, p. 43). Or l'édition Micha signale que *cave* est une correction pour *iave*, leçon donnée par le manuscrit, mais rejetée. Je me demande si cette leçon n'est pas plus intéressante qu'il n'y paraît car elle nous renvoie à l'eau résonnant des proférations du devin, à une eau, un "lac qui brait". Le

¹⁵ Voir l'article H. Bloch, "Le rire de Merlin", dans *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, t. 37, 1985, p. 7-21, repris dans *Fils sans père*, études réunies par D. Hüe, Orléans, Paradigme, 2000, p. 39-50, L. Thorpe, "Merlin's Sardonic Laughter", dans *Mélanges F. Whitehead*, Manchester, 1973, p. 323-33 et *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et études*, dir. Ph. Walter, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 32. Voir aussi D. James-Raoul, *op. cit.*, Paris, Champion, 1997, p. 9 et surtout p. 192-ss sur le rire de Merlin. Dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth, Merlin ne cesse de rire et de pousser des plaintes déchirantes (*querelas*, voir éd. et trad. dans *Le devin maudit, op. cit.*, v. 721, v. 145, v. 165...). Dans le *Merlin* de la Vulgate l'enfermement de Merlin n'est en rien associé à un cri (éd. O. Sommer, Wasington, 1908, p. 462).

modèle folklorique de la fée celtique emprisonnant son amant dans son domaine aquatique¹⁶ permet à mon avis de comprendre comment l'auteur du *Lancelot en prose* a fait monter du lac des cris du devin pour gloser l'énigmatique "laikibrait".

Par ailleurs, autre rencontre qui invite à la réflexion, dans cette première mention de la Dame du Lac, il est fait référence au *contes des Brethes Estoires* (p. 38) au sujet des pouvoirs de la fée, et au *contes des Estoires* (p. 39) au sujet de la conception de Merlin. Il n'est *a priori* pas possible de dire si les deux expressions sont équivalentes, mais le parallélisme des deux formulations semblent le suggérer. *Brethes*, doté d'une majuscule par A. Micha, renverrait sans surprise à "breton" (*Bertons* figure d'ailleurs quelques lignes plus bas) et à la matière de Bretagne, mais ne laisserait-il pas entendre l'écho de *brait* ? La clef de l'épisode (ouvrant sur sa genèse) serait ainsi désignée indirectement au lecteur médiéval, ce décrypteur magistral.

Je propose l'hypothèse que dans le récit de l'enlèvement de Lancelot par la Dame du Lac l'auteur a en arrière-pensée le terme "*Laikibrait*" qu'il tente de légitimer étymologiquement, en l'associant au chagrin bruyant des personnages, aux proférations de Merlin prisonnier de la fée dans une *ieau* et à l'adjectif *bret/ breton*. Cette expression constituerait le bâti¹⁷ de l'épisode, fil dont la reconstitution est d'autant plus risquée (et je ne la présente que comme une hypothèse) que le travail achevé, le couturier l'a éliminé de son tissu.

Je pense que le nom "*Laikibrait*" a constitué une énigme qui a fait rêver longuement les auteurs de romans et que l'épisode du *Lancelot en prose* constitue un des essais les plus anciens pour lui conférer du sens. Il me semble que l'on peut rapprocher de cette tentative le travail effectué par les auteurs de proses arthuriennes autour du *conte du brait*. De nombreux critiques

¹⁶ Voir P. Zumthor, *Merlin le Prophète*, Lausanne, 1943, p. 236-260 et L. Paton, *The Fairy Mythology of Arthurian Romance*, Boston, 1903, rééd. New York, Franklin, 1959, chap. XIII et XIV.

¹⁷ Je donne à ce terme le sens qu'il a en couture (il désigne alors une couture provisoire qui sert à guider les points définitifs et que l'on enlève ensuite).

ont été intéressés par les occurrences du *conte del Brait* dans le *Merlin* de la suite Vulgate, le *Tristan en prose* et *Guiron le Courtois*¹⁸.

Dans le *Merlin* post Vulgate¹⁹, à la fin de l'histoire de Balaain et Balaan, est évoqué succinctement comment Lancelot mit fin à la *merveille* du lit avec un anneau donné par la Dame du Lac: une intervention de la voix conteuse explique que le don de cet objet est raconté par *la grant hystore de Lanscelot*. Une longue digression nous retient alors:

Cele meisme ystoire (...) doit estre departie de mon livre, ne mie pour chou qu'il n'i apartiegne et que elle n'en soit traite, mais pour chou qu'il convient que les .III. parties de mon livre soient ingaus, l'une aussi grant coume l'autre. Et se je ajoutaisse cele grant ystore, la moienne partie de mon livre fust au tresble plus grant que les autres deus. Pour chou me convient il laissier celle grant ystoire qui devise les oevres de Lanscelot et la naissance (...). Et je prie a monsieur Helye, qui a esté mes compains a armes et en joveneche et en viellece, que il pour l'amour de moi et pour moi un poi allegier de cele grant painne prenge a translater, ensi comme je le deviserai, une petite branke apielee li Contes del Brait, miervilleusement delitable a oïr et a raconter. Ne je ne l'en sevrassie ja se je ne doutassie que li livres fust trop grans, mais pour chou l'en partirai jou et li envoieurai. Et je le connois a si sage et a si soutil que je sai bien qu'il l'avera tost translaté, s'i veult metre un poi de painne, et je li pri qu'il l'i meche. Mais or laisserai atant la priere, car se Dieu plaist et lui, il le fera ensi que je li requier, et revenrai a conter partie de che que Merlins fist en l'isle (§239, 17-43).

Plus loin, le narrateur nous apprend qu'il ne racontera pas les aventures de Baudemagu et de son écuyer, car

Messire Helyes, mes compains, a empris sa matiere a recorder chi et a translater en conte celle partie

¹⁸ Voir la synthèse proposé par G. Roussineau, dans son édition de la *Suite du Roman de Merlin*, Genève, Droz, 1996, 2 vol. note p. 662.

¹⁹ Ed. G. Roussineau cit.

avant d'ajouter quelques lignes plus loin: *messires Helyes en a comenchié l'ystoire a translater.* On retrouve les mêmes motivations que précédemment: *pour un poi alegier de ma painne, pour chou que mes livres en soit mieudres.*

Le narrateur ajoute alors quelques précisions concernant cette branche:

Et sachent tout cil qui l'ystoire dou Saint Graal voelent oïr et escouter qu'il n'avront ja le livre entirement s'il n'ont par dallés les grans contes de ceste branke qui est apielee la branke del Brait, qui est la plus bele branke et la plus delitable a escouter qui soit en tout le livre. Car sans faille au tans le roi Artus ne repaira nus rois a court si sages ne si deboinaires ne si courtois coume fu Bandemagus puis qu'il fu courounés del roiaume de Gorre. Et devant chou qu'il venist a terre tenir fist il tant d'armes, si com on trueve en la vraie ystoire, que bien en doivent tout boin houme oïr le conte. Et si feront il, che sai je bien, car messires Helyes en a commenchié l'ystoire a translater, et si di ge malement l'ystoire, mais la branke, car chou est droitement une des brankes del Graal, sans quoi on ne porroit pas bien entendre la moiiene partie de mon livre ne la tierche partie. Mais ore en laisserons a parler, car mes livres n'a mestier d'amasser paroles wiseuses, et retornerons au roi Artus (§357)

Une troisième mention se situe au moment où Niniane enferme Merlin dans la tombe et scelle la pierre

par force de paroles qu'il ne fu puis nus qui la peust remuer ne ouvrir ne veoir Merlin ne mort ne vif devant que elle meismes i vint par la priere de Tristan, si coume la droite ystoire de Tristan le devise; et la branke meesmes del Brait en parole, mais che n'est mie gramment. Ne il ne fu puis nus qui Merlin oïst parler, se ne fu Bandemadus, qui i vint .IIII. jours après chou que Merlins i avoit esté mis. (...) De ceste aventure que je vous devise chi ne parole pas chis livres pour chou que li contes del Brait le devise apertement. Et saichiés que li brais dont maistre Helies fait son livre fu li daerrains brais que Merlins gieta en la fosse ou il estoit del grant duel qu'il ot quant il aperchut toutes voies que il estoit livrés a mort par engien de feme et que sens de feme a le sien sens contrebatu. Et del brait dont je vous parole fu la vois oïe par tout le roiaume de Logres si grans et si lons coume il estoit, et en avinrent moult de mierveilles, si coume li branke le devise mot a mot. Mais en cest livre n'en parlerons nous pas pour chou qu'il le devise la, ains vous conterai chou qui nous appartient (§386).

Deux autres occurrences par la suite signale rapidement, comme un fait entendu, l'existence de ce texte. D'abord au sujet des prouesses de Gaheriet:

Et si vous dy qu'il oncques ne racompta proesse qu'il fist tant comme il la peust celer, et ceste chose devisent ilz appertement es comptes du Brait, car la ou il receipt l'ordre de chevalerie jura il sur sains que ja proesce qu'il feist ne racompteroit de sa volenté se force ne luy faisoit faire (§488)

puis à l'occasion des aventures racontées par Baudemagu à Gaheriet:

Mes de ceste aventure comment il li advint ne parole mie cest livre, car messire Helyes le devise appertement ou compte du Brait pour ce qu'elle appartient a la vie Baudemagus. Et pour ce s'en taist messire Robert de Borron, car il ne veult mie compter chose qui en autres comptes soit appertement devisee au (§548).

Ces longues citations me semblent éclairantes. G. Roussineau dans sa note de la page 662 dressant un bilan des recherches concernant le *conte du brait* reprend l'idée, bien étayée par les critiques, que ce conte du *brait* est une fiction²⁰, ce à quoi je souscris.

Notons tout d'abord que le *Contes du Brait* apparaît dans le *Merlin* post Vulgate (§239) dans un contexte où il est question à la fois de Merlin et de Lancelot, comme dans le passage du *Lancelot en prose* qui m'a intéressée plus haut: cette conjonction, commune aux deux textes, sans être décisive, peut étayer l'hypothèse que j'ai proposée précédemment concernant le Lac de la Dame comme "lac qui brait". Par ailleurs, le *Conte du Brait* renvoie à une lacune de l'histoire, à un non-dit, qui pourrait être une transposition du fait que le conte du *brait* est avant tout une énigme sur laquelle bute le roman breton: cette relation du *Conte du Brait* à une béance du texte est systématisée dans les deux dernière occurrences (§448 et §548) où on a l'impression qu'il est presque devenu une facilité pour expliquer le décalage entre un roman qui se veut somme et l'incomplétude du texte. De plus, si dans la première occurrence, il est présenté comme une *petite*

²⁰ A l'opposé de C.E. Pickford et F. Bogdanow, P. Michon (*op. cit.*), suppose l'existence d'un *conte du brait*, antérieur à l'oeuvre de Robert de Boron, et qui aurait indirectement servi de base au *Baladro del Sabio Merlin* qui en 1498. Je ne prendrai pas en compte dans ce travail la réécriture proposée par la version hispanique: voir R. Lendo, "Du *Conte du Brait* au *Baladro del Sabio Merlin*. Mutation et réécriture", dans *Romania*, t. 119, 2001, p. 414-439.

branke, dès le §357 il est question des *grans contes de ceste branke qui est apielee la branke del Brait* : cette promotion se double d'une sorte de narrativisation fictive qui fait passer du *conte del brait* à la *branke del brait*: dans la première citation (§239) le narrateur demande à monseigneur Hélye de traduire le texte, puis au §357 ce travail est commencé (*messire Helyez (...) a empris, messires Helyes a comenchié*) avant d'être achevé (*la branke meesmes del Brait en parole (...), li contes del Brait en parole (...) li contes del Brait le devise*). L'illusion est entretenue d'une traduction du conte du Brait par Hélye menée de front avec la rédaction de la suite du *Merlin*, tandis qu'une promotion se dessine, de la *petite* branche aux *grans contes* tandis que les dénominations varient (*branke, contes, ystoire*) et que la diversification des sujets explique le passage du singulier au pluriel (*les contes, es comptes du Brait*). Le conte du *brait* se trouve finalement promu branche du Graal, tandis que le Brait est explicitement rattaché à l'ultime cri de Merlin.

Je me demande si ce *conte du brait* dont le *Merlin* post Vulgate raconte la genèse n'est pas une variation autour de l'expression "lai qui brait", la forme *lai* ayant été prise dans son sens littéraire, comme chez Marie de France, où chaque récit a pour prétexte un lai traduit en oeuvre. Comme dans le *Lancelot en prose*, l'auteur aurait tu l'expression *lai qui brait*, l'aurait masquée en la transposant sous la forme "conte del brait", le passage de *lai* à *conte* se justifiant à la fois par la désuétude du *lai* narratif au XIIIe siècle, par le travail de gommage dont le *Lancelot en prose* nous donnait un exemple comparable et par la chronologie (déjà chez Marie de France) établissant le *lai* comme source (vouée à l'effacement) de l'oeuvre accomplie. Ce remplacement de "lai" par "conte" pourrait être confirmé par les hésitations (dramatisées par la voix conteuse elle-même) au niveau des désignations du texte. A partir de là, ce récit fictif aurait servi d'alibi aux romanciers pour combler à bon compte (conte) les lacunes de leurs sommes romanesques.

Dans le prologue de *Guiron le Courtois*, l'auteur rappelle qu'il a déjà écrit le *Livre du Bret* qui lui a valu *la bonne volenté du roy Henri d'Engleterre*²¹: c'est à la demande de ce souverain

²¹ R. Lathuillère (*Guiron le Courtois. Etude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1951, p. 31-ss) situe la composition de *Guiron* aux environs de 1235: la suite post Vulgate du *Merlin* serait légèrement antérieure. Voir G. Roussineau, éd. cit., p. XL: "avec toute la prudence qui s'impose dans l'état actuel de nos

qu'il entreprend un récit pour combler les lacunes du *Bret* et des autres livres du Graal²². Dans ce prologue, le livre du *Bret* est posé comme terminé, mais alors même qu'il devait combler des manques, il apparaît incomplet, puisque l'auteur a éprouvé le besoin de le compléter, par le *Guiron* (*por ce qu'il li²³ samble que je n'ai encore mie mis tout ce qu'il y apartenoit (...) vueult que en cestui livre (...) soient contenues toutes les choses qui en mon livre du Bret failent et es autres livres qui de la matere du Saint Graal furent estraites*). Dans la version de *La Queste del Saint Graal* donnée par le manuscrit BnF. fr. 343 (version cyclique du XIVe siècle) le *conte du Brait* ou *estoire del Brait*, attribué à nouveau à Hélye de Boron, est associé de même au désir de compléter une matière et de préserver l'équilibre des parties (*por faire les parties del livres egalles*)²⁴.

Comment situer les références du *Tristan en prose*? Certains manuscrits du *Tristan*, comme le signale E. Baumgartner, se désignent en effet dans le prologue ou l'épilogue comme livre du *bret*²⁵. Le *Merlin* post Vulgate suggère que Tristan intervient dans la "branche du brait": *mais che n'est mie gramment* (§386). F. Bogdanow suggère que l'auteur de la première version du *Tristan* a interprété l'expression *livre du Bret* comme "livre du Breton", le Breton étant Tristan, et que l'auteur de la suite post Vulgate du *Merlin* aurait repris ce titre en lui donnant un nouveau sens, en référence au dernier cri de Merlin²⁶. A l'inverse, on peut suivre R. L. Curtis et E. Baumgartner qui aboutissent à l'idée que la référence au *Bret* dans le *Tristan* est l'oeuvre d'un

connaissances, on peut supposer que la *Suite du Merlin*, qui a dû précéder de peu la composition de *Guiron* a été écrite vers 1235-1240".

²² R. Lathuillère, *op. cit.*, p. 23-30 pour l'analyse. Le texte du prologue donné par le manuscrit BnF. fr. 338 se trouve p. 175-ss.

²³ Le pronom désigne le roi Henri, commanditaire de l'oeuvre.

²⁴ Cité par R. Lathuillère, *op. cit.*, p. 26. Voir A. Pauphilet, "La *Queste du Saint Graal* du ms Bibl. Nat. fr. 343", dans *Romania*, t. 36, 1907, p. 591-609. Cela n'apparaît pas dans la version éditée par A. Pauphilet, Paris, Champion, 1980.

²⁵ *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 97, en particulier la note 40. Voir aussi R. Lathuillère, *Guiron le Courtois. Op. cit.*, p. 25-ss.

²⁶ "The spanish *Baladro* and the *Conte du Brait*", dans *Romania*, t. 83, 1962, p. 383-399.

copiste qui aurait lu la suite post Vulgate du *Merlin*²⁷. Avec ces références au *Tristan* la promotion du *conte* en *livre* est accomplie, et l'oeuvre, de projet puis travail en cours, s'est actualisée.

Avec le *Tristan* une nouvelle lecture de *bret* nous est proposée explicitement par le texte. Commentant les prologues du *Tristan en prose* où le nom *li bret* est donné (Edimbourg, National Library of Scotland, Adv. 19 I 3, BnF. fr. 756 et Ghent Bibliotheek der Universiteit 6), R. L. Curtis s'interroge la glose que propose par exemple le manuscrit de Gand:

Bret est autretant a dire comme maistre.

Si R. L. Curtis pense ne pas trouver dans le dictionnaire de Tobler et Lommatzsch le sens de "maître", il me semble cependant que cette valeur peut se dégager des citations qu'elle retient autour de la valeur "habile" que le dictionnaire relève (par exemple dans *Femes sont mais trop nobletes / Et trop de fauseté brettes*)²⁸. Dans ce cas, *bret* évoquerait au lecteur médiéval à la fois la matière de Bretagne, l'excellence, et peut-être aussi l'habileté, voire même la ruse (d'autant que le substantif *bret* désigne aussi un piège utilisé par les oiseleurs). Dans ce cas le *livre du Bret* serait le livre de Tristan le Breton (sens que l'on avait déjà dans le *Lancelot en prose* lorsqu'il était question des *Brethes Estoires*), mais aussi le Livre magistral, le Grand Livre, celui qui plus que tout autre est fantasmé comme somme définitive, romans des romans (comme dans le cas des *grans histoires rêvées* dans le *Merlin* post Vulgate sous les désignations de *grans contes*, de *la plus bele branke et la plus delitable*²⁹...). Par ailleurs, si la glose de *bret / maistre* nous oriente vers l'habileté, voire même la ruse³⁰, le *livre du bret* peut désigner soit les ruses et l'habileté

²⁷ R. L. Curtis, "The Problems of the Authorship of the *Prose Tristan*", dans *Romania*, t. 79, 1958, p. 314-338 et E. Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 97, note 40.

²⁸ Art. cit., p. 314-338.

²⁹ On comprend alors pourquoi on est passé dans le *Merlin* post Vulgate d'une *petite branche* (§229) à un grand conte (§357). La modestie imposée par l'inexistence du conte aurait été dépassée par l'influence de *bre* au sens de *maistre*.

³⁰ *Kundig, schlau* pour le dictionnaire de Tobler et Lommatzsch, c'est-à-dire à la fois "versé dans une science", "expérimenté", mais aussi "rusé".

tristanniennes³¹, soit le savoir-faire ou le génie d'un auteur particulièrement habile (voire trompeur, puisque de fait ce texte est un leurre et que *bret* peut désigner un piège). Livre du Breton, Livre du Malin, Livre du Maître, mais aussi Livre du Rusé ou Livre Leurre, peut-être parce qu'il n'est qu'une fable, le *Livre du Bret* relit ici *Brait* sur le mode de l'homophonie et de la polysémie (breton, magistral, rusé).

Gervais de Tilbury aurait donc attiré l'attention des lettrés vers 1214 sur le mot "laikibrait": le *Lancelot* aurait rêvé vers 1220 sur ce terme dans la scène fondatrice de l'enlèvement du héros, en gommant la formule ayant stimulé son imagination. Si l'on suit cette hypothèse, le *Lancelot* considère *lai* dans son sens habituel de "lac" et glose *brait* par le chagrin du *valet* et de la mère et par la voix de Merlin. La suite du *Merlin* donnée par la version post Vulgate vers 1230 interprète *lai* au sens de récit et ne gomme (par transposition) que le début de l'expression, faisant entendre à nouveau le terme *brait* auquel il donne son sens de "cri". Dans le sillage du *Lancelot* qui associait Merlin au *contes des Brethes Estoires* (p. 38), le *conte du Bret* fait désormais partie des fictions romanesques, ce qui permet à certains manuscrits du *Tristan* de réinterpréter *bret* comme signifiant "breton" ou "maître", et de s'approprier l'appellation valorisante et mythique, sans que soit exclue l'ambiguïté d'une appellation qui renverrait à la ruse et au leurre.

Les romans du XIII^e semblent donc avoir rêvé autour de ce "laikibrait". Je propose de rattacher à la *merveille* du "laikibrait" une autre occurrence sur laquelle je souhaite m'attarder car, contrairement aux autres, elle est développée: dans le *Livre d'Artus* le *brait* n'est plus une promesse, un texte fictif et insaisissable: il est véritablement mis en récit.

Le Livre d'Artus est une "suite" inachevée donnée au *Merlin* de la Vulgate dans le manuscrit BnF. fr. 337 après 1235. Dans ce texte, "laikibrait" connaît à mon avis une nouvelle

³¹ Dans ce cas le *contes des Brethes Estoires* mentionné au début du *Lancelot en prose* (p. 38) dans un paragraphe où il est question de Merlin, entre *prophete* et *dyables* enseignant la fée, ne renverrait-il pas à la ruse de ce démon de Merlin, dont on dit p. 41 qu'il est *dechevans*, voire à celle de la fée qui *l'engigna* (p. 43)?

glose, dans laquelle *lai* n'est compris ni comme "lac", ni comme "récit", mais comme conjonction de l'article défini et du substantif "air" ("laikibrait" /"l'air qui brait"), le r étant susceptible de s'affaiblir en position finale. Dans ce texte "l'air qui brait" me semble être le bâti à partir duquel est constitué le *brait de l'air*, une aventure qui reçoit plusieurs lectures et dont le merveilleux est polysémique.

Le *Livre d'Artus*³² joue sur l'intertextualité, en particulier autour de Chrétien de Troyes, la Joie de la Cour, Yvain et son lion, le *vilain* de la fontaine et le Val sans Retour³³. L'auteur, après l'aventure de la Laide Semblance, réunit la cour d'Arthur et montre le roi, qui lassé de rendre la justice, se fait remplacer et part à la chasse avec Gauvain et Sagremor:

Et lors lor avindrent .III. aventures qui molt faisoient a douter: l'une si fu du Bret de l'Air dont maintes genz moroient et issoient hors de lor sen, et l'autre fu du Feu que l'en alumoit en somet le palais ou li chevalier errant recevoient hontes assez souvent, quant il cuidoient venir a hostel et els reposer si les covenoit combatre a l'ostel conquerre avant que il demorassent issi com li contes vos devisera et la tierce fu la guerre la contesse d'Orofaise que li jaianz avoit si mal menee que sa terre li avoit toute gastee et destruite (p. 164).

Unes lettres, figurée sur une croix, à un carrefour à trois voies, explique aux passants les trois aventures. Cet énoncé diffère de ce que la voix conteuse vient de nous apprendre. Certes, comme le narrateur, la *lettres* commence par le *Brait*: la voie de gauche mène à l'aventure *du brait ou cil forsane qui l'oit si n'est filz de roi ou de reine et d'empereorz estraiz*, mais la comtesse d'Orofaise n'est plus mentionnée en deuxième, mais en troisième place, tandis que la voie de *destre*, non seulement change de place, mais surtout devient (et cela explique son rejet en fin de présentation), une sorte d'aventure englobante, puisque

³² *Le Livre d'Artus*, éd. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, t. 7, 1913. Voir aussi le fragment P. J. C. "A new Episode from the *Livre d'Artus*", dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, t. 43, 1991, p. 253-256.

³³ Voir K. Busby, "L'intertextualité du *Livre d'Artus*", dans *Arturus Rex: volumen II, Actus Conventus Lovaniensis 1987*, Leuven, University Press, 1991, p. 306-319. Voir aussi mon livre *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 350-ss.

la voie a destre si engigne et deçoit les chevaliers erranz en plusors manieres par la traïson Aminadulf le Saisne qui ces .III. aventures a establies por ce que destruire cuide les compaignons de la Table Roonde, car il ne cuide mie que ces trois aventures puissent estre achevees par cors d'om qui a la cort soit car molt sont orribles et felonesses ençois qu'en viegne au chief a achever.

Au cours de cette présentation, nous quittons progressivement la rhétorique de la concision qui normalement prévaut dans les inscriptions; la voix du narrateur est relayée par celle de la *lettres*, tout aussi prolixe, dans une confusion d'autant plus surprenante que les dissonances sont patentes. D'un énoncé à l'autre, si l'enjeu (tromper les chevaliers) est conservé, ne sont désormais visés que les chevaliers de la Table Ronde et la présentation générale, plus vague, laisse craindre des épreuves multiples. Notons que la ruse est présente: même si ce motif est trop fréquent pour être significatif, le *brait de l'air* résonne peut-être de cette homonymie que nous avons mis en évidence plus haut autour de *bret*.

C'est logiquement par le *brait de l'air* que le récit commence, mais ce *brait de l'air* est démultiplié. Tout d'abord Sagremor rencontre un homme effrayé qui lui explique:

"En cest païs est nee et sorse une male aventure et une dolors d'un brait qui crie si dolereusement et si hideusement que tuit cil qui l'oïent en sont si espoenté qu'il en perdent le sen et le mimoreire et issent hors de lor sens et forsanent et muerent" (p. 185).

Sagremor rassure rapidement l'homme et poursuit son chemin en quête de l'aventure:

Si a tant erré qu'il oï une maniere de brait en l'air amont si haut et si hideus que onques si diverse voiz n'avoit oïe ne deviser ne la sauroit et d'icele voiz issoit une si grant puors que nus sofrir ne endurer ne la pooit et fist tel mal a Sagremor que por poi de son cheval ne chaî.

Sagremor résiste, traverse la vallée, monte sur un tertre et arrive dans un *val molt bel et molt gent*, avec de beaux cours d'eau et des prairies, un château dont il s'étonne qu'il n'abrite en son enceinte aucune maison, et un *paveillon* d'où sort la voix d'une *pucele* qui *crioit et ploroit*. Entendant ces plaintes, il entre dans la tente et trouve une demoiselle qui *crioit et braioit toute eschevelee* (p. 185). Il n'est alors plus question de Sagremor et du *brait* que l'on retrouvera plus loin, avec Arthur et ses compagnons, qui à heure de *none*, arrivent dans un *essart*:

Et lors oïrent un cri si grant et si merveilleux qu'il molt estoit espoentables et hideus a oïr (...) et si tost com li rois l'entent si s'areste et se merveille molt que ce puet estre.

Le roi veut veoir. Il s'approche et lors entent bien li rois que la voiz n'est mie d'ome ne de femme mes de beste mue, si se merueille molt que ele puet estre. Il découvre une lionne qui faisoit la gregnor dolor que onques nule beste feist car ele mordoit la terre au denz et gratoit et se devoltroit et braioit tant durement que toz li airs en fresmissoit environ lui (p. 217).

La suite de l'épisode est une réécriture de l'aventure d'Yvain et du lion³⁴: le félin *conjoie* le roi, bouge la queue, l'attire vers un *ronceroi* où il découvre un lionceau dans une fosse en proie à deux *serpents*. Le texte multiplie les détails anthropomorphiques: la lionne tend désespérément la patte vers son petit sous le feu venimeux des monstres, ses larmes maternelles sont si abondantes que l'on pourrait s'y laver les mains... Le roi tue les *serpents* et la mère *li fait grant semblant d'umilité*. L'aventure se termine par un proverbe:

Por ce retrait li contes ceste aventure ici endroit que cil ne pert mie le bien qui le fait car en aucun point li est il guerredoné si com li lions fist, car puis fu tex jorz que li rois fu retornez que li lions et li feons l'en rendirent molt bien le guerredon ainsi come li contes le vos devisera ça avant quant leus sera quar li leus n'i est ore mie que l'en le doie retraire (p. 218).

Beaucoup plus loin (entre temps, nous y reviendrons, l'auteur a interpolé *l'Evangile de Nicodème*), la Reine Sebille explique à Sagremor ce qu'est ce *brai*: l'aventure, que la clause citée précédemment laissait supposer terminée, trouve un prolongement:

"Cil braiz dont vos me parlez est remés, car il n'estoit fors d'enchantment que si tost com vos entrastes en la terre dont il venoit il failli car il ne pooit remanoir tant que uns chevaliers estraiz d'empereor auroit hanté u païs, mais por Deu gardez vos d'un autre bruit que vos troveroiz molt pres de ci qui toz les chevaliers erranz ocist et devore. Et savez dont il vient. La femme au roi Aminaduf le roi des Saisnes si maint ci pres a trois jornees en une tor molt fort, et a trois jeianz afaitiez qui sunt en une tor qui est en un destor fors du chemin a demie liue de la tor et abaient

³⁴ Sur les nombreuses réécritures de l'épisode d'Yvain et du lion, voir Cl. Lachet, "A la griffe on reconnaît le lion: Quelques échos du *Chevalier au lion* dans les romans en vers des XIII^e et XIV^e siècles", dans *L'oeuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française, résurgences et réécritures*, textes rassemblés par Cl. Lachet, Lyon, 1997, p. 73-86. Voir aussi mon article, à paraître dans les *Mélanges Pickens "Perceforest et Chrétien de Troyes"* et mon livre *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 294-308.

come brachet totes les foiz que aucuns chevaliers erranz chemine le grant chemin pres d'ilec". Cette reine possède, près de cette tour, un verger avec un pommier : cil qui laienz entrent si font tant qu'il en menjussent ja puis n'auront talant de fors issir. Si un chevalier veut sortir, il doit se battre. En cas de victoire, si s'en puet issir tout delivrement et faudront le enchantement de laienz (p. 311-312).

L'entrelacement conduit Gauvain et Arthur alors près de cette tour et ils entendent *trois brachez qui glatissoient* (p. 314). Au terme de l'épisode, interrogée ("*Dites s'il vos plaist pourquoi vos feistes itex enchantemenz et du brait que senefie dont je oi parler?*""), la femme d'Aminaduf évoque sa haine pour Arthur, et à la question: "*Li braiz qui la gent ocioit dont venoit il?*", elle répond:

"Li braiz, fait ele, si estoit uns anemis qui par l'air coroit par force d'enchantemenz qui ocioit toz cels qui entroient en la contree ou il conversoit de paor et de punaisie, ne n'en fust jamais chaciez se aucuns chevaliers ne fust venuz qui fust estraiz d'empereors".

Elle demande finalement à Sagremor qui il est: "*A droit vos noma premierement qui desree vos apela car assez estes desmesurez en maintes manieres, et par vos remest li braiz si tost com vos entrastes en ce païs*" (p. 318).

Ce *brait de l'air* est merveilleux: associé à un son sans que rien ne soit visible, plutôt le soir, il étonne les personnages et les conduit à s'interroger: des voix polyphoniques entretiennent une polysémie qui demeure en suspens, aucune voix ne s'imposant comme *auctoritas*³⁵.

Dans ces aventures, le *brait de l'air* ("l'air qui brait") est expliqué et caractérisé de plusieurs façons, en même temps qu'il est démultiplié (comme par un jeu d'échos), à la fois *brait* à l'entrée du pays, mais aussi *brait* de la demoiselle de la tente, *brait* de la lionne et *brait* des géants de la tour (voire *brait* de *brachets*). Résumons cette polysémie et cette polyphonie (les voix qui prennent en charge chacune des lectures sont indiquées entre parenthèses):

- Le *brait* est d'abord un cri qui tue et qui rend fou: cette lecture renvoie peut-être à Merlin et à sa folie mythique (première mention par la voix conteuse, explications de l'homme terrorisé que rencontre Sagremor);

³⁵ Sur cette caractérisation du merveilleux, voir *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*

- C'est plus précisément un cri qui rend fous ceux qui ne sont pas de sang royal: on peut se demander si l'auteur n'est pas influencé par la pierre de souveraineté qui crie et au *brait* que le *Didot Perceval* associe aux enchantements de Bretagne³⁶, d'autant que le cri dans *Le Livre d'Artus* s'accompagne d'une *puor* dévastatrice, qui est comparable à l'obscurité funeste que le cri de la pierre associe aux enchantements maléfiques (informations données par l'inscription sur la croix et reprises dans les explications de la Reine Sebille à Sagremor; la puanteur est présentée avec insistance dans le récit de l'aventure de Sagremor);
- Ce *brait* qui circule dans l'air est aussi le cri de la demoiselle de la tente (comme pour les autres *braits* le son circule, sans que la source émettrice soit visible, ce qui joue sur le suspens, la demoiselle étant dans son *pavillon*) (voix conteuse présentant l'aventure de Sagremor);
- La lionne affligée *braoit* elle aussi (le texte s'épaissit dans le récit de cette aventure de Sagremor d'une réécriture de Chrétien de Troyes, doublée d'un énoncé moral et d'une intervention de la voix conteuse insistant sur la *conjointure*);
- Le *brait* est de plus celui des géants qui gardent la tour, comparés à des *brachets* (dans la présentation faite par Sebille, ils *abaiient come brachet*). Il est ensuite question du *brait* de *troiz brachez* (dans le récit qui suit l'annonce de Sebille, les géants ne sont plus comparés, mais sont assimilés aux chiens, ce qui semble doubler les cris des géants par les aboiements de véritables chiens);
- L'interprétation psychologique de l'aventure de la tour, motivée par une haine vengeresse, est combinée avec une interprétation à la fois diabolique et physique du *brait de l'air* comme manifestation d'un *anemis qui par l'air coroit par force d'enchantementz*.

³⁶ Le *Didot Perceval*, que W. Roach situe entre 1190 et 1212, présente le siège périlleux comme une pierre qui se fend quand Perceval s'y assoit et qui *braist si angoisseusement que il sambla a tous çaus qui la estoient que li siecles fondist en abisme. Et del brait que li terre jeta si issi une si grans tenebrors que il ne se porent entreveïr en plus d'une liue* (éd. W. Roach, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1941, p. 149-150). Cet épisode, qui reprend vraisemblablement l'histoire du Pryderi des *Mabinogion* (voir R. S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, op. cit.*, p. 342-ss) est peut-être aussi construit autour d'un "laikibrait", l'expression circulant certainement avant que Gervais de Tilbury n'écrive. Le *brait* dans le *Didot Perceval* jaillit de terre, et provoque aussi une nuit opaque et "aérienne", comme dans *Le Livre d'Artus*.

Finalement ni l'annonce de la voix conteuse, ni celle de la croix ne correspondent exactement au récit et à ses embranchements: l'écho du *brait* est démultiplié et déformé.

Par ailleurs je me demande si l'interpolation de *l'Evangile de Nicodème* au milieu de cette aventure ne peut pas être relue en fonction de ce *brait*. L'interpolation raconte en effet la Passion et mentionne le cri du Christ mourant (p. 247-261):

Après ce s'escria Jhesus et si dist: "Peres en tes mains comant je mon esperit" et lors si rendi l'ame (p. 252).

Cette interpolation est amenée par le Graal, tout à fait logiquement, mais elle ne termine pas le roman et le texte "sacré" n'est pas présenté comme l'accomplissement ultime de l'Aventure: si l'on considère la structure générale du roman (certes inachevé), le récit apocryphe est encadré en amont et en aval par le *brait*. Dans cette interpolation, le cri de Jésus "Pourquoi m'as-tu abandonné?" n'est pas repris³⁷, et seul le cri ultime, avant la mort, est évoqué. Par ailleurs, dans l'interpolation, les ténèbres de la Passion et le cri de Jésus sont mentionnés à la suite (*si furent tenebres (...) après ce s'escria Jhesus p. 252*). Je me demande s'il ne faut pas voir dans ce cri prononcé dans les ténèbres un miroir rédimé du *brait* obscur associé aux Païens dans l'aventure du Brait de l'Air. Dans ce cas, le premier cri de Jésus ("pourquoi m'as-tu abandonné?") laisse à la dernière parole du Christ toute sa charge d'espoir, ce qui accentue le décalage entre un *brait* diabolique et un cri d'espoir en Dieu. D'autres rapprochements hypothétiques pourraient étayer cette hypothèse. Sagremor est élu "fils de roi ou d'empereur", comme le Christ est "fils de Dieu". Sagremor met fin à l'aventure du verger où s'entendent les *braits* des géants et où des chevaliers étaient retenus prisonniers pour avoir mangé des pommes. Cette épreuve peut se lire en relation avec le récit de la Passion qui l'a précédée en contexte: Jésus est traditionnellement un Nouvel Adam et la Passion rachète la faute de l'Ancien Adam (cette faute étant liée à un verger et à une pomme de sinistre mémoire). *L'Evangile de Nicodème* évoque le Christ descendu en Enfer pour délivrer *cels qui sunt en prison, ouvrir les portes et les serrures d'enfer* (p. 257) et racheter Adam (*si merra Adam ton pere en paradis a l'arbre de misericorde p. 256*³⁸). Sagremor de même libère

³⁷ Matthieu (XXVII, 45) et Marc (XV, 33) pour les deux cris de Jésus sur la croix.

³⁸ Voir aussi Jésus prenant Adam par la main, p. 258.

des pécheurs, victimes d'un verger et d'une pomme (avec une polarisation inverse, comme souvent dans les jeux d'analogies, le verger d'où sont chassés Adam et Eve devenant le verger où sont retenus les pécheurs). Le *brait* des païens, les clameurs de l'Enfer et des âmes perdues, s'opposent dans ce jeu au cri du Christ sur la Croix. Un certain nombre de points communs entre le *brait de l'air* et la Passion de l'*Evangile de Nicodème* me paraissent étayer l'hypothèse d'un rapport entre les deux épisodes:

- Dans l'*Evangile de Nicodème*, pendant la Passion, *entor midi, si furent tenebres jusqu'a hore de none* (p. 252); c'est à *hore de midi* que Sagremor et ses compagnons arrivent au *Brait de l'Air: si les acoilli uns venez et une grant pluie* (p. 164). L'heure est la même et à la souillure de l'air par les ténèbres dans le texte apocryphe répond la puanteur aérienne du *brait de l'air*.

-L'insistance, en ouverture de l'épisode du *brait* sur le carrefour à trois branches (cruciforme) marqué qui plus est d'une croix (*as trois chemins, une croiz*), avec une opposition insistante entre les voies de *droite* et de *senestre* (p. 164), résonne en écho avec l'*Evangile de Nicodème* qui montre le Christ *en croiz entre deus larrons* (p. 252).

-Le *Brait de l'air*, expliqué *in fine* par un diable et par la malfeasance d'un couple de païens, ne saurait être qu'une aventure profane.

- La *voiz aussi com de tonoirre du saint esperit* (p. 257) est le pendant lumineux du *brait de l'anemi* dans l'aventure de Sagremor;

- Dans l'*Evangile de Nicodème*, *Belzebug* et ses trois têtes (dérisoire et infernale trinité) est qualifié de *chiens mal sachanz* (p. 258), ce qui peut trouver un écho dans les *brachets* de la tour païenne.

- La phrase de l'*Evangile de Nicodème: a la mort Ihesus la terre crolla et si oïsmes que ele muist aussinc com sele parlast*³⁹ *et nos veismes les hommes qui resusciterent* (p. 253) évoque une sorte de *brait* de la terre, qui renforce le jeu d'échos avec le *Brait de l'Air* des aventures chevaleresques.

³⁹ La conjonction imaginaire entre la Pierre de Souveraineté et le *brait*, perçue dans la note 36 pourrait être étayée par cet indice (cf. Matthieu XXVII, 51 "la terre trembla, les rochers se fendirent"), soit que l'Evangile apocryphe voit l'émotion de la terre en fonction du la Pierre de Souveraineté, par exemple à travers le Didot Perceval, soit que

- Le chien, plus haut dans *Le Livre d'Artus*, à l'occasion d'une triple mention proverbiale et d'un renvoi aux Ecritures, est assimilé au Diable (*ge ne di mie d'ices chiens qui abaient parmi les rues mais du deable que la Sainte esriture apele chien* p. 127), tandis que le cerf blanc, le Graal et le *brachet blanc* qui *glatit* rachètent le *brait* canin de l'aventure (p. 244): seraient opposés le cri du Christ (lié au *glat* du *brachet blanc*) et le *brait de l'Air* (lié aux aboiements des géants).

L'insertion de l'*Evangile de Nicodème* au milieu de l'aventure dont Sagremor est le héros contribue à renforcer la polysémie du *brait* en faisant du cri du Christ le négatif salvateur du cri diabolique. La *conjointure* invite-t-elle dès lors à voir dans Sagremor une figure christique? Peut-être pas, car le roman n'est pas allégorique, et la lecture chrétienne du *brait* n'est pas l'ultime parole (elle est au contraire encadrée par les développements profanes): sans qu'il y ait hiérarchisation entre les différentes lectures du *brait*, l'interpolation, tout comme la démultiplication du cri et des voix qui le commentent, permettent de développer le *brait* et toutes ses harmoniques. Dans ce cas, on se demande pourquoi à aucun moment il n'est question de l'ultime cri de Merlin, dans ce texte postérieur semble-t-il à la version post Vulgate du *Merlin*. Une hypothèse peut être proposée. Merlin, depuis le roman de Robert de Boron, se hausse à être "un Antéchrist racheté avant même sa naissance"⁴⁰ et le rapprochement entre le Christ et Merlin⁴¹ n'était vraisemblablement pas étranger aux lecteurs: l'insertion, dans un roman où Merlin joue un rôle important, d'un récit de la Passion, proposait implicitement le rapprochement entre le cri ultime de Merlin et celui du Christ mourant, sans que l'auteur ait eu à expliciter, au risque d'un sacrilège, le parallèle. Dans le *Livre d'Artus*, l'auteur aurait peut-être eu pour projet de christianiser le *brait*: l'auteur de cet ajout tardif a pu le faire car il avait à sa disposition le récit emprunt de douceur maternelle et séductrice que le *Merlin* de la Vulgate donne de la fin de Merlin et qui n'entraîne pas (contrairement à un *brait* bestial suggéré par le *Merlin* post Vulgate) en

l'évocation du tremblement dans l'*Evangile* ait donné l'idée à l'auteur du *Livre d'Artus* d'associer le *brait* et le Siège Périlleux du Didot Perceval. Rien de certain ne peut être posé.

⁴⁰ P. Zumthor, *Merlin le Prophète*, *op. cit.*, p. 140.

⁴¹ Voir notre article "La parole dans le *Merlin* de Robert de Boron", dans *Merlin*, ouvrage dirigé par D. Quéruelet C. Ferlampin-Acher, Paris, Ellipses, 2000, p. 89-104.

contradiction avec la parole ultime du Christ (privée qui plus est de sa part la plus anxieuse). Comme dans le *Lancelot en prose* ou le *Merlin* post Vulgate, l'élément qui a donné l'impulsion à l'invention est tu: *brait* merlinesque pour *Le Livre d'Artus*, *lai* (lac) *qui brait* pour le *Lancelot* ou "lai du brait" pour le *Merlin* post Vulgate.

Ce cheminement m'a donc menée d'une énigme, rapportée par Gervais de Tilbury, à un ensemble d'épisodes de la Vulgate et du cycle post Vulgate. Il semble que les auteurs ont été stimulés par la forme "laikibrait", interprétée comme "lac qui brait", "lai du brait", "brait de l'air", avec cette souplesse syntaxique que s'autorisent souvent les jeux pseudo-étymologiques médiévaux. Cette hypothèse, sujette à caution, n'entre néanmoins pas en contradiction avec les textes, avec les chronologies habituellement admises, et permet aussi (pour le *Lancelot*) de comprendre certaines leçons manuscrites qu'il ne faudrait peut-être pas exclure d'emblée. Par ailleurs, elle contribue à éclairer la *conjointure* si complexe de ce texte encore mal connu qu'est le *Livre d'Artus*.

Pourquoi un tel intérêt pour ce *brait*? Je me demande si le fait que les romans en vers n'ont en général retenu du *brait* que la manifestation d'une douleur bruyante ou le beuglement d'un monstre ou d'un païen⁴² alors que les romans en prose ont mis le *brait* en récit, et ont même raconté sa mise en récit, n'est pas à rattacher profondément à l'opposition vers/ prose. Plus que les vers, mesurés, la prose et ses premières expérimentations romanesques, où plus rien ne vient régler coercitivement la phrase, étaient peut-être habitées par l'angoisse de la parole informe, du cri, du *brait*. Est-ce alors un hasard si du *brait* au *glat*, qui en serait une variante, les grands chasseurs de *Beste Glatissant*, Palamidès et Tristan, sont aussi des maîtres du chant et du vers? Est-ce aussi un hasard si encore au XIV^e siècle dans *Perceforest* Lyonnell du Glat, confronté successivement au *glat* des lions de l'Estrange Marche, à celui du *serpent* et du géant aux Crins

⁴² Par exemple dans *Cristal et Clarie*, éd. H. Breuer, Dresde, 1915, v. 679, dans le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, éd. G. Perrie Williams, Paris, C.F.M.A., 1978, v. 631 et v. 711, dans *Richart li Biaus*, éd. A. J. Holden, Paris, C.F.M.A., 1983, v. 2176 et v. 2641, *Le Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, éd. D. L. Buffum, Paris, S.A.T.F., 1928, v. 4858.

Dorés, est l'ancêtre de Tristan, tandis que sa terre, la Forêt du Glat, demeure hantée par la *Beste Glatissant* (qui lui donne son nom), invaincue, même bien plus tard par Tristan? Entre chant et *brait*, entre voix et *glat*, du Diable à Dieu, de la bête à l'homme, de l'informe au formulé, du son au sens, le roman en prose reste peut-être hanté par un "laikibrait".