

Adam de la Halle : *Le Jeu de Robin et Marion*

1. Introduction

Le Jeu de Robin et Marion – une des œuvres du théâtre profane à peine créé à l'époque – représente une étape principale de la transformation des pastourelles en pastorale. Adam de la Halle y a magistralement réussi à réaliser l'adaptation sur la scène de la pastourelle, tout en créant un nouveau genre, la pastourelle dramatique.

La pièce – appelée aussi le premier opéra comique à cause des chansons qui y sont insérées – nous rappelle les intermèdes des comédies de Molière (*Le Bourgeois Gentilhomme*, et surtout *Le Malade Imaginaire*), mais cette constatation risquerait d'être une simplification excessive.

L'œuvre, qui est écrite en *dialecte picard*, peut être divisée en deux parties. Le schéma traditionnel – la rencontre du chevalier et de la bergère – s'allie à des tableaux rustiques déjà connus des pastourelles picardes. Elle a été probablement faite pour distraire un public d'origine noble.

Le but de ce travail serait donc de présenter cette œuvre, démontrer son originalité et sa richesse qui représente la synthèse géniale de presque toutes les pastourelles connues jusque là – tout en essayant d'éclaircir les malentendus et les interprétations fausses concernant la pièce.

2. Adam le Bossu

Adam de la Halle (au dehors Adam d'Arras), dit aussi le Bossu – né vers le milieu du XIII^e siècle – ne méritait point ce surnom ; il le dit lui-même, dans une de ses œuvres (*le Roi de Sicile*) : « *On m'appelle Bouchu, mais je ne le suis mie* »¹.

On ne connaît que quelques données de sa vie. On sait que son père, Maître Henri, qui s'était marié plusieurs fois, est mort en 1290 ; il était fonctionnaire à l'échevinage

d'Arras. Lui-même, il était étudiant, mais étant tombé amoureux d'une certaine Maroie, il quitta ses études et se maria.

Cependant quelque temps plus tard, il commença à déplorer cette décision et, voulant reprendre ses études, il s'orienta vers Paris en laissant sa femme aux soins de son père. Deux de ses œuvres le prouvent également (les *Congés*² et le *Jeu de la Feuillée*³). Néanmoins, il est peu probable qu'il ait réussi à réaliser son projet⁴.

Le comte d'Artois – qui, après le massacre des Vêpres siciliennes (1282) fut envoyé par le roi de France au secours de Charles d'Anjou (frère de Louis IX) – le prit à son service, et l'emmena à Naples où il mourut quelques années plus tard d'après le témoignage de son neveu Jean Madot (en 1289), qui nous informe que son oncle est mort, « *Car onque plus génial homme Ne mourut...* ».

Il était un poète fécond : outre ses chansons, motets et rondeaux, ses jeux partis et ses partures, nous avons de lui un *Dit d'Amours*, les *Congés*, deux pièces de théâtre : le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion*, et l'épopée du roi de Sicile, où il chante les mérites du roi Charles d'Anjou.

¹ Pour la vie et les œuvres d'Adam de la Halle nous avons eu recours à deux études : 1/ Guy, Henry : *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, Paris, 1898. – 2/ Dufournet, Jean : *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, 1974.

² Imitant ses prédécesseurs (Jean Bodel et plus tard Baude Fastoul, qui sont devenus tous les deux lépreux, et qui prennent congé de leurs amis dans leurs « *Congés* » – c'est d'ailleurs dans les *Congés* de Baude Fastoul que le nom de notre poète est mentionné pour la première fois en 1272), lui aussi il a écrit ses *Congés* – non parce qu'il serait à son tour, lui aussi devenu lépreux, mais parce qu'il comptait se rendre à Paris pour continuer ses études.

³ Une sorte de satire sociale, qui est aussi la source (à part le *Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras* /1194–1361/) de presque toutes les données de la vie d'Adam de la Halle.

⁴ À ce sujet nous n'avons que des suppositions. Selon H. Guy (*op. cit.*) et Gustave Cohen (*Le théâtre en France au Moyen Âge*, Paris, 1948) par exemple, le fait qu'il ait réussi à réaliser son projet est probable, parce qu'il a écrit le premier son *Jeu de la Feuillée* où il montre sa situation désespérée – son père avare, son épouse qui n'a pas l'intention de le laisser s'en aller, ses protecteurs qui ne lui viennent pas en aide, ses amis qui l'entraînent plutôt vers l'encanaillement au lieu de l'encourager – et plus tard les « *Congés* » où il remercie ses protecteurs et sa femme dont il se sépare à grande peine. Mais imaginons un peu l'ordre inverse (cf. Dufournet, Jean, *op. cit.* p. 46–60) et on arrive à une conclusion tout à fait différente. Il a fait ses *Congés* en espérant qu'après avoir tant loué ses protecteurs, ils l'aideront financièrement dans ses études et c'est sa déception qu'il nous montre dans son *Jeu de la Feuillée*.

3. Arras

Arras, le berceau de notre poète est une ville florissante déjà au XIII^e siècle, où se créent l'industrie drapière – des étoffes teintées au pastel – et de belles tapisseries, et qui est renommée pour son activité commerciale et bancaire⁵.

Une vie urbaine, une classe bourgeoise se forment alors, et une aristocratie de marchands⁶ qui – non contente de prendre le pouvoir politique⁷ en s'appropriant l'échevinage –, veut aussi se parer des fleurs de la poésie.

Deux institutions coexistantes prouvent ce fait, la *Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras* groupée autour de la Sainte Chandelle⁸, et une société plus purement littéraire, le *Pui Notre Dame* (ou le *Pui d'Amour*) – une sorte d'académie locale⁹.

Quant au théâtre, il est notoire qu'outre des mystères, le théâtre profane n'est pas non plus sans précédent, il suffit d'évoquer les scènes de la taverne dans le *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel (mort en 1210).

⁵ Pirenne, Henri : *A középkori gazdaság és társadalom története*, Budapest, 1983 (*Histoire économique et sociale du Moyen Âge*, Paris, 1969), pp. 85, 146, 222, 236.

⁶ Crespin, Louchard...etc. H. Pirenne, *ibid.* pp. 200–201, et Lestocquoy, Jean : *Les dynasties bourgeoises d'Arras du XI^e au XV^e siècle*, Arras, 1945.

⁷ L'Artois sous la dépendance des comtes de Flandre de 862–1191, fut ensuite gouverné directement par la Couronne de France de 1191 à 1237, enfin il eut pour comtes Robert I (1237–1250) et Robert II (1250–1302). En 1180, une charte de Philippe d'Artois reconnaît les droits de la ville : l'institution de l'échevinage apparaît. Mais dès 1194 – d'après la charte de Philippe Auguste – ces mêmes échevins auront le droit de réprimer tous les troubles qui surviendraient dans la ville. – J. Dufournet, *op. cit.* pp. 214–231. Vers 1275, on perçoit déjà les plaintes contre l'échevinage. « *Quand les charges imposées à l'association devenaient intolérables, une crise éclatait, la lutte des classes passait à l'état aigu, on rompait le pacte et l'exode commençait.* » – Guesnon, Adolphe Henri : *La satire à Arras au XIII^e siècle*, Genève, 1977, p. 107. Notons cependant que le prétendu exil d'Adam de la Halle à Douai en 1269 (qu'imaginait à tort H. Guy) n'a jamais existé comme le prouve A. H. Guesnon, *ibid.* pp. 99–110. (Dans les *Congés* de Baude Fastoul il est question de deux « *Henri* », mais dont l'un est « *Segneur Henri* » – lui et son fils sont « *eskiu* » d'Arras – et l'autre est « *Maistre Henri* » qui devait être le père de notre poète.)

