Christel André-Rodet [Christel.André@ac-montpellier.fr](mailto:Christel.André@ac-montpellier.fr)

**Etude littéraire :** étude du lai *Le Bisclavret* de Marie de France

Si le terme français de « métamorphose » est anachronique au XIIe siècle, car alors inusité pour désigner le changement d’une forme en une autre, le phénomène qu’il désigne est toutefois parfaitement connu par les clercs du Moyen Âge puisqu’il hante aussi bien la littérature que les croyances populaires, et ce depuis l’Antiquité. L’œuvre la plus connue rapportant de telles « merveilles » est peut-être celle d’Ovide dans laquelle l’auteur latin raconte comment certains humains ont pris forme animale, végétale, voire minérale. Dans *Les Métamorphoses,* la mutation est toujours irréversible. Elle revêt une valeur étiologique puisque le mythe a pour fonction essentielle d’expliquer l’ordre du monde, fonction qu’il occupe dans la plupart des civilisations. Or un tel rôle devient caduque dans l’Occident médiéval et chrétien dans la mesure où Dieu est perçu à la fois comme créateur et garant de l’ordre de l’univers, ordre définitivement fixé par les récits bibliques qui ont désormais pris en charge et sacralisé le récit à portée étiologique. Le récit de métamorphose paraît dès lors suspect au Moyen Âge : il se charge d’une dimension quelque peu sulfureuse puisque la « *muance*» menace l’ordre de la création divine qu’elle modifie, ce qui la place d’emblée du côté de la démesure, de l’*hybris* et donc du Diable. L’Eglise et la littérature pieuse cherchent d’ailleurs à lutter contre une croyance encore très tenace, comme en témoignent par exemple les admonestations de Burchard de Worms dans son *Decretum,* écrit vers l’an 1000, qui enjoint celles et ceux ayant foi en ces phénomènes à la pénitence. Quoiqu’il en soit, l’intérêt au XIIe siècle pour de tels récits est manifeste et connaît en certain regain, comme en témoignent les multiples occurrences offertes par la littérature de l’époque, notamment dans la matière dite de Bretagne. Ainsi, dans ses *Lais*, Marie de France met-elle en scène deux héros ayant la capacité de prendre forme animale : il s’agit de Muldumarec, dans *Yonec*, qui peut se métamorphoser en autour, mais aussi prendre une apparence humaine autre que la sienne, et de Bisclavret, personnage bien nommé du lai éponyme, puisque, comme il le dit lui-même au vers 63, il « devien[t] bisclavret », autrement dit loup-garou.

Parmi les multiples légendes liées à la métamorphose, ce dernier récit se rattache à ceux relevant d’un mythe qui connaît encore aujourd’hui une fortune particulièrement vivace, à savoir celui lié aux lycanthropes, ou loups-garous, c’est-à-dire à ces humains ayant la faculté de devenir loups. De tels récits, qui renvoient à des croyances séculaires, sont attestés depuis l’Antiquité, l’historien Hérodote rapportant dès le Ve siècle avant Jésus-Christ dans ses *Histoires (*également nommées *Enquête)* que les grecs s’étant établis sur les bords de la mer noire considéraient les habitants de ces contrées comme « des magiciens capables de se métamorphoser en loup ». Pline l’ancien, au Ier siècle de notre ère, évoque la survivance de telles croyances auprès des populations, même s’il les tient pour absurdes. La littérature de fiction s’en fait le relais. Ainsi, dans *Les Métamorphoses*, Ovide livre le premier récit de lycanthropie en racontant comment le roi Lycaon le bien nommé (en [grec ancien](https://fr.wikipedia.org/wiki/Grec_ancien) Λυκάων / *Lykáôn* signifie « loup ») a été châtié par Zeus pour sa cruauté et son *hybris* en le transformant en loup. Quelques années plus tard Pétrone propose, dans le *Satyricon* (ou *Satiricon*), un récit qui pose de nombreux motifs du mythe, motifs encore pérennes aujourd’hui : lors du banquet de Trimalcion, l’un des invités, Nicéros, raconte une histoire effrayante, à savoir comment, alors qu’il avait décidé de rejoindre sa maîtresse en pleine nuit, il s’est arrêté dans un cimetière pour se reposer et a assisté à la métamorphose de son compagnon de route en loup suite à un étrange rituel, la transformation advenant après que celui-ci a quitté ses vêtements et les a aspergés de son urine. La littérature médiévale des XIIe et XIIIe siècles présente également diverses occurrences du mythe, que ce soit avec le lai anonyme de *Mélion* ou des romans également anonymes de *Guillaume de Palerne* et de *Arthur et Gorlagon.*

C’est que la littérature du temps s’empare de l’attrait de l’homme pour ce qui relève de ce que Jacques Le Goff et Francis Dubost appellent « la merveille », qui recouvre les champs à la fois du « *miraculum* » (le merveilleux chrétien, c’est-à-dire le miracle), du « *magicus* » (la magie liée à la sorcellerie et au Diable) et de la « *mirabilia* », autrement dit un merveilleux qui n’est ni sacré ni diabolique, mais qui relève de l’entre-deux, de l’étrange, de l’extraordinaire ou du mystère : c’est celui des fées, licornes et autres êtres fabuleux. A cette classification établie par Jacques Le Goff, Francis Dubost adjoint une quatrième catégorie, le fantastique. Ce terme caractérise, chez les clercs des XIIe et XIIIe siècles « un surnaturel suspect, rebelle à toute saisie par la symbolique sacrée » et qui est en cela effrayant (*Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles) : l’Autre, l’Ailleurs, l’Autrefois,* 1991*)*. Dans le compte-rendu qu’il consacre à cet ouvrage, Claude Lecouteux synthétise la démonstration de Francis Dubost en définissant le fantastique médiéval comme une « forme de l’imaginaire dont l’expression littéraire relève d’un esthétique de la peur et d’une poétique de l’incertain » (*in : Cahiers de Civilisation Médiévale,* 1993). Celui-ci sert donc de relais entre le réel et le merveilleux : c’est l’irruption du surnaturel dans la réalité du quotidien qui crée le trouble fantastique en raison de son « inquiétante étrangeté » et de l’incertitude qu’il génère. Or cette dimension est bel et bien présente dans le lai du *Bisclavret*. La question reste de savoir quel sens lui donner. Car la merveille, au Moyen Âge, au-delà du plaisir qu’elle procure, est rarement gratuite : elle demande à ce que l’auditoire s’interroge sur la « *senefiance* » de sa présence au sein du récit.

Au vu des diverses remarques qui précèdent, nous nous demanderons en quoi Marie de France, avec le lai du *Bisclavret,* livre au lecteur un conte étrange, voire trouble, qui fait glisser le lai féérique vers le fantastique et, ce faisant, métamorphose un mythe ancestral en une fable universelle sur les rapports humains.

Après nous être intéressés à l’art du récit mis en œuvre par Marie de France, et notamment à la manière dont elle articule merveilleux et réalité, nous verrons comment elle déjoue les attentes du lecteur en lui livrant une histoire de loup-garou originale. Pour finir, nous nous interrogerons sur la « senefiance » de ce lai déroutant en nous appuyant notamment sur les nombreuses pistes offertes par les éléments d’intertextualité que nous avons pu identifier.

1. Structure narrative du lai : de la féérie au fantastique

Dans le prologue du recueil, Marie de France affiche son intention de mettre en vers et en rimes des lais entendus et recueillis pas elle afin que ceux-ci ne tombent pas dans l’oubli (vers 32 à 42, p. 166)). Il s’agirait de pièces lyriques auxquelles elle donne une forme narrative. Ce faisant, elle fait du lai une pièce à la mécanique complexe car mettant en œuvre différents niveaux énonciatifs, ceux-ci jouant chacun sur divers ressorts de la merveille.

1. Marie de France et son lecteur : le cadre énonciatif

Comme pour toutes les histoires qu’elle se charge de raconter, Marie de France insère celle de Bisclavret dans un cadre qui relève d’une temporalité et d’une énonciation autres que celles mises en œuvre dans le récit. Ainsi, le lai du *Bisclavret* s’ouvre et se ferme sur une sorte de prologue et d’épilogue qui, par conséquent, l’encadrent au sens propre. L’énonciatrice est l’auteur qui se présente en tant que telle, dans la posture de l’écrivain à sa table de travail pourrait-on dire : c’est ce que suggèrent les deux premiers vers, écrits à la première personne : « Quant de lais faire m’entremet, /Ne voil ubliet *Bisclavret ».* Elle s’adresse directement à son auditoire : « L’aventure k’avez oïe/Veraie fu, n’en doutez mie » (v. 315-316). Le cadre établit donc une sorte de dialogue dans le présent de l’énonciation entre l’écrivain et le destinataire de ses œuvres, dialogue pendant lequel elle formule un certain nombre de remarques dont la plupart se révèlent être récurrentes d’un lai à l’autre et relèvent donc d’une sorte de *topos* narratif constitutif de l’œuvre.

Ces cadres sont en effet l’occasion pour Marie de France de nommer le lai : le titre y est exposé et surtout expliqué, voire justifié, comme ici. Ainsi, comme pour la plupart des lais du recueil, celui-ci porte le nom du personnage principal : c’est ce que suggère la présence de la majuscule et l’absence de déterminant aux vers 2 et 3 qui semblent bien faire de « *Bisclavret* » un nom propre. L’utilisation de la minuscule au vers 63 (« jeo devienc bisclavret ») dans un emploi sans ambiguïté du terme en tant que nom commun, terme d’ailleurs traduit par « loup-garou » dans notre édition, confirme l’alternance entre nom propre et nom commun au sein du récit. Comme nombre de personnages de contes, et même des lais de Marie de France, l’onomastique est signifiante : le personnage porte un nom qui le caractérise, qui dit ce qu’il est ou quelle est son histoire, comme par exemple le lai *Frêne.* Ainsi, lorsque dans le récit, le personnage révèle à sa femme son secret, c’est-à-dire sa nature véritable, il éclaire la corrélation qui existe entre son patronyme et sa nature profond, et montre ainsi que son nom n’est pas dû au hasard : il fait signe. Marie de France approfondit d’ailleurs ici cette question de l’onomastique puisqu’elle explore la manière de nommer le personnage dans différentes langues : « *Bisclavret* a nun en bretan, /*Garwalf* l’apelent li Norman » (vers 3 et 4). Les deux termes « bisclavret » et « garwalf » sont donc présentés ici comme des synonymes, ou plutôt des équivalents linguistiques appartenant à des langues différentes. L’auteur en profite pour rappeler certaines données fondamentales liées au mythe du lycanthrope, à savoir la férocité, la sauvagerie, la bestialité et l’anthropophagie : « Garvalf, ceo est beste salvage ; /Tant cum il est en cele rage, /Hummes devure, grant mal fait, Es granz forez converse e vait. » (v. 9-12). Ce faisant, Marie de France paraît créer un horizon d’attente auprès du lecteur, à savoir qu’elle va lui conter une histoire de loup-garou. Or ce n’est pas aussi simple, comme on le verra plus tard.

Le cadre est également l’occasion pour l’écrivain d’évoquer son travail et les enjeux de celui-ci. Autre *topos* de ces textes-cadres, Marie de France se montre en train d’écrire des lais, ou plutôt, comme elle l’annonce dans le prologue, de mettre en vers et en rimes des lais entendus et composés par les Bretons (vers 32 à 41 du prologue). Ainsi, d’un lai à l’autre, la formule « Li Bretun en firent un lai » (*Equitan* vers 312),ou ses équivalents, est sans cesse reprise. De même, d’un lai à l’autre, Marie de France semble vouloir inlassablement rappeler la nature de son travail qui consiste à transcrire sous forme poétique des lais entendus et composés par d’autres afin de transmettre la mémoire des histoires qu’ils contiennent : c’est bien ce qu’affirme l’épilogue de *Bisclavret* : « L’aventure k’avez oïe/Veraie fue, n’en doutez mie. / De Bisclavret fu fez li lais/Pur remenbrance a tuz dis mais. » (vers 315-318). Or il est à noter que dans *Bisclavret,* l’écrivain semble aborder son travail différemment puisque le lai s’ouvre sur la déclaration suivante : « Quant de lais faire m’entremet ». La tournure est ambiguë et relève, comme le précisent les notes de notre édition, d’un « emploi inhabituel du substantif *lai*, qui semble ici renvoyer non à la chanson-source, mais au récit qu’elle inspire », autrement dit à l’écrivain en train de « faire » des lais, et non de transcrire ceux qui existent. Les hypothèses formulées quant à la traduction, grâce à des rapprochements avec d’autres passages (voir note v.1 page 308), privilégient un sens évoquant un travail de réécriture. Quoi qu’il en soit, il convient de noter que l’emploi ici observé relève de l’hapax, et qu’il peut être séduisant pour le lecteur profane de le recevoir comme un signe de Marie de France quant à son travail d’écrivain.

Un autre élément important est présenté dans ce texte-cadre : il s’agit de l’inscription de l’histoire qui va être racontée dans un cadre légendaire, dans un héritage culturel qui relève de la tradition orale, voire du folklore vers 5 à 7 : « Jadis le poeit hum oïr/E sovent suleit avenir, /Hume plusur garval devindrent ».  Le marqueur temporel « jadis » (v. 5) adjoint à l’imparfait (« poeit » et « suleit » renvoie à un temps ancestral non identifié, ainsi que la présence du verbe « oïr », qui suggère l’oralité, évoquent une histoire qui relève du conte transmis de génération en génération, conte révélateur d’anciennes croyances potentiellement présentées ici comme révolues : c’est du moins ce que semble connoter le terme « jadis ». On retrouve ainsi annoncés les éléments caractéristiques des lais féériques bretons, à savoir la trilogie constituée par l’autrefois, la Bretagne et la « merveille » que constitue la métamorphose. En effet, comme on l’a déjà vu, l’histoire qui va être contée se rattache aux récits liées à la lycanthropie, et dont Marie de France rappelle ici les données fondamentales : férocité, sauvagerie, bestialité, anthropophagie. Elle annonce cependant également s’écarter des motifs légendaires traditionnels pour livrer une histoire autre : nous allons donc désormais nous attacher à la nature du récit qui est ici réalisé.

1. Une histoire de loup-garou étonnante : un récit complexe

Comme souvent chez Marie de France, l’histoire racontée présente une structure narrative assez complexe dans la mesure où les développements de l’histoire prennent pour le lecteur des voies inattendues. Ainsi le recours aux outils forgés par Greimas que sont le schéma narratif et le schéma actantiel montrent que le récit est construit en deux séquences successives, la seconde donnant une nouvelle orientation aux éléments introduits par la première, ce qui a pour effet de surprendre et dérouter le lecteur qui découvre une histoire à laquelle il ne s’attend pas : les commentateurs ont d’ailleurs souligné à maintes reprises que c’était une des particularités de l’art narratif de Marie de France, et une marque de son talent que de savoir ménager ces effets de surprise constants.

Les neufs premiers vers du récit sont consacrés à la présentation de la situation initiale, marquée par la paix et l’équilibre. Le cadre spatial est posé : il est traditionnel puisqu’il s’agit de la « Bretaine » (v.15). L’époque n’est pas précisée mais l’imparfait (« vivait ») renvoie au passé mythique rencontré dans l’univers des contes. Les personnages sont ensuite présentés, en commençant par le héros de l’histoire décrit comme un chevalier pourvu de toutes les qualités afférentes à son rang puisqu’il fait preuve à la fois de beauté, de bonté et de noblesse: « Beaus chevaliers e bons esteit/E noblement se cunteneit » (v17-18). Les vers suivants (« De sun seinur esteit privez/E de tuz ses veisins amez ») précisent les liens étroits d’estime réciproque qui l’unissent à son roi et aux autres membres de la chevalerie, ce qui montre que le personnage est socialement parfaitement intégré, qu’il connait et respecte les codes et usages du monde féodal. Le texte précise enfin qu’il est marié, tout en faisant l’éloge de son épouse : « Femme ot espuse mut vailant/E ki mut feseit beau semblant » (vers 21-22). Fait rare dans l’univers courtois, le couple vit en harmonie, liés par un amour réciproque (« Il amot li e ele lui » (vers 23)). L’élément qui va déclencher l’histoire n’est donc pas, *a priori*, et comme dans nombre de lais, un manque ou une faille originelle ouvrant sur une quête, les deux personnages se trouvant apparemment comblés. L’amour ressenti par ceux-ci l’un pour l’autre est d’ailleurs confirmé par la suite du récit, soit qu’il soit mis en scène (« Quant il l’oï, si l’accola,/Vers lui la traist, si la baisa. » (vers 37-38)), soit qu’il soit énoncé comme au vers 80 (« Jeo vus eim plus que tut le mund ! »), même si, dans ce dernier cas, on peut peut-être mettre en doute la véracité des paroles proférées.

L’adverbe adversatif qui ouvre le vers 24, « mes », introduit néanmoins l’idée d’un danger, d’un déséquilibre : là s’ouvre le premier épisode de l’histoire racontée qui se focalise sur la femme. En effet, les quatre vers suivants présentent les inquiétudes de celle-ci face aux absences réitérées et régulières de son époux. Ainsi se trouve déclenchée l’ « aventure », par la révélation d’un mystère. Or l’existence de ce dernier va attiser la curiosité du lecteur, aussi bien qu’elle explique celle de la femme. La séquence qui suit, et que le texte développe en détail, présente les menées de l’épouse (sa quête pour reprendre les termes de Greimas) afin que son mari lui explique ses agissements. Le texte prend alors la forme d’une scène exposant les propos échangés entre les époux : du vers 32 au vers 96, le discours direct contamine le récit. Afin de susciter l’intérêt, la révélation du secret est retardée et va se dérouler en trois temps. En effet, dans un premier temps, la femme interroge son mari au sujet de ses absences ; celui-ci, tout d’abord, se dérobe, mais finit par céder aux instances de sa femme et lui révèle son secret ; « jeo devienc bisclavret » (vers 63). Dans un second temps, suite à cette révélation qui la terrorise, la femme cherche à savoir si celui-ci quitte ou conserve ses vêtements lors de ses équipées sauvages. S’étant fait confirmé qu’il allait « tuz nuz » (vers 70), elle s’enquiert, pour finir, du lieu où il cache ses habits. La révélation du secret est donc progressive : tout en ménageant une forme de suspense, le procédé accroit également la tension dramatique et le sentiment de danger, voire d’horreur, que ressentent aussi bien le lecteur que l’épouse du « bisclavret » : ce sont ces sentiments qui vont la faire agir, sentiments sur lequel le texte insiste : « La dame oï cele merveille, /De poür fu tute vermeille. /De l’aventure s’esfrea. / En maint endreit se purpensa/Cum ele s’en puïst partir:/Ne voleit mes lez lui gisir. » (vers 97 à 102). Le lai, dès lors, fait le récit des mesures prises par la dame afin de se débarrasser de son époux (vers 100 à 132), qui a basculé du statut d’adjuvant à celui d’opposant (Greimas) : elle s’adjoint l’aide d’un chevalier « Ki lungement l’aveit amee » (vers 104) afin de voler les habits de son mari, condamnant ce dernier à rester loup ; elle accorde ses faveurs à son amant qu’elle finit par épouser (vers 133). On le voit : ces trente-quatre vers semblent vouloir conclure l’histoire, présentant la résolution du drame et un retour à l’équilibre : la dame est rassurée, la paix et la tranquillité sont retrouvées. L’histoire aurait pu s’achever là, racontant alors l’ingéniosité de la femme pour se prémunir du danger que représente la monstruosité de son époux. Cependant il n’en est rien : le récit rebondit.

A partir du vers 135, un nouvel épisode de l’histoire est désormais raconté. Il est introduit par un vers à valeur de sommaire, l’indication temporelle l’inscrivant dans la durée: « Issi remest un an entier ». Ce vers sert de transition avec ce qui suit. A partir de ce moment, la focalisation change, glissant de la femme au mari devenu loup : c’est désormais lui qui va capter l’attention du lecteur. L’axe du désir (Greimas) qui oriente l’histoire est dorénavant celui de la vengeance ainsi que celui de la quête de l’identité perdue.

L’épisode s’ouvre sur un récit de chasse mettant en scène le roi sur les lieux habités par le loup-garou (vers 136 à 144), ce qui va permettre leur rencontre. Celle-ci se déroule sous le signe de la merveille, les actions du loup relevant de l’humain et non de l’animalité. Des vers 146 à 160, le texte insiste sur cet aspect, en attribuant au loup un comportement et une intelligence humaine : « vers lui curut quere merci » (v. 146) ; « La jambe li bais et le pié » (v. 148). Les exclamations et commentaires formulés par le roi confirment cela : « Cum ceste beste s’humilie ! / Elle ad sen d’hume, merci crie» (v.153-154) et « Ceste beste ad entente e sen » (vers 157). Le roi, touché par l’attitude du loup, décide alors de le prendre sous sa protection : « A la best durrai ma pes » (v. 159) dit-il. La suite de l’épisode rapporte la vie du loup-garou à la cour en insistant sur son caractère affable et affectueux : comme il avait su conquérir le roi et ses semblables en tant qu’homme, Bisclavret parvient à les reconquérir en tant que loup et s’assurer ainsi de leur amitié : « Tuz jurs entre les chevaliers/E pres del rei s’alout cuchier » (vers 176-177). Comme autrefois, il partage à nouveau leur intimité et sait susciter leur affection.  Le récit, dès lors, va être celui d’une reconnaissance progressive et d’une réintégration dans la vie des hommes, en même temps que celui d’une vengeance. La première étape (vers 186 à 220) prend la forme d’une scène de confrontation entre le loup-garou et le nouveau mari de sa femme, individu à l’égard duquel, à la surprise de tous et sortant de sa réserve habituelle, il manifeste la plus grande violence. Cet événement prépare en fait le suivant, raconté des vers 219 à 260, et qui narre la confrontation décisive entre Bisclavret et son ancienne épouse : la haine du loup se déchaine avec davantage de violence encore, celui-ci allant jusqu’à arracher le nez de cette dernière : « Quant Bisclavret la veit venir, / Nuls hum nel poeit retenir:/ Vers li curut cum enragiez. / Oiez cum il est bien vengiez:/ Le neis li esracha del vis ! Que li peüst il faire pis ? » (vers 231-236). Dès lors, l’attitude du loup fait sens : « uns sages hum » (v. 239) comprend que le loup cherche à « dire » quelque chose, et qu’il revient au roi de rechercher la « senefiance » de ses actes. D’où la décision qui est prise de mettre « la dame en destreit » (vers 255) afin qu’elle dévoile le mystère qui se cache sous tout cela, ce qui amène la résolution de l’histoire : la femme révèle la vérité, rend les vêtements (vers 261 à 278) ; Bisclavret retrouve son humanité et est réhabilité (vers 279 à 304); sa femme et son amant sont bannis du royaume, les filles de leur descendance héritant de la même mutilation qu’elle (« senz nes sunt neies » (v. 313)), portant ainsi sur leur visage le signe de l’infamie de la lignée (vers 305 à 314).

On le voit : le lai du *Bisclavret* est plus complexe qu’il y paraît au premier abord puisqu’il semble rapporter deux histoires plutôt qu’une, ce qui a fait dire à certains critiques qu’il serait né de la collusion entre deux contes-types : celui du loup-garou et celui dit du chien fidèle. L’articulation entre les deux moments du récit est en effet déroutante car assez brutale. La fin, en outre, surprend le lecteur, crée un certain malaise, et surtout l’interroge : quelle est, finalement, l’histoire qui lui est véritablement racontée ? Avant de nous pencher sur cette question épineuse, et afin, peut-être, de mieux y répondre, nous allons nous intéresser à l’univers que le lai met en place.

1. L’univers du lai : entre réalité et merveille, ou la question du fantastique

Outre celle que constitue en soi la métamorphose, et qui semble devoir faire du héros éponyme un être de l’ « Autre Monde », la merveille est très présente au cœur même du récit, le terme apparaissant à plusieurs reprises. On le rencontre ainsi au vers 16 : « Merveille l’ai oï loër » ; au vers 97 : « la dame oï cele merveille » ; au vers 152 : « Ceste merveille esgardez » ; au vers 168 : « A grant merveille l’ot tenu »; au vers 204 : « mut s’emerveillent li plusur »; au vers 218 : « N’est merveille s’il le haï » ; au vers 259 « Meinte merveille avum veuë». Les sept occurrences du terme ne revêtent pas toutes la même acception, celles des vers 16, 218 et 204 par exemple exprimant un jugement porté sur un individu ou une action, et ne relevant pas, à proprement parler, du merveilleux. Ce qui n’est pas le cas des quatre autres, qui renvoient quant à elles à quelque chose qui a trait à l’inexplicable, au surnaturel, et dont l’identification pose problème: relève-t-il du « magicus », de la « mirabilia » (Le Goff) ou du fantastique (Dubost) ? La réponse n’est pas aisée puisque le texte laisse la porte ouverte à plusieurs interprétations.

On peut d’ailleurs à cet égard relever le caractère étrange que peuvent prendre, pour le lecteur d’aujourd’hui, les réactions de la femme lorsqu’elle découvre le secret de son époux. En effet, à aucun moment celle-ci ne manifeste le moindre doute quant à la véracité des révélations qui lui sont faites : la métamorphose appartient pour elle au monde du possible. Bien plus : les questions qu’elle pose à son mari concernant ses vêtements témoignent davantage d’une certaine connaissance du phénomène et de ses caractéristiques, ce qui relève de la sagesse populaire, que d’une grande présence d’esprit. De même, les paroles pleines de « prudhommie » de l’homme qui conseille le roi (« Meinte merveille avum veüe, / Ki en Bretaigne est avenue » (vers 259-260)), attestent de la réalité de la merveille. On peut d’ailleurs ici noter, à la suite de Marcel Faure dans l’article qu’il consacre à ce lai (« Le *Bisclavret* de Marie de France, une histoire suspecte de loup-garou », *in Revue des langues romanes*, n°1978, tome LXXXIII, 2è fascicule), que Marie de France joue sur la valeur des mots «aventure» et «merveille», qu’elle fait alterner pour désigner ou caractériser le même procès, parvenant ainsi à intégrer cette dernière de manière naturelle à la réalité. Ainsi on trouve au vers 60 « Tant le blandi e losenga, / Que s’aventure lui cunta », qui fait écho à « La dame oï cele merveille » (vers 97), lui-même suivi de « De l’aventure s’esfrea » (v. 99). La féérie et le merveilleux semblent par conséquent être à l’œuvre dans le lai, la métamorphose pouvant relever ici aussi bien du « *magicus* » que de la « *mirabilia* », c’est-à-dire comme manifestant une intervention diabolique ou postulant l’existence de l’Autre Monde. La situation est toutefois plus complexe qu’il y paraît.

En effet, dans l’univers du lai, la « merveille » s’articule à l’univers réaliste de la société féodale, ce qui fait glisser le lai vers le fantastique. « Merveille » et réalité sont effectivement ici étroitement tissées. Ainsi, et ce dès son seuil, l’histoire est présentée comme s’étant déroulée en Bretagne (vers 15), ce qui est confirmé par l’un des protagonistes qui fait sienne la contrée bretonne : « Meinte merveille avum veüe, / Ki en Bretaigne est avenue » (vers 259-260). Or cette donnée géographique ancre tout à la fois l’histoire dans une spatialité réaliste et merveilleuse, puisque la Bretagne, Petite ou Grande (finalement peu importe), au Moyen Âge comme aujourd’hui, existe, mais qu’elle apparaît aussi comme le lieu mythique par excellence où la merveille peut se produire : c’est le lieu de naissance de la matière si bien nommée et qui est racontée dans maintes œuvres liées à la légende arthurienne notamment.

De même la présence du roi, de la cour et de la chevalerie participe des deux mondes. D’une part, ces éléments sont caractéristiques de l’organisation de la société féodale basée sur le lien de fidélité qui unit le suzerain à ses vassaux. Bisclavret, en tant que chevalier, appartient à ce système, comme d’ailleurs ses condisciples. Le lai évoque certaines occupations de cet univers aristocratique telles que la chasse à courre et la vie en communauté. C’est un univers essentiellement viril qui se dessine dans cette histoire, l’épouse étant d’ailleurs la seule représentante de la gente féminine. Le couple, la relation amoureuse sont toutefois évoqués non pas véritablement par le biais de l’amour courtois, mais par celui du mariage, c’est-à-dire par le lien institutionnalisé qui unit un homme et une femme. Cependant, la personne du roi, qui agit avec courage, bienveillance et sagesse, renvoie à une conception idéalisée du système féodal puisque l’idéal chevaleresque qu’il requiert est ici pleinement réalisé. Tous les personnages de l’histoire, de noble origine, manifestent toutes les marques inhérentes à la condition chevaleresque, et ceci au plus haut degré: bonté, beauté, vaillance et sagesse sont leur apanage. Le roi et sa cour ici mis en scène ne vont donc pas sans évoquer pour le lecteur le légendaire roi Arthur entouré des chevaliers de la Table Ronde : la fiction se superpose étroitement à la réalité, facilitant ainsi le va-et-vient entre monde réel et monde merveilleux tout en maintenant l’ambiguïté, c’est-à-dire l’hésitation, dans l’interprétation. Dès lors, le surgissement du surnaturel revêt quelque chose d’inquiétant : c’est ce que Francis Dubost caractérise comme le fantastique médiéval.

Or celui-ci est au cœur même du lai du *Bisclavret* puisque il s’agit d’une histoire de loup-garou, c’est-à-dire de la métamorphose merveilleuse d’un homme en loup. A l’inverse du lai intitulé *Yonec* ou d’autres personnages des lais, le héros éponyme n’appartient pas à l’ « Autre Monde » : il n’est pas présenté comme un être *faé*, faisant le va-et-vient entre deux univers, réel et surnaturel. Il paraît au contraire totalement ancré dans le monde des humains : on a déjà évoqué les liens qui l’unissaient à son suzerain et à sa femme. Un lieu toutefois fréquenté par le personnage se révèle ambigu et peut être défini, dans l’imaginaire médiéval, comme un espace de médiation : il s’agit de la forêt, liée à la nuit. On remarquera toutefois que, dans l’histoire, il ne s’agit pas du seul espace habité par le loup, puisque celui-ci intègre sans dommage celui de la cour, et que cet espace est aussi hanté par lui de jour dans la mesure où le texte précise qu’il disparaît trois jours entiers. La métamorphose est donc davantage ici montrée comme le surgissement du surnaturel dans le monde réel, c’est-à-dire comme l’irruption d’un corps étranger, que comme la manifestation du merveilleux dans un univers dans lequel il va de soi. La capacité de métamorphose dont Bisclavret est doué apparaît dès lors comme éminemment inquiétante, et ce d’autant plus qu’elle le rend potentiellement dangereux et surtout qu’elle est, est restera, inexpliquée. Comme nous allons le voir dans la partie suivante, le récit conserve le mystère sur tous les aspects et dimensions de cette transformation. L’histoire racontée revêt donc bien, pour le lecteur comme pour les protagonistes, cette étrangeté mystérieuse et inquiétante qui crée le trouble fantastique : la peur est présente et manifeste.

Le lai du Bisclavret met donc bien en œuvre la trilogie fantastique évoquée par Francis Dubost dans l’essai qu’il consacre à cette question, à savoir « l’Autre » (le loup-garou), « l’Ailleurs » (la Bretagne) et « l’Autrefois » (c’est-à-dire le « jadis » dans lequel se déroule l’histoire). Le récit que nous livre Marie de France est toutefois assez surprenant pour lecteur car ne il joue pas sur ressorts habituels des histoires de lycanthropes, notamment dans sa conclusion, puisque monstre n’est pas Bisclavret mais sa femme. Comment Marie de France joue-t-elle sur les attentes du lecteur ?

1. Une histoire déroutante

L’histoire qui nous est contée est déroutante à bien des égards pour le lecteur, même si, dès le départ, la narratrice a pris soin de le mettre en garde quant à la teneur du récit qu’elle allait lui faire (nous y reviendrons): l’histoire ne laisse pas de le surprendre.

1. Les silences de l’histoire

Nombre d’éléments de l’histoire sont laissés dans l’ombre alors même que le lecteur aurait aimé être éclairé à leur sujet. Ainsi, le lai raconte l’histoire d’un homme qui se transforme en loup-garou de manière récurrente et régulière, mais ne révèle rien des raisons à l’origine de cette métamorphose qui, à l’inverse du lai de *Mélion*, est ontologique et ne procède pas de la possession d’un objet magique. Est-elle volontaire ou subie ? Les vers 29-30 laissent entrevoir une certaine satisfaction des sens du loup-garou à l’état sauvage : « Une feiz esteit repeiriez/A sa meisun, joius e liez ». A moins que le bonheur manifesté soit celui de retrouver sa femme et son foyer ! Le doute reste permis. De même, la capacité de se métamorphoser est-elle héréditaire ? Est-elle signe d’une appartenance au monde diabolique, sachant que la faculté de se transformer est l’un des pouvoirs possédés par le Malin, relevant par la même du « *magicus »* ? Ou relève-t-elle plutôt, comme souvent dans ce genre d’histoire, d’un châtiment suite à une faute commise ? Pourquoi trois jours ? On n’en saura rien, toutes ces questions restant sans réponse.

Le récit garde en outre le silence sur le devenir de Bisclavret après qu’il a retrouvé son apparence humaine : est-il définitivement libéré du « garouage » ou, au contraire, va-t-il continuer à devenir « bisclavret » ?

Et que dire de la vie qu’il mène lorsqu’il est loup ? Le récit jette un voile pudique sur ses agissements en tant que bête, les vers 63 à 66 les formulant en termes bien vagues : « Dame, jeo devienc bisclavret. /En cele grant forest me met, /Al plus espés de la gaudine, /S’i vif de preie et de ravine. » Que recouvrent les termes de « preie » et de « ravine » ? Relèvent-ils de l’euphémisme ? Or la culture populaire attribue aux loups-garous des actes d’une grande violence, allant jusqu’à la dévoration de chair humaine. Marie de France s’en fait d’ailleurs l’écho dans son prologue lorsqu’elle évoque les exactions commises par les garwalfs : « Garvalf, ceo est beste salvage ; /Tant cum il est en cele rage, /Hummes devure, grant mal fait, Es granz forez converse e vait. » (v. 9-12). Le lai de *Mélion* en livre ailleurs un bel exemple lorsqu’il insiste sur les ravages et carnages commis par le personnage devenu loup. Or ici le sujet est éludé : on peut se demander pour quelle raison.

De même, le récit fait silence sur le moment même de la transformation, qui n’est jamais décrit : si Bisclavret avoue à sa femme qu’il devient loup-garou, il ne précise pas comment, ni ce qu’il se passe. Sa femme, d’ailleurs, ne l’interroge pas la dessus. Le processus inverse n’est pas décrit lui non plus, la pudeur et la honte du loup à l’idée de se donner en spectacle éloignant les regards : ainsi se retrouve-t-il seul pour accomplir la « démorphose ». Le personnage n’est donc vu qu’en tant qu’homme ou qu’en tant que loup, jamais dans l’entre-deux : une telle vision aurait eu quelque chose de dégradant pour lui. Si la critique a formulé à maintes reprises des remarques sur ces pudeurs du récit, force est toutefois de constater que ce trait n’est pas spécifique à Marie de France, mais qu’il est commun à la littérature médiévale : le moment de la métamorphose n’est jamais décrit. Le lai de *Mélion*, d’ailleurs, procède de même. Peut-être est-ce marque de pudeur devant la monstruosité, et donc la dégradation, qu’elle implique. Préserver le lecteur de ce récit permet, en même temps, de préserver l’humanité de Bisclavret qui, par ailleurs, dans l’ensemble du texte est davantage caractérisé par ses attitudes humaines que par un comportement de bête.

Quoi qu’il en soit, les nombreux silences du récit participent au mystère de l’œuvre : ils contribuent à lui conférer un certain attrait en créant une certaine aura fantastique, qui fascine et inquiète à la fois.

1. Le renversement des valeurs

Un autre élément qui déroute grandement le lecteur est la manière dont s’achève l’histoire, ainsi que le regard qui est porté sur les deux principaux protagonistes. Alors que le mari *a priori* monstrueux à cause de son « garouage » est réhabilité et acquiert la faveur de tous, sa femme, qui paraissait pouvoir au départ être considérée comme une de ses victimes potentielles, est unanimement et impitoyablement condamnée. En outre les mutilations et tortures qui lui sont infligées (elle est « esnasee» « E en mut grant destresce mise » (vers 264)) ne suscitent aucune compassion ni de la part du roi et de sa cour, ni de la part de la narratrice. Le fait que sa descendance, pourtant innocente, hérite de sa monstruosité, est présenté comme un châtiment légitime. Mieux : Marie de France multiplie les interventions en tant que narratrice. Or si certaines ont une fonction phatique et, comme telles, relèvent de la béquille du conteur qui cherche à capter l’attention et l’intérêt de son auditoire, comme par exemple au vers 185 « Oëz après cument aviint ! » ou au vers234 « Oiez cum il est bien vengiez », la plupart manifestent clairement la subjectivité de la narratrice quant à l’histoire qu’elle raconte. Ainsi les actions de la femme pour éloigner son mari sont-elles à maintes reprises caractérisées comme relevant de la traîtrise : « Issi fut Bisclavret trahiz » (v. 125) ; « Coment ele l’aveit trahi » (vers267) et « pour ki sun seignur ot trahi » (v. 308). L’effroi éprouvé par la femme lorsqu’elle découvre la nature de son époux, même s’il est mentionné (vers 97 à 99 : « La dame oï cele merveille, /De poür fu tute vermeille. /De l’aventure s’esfrea »), ne la justifie pas, alors même que sa crainte d’être assassinée par lui nous paraît, à nous lecteur, bien compréhensible. On peut donc, d’une certaine façon, rattacher sa situation au thème de la mal-mariée puisqu’elle se trouve être l’épouse d’un monstre, et pas des moindres, dans la mesure où celui-ci est susceptible de la dévorer. C’est d’ailleurs ce que laisse *a priori* transparaître son inquiétude quant au rôle joué par les vêtements dans la métamorphose : sa nudité, désormais, l’effraie, et l’on comprend sa répulsion à l’idée de « lez lui gisir » (vers 103), alors même que son mari est susceptible de se transformer à cette occasion, et alors même que, dans le prologue, Marie de France a pris soin de rappeler les exactions sanglantes auxquelles ceux-ci s’adonnent. Outre cela, on a vu qu’une telle capacité était perçue comme relevant du *« magicus »*: la femme peut donc craindre d’être mariée à un individu appartenant à l’entourage de Satan. Or le récit ne retient aucun de ces éléments qui, pourtant, semblent pouvoir justifier son comportement aux yeux du lecteur.

*A contrario*, le personnage de Bisclavret, est d’emblée valorisé : « Merveille l’ai oï loër » (vers 16). Cette opinion positive va perdurer tout au long du lai, alors même que la monstruosité du personnage a été révélée. Le texte d’ailleurs, on l’a déjà dit, cherche par tous les moyens à préserver son image : il ne s’appesantit pas sur ses activités en tant que loup (« Dame, jeo devienc bisclavret. /En cele grant forest me met, /Al plus espés de la gaudine, /S’i vif de preie et de ravine. »), ni ne décrit sa métamorphose, ce qui aurait pu être dégradant pour lui. En outre, les actes de violence qu’il commet en tant qu’animal sont, quant à eux, parfaitement légitimés : « N’est merveille s’il le haï ! » vers 218 et « Oiez cum il est bien vengiez : / Le neis li esracha del vis ! » (vers 234-235). Il s’agit d’une vengeance présentée comme juste : l’attitude du roi et de l’assemblée des chevaliers confirme cela, tout comme les interventions de la narratrice.

Par ses prises de position, la narratrice cherche à orienter la sympathie du lecteur : elle lui donne des pistes quant à la manière d’appréhender l’histoire qui lui est racontée. Cependant, la condamnation sans appel dont est victime la femme intrigue, dérange, et crée chez le lecteur un certain malaise, la morale du récit apparaissant bien misogyne. Pour le lecteur contemporain, le récit semble donc bien opérer un certain renversement des valeurs dont la signification lui échappe : la morale, si morale il y a, semble bien ambiguë.

1. Une histoire de loup-garou : mais laquelle ?

Cela amène légitimement le lecteur à s’interroger sur la nature de l’histoire qui lui est contée. S’agit-il véritablement, tout compte, d’une histoire de loup-garou ? Le titre et certains éléments du prologue ne l’auraient-ils pas induit en erreur, l’amenant à projeter un horizon d’attente faussé ? Il est donc intéressant de se pencher ici à nouveau sur les propos initiaux de la narratrice afin d’introduire son texte.

On l’a dit : comme souvent dans le recueil, les premiers vers sont l’occasion pour Marie de France de nommer le lai et de situer l’histoire. Dans  *Bisclavret*, elle explore en outre l’onomastique, paraissant ainsi annoncer le sujet central de l’histoire. Or, à y regarder de plus près, on se rend compte que c’est plus complexe que cela. Certes, dans un premier temps, elle livre des éléments d’ordre linguistique autour des différents noms de loups-garous : « *Bisclavret* a nun en bretan, /*Garwalf* l’apelent li Norman » (vers 3 et 4). Cependant, alors que les deux termes semblent présentés comme des équivalents dans des langues étrangères, la suite du texte va inviter à les distinguer en chargeant chaque nom d’une signification différente : au « Garvalf » vont être attribuées les caractéristiques traditionnelles du loup-garou, à savoir la cruauté et la sauvagerie : « Garvalf, ceo est beste salvage ; /Tant cum il est en cele rage, /Hummes devure, grant mal fait, Es granz forez converse e vait. » (v. 9-12) Le pronom démonstratif « ceo » semble bien ici recouvrir une valeur péjorative. Tout au moins, il place le « garvalf » à distance et introduit une opposition avec « bisclavret ». Les vers 12 et 13 (« Cest afere les ore ester:/Del Bisclavret vus voil cunter ») confirment cette idée en énonçant que le projet de la narratrice n’est pas de raconter une histoire de loup-garou, mais celle, dès lors bien particulière, de Bisclavret, la majuscule conférant en outre au terme une valeur de nom propre. Ce n’est donc pas à une banale histoire de loup-garou que le lecteur doit s’attendre : l’intérêt est ailleurs. Ainsi, dès le seuil de son récit, elle invite son auditeur-lecteur à prendre conscience qu’il va découvrir une histoire originale, placée sous le sceau de la singularité. Si celui-ci est dérouté, c’est peut-être parce qu’il ne s’est pas laissé suffisamment guider par l’écrivain, il a trop projeté ses propres représentations dans l’histoire qui lui est contée.

Ceci posé, il nous faut désormais essayer de déterminer des éléments de « senefiance » d’une histoire bien déroutante et qui a déjà fait couler beaucoup d’encre à ce sujet. Les multiples lectures qui ont déjà été réalisées paraissent nous autoriser à nous essayer à l’exercice. Et pour ce faire, nous allons nous appuyer sur les différents éléments d’intertextualité qui semblent sous-tendre le lai.

1. Eléments de « senefiance »
2. Une histoire d’amour ou « La Belle et la Bête » réinventée?

Un aspect de l’histoire n’a pas été jusqu’ici suffisamment pris en compte : il s’agit de la question de l’amour, et ceci alors même que ce thème est au cœur de l’ensemble des lais du recueil. Celui du *Bisclavret* ferrait-il exception ? Il est permis d’en douter, ceci d’autant plus que l’histoire s’ouvre sur l’évocation d’une relation amoureuse. Pour rappel, la situation initiale introduit le couple formé par le chevalier et sa femme, couple présenté comme harmonieux et aimant : « Il amot li e ele lui » (vers 23) ; « Quant il l’oï, si l’accola, /Vers lui la traist, si la baisa. » (vers 37-38) ; « Jeo vus eim plus que tut le mund ! » au vers 80. Dès lors, la trahison mentionnée par le texte semble bien relever de la trahison amoureuse : la femme s’est montrée félonne envers son mari, son couple et surtout sa parole donnée. Car, finalement, lorsqu’elle déclare au vers 80 « Jeo vus eim plus que tut le mund ! », elle est en train de formuler un mensonge, ou ce qui est en passe de le devenir : son amour n’est pas assez fort et sincère pour surmonter l’épreuve qu’elle doit affronter. Elle est à la fin punie car elle a échoué. Dès lors, la métamorphose n’apparaît plus être le thème du récit, mais un simple motif, un simple prétexte : c’est la forme que prend l’épreuve à laquelle est soumise la dame. Elle est certes effrayante, hors norme : mais c’est bien pour cela qu’elle est épreuve. En ce sens, elle n’a rien de surprenant dans l’univers du conte : elle est le lot commun de bien des personnages qui n’acquièrent leur statut de héros qu’après avoir dépassé leurs peurs les plus profondes. Dans un autre registre, on peut penser aux épreuves subies par le personnage biblique Job qui, bien qu’ayant tout perdu (biens et enfants) ne reniera jamais son amour pour Dieu. On le voit : l’épouse de Bisclavret choisit un chemin opposé. En ce sens, elle apparaît être un contre modèle : elle offre une image inversée d’un personnage tel que Belle dans le célèbre conte *La Belle et la Bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. La comparaison n’est pas si anachronique qu’il y paraît dans la mesure où, bien que l’histoire n’existe pas sous la forme sous laquelle nous la connaissons à l’époque de Marie de France, elle relève d’un conte-type (classification Aarne-Thompson) identifiable dans le monde entier, et ayant pour thèmes l’amour et la rédemption. Or le fond en est la reconnaissance de l’homme dissimulé sous les traits d’un animal. Et, à y regarder de plus près, notre lai n’est pas si éloigné de ce schéma. On peut en effet mettre deux passages en parallèle, à savoir les réactions de l’épouse et du roi confrontés à l’animalité: tous deux éprouvent de l’effroi à la vue du loup (vers 97 à 99 : « La dame oï cele merveille, /De poür fu tute vermeille. /De l’aventure s’esfrea » et vers 149 « Li reis le vit, grand poür ad »). Mais alors que, sous les traits de l’homme, la femme n’a plus vu que la bête en son mari, ce qui l’a conduit à le persécuter, le roi, lui, perçoit l’humain qui transparait sous les traits de l’animal, ce qui l’amène à le protéger : « A la best durrai ma pes » (v. 159). Dès lors, la frayeur éprouvée par la femme ne semble plus pouvoir justifier son comportement envers son époux : c’est pourquoi le texte présente avec insistance celui-ci comme un acte de trahison : « Issi fut Bisclavret trahiz » (v. 125) ; « Coment ele l’aveit trahi » (vers267) et « pour ki sun seignur ot trahi » (v. 308). Le passage consacré au roi inverse totalement l’épisode précédent : il dit quelle aurait dû être l’attitude de la femme suite à la révélation faite par son époux.

Le récit souligne en outre une constante dans le caractère du loup-garou qui, *a priori*, et à l’inverse de ses congénères légendaires, n’est pas dominé par ses instincts sauvages : il se comporte davantage en homme qu’en loup. Le texte, on l’a déjà dit, cherche à jeter un voile pudique sur ses agissements dans la forêt, même si ceux-ci sont rapidement évoqués des vers 63 à 66 : « Dame, jeo devienc bisclavret. /En cele grant forest me met, /Al plus espés de la gaudine, /S’i vif de preie et de ravine. » Les termes « preie » et « ravine » sont assez vagues pour permettre au lecteur de s’interroger sur leur nature. Or la suite du texte suggère que ce n’est pas le cas : ce loup ne semble pas anthropophage ; il a su, à la cour du roi, donner des preuves de sa mesure. Dès lors ses activités au fond des bois relèvent de la chasse, activité qui n’est en soi pas condamnable, aussi bien pour l’animal que pour l’homme dans la mesure où, dans le premier cas, elle relève de sa nature pour subsister, et que, dans le second, elle est une activité aristocratique par excellence : le caractère péjoratif des termes utilisés peut provenir du sentiment de la honte éprouvée par le personnage qui, en tant que loup, s’y adonne de manière à la fois instinctive et cachée. Comme le roi, la femme aurait donc dû savoir lire et interpréter le comportement de son mari qui ne lui avait jamais fait subir le moindre danger ou la moindre menace. Son incapacité à comprendre cela est le signe que son amour n’était pas assez fort. Sa trahison montre qu’elle a échoué devant l’épreuve qui lui été présentée : cela met en évidence, comme pour nombre de personnages de contes, sa méchanceté. D’où la mutilation qu’elle subit et qui n’est pas sans rappeler celles des méchantes demi-sœurs de Cendrillon notamment. Il s’agit donc vraisemblablement ici d’un motif traditionnel relevant du genre du conte, genre qui semble bien offrir au lai du *Bisclavret* son véritable schéma et sa structure profonde.

1. Châtiments de l’*hybris*: l’intertexte biblique

D’autres motifs, littéraires et bibliques, paraissent également offrir un intertexte au lai du *Bisclavret*. Ainsi l’attitude de la femme au départ, quand elle interroge son mari, va à l’encontre de celle attendue et prônée par l’idéal féodal et courtois : au lieu de faire preuve de pudeur et de retenue, l’épouse manifeste une certaine démesure puisque le texte souligne à plusieurs reprises le caractère insistant de sa demande. Au vers 31, le texte dit : « Demandé li ad e enquis » : la redondance des verbes « demandé » et « enquis » a valeur emphatique. On retrouve une formule semblable au vers 68 : « Enquis li ad e demaundé ». Les vers 59 et 60 présentent un procédé similaire : « Suventefeiz li demanda, / Tant le blandi e losenga ». Les mises en garde du mari qui lui demande d’avoir pitié de lui car la révélation de son secret le mettrait en grand danger (vers 53 à 56) n’y changent rien, bien au contraire : elle s’entête. Les paroles de l’époux ont valeur prophétique : « Kar de m’amur vus partirai / E mei meïsmes en perdrai. » (vers 55-56). Or c’est bien ce que raconte la suite du récit. L’*hybris* de la femme les a perdus tous deux. Ce qui justifie, en partie, le châtiment final. D’autant que le texte met en avant une certaine duplicité de cette dernière, ses paroles et ses gestes relevant d’une technique de séduction qui n’est pas sans rappeler celle dont use Eve auprès d’Adam dans la Genèse : voilà pourquoi certains commentateurs ont pu la comparer à ce personnage biblique. Le vers 87 est assez explicite à ce sujet : « Tant l’anguissa, tant le suzprist ». La traduction proposée par notre édition (« Elle le harcela tant, l’embobina si bien ») est nettement péjorative et annonce que la femme va suborner son époux. Ses paroles et ses actions sont donc présentées par le texte sous un jour maléfique. Son influence sur son mari est néfaste et celui-ci va, un temps, devoir payer le prix de sa faiblesse.

En effet, l’année vécue par le mari sous les traits d’une bête féroce peut être lue comme une mise à l’épreuve au bout de laquelle il obtient sa rédemption et sa réhabilitation. Deux possibilités s’offrent en effet à l’époux réduit à l’état sauvage : soit laisser libre court à ses pulsions et à sa bestialité, soit les dominer et préserver à toute force son humanité. Or la rencontre avec le roi montre que c’est l’homme qui a triomphé de la bête, et ce malgré la vie sauvage. A l’inverse de sa femme, il a su surmonter l’épreuve qui lui était imposée : son retour à l’état humain et sa réintégration à la vie sociale, sa reconnaissance par ses pairs seront sa récompense. Si l’homme a connu cette « aventure », c’est que lui-même a fauté : il s’est montré faible, il s’est laissé séduire, voire corrompre par sa femme. En effet, son histoire n’est pas sans rappeler celle de Samson et Dalila : le personnage biblique, doué d’une force démesurée, s’est laissé fléchir par les instances de sa femme et lui a avoué son secret, à savoir que sa force résidait dans sa chevelure. Comme l’épouse de Bisclavret, Dalila trahit son mari en lui coupant ses cheveux et en le livrant ainsi affaibli à ses ennemis. On voit ici que la morale est claire : l’homme est en grand danger face aux séductions féminines, souvent perverses. En outre, il a également commis une grave erreur, celle de formuler une promesse imprudente : « Dame, fait il, car demandez ! / Ja cele chose ne querrez, / Si jo la sai, ne la vus die » (vers 39-41) Il s’agit ici d’un lieu commun, que l’on rencontre d’ailleurs également dans la Bible : songeons à la récompense promise par Hérode à sa femme suite à la danse de Salomé. Le rapprochement nous paraît ici d’autant plus pertinent qu’il a également comme ressort la faiblesse masculine face aux séductions féminines.

Les intertextes, notamment bibliques, nous semblent donc jouer un rôle important quant à la manière d’appréhender certains motifs et ressorts de l’histoire contée dans ce lai : ils permettent, en partie, d’en éclairer la « senefiance ».

1. Le mythe du bon roi, modèle de vertu

Un dernier point va ici retenir notre attention : il s’agit de la personne du roi et du rôle qu’il joue au sein de l’histoire. Le personnage est introduit très tôt puisqu’il est mentionné dès le vers 19 (« de sun seinur esteit privez »), même si, au prime abord, il ne semble pas devoir jouer un rôle dans l’histoire mais servir simplement ici à la caractérisation positive du personnage. Or le suzerain surgit en tant qu’actant à partir du vers 136, et va dès lors être au centre de l’intrigue. En effet, toutes les actions vont désormais tourner autour de sa personne : c’est son désir de chasser qui lui permet de rencontrer le loup-garou, c’est lui qui décide de le prendre sous sa protection et de l’amener avec lui à la cour. Ce sont également ses activités royales qui mettent en présence Bisclavret avec son épouse et son rival. Ce sont les décisions qu’il prend qui permettent au personnage de recouvrer son apparence humaine. Enfin, c’est lui qui choisit de parachever le châtiment de la femme et de son nouvel époux en les bannissant de la cour. On le voit : le roi joue ici une multitude de rôles puisque, selon le schéma actantiel de Greimas, il revêt tout à tour les fonctions de sujet, d’adjuvant et de destinateur. Ce faisant, il remplit pleinement ses attributions royales puisque c’est sa perspicacité, son aménité, sa bienveillance et son sens de la justice qui permettent à Bisclavret de retrouver sa place parmi les hommes. Il fait également preuve de sagesse puisqu’il sait écouter les conseils du « produm ». Se profile donc ici à la fois un portrait et un éloge de la fonction royale : le lai se dote donc d’une dimension exemplaire (au sens d’*exemplum)*. Il montre quelle doit être l’attitude du bon suzerain, tout en confortant la légitimité du lien qui fonde la relation qui unit le vassal et son suzerain, et qui est marquée par la confiance, l’estime et le « fides », c’est-à-dire à la fois la foi et la fidélité. Le lai permet donc, dans une certaine mesure, d’assoir la légitimité de l’ordre féodal.

Conclusion

Avec le lai du *Bisclavret,* Marie de France offre à ses lecteurs une histoire inattendue. Elle a à maintes reprises, dans ce lai, ménagé des effets de reprise et dérouté son lecteur. Au prime abord, la « senefiance » de l’histoire nous échappe, ou plutôt nous laisse perplexe et mal à l’aise quant à la misogynie qui s’en dégage et que l’on ne peut nier : la femme ici est la coupable à plusieurs titres, et sa responsabilité est engagée et manifestée à travers des traits qui relèvent de la topique quant aux reproches adressés à la gente féminine et qui sont la curiosité, la séduction et la perfidie. La femme, traditionnellement, est montrée comme abusant des faiblesses masculines, ce qui conduit bien souvent le sexe viril à sa perte : les récits de la Genèse sont à ce titre fondateurs ! Le lai de *Bisclavret* n’est donc pas exempt de cette dimension. Il parvient toutefois à échapper à cette seule « senefiance », un peu simple et décevante, puisqu’il invite à de multiples lectures et interprétations. Le travail effectué à ce sujet est encore aujourd’hui vivace : on peut songer notamment à celui réalisé par Emilie Mercier en 2011 à l’occasion du court-métrage qu’elle crée à partir de cette histoire. La réalisatrice y voit une réflexion sur l’homosexualité masculine et une revendication féminine quant à la liberté sexuelle. Nous avons préféré borner notre travail interprétatif aux cadres offerts par des éléments d’intertextualité que nous avons pu identifier. Il est probable que d’autres, qui nous ont échappé, sous-tendent ce texte. Quoi qu’il en soit, la confrontation du lai aux récits de contes nous a semblé intéressante car elle nous a permis de dépasser la dimension misogyne et d’ouvrir l’histoire sur un schéma plus large et universel, qui s’inscrit dans la question du rapport à l’autre et de la relation amoureuse. Aussi, nous suivons Marie de France lorsqu’elle affirme dans l’épilogue que « L’aventure k’[avum] oïe / Veraie fu ». Elle est vraie non pas dans son développement merveilleux, mais elle est vraie dans ce qu’elle dévoile de la nature humaine et notamment des sentiments qui tissent les liens entre les hommes.