⁸ Selon la tradition, pendant une épidémie du mal des Ardents ou feu Saint-Antoine, la Vierge est apparue à deux ménestrels – qui se haïssaient mortellement (Itier de Brabant et Pierre Normand de Saint-Pol) – et à l'évêque d'Arras. Elle leur remit un cierge qui devait guérir de la contagion. Les Arrageois, fiers de posséder cette merveille, établirent la pieuse Confrérie de Notre Dame des Ardents. Les bourgeois y étaient admis, mais ils étaient relégués au second rang, puisque c'était à des trouvères que la Vierge avait confié la sainte chandelle. (Résumé de Guy, Henri : *op. cit.* pp. XXVII–XXX.)

⁹ Cette académie n'accueillait que les patriciens et les poètes les plus éminents. Un prince la présidait, élu chaque année. Au cours des séances publiques, le pui écoutait les compositions poétiques, les jugeait, et distribuait des prix. (Dufournet : *op. cit.* p. 224.) Grâce à leur fortune, les riches bourgeois y exerçaient le pouvoir. On voit alors des poètes vivre grâce aux subsides des mécènes ; mais on voit écrire en vers aussi de riches bourgeois occupés aux trafics les plus lucratifs, comme Jean Bretel, prince du Puy. Parmi ses partenaires qui cultivent la poésie, le plus riche est Audefrois Louchard, échevin en 1253. (Lestocquoy, Jean, *op. cit.* pp. 38–42.)

4. La question de la date. Les interpolations

Adam le Bossu a composé probablement à Naples le *Jeu de Robin et Marion*. Cependant la question de la date (et du lieu) est encore discutée. Nous avons un seul témoignage dans le *Jeu du Pèlerin* qui est une sorte de prologue du *Jeu de Robin et Marion*.

« Chieus maistre Adam savait dis et chans controuver,
et li quens desirroit un tel home a trouver.
Quant acointiés en fu, si li ala rouver
que il feïst uns dis pour son sens esprouver.
Maistre Adans, qui en seut tres bien a : chief venir,
en fist un dont il doit mout tres bien sousvenir,
car biaux est a oïr et bons a retenir.
Li quoins n'en vaurroit mie .v.chens livres tenir. »¹⁰

Rien ne prouve donc que ce « dit » soit le *Jeu de Robin et Marion*.¹¹ J. Dufournet, dans deux de ses livres (*ibid.* et *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, Paris, 1977) se pose la question de savoir si l'ordre chronologique imaginé depuis longtemps est vraiment appuyé par des arguments solides. Il se demande s'il ne s'agit que d'une hypothèse nullement prouvée. Après une analyse détaillée des deux œuvres principales d'Adam le Bossu – où il démontre à l'aide de plusieurs exemples, combien le *Jeu de la Feuillée* est plus évolué que l'autre pièce, – il conclut que la pastourelle dramatique a dû devancer le drame satirique.

Sans vouloir trop contredire ses arguments, nous pencherions plutôt vers les opinions contraires, et c'est justement dans son livre intitulé *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, que nous croyons trouver les idées qui pourraient nous servir d'arguments.

Premièrement, dans le chapitre consacré à la féerie dans le *Jeu de la Feuillée*, J. Dufournet constate : « Derrière ce lieu commun, (il est question de l'image de la Fortune et de sa roue) *il importe de voir une satire en règle des patriciens d'Arras et du jeune comte d'Artois qui couvre tous leurs agissements et apparaît faible, égoïste, manié par ses favoris, peu soucieux de défendre la justice.* »¹² À notre avis, il est peu

¹⁰ Adam le Bossu, *trouvère artésien du XIII^e siècle : Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du Pèlerin*, édité par Langlois, Ernest, Paris, 1924, pp. 70–71 vers 37–44.

¹¹ Dufournet, Jean : *Sur le Jeu de la Feuillée*, Paris, 1977, pp. 95–97.

¹² Dufournet, Jean : *Adam de la Halle...* p. 191.

probable qu'Adam ait composé le *Jeu de la Feuillée* s'il avait déjà été au service du comte.

Deuxièmement, vivant à Arras, il est victime de ses problèmes quotidiens : «*L'amour de sa femme Maroie, l'égoïsme de son père et l'indifférence des riches Arrageois, [...] (obstacles) qui compromettent son projet de départ et de renaissance [...] de multiples exemples le replongent dans la médiocrité du train-train quotidien : goinfrerie et gourmandise, débauche et vulgarité, tracasseries conjugales, sottise et folie, croisade sans gloire des clercs bigames.*»¹³ Il en peint le tableau dans le *Jeu de la Feuillée* et les mêmes problèmes doivent l'accabler dans ses *Congés*.

Mais dès qu'il fut à Naples, ces problèmes ont dû disparaître : plus de questions financières, sociales, conjugales, ou familiales. Il lui a fallu s'adapter aux goûts de son public qui ne devait pas être très attentif aux querelles des bourgeois de la ville lointaine: la critique mordante a dû faire place aux divertissements plus délicats.

La pastourelle, en tant que genre littéraire, relevait essentiellement du genre courtois. S'il avait composé son œuvre dans son propre pays, il l'aurait fait autrement sans aucun doute. (Les seuls efforts pour localiser la pièce – *Bailues/Boisleux, Aiiest/Ayette* – font partie des interpolations).

Pour lui, il n'est plus question « *d'effort suprême pour ne pas sombrer dans la folie* », preuve que ses conditions ont dû changer. Il a dû divertir un public noble, et il l'a fait aisément. Il ne s'est pas borné à faire des pastourelles comme tout le monde ; il a inventé un nouveau genre en y mettant tout son génie. Il y a fait un pas décisif dans la transformation des pastourelles en pastorale. Et la cour royale au lieu de se gausser des vilains mi-sauvages, suivra les événements avec le sourire de l'indulgence.

5. La mise en scène. Les événements

L'action dure un seul jour, des scènes juxtaposées simultanément – système connu des mystères médiévaux – forment les lieux.

Les personnages entrent en scène les uns après les autres, excepté les deux acteurs principaux qui sont constamment présents, et ce sera cette présence permanente qui unira cette galerie de tableaux pour en former un tout. Nous sommes en pleine

¹³ Dufournet, Jean : *ibid.* p. 343.

campagne. D'un côté, nous avons Marion et quelques moutons, à côté d'elle un buisson (qui servira à Robin et aux autres pour se cacher derrière), plus loin quelques maisons, des simulacres représentant la demeure de Gautier et Baudon, cousins de Robin, et à l'autre bout de la scène encore une sorte de pré, pour y trouver Péronnelle qui garde à son tour ses agneaux.

Le cadre des pastourelles est donné, pour l'instant seule Marion y est visible, qui chante en tressant une couronne de fleurs. Pour les personnages, notons seulement pour le moment que nous avons deux bergères, Marion ensuite Péronnelle, quatre paysans, Robin, ses cousins Gautier et Baudon, puis l'ami Huart, et un chevalier. Plus tard arriveront encore deux corneurs, qui n'ont même pas de noms et qui serviront seulement à faire de la musique. L'œuvre n'exigeait donc ni un large cadre, ni d'accessoires nombreux.

Les événements

L'action du jeu se déroule en une seule journée, entre un lever et un coucher de soleil. Nous sommes au printemps, suivant la tradition qui place les pastourelles en général à l'entrée du renouveau. Les scènes se succèdent rapidement, le spectateur ne s'ennuie à aucun moment.¹⁴

I. Le chevalier rencontre la bergère (vers 1–100) :

« *Robins m'aime, Robins m'a
Robins m'a demandee, si m'ara.* »

Marion chante un refrain-centon¹⁵ connu de la célèbre pastourelle de Perrin d'Angicourt (Bartsch, Karl : *Altfranzösische Romanzen und Pastourelle*, Leipzig, 1870, III/ 42), un des poètes attachés, comme notre trouvère, à la personne de Charles d'Anjou (cf. également la pièce II/ 71 – le même refrain) ; ainsi la situation est nettement posée en deux vers, sans nécessiter de prologue ou de préambule.

La bergère chante donc, et le chevalier arrive, lui aussi en chantant. Pour lier conversation, il pose la question comme l'avaient fait plusieurs de ses confrères :

¹⁴ Pour l'énumération des scènes nous avons eu recours à l'ordre établi par H. Guy, *op. cit.*, p. 491 – en le modifiant un peu.

¹⁵ Chailley, Jacques : « La nature musicale du Jeu de Robin et Marion », in *Mélanges Gustave Cohen*, Paris, 1950, pp. 111–117.

Pourquoi chantez-vous cette chanson... ? (Bartsch, Karl : *ibid.* II/ 7, 46, 50.) Marion lui explique la situation sans oublier d'énumérer les accessoires de la vie rustique (ainsi houlette et couteau – qui figurent aussi dans plusieurs pastourelles d'origine picarde – II/ 22, III/ 21 etc.) C'est à ce moment que la construction tripartite – présentée par J. Dufournet¹⁶ – s'établit : le chevalier interroge Marion, elle y répond et son interlocuteur ajoute un commentaire. Nous avons le même schéma trois fois de suite. Quant au contenu, nous avons là un quiproquo (la question sur les oiseaux, la cane-âne, le héron-hareng)

*« Di moi, veïs tu nul oisel
Voler par deseure ches cans ?
Si.e, oie, je ne sai pas quans.
Encore i a en ches buissons
Et cardonnereus et pinchons,
Qui mout cantent joliment. » ;*

ce qui, en plus de nous introduire dans la réalité paysanne (les ânes chargés qui vont au moulin, les harengs qu'on ne mange qu'en temps de Carême), nous montre aussi l'impossibilité de la communication entre le chevalier et Marion. Cependant rien ne prouve que cette impossibilité ne soit pas voulue, créée par Marion qui, loin de ne pas comprendre ce qu'on lui demande, feint plutôt de ne pas le comprendre. (Il nous est singulièrement difficile d'imaginer une évolution pareille de cette « niaise » pendant la courte durée d'un seul jour.)

Puis le chevalier reprend l'initiative, et questionne le premier ; la construction sera bipartite maintenant. Il va tout droit au fait. *Aimeriez-vous un chevalier ?* – demande-t-il tout comme le font les autres. Marion répond qu'elle ne sait pas ce que c'est qu'un chevalier, et qu'elle aime Robin, son ami. Il y a cependant un élément sous-entendu qui manque à sa réponse ; c'est qu'elle ne voudrait même pas savoir ce qu'est un chevalier – élément qui peut être justifié par plusieurs de ses réponses et par sa conduite tout au long de la pièce. (Ce comportement la rapproche des fières bergères provençales mais nous pouvons trouver de tels exemples aussi dans les pastourelles du Nord – Bartsch, Karl : *ibid.* II/71, III/ 1, 5, 8, 13, 32, 40, 43.)

¹⁶ Dufournet, Jean, « Complexité et ambiguïté du Jeu de Robin et Marion. L'ouverture de la pièce et le portrait des paysans », in *Mélanges Jules Horrent*, Univ. de Liège, 1980.

Nous sommes aussi témoins ici de la distance créée par le chevalier : « *Chevaliers sui et vous bergiere.* » – qui est un ancien argument de tous les poètes fiers de leur statut, mais qui n'impressionne nullement les bergères (Bartsch : II/57, 71, III/ 1, 5, 8, 13, 43...etc.). Le chevalier peu soucieux de sa défaite, s'en va en chantant.¹⁷

II. Déjeuner matinal de Marion et Robin (vers 101–244)

Le chevalier éloigné, Marion entonne sa chanson d'appel – qui nous plonge en pleine vie de village, couplets que se renvoient bergers et bergères, par monts et par vallées, – à laquelle répond Robin. Elle lui raconte son aventure avec le chevalier. (Elle utilise le mot *moufle* au lieu de *gant*, ce qui, selon nous, serait une preuve plutôt de son indolence que de sa bêtise, car plus tard, à la fin de la pièce, elle saura très bien ce que c'est qu'un gant, sans parler des nombreuses pastourelles où il est question de *gant* – II/ 73, 77, III/15, 27, 30. L'explication par un manque de connaissances ne peut donc pas être justifiée.)

Le principal pour elle, de toute façon, est de démontrer son amour envers son ami. Robin éclate en menaces et, à ce moment, nous sommes encore capables de le croire.

L'expression « *faisons feste de nous* » est encore un problème à résoudre. Kenneth Varty, dans son étude intitulée *Le Mariage, la Courtoisie et l'Ironie Comique dans le «Jeu de Robin et Marion»*, essaie d'interpréter toute l'œuvre (y compris cette expression) à sa façon. Selon K. Varty – à la base de ses recherches sur le manuscrit A¹⁸ – il s'agit ici d'un jeu érotique, et, partant du titre même du manuscrit – *Le mariage de Robin et de Marote* –, il présume que le mariage légitime ou non, fut consommé sur la scène car cela pouvait bien amuser les soldats et les chevaliers de Robert II, comte d'Artois. K. Varty énumère plusieurs exemples, y compris cette expression, afin de prouver sa théorie qui risque de rester une théorie.

¹⁷ Le chevalier chante un refrain imitant le son des instruments champêtres – Bartsch, Karl : *ibid.* III/ 11.

¹⁸ Qui est celui de la Bibliothèque de Méjanès datant du XIV^e siècle, et dont E. Langlois observe que « *la comparaison des trois manuscrits prouve que A est le moins correct des trois, et qu'en général, lorsqu'il n'est pas d'accord avec les autres, c'est lui qui a tort.* » (« Interpolations du *Jeu de Robin et Marion* », in *Romania* XXIV. p. 443.)

Sans vouloir entrer dans les détails, notons seulement que dans plusieurs pastourelles d'origine picarde il est question de « *faire la fête* », et il ne s'agit nulle part de la faire comme K. Varty le pense. (Bartsch : II/ 77, III/ 21, 27, 41.)

Ils mangent du pain, du fromage – que Marion tire de son corsage – des pommes, que Robin vient de lui apporter. Ils regrettent de ne point avoir du lard qui pend à une poutre, détails qui nous introduisent de nouveau dans la vie réelle de ces paysans. Mais on n'y reste pas longtemps, Robin se plaint tout à coup de son ventre lassé de la choule de l'autre jour. Son portrait commence à se dessiner devant nous, portrait qui diffère peu des images du coq du village. Après le repas, Marion veut remettre les restes dans son corsage, mais Robin lui conseille de les mettre plutôt dans la panetière qu'il lui a donnée. Il suit un jeu emprunté aux pastourelles :

*« Bergeronnete,
Douche baisselete,
Donnés le moi, vostre capelet,
Donnés le moi, vostre capelet. »* – II/ 29.,

refrain qui, tout comme celui-ci, pourrait avoir ce sens érotique que K. Varty a prêté à tort à d'autres expressions.

Ici nous ouvrons une parenthèse pour examiner la question de savoir si Adam de la Halle est ou non, – en tant que musicien – l'auteur de ces refrains-centons.

La question des refrains

Selon J. Chailley (*ibid.*), pastourelles et bergeries, toutes deux chantées, figurent parmi les genres où s'introduisit le plus fréquemment, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, la mode des refrains. Il propose le terme refrain-centon et constate qu'il est métriquement indépendant du couplet des chansons ou du texte des romans, de même que des octosyllabes à rimes plates des répliques parlées du Jeu. Aucune fixité ne peut être observée dans leur analyse métrique. Adam de la Halle ayant entrepris, pour des seigneurs angevins qui connaissaient fort bien le répertoire des pastourelles et des bergeries, une transposition scénique de l'une et de l'autre, transforme le couplet en dialogue parlé et garde pour la musique le principe des refrains-centons, uniquement pour conserver à ses auditeurs le plaisir de retrouver au passage les refrains connus dont la présence était inhérente au sujet traité.

Quant à l'origine de ces refrains-centons, les premiers refrains, ceux de Guillaume de Dôle, sont écrits entièrement ; le rondeau y est complet. Paresse de scribe ou confiance dans la mémoire du lecteur, on n'en copia plus que l'incipit, c'est-à-dire le refrain du rondeau, et peu à peu le lecteur s'habitua à ne plus lire que ce refrain. Le refrain-centon isolé, d'un ou de deux vers, était né. Certains de ces refrains, au lieu d'être empruntés, ont-ils été composés avec la pièce où ils sont insérés ? C'est bien probable car vers 1260 environ, les poètes de la cour, devant la vogue du genre, se mirent à leur tour à composer des refrains-centons. De toute façon, le charme du refrain-centon, pour l'auditeur du XIII^e siècle, résidait principalement dans son caractère de citation connue.

Adam de la Halle a parsemé son *Jeu* de refrains, qui lui servent presque toujours à avancer les événements. Ces refrains s'assimilent organiquement à l'ensemble de la pièce. Il est cependant intéressant de noter l'opposition entre les refrains insérés et le texte de notre poète.¹⁹

La question du chapelet donné²⁰

L'auteur des *Tournois de Chauvenci*, le héraut d'armes Jacques Bretel, y décrit les fêtes qui furent données à Chauvenci en 1285. Un soir donc, les dames, les jeunes seigneurs et les ménestrels réunis, rendirent visite aux chevaliers qui avaient été blessés au tournoi pendant la journée. Là, pour les distraire, les visiteurs ont la fantaisie d'organiser des danses. Le poète y énumère plusieurs danses mais il décrira une seule d'elles, le jeu du Chapelet. Une dame de la compagnie, la dame de Lucembour va faire cette danse. Elle se promène d'abord seule dans la salle en tenant dans ses mains une couronne de fleurs. Le ménestrel lui demande pourquoi elle reste ainsi, jouant avec son chapelet de fleurs, sans ami, ni compagnon. Elle ne veut pas de « baron » car elle aime mieux son « *chapelet de fleurs que mauvais mariage* ». Le ménestrel la prie alors d'entrer au bocage, en lui promettant de trouver un ami qui lui conviendra. Il choisit alors un chevalier et le mène vers la dame qui l'accepte – tous les deux contents,

¹⁹ Dufournet, Jean : *Complexité et ambiguïté...* Refrain : *cotele d'escarlante, souskanie et chainturele, ausmoniere et fremalet* – le texte d'Adam le Bossu : *panetière, houlette et couteau, fromage, pain et pommes* – tandis que les premiers nous rapprochent des dons des pastourelles suivant le schéma traditionnel, les derniers nous présentent les accessoires réels de la vie des bergers.

²⁰ Bédier, Joseph : « Les plus anciennes danses françaises », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1906, pp. 398–424.

remercient Dieu de les avoir unis. Voici un motif qui était très fréquent chez les trouvères dans les pastourelles du Nord de la France.

Françoise Ferrand dans son étude intitulé *Le Jeu de Robin et Marion : Robin danse devant Marion*²¹ semble donner le sens du passage. Elle interprète la scène du chapelet de la façon suivante : « *Robin pour s'amuser, a décidé de singer la noblesse : il chante une pastourelle et vouvoie Marion tandis que Marion continue de le tutoyer.* » Elle présume que la danse qui va suivre sera, dans cet esprit, une parodie du monde chevaleresque.

La danse de Robin forme un tout isolé, un jeu dans le jeu. Robin mime les danses de la noblesse, c'est-à-dire qu'Adam de la Halle parodie ici la mode consistant à faire danser et chanter les héros du roman au fil de la narration. Mais surtout il s'agirait ici de la satire du monde paysan. La danse de Robin, le fait qu'il danse devant Marion serait déjà en soi une inversion, jamais les hommes ne dansent devant les femmes. Quand Marion demande donc à Robin de faire le tour du *kief*, ou *le touret* ... etc., elle demande à son berger de danser comme une femme. Ce serait un monde à l'envers, carnavalesque.

Mais s'agit-il vraiment ici de « *métaphore gestuelle de la folie et de la lubricité bestiale* » ? Et Marion, de son côté, joue-t-elle vraiment la stupidité ? À notre avis, non. Il s'agirait plutôt d'un jeu quelconque, une sorte de « riposte à la riposte » qui ne nous est pas parvenu, où il ne faut pas prendre au sens propre les demandes et les réponses (p. ex. à cause du pronom personnel « nous ») :

Marion : « *Robin, per l'ame ten pere,
Sés tu bien aler du piét ?* »

Robin : « *Oie, par l'ame me mere...* »

Comme preuve citons encore la constatation de J. Dufournet, qui a démontré la différence entre les mots *kief* et *teste* (cf. Dufournet, Jean : *Complexité...*) fait qui prouve qu'il doit s'agir cette fois-ci encore d'un de ces fameux refrains-centons. Alors

²¹ Ferrand, Françoise, « Le Jeu de Robin et Marion : Robin danse devant Marion (Sens du passage et sens de l'œuvre) », in *Revue des Langues Romanes*, t. 90, 1986. pp. 87-96.

nous ne voyons pas la raison de le traiter comme les autres parties « ordinaires » de la pièce.

Puis Marion lui demande de mener le « *treske* », mais il ne le veut pas, parce que ses « *housel sont deskiré* ». (Encore un trait caractéristique des pastourelles artésiennes : Bartsch : II/ 30, 36, 77.) À la fin, Robin y consent et s'en va à la recherche des instruments de musique (Bartsch : II/ 22, 27, 30, 36, 41, 58, 73, III/ 19, 20, 21, 22, 24, 27, 30, 44) et aussi des amis pour fêter ensemble et pour avoir du renfort au cas où le chevalier reviendrait.

III. Robin invite ses compagnons et Péronnelle à leur fête (vers 245–288)

Robin court jusqu'à la maison de ses cousins qui se situe à deux pas sur la scène, ou disons plutôt qu'il feint de courir, car il y arrive tout essoufflé. Ici Adam le Bossu suggère avec finesse le changement qui se produit dans l'âme de Robin : il part chercher des compagnons de fête, qui pourront aussi, au besoin, l'aider à protéger Marion, mais il pense de plus en plus au chevalier et, la peur le gagnant, il court de plus en plus vite, arrive à bout de souffle à la demeure de Gautier et Baudon et leur parle d'abord de la tentative du chevalier. Puis, il les invite à faire un repas sur l'herbe ; il leur promet du pain de froment, du fromage et de l'eau claire. En tout cas, Baudon lui annonce qu'il apportera sa grande fourche et Gautier son gros bâton d'épine. Robin continue sa course jusqu'à l'autre bout de la scène et, arrivant au pré de Péronnelle (amie de Marion), qui se situe « *derrière les courtils par où l'on va au moulin de Roger* » –, il l'invite elle aussi au repas. Après, il doit disparaître pour aller chercher Huart avec son instrument de musique.

IV. Nouveau dialogue de la bergère et du chevalier (vers 289–429)

Pendant que le berger frappant de porte en porte fait ses invitations, le chevalier est revenu près de Marion, à la recherche de son faucon ; cela lui sert de prétexte, car en vérité il est plutôt en quête d'amourette ; il se heurte à la même obstination fidèle. Marion réussit à l'éconduire en l'énervant avec l'annonce de l'arrivée de son ami. Elle le prie de s'en aller ; le chevalier la recommande à Dieu et s'en va.²² Le chevalier, qui a fait

²² Notons encore l'importance de la question du chevalier, « *n'estes vous Chele que je vi hui matin ?* », c'est-à-dire qu'un certain temps a dû passer – ce sera un fait qui nous servira d'argument plus tard.

ses adieux à Marion et qui s'est éloigné d'elle, rencontre à ce moment son ami Robin qui tient maladroitement son faucon ; il en est récompensé par un soufflet et une tape. Ils reviennent tous les deux vers Marion, qui a déjà deviné ce qui s'était passé ; elle est assez fine pour comprendre que c'est à cause d'elle que le chevalier est fâché, et c'est sa colère qu'il fait payer à Robin.

Les vêtements de Robin sont en lambeaux, les deux hommes demandent à Marion de leur rendre justice. Marion, délicate, prie le chevalier de pardonner à son ami. Il le veut bien à condition d'emmener avec lui Marion. La bergère ne veut pas le suivre, mais le chevalier, pris de brutalité, enlève alors la bergère sur son cheval au nez de Robin qui se lamente sans faire le moindre geste pour la défendre. Survient Gautier qui lui chante le refrain connu

*« Hé ! resveille toi, Robin,
Car on en maine Marot,
Car on en maine Marot. » – III/ 28*

d'une pastourelle d'Eustache de la Fontaine, où c'est Marot qui la chante, elle-même déjà en croupe avec le chevalier.

À la grande surprise de Gautier qui veut aller secourir Marion, Robin leur conseille de rester plutôt ici, car c'est « *uns chevaliers hors du sens* ». La constatation de Robin est-elle vraie? Elle pourrait bien l'être, car « *on voit bien pourquoi les fous ont des vêtements en lambeaux : dans leurs accès de folie ils déchirent furieusement leurs habits. [...] la folie furieuse présente toujours les mêmes symptômes qui traduisent une violente agressivité, un profond instinct de destruction, et parfois d'autodestruction.* »²³ Marion reproche au chevalier d'avoir déchiré les vêtements de Robin, de s'être comporté comme un fou-furieux.

C'est donc Robin qui retient les autres – ou serait-ce plutôt l'auteur de la pièce ? – pour que le chevalier ne soit ni ridiculisé ni battu. On peut aisément imaginer que les trois paysans réunis auraient pu mettre en fuite le galant mal-élevé, comme ils l'ont fait dans plusieurs pastourelles. (Bartsch, Karl : *ibid.* II/22, 58, III/ 29, 41.) Le problème semble être résolu si le public d'antan était – comme nous le pensons – d'origine noble.

²³ Ménard, Philippe : « Les fous dans la société médiévale », in *Romania*, 1977, t. 98. p. 435 et plus tard p. 445.

Mais imaginons un public bourgeois. Ne seraient-ils pas très contents de voir le chevalier mis en fuite ?

Quant au chevalier, outre l'orgueil de son statut,

*« Bergerete, et Dieus vous consaut !
Chertes, voirement sui je beste
Quant a cheste beste m'aresté !
A Dieu, bergiere. »*

il a de la modération dans sa conduite, il ne suit pas l'exemple de ses confrères cyniques, même quand il a la possibilité de violer la bergère, et – à cause de l'hésitation de Robin – il la laisse partir. Il a eu le dernier mot, il s'en va de son propre gré.

Les paysans s'embusquent donc derrière les buissons pour voir ce qui se passe. Pendant ce temps, Marion réussit aisément à se défaire du galant, en provoquant une troisième fois chez lui l'orgueil de son statut. Elle a préféré son fromage gras, son pain et ses pommes à l'oiseau aux belles plumes, et de même Robin au chevalier. Il la lâche et lui dit adieu. Ajoutons donc ce phénomène à la construction tripartite de J. Dufournet²⁴, selon lequel le chevalier a essayé de séduire la bergère trois fois, et a échoué trois fois de suite. Le chevalier parti, cette fois définitivement, Marion peut se jeter au cou de son amant, qui se vante d'avoir été si courageux :

*« s'il orent en moi que tenir.
Trois fois leur escapai tous deux. »*

Gautier – personne beaucoup plus sympathique à ce moment qu'un Robin couard, pleurnichard et même vantard – détourne aisément la conversation. La scène terminée par l'arrivée de Péronnelle et de Huart, il ne sera plus question du chevalier tout au long du reste de la pièce.

V. Les six villageois sont réunis (vers 430–780)

Le choix du nombre des personnes est aussi une question intéressante, car dans plusieurs pastourelles le six sera le nombre des personnes y figurant (excepté parfois le guetteur ou le musicien – Bartsch : II/ 30, 39, 77, III/ 22, 27).

a. Ils jouent à Saint-Coisne (vers 445–493)

²⁴ Voir note 16.

Les salutations faites, ils pensent tout de suite à chercher un jeu. Premièrement, Huart leur propose de jouer aux Rois et aux Reines, mais ils ne l'acceptent pas. Alors Huart propose de jouer à Saint-Cosme. Marion objecte que « *c'est un vilain jeu, on y est moqué* », mais ils l'acceptent quand même. Huart explique les règles du jeu, qui sont les suivantes :

*« Quiconques rira
Quant il ira au saint offrir,
Ou lieu saint Coisne doit seir.
Et qui en puist avoir s'en ait. »*

Rabelais mentionne, parmi les jeux du jeune Gargantua /chap. XXII/, celui de « *Saint Cosme, je te viens adorer* », qui ressemble en effet au jeu du Grand Mogol, mais il paraît que le saint devait avoir les yeux bandés (voir la question de Marion : « *Qui a perdu ?* »). Robin se présente pour avoir le rôle du saint, il sera suivi par Gautier.

Il est à souligner combien le caractère de Gautier est sympathique à ce moment encore :

1/ c'est lui qui pense à aller secourir Marion tandis que Robin perd son temps à se lamenter,

2/ il détourne la conversation, au lieu de démentir Robin, quand il se vante de son courage,

3/ il reconnaît tout de suite qu'il a perdu, à l'opposé de Huart qui provoque presque, avec son comportement, la bagarre bien connue des pastourelles artésiennes.

Le « *Mal soiés vous ore venus !* » de Gautier ressemble étrangement au « *qui commencerait le hustin, on le geterait ou ruissel* » du roi de la pastourelle de l'auteur inconnu (Bartsch : II/ 41). Plus tard, Gautier deviendra une personne de plus en plus grossière – par exemple, c'est lui qui propose le passe-temps scatologique, probablement pour pouvoir élever Robin au niveau de Marion.

b. Le jeu des Rois et des Reines (vers 494–596)

Selon Ernest Langlois, il s'agit ici d'une double erreur, premièrement le jeu s'appelle le jeu du Roi et de la Reine, et deuxièmement ils joueraient ici un autre jeu

aristocratique : le Jeu du Roi qui ne ment.²⁵ C'était en effet un des divertissements des salons aux XIII^e et XIV^e siècles. On élisait un roi ou une reine, qui posait à chacun des joueurs une question à laquelle il devait répondre ; ensuite chacun des joueurs posait au roi (ou à la reine) une question à son tour. Le jeu – d'ailleurs assez gaillard – est très bien décrit dans un des fabliaux de Jean de Condé intitulé *Le sentier battu*. Il présente combien ce jeu est loin de « l'esprit courtois ». La reine élue pose des questions ordurières et elle reçoit des réponses adéquates. De toute façon, même ainsi le jeu aurait peut-être pu servir d'amusement au public car les paysans ne pouvaient le faire sans de plaisantes gaucheries.

Le fait d'élire un roi pour un jeu quelconque apparaît d'ailleurs dans plusieurs pastourelles picardes (Bartsch : II/ 30, 36, 41, III/ 15, 22). Au cours de ce jeu, le comportement de Robin change de plus en plus, son langage et ses mœurs ont de la délicatesse, il se fâche quand on prononce devant sa belle des phrases de mauvais ton.

Par contre Gautier, qui au commencement semblait être un homme réfléchi et de bon sens (du moins dans les cadres du village) servira de contraste à Robin, la grossièreté et la vulgarité de l'un devant pousser le spectateur à apprécier la finesse de l'autre.

Du reste, ils conversent tous gentiment, en se vouvoyant et en se traitant de « *biaus seigneurs* » (cf. Bartsch : II/ 27), mais de temps à autre Gautier ou Baudon disent quelque chose de brutal.

Comme ils jouent ainsi, il se produit une vive alerte ; le loup emporte un mouton.

c. L'épisode du loup (vers 597–618)

Gautier crie, « *Li leus emporte une brebis !* ». Soulignons le fait qu'il se contente de crier, le fort Gautier au bâton d'épine, cédant la place de héros à quelqu'un d'autre, notamment à Robin. Robin qui ne se le fait pas dire deux fois, nous montre son courage, qui n'est plus si incroyable qu'il l'aurait paru quelques minutes avant.

Le motif du loup est aussi présent dans quatre pastourelles, mais jamais sous un tel aspect, c'est-à-dire suivi d'une heureuse fin. En général, c'est le chevalier qui sauve l'agneau, et la bergère doit se promettre en récompense, ou c'est le chevalier qui crie au loup, pour éloigner le berger et favoriser ainsi sa rencontre avec la bergère. (Bartsch : II/

²⁵ Note du vers 496. – *Adam le Bossu : Le Jeu de Robin et Marion*, par Langlois, Ernest, Paris, 1924. p.

8, 12, 14, 16 et aussi « *Lucis orto sidere* » des *Carmina Burana*.) Robin en «récompense» recevra Marion des mains de Gautier.

La question de la massue

La massue, deux fois mentionnée au cours de la pièce – une fois comme bâton d'épine quand il est question de mettre en fuite le chevalier importun, la seconde fois en tant que « *massue* », quand elle doit servir d'arme à Robin contre le loup –, est un accessoire habituel des bergers (Bartsch : II/ 29, 39, III/ 13, 48, 52), et en même temps des bergères (II/ 4, 19, 26, III/ 1, 28, 49). Mais serait-elle uniquement le symbole de la folie ?

« *Autre caractéristique du fou : la massue. (Cependant) L'insensé n'a point le monopole de cette arme. Les êtres sauvages et primitifs, bergers et paysans, géants, (le sauvage que rencontre Calogrenant dans « Le chevalier au lion », qui, s'étant appuyé sur sa massue, déclare que « je suis un homme » ; son confrère dans la chantefable Aucassin et Nicolette, que rencontre Aucassin dans la forêt – « Grans estoit et mervellex et lais et hidex...si estoit apoiies sor une grande maçue » – et aussi les serranas de Juan Ruíz, l'archiprêtre de Hita) manient habituellement une massue. »²⁶*

La citation ne nécessite pas de commentaire, il nous paraît suffisant de constater que Gautier et Robin se servaient de la massue en tant que bergers ou paysans.

Tout compte fait, Adam de la Halle doit cependant utiliser ces expressions (la choule, la massue) – en plus de montrer la réalité paysanne une fois de plus –, pour présenter un peu quelques images de leur grossièreté, car, surtout vers la fin, quelques-uns de ces personnages se montrent presque aussi courtois que devait l'être son public (Marion qui veut attendre Robin pour le repas, Péronnelle presque aussi délicate que Marion, et Robin qui ne permet pas aux autres de se comporter grossièrement devant sa belle).

d. Entretien galant

Les « noces » de Marion et de Robin. Gautier, pour plaire à Péronnelle, énumère ses biens (vers 619–656).

66.

²⁶ Ménard, Philippe : *op. cit.* p. 440.

Baudon « le roi » donne Marion à Robin en récompense. Il s'émerveille en même temps du fait qu'à Péronnelle ne vienne pas l'envie de les imiter. Tandis que Péronnelle se sous-estime, Baudon et Huart puis Gautier se présentent comme « fiancés ».

S'ensuit le monologue de Gautier qui pourrait être rapproché du «*Dit de l'Herberie*» de Rutebeuf – car il y énumère la liste de ses biens (par exemple sa « *mere a un boin hanap, Qui /lui/ eskerra s'ele moroit,* ») comme s'il voulait se vendre – et qui porte déjà en soi les germes de la comédie. Il n'est pourtant pas accepté par Perrette qui trouve vite un prétexte pour s'excuser. Du reste, Gautier ne se tourmente pas trop à cause du refus – « *Se tu ne me veus, ne m'en caille.* » – et c'est alors qu'ils commencent à préparer la fête.

e/ Préparatifs du repas (vers 657–706)

La scène commence par la question de Huart « *Di moi, c'as tu chi en ches boches* » qui demande à Péronnelle en lui désignant la poitrine (question qui est aussi en accord avec son vouloir de devenir son « fiancé »). Péronnelle, qui n'a pas de panetière, lui énumère la nourriture des bergers : elle a du pain, du sel et du cresson. Marion, en revanche, a encore les restes du petit déjeuner (ou déjeuner), du pain, du fromage et encore quelques pommes.

Cependant il n'est écrit nulle part qu'elle les tire cette fois-ci aussi de son corsage, comme Péronnelle.²⁷ Il est plus probable qu'obéissant à la demande de Robin « *Ains le met en te panetiere* », cette fois elle a mis les vivres dans sa panetière.

La question du fromage

J. Dufournet, dans deux de ses études²⁸, tout en essayant de démontrer la folie régnant dans toute l'œuvre, constate que plusieurs fois au cours de la pièce, les bergers mangent, alors que dans les pastourelles picardes il n'en est pas question (on dirait plutôt qu'il en est question seulement quelquefois – Bartsch : II/ 41, III/ 21).

Qu'on nous permette de rappeler ici que les pastourelles ne présentent qu'**une courte durée** de la vie des bergers (au maximum une heure), alors que notre pièce a un espace de temps plus large, probablement une journée entière (cf. la question du chevalier

²⁷ Dufournet, Jean : *Complexité...* ; « *Marion, nous l'avons vu, s'obstine à mettre le fromage dans son corsage plutôt que dans sa panetière.* »

²⁸ *Complexité...* ; et *Sur le Jeu de la Feuillée*, pp. 97-101.

«*n'estes-vous Chele que je vi hui matin ?*», qui a eu le temps dans l'intervalle de «prendre» un oiseau de rivière et aussi la constatation de Marion : «*Ch'est asséz pour le matinee* » vers 159). Il n'est donc rien de plus naturel que le fait de manger pendant **la durée d'une journée**.

Quant au fromage, il fait pour ainsi dire « partie intégrante » de la vie des bergers depuis du moins notre ère (cf. le drame liturgique de Noël, l'adoration des bergers où ils offrent leurs dons naïfs, fromage mou, agnelet, pommes, noix et flûtes)²⁹. On pourrait objecter à cette constatation que le sens du fromage a dû se modifier avec le temps. Ce qui est d'ailleurs vrai, car « *le fromage passait autrefois pour être une nourriture très malsaine, comme le disent les traités de médecine du XIII^e siècle ou les grandes encyclopédies de la fin du Moyen Âge.* »³⁰ Cela paraît être justifié, car il suffit de voir les repas de noces de Turgibus et de Raimberge (les parents d'Audigier) dans la maison d'Audigier où

*« si mengerent fromaiges frés,
puis ont eû emprés un autre més :
quatre raz eschaudéz fu entremés. »* (vers 86–88)

Cependant, pour montrer que le fromage n'a pas dû changer d'aspect pour les bergers, notons ici qu'il y a une pastourelle³¹, où il est question du fromage en tant que fromage, sans parler des pastourelles politiques de Froissart où le fromage servira uniquement de nourriture (Bartsch : *ibid.* III/ 55, 57). Rien ne nous semble donc plus naturel que le fait que les bergers – s'ils mangent – mangent du fromage et du pain. Cet argument, tout comme les autres arguments de leur folie prétendue, ne nous semble donc pas convaincant.

Les « *pois pilés* » doivent avoir le sens prétendu dans le *Jeu de la Feuillée*, et rien ne prouve que cela doit être le même cas dans notre *Jeu*. Premièrement, il s'agit ici des pois

²⁹ Cohen, Gustave : *Le théâtre en France au Moyen Âge*, Paris, 1931, p. 9.

³⁰ Ménard, Philippe : *op. cit.* p. 441 et encore 442. « *On donnait certainement cet aliment réputé néfaste à la santé, en se disant que c'était bien assez bon pour les anormaux.* » D'ailleurs selon l'opinion de Ph. Ménard : « *Deux autres éléments, qui relèvent de l'alimentation, se trouvent associés à la folie : le fromage et les pois pilés : Mais ils sont moins fréquents que les traits dont il vient d'être question.* » (c'est-à-dire la viande crue) p. 441.

³¹ La pastourelle en forme de ballet. « *Je me levai ier main par un matin* » un des textes du Chansonnier d'Oxford (Bibl. Bodléienne Douce 308), in *Pastourelles I–III*, par Rivière, Jean-Claude, Genève, 1974–1976. « *Aportait m'a dou fromaige et dou pain...* ».

rôtis quand il est question de l'énumération des vivres. Deuxièmement, bien que « *les pois passaient pour un légume qui guérissait de la folie et dont les fous raffolaient* »³², rappelons aussi que :

1/ les « *pois constituaient, avec les fèves, la base de l'alimentation populaire, témoin les contrats des ouvriers agricoles, et que l'on consommait en potage ou avec du lard* »³³, et que :

2/ « *le fou se nourrit (plutôt) de viande crue* » (cf. *Tristan en prose, Yvain, Lancelot en prose*³⁴).

Quant à la réplique de Robin, quand il compare Marion, mordue au visage, à un fromage en la qualifiant de « *tendre et molle* » (vers 552), outre que la pensée du fromage devait être très agréable au berger, nous retrouvons les mêmes adjectifs dans la description que Magloire donne de Maroie, la femme d'Adam.³⁵

f/ Robin revenu, on s'installe autour des vivres (vers 707–753)

Robin après avoir chanté un refrain-centon,

*« J'ai encore un tel pasté,
Qui n'est mie de lasté,
Que nous mengerons, Marote,
Bec a bec, et moi et vous. »*

s'en va à la recherche de victuailles et aussi des musiciens, des corneurs.

En attendant, Marion demande à Péronnelle d'étendre sa jupe qui leur servira de nappe. À peine y pose-t-on les vivres, que Robin arrive suivi de deux corneurs, et qu'à la question de Marion « *que te sanle ? Est-il boins caitis ?* » Péronnelle répond que Robin est très bien car « *de faire a ten gré se paine* » – tout comme un vrai chevalier. On s'installe autour des vivres et le repas joyeux n'est troublé que par quelques grossièretés de Gautier, qui commence à caresser d'une façon trop familière Marion. Tandis que Robin lui fait mettre bas les mains, Marion le prie très gentiment de se tenir tranquille :

³² Dufournet, Jean : *Adam de la Halle...* p. 147.

³³ Citée d'après l'ouvrage, R. Grand et R. Delatouche : *L'agriculture au Moyen Âge de la fin de l'empire romain au XIV^e siècle*, Paris, 1950.

³⁴ Ménard, Philippe : *op. cit.* p. 443.

³⁵ Vers 689–690. Voir aussi la description d'Orable, « *Bel a le cors, eschevi et mollé...* » dans la *Prise d'Orange* (vers 256).

« Gautier, par amour, tenés cois,
Je n'ai cure de vos gabois.
Mais entendons a nostre feste. »

Gautier se propose alors de chanter une geste, il choisit la fameuse *Chanson d'Audigier*³⁶ qui a l'unique mérite de nous avoir ainsi réservé la seule ligne de musique de l'épopée : Robin arrête cet « *ors menestreus* ».

Notons ici que le mot ménestrel a déjà été mentionné une fois au cours de la pièce, quand Robin, en parlant aussi du chevalier, invite ses cousins au repas, et aussi à le secourir au cas de besoin.

Péronnelle pour éviter que la bagarre éclate, prie Robin de « *mener le treske* ».

g/ Le ballet final, la farandole (vers 754–780)

Robin consent au baiser de Marion, mais veut d'abord danser un « *pas de deux* ». Marion trouve que « *tous li cuers me sautele* » quand elle voit son amant si bien danser. L'expression est probablement empruntée aux pastourelles – « *L'autrier m'en aloie chevalchant* » (Bartsch : II/ 63) et à « *L'autrier d'Ais a la chapele* », pastourelle de Gilbert de Berneville (Bartsch : III/ 27).

Alors Robin se sent en pleine forme pour mener la farandole, demande son gant (à la façon d'un chevalier preux – ce qui devait faire sûrement rire) à Marion, et la « *treske* »³⁷, qui termine la pièce avec un dernier refrain-centon, peut alors commencer.

« Venés apres moi, venés le sentele,
Le sentele, le sentele lés le bos. »

³⁶ « *Audigier, dist Raimberge, bouse vous di* » vers des moins stercoraires d'une parodie obscène du XII^e siècle, dont Audigier est le héros. Cependant il y a une erreur sur le nom : il ne s'agit pas de Raimberge, la mère d'Audigier, mais de Grimberge, son ennemie. (vers 746) – cf. Jodogne, Omer : « Audigier et la chanson de geste, une édition nouvelle du poème », in *Le Moyen Âge*, 1960, pp. 496–526.

³⁷ « *La tresque avait besoin d'être menée, on choisissait pour le placer en tête du file, un agile et habile garçon (ou fille – „la treske menoit Ysabiaus” – II/ 58) il imprimait aux suivants la rapidité convenable, il marquait la mesure, il entraînait ses compagnons, en des endroits propices, et forçait les vivants anneaux à décrire des courbes pleines de grâce autour des buissons et des arbres. Les instrumentistes couraient devant la bande et l'animaient* ». – Guy, Henry : *ibid.* p. 519. Donc Robin a pris le gant de son amie dans sa main droite en lui donnant la gauche, Marion a offert sa main droite à Gautier par exemple et ainsi de suite.

6. Conclusion

La pièce d'Adam de la Halle est unique en son genre, car elle représente la synthèse des pastourelles de plus d'un siècle en même temps qu'un genre nouveau, la pastourelle dramatique. Le poète y présente des « idylles » mais non au sens futur du mot : ses tableaux ne font que s'approcher du « *Dit de la Pastoure* » de Christine de Pisan et du « *Franc Gontier* » de Philippe de Vitry.³⁸

Nous y retrouverons encore une grande partie de la réalité de la campagne, la pauvreté contemporaine, la profondeur de la misère paysanne ; (il suffit d'énumérer comme exemple le hareng qui ne se mange qu'au Carême, ou les « richesses » de Gautier, le matelas de sa mère³⁹ qui lui reviendra à sa mort ... etc.) Heureusement les bergers ne s'en rendent pas trop compte, ils se contentent de leur pauvreté, ce sera un fait qui va rassurer le public, et qui tendra plus tard vers la vie insouciant des bergers. Nous y trouvons d'ailleurs un peu de tout : la rencontre du chevalier et de la bergère, c'est-à-dire le tenson, donc l'antithèse entre deux personnages socialement différenciés (« *Chevaliers sui et vous bergiere* ») ; les jeux, les querelles et les amours des vilains, y compris leurs costumes qui sont non seulement visibles, mais aussi plusieurs fois mentionnés; leurs instruments de musique, dont nous entendons les sons ; les danses, qui au lieu d'être décrites, se font voir sur la scène.

Cependant, Adam de la Halle a eu le génie d'adoucir le caractère des personnages (le chevalier, Robin) et les événements (le chevalier laisse Marion « intacte », les bagarres n'éclatent pas). Les scènes de jalousie ou de rivalité paysanne, ne manquent pas non plus; par exemple quand les paysans s'offrent à Péronnelle ou quand Gautier se comporte d'une manière trop familière envers Marion – mais ces scènes se règlent sans la moindre brutalité.

La question se pose quand même de savoir si c'est un vrai drame ? Peut-être que non, car il n'y a pas d'intrigue proprement dite (sauf peut-être à l'apparition du chevalier,

³⁸ Plus tard cette idylle se consommera, notamment chez Villon, dans *Les contrediz du Franc Gontier*.

³⁹ À comparer au matelas de la mère du « sauvage » que rencontre Aucassin dans la forêt. (*Aucassin et Nicolette* : XXIV) : « *Une lasse mere avoie, si n'avoit plus vaillant que une keutisele, si li a on sacie de desou le dos, si gist a pur l'estrain...* »

mais celle-ci ne change pas la situation de départ), alors il ne doit pas y avoir de conclusion non plus.⁴⁰

Mais en revanche Adam le Bossu a eu le soin d'y mettre les germes de la comédie, dont voici les principaux :

- 1/ le quiproquo entre Marion et le chevalier, qui vient de la fausse compréhension⁴¹,
- 2/ les vantardises de Robin qui ne nécessitent pas d'explications,
- 3/ l'énumération des biens de Gautier (comme s'il voulait se vendre) et ainsi de suite.

Concluons donc que ce n'est pas un drame proprement dit, que cependant les personnages de notre poète changent et « évoluent », ce qui n'est pas dû à des événements subis, mais plutôt à la volonté créatrice de l'auteur. Ainsi Marion, puis Robin, qui de couard vantard, de coq du village se changera en « chevalier prêt-à-tout-faire » pour sa dame. Par contre Gautier tournera en sens inverse : de l'honnête homme du village, il devient bientôt le vilain grossier. Les autres personnages, n'ayant pas beaucoup d'importance, ne changent guère.

La pièce peut être divisée – comme nous l'avons constaté – en deux parties, dont la première aurait le schéma traditionnel de la pastourelle (la rencontre du chevalier et de la bergère), et la deuxième (à partir du vers 430) ressemblerait plutôt aux pastourelles artésiennes décrivant des scènes de la vie des bergers. Cependant cette manière de diviser le drame ne semble être justifiée qu'au premier regard, car Adam de la Halle, dans l'intervalle des deux apparitions du chevalier, a déjà le soin de divertir ses spectateurs à l'aide de chants et de danses – cf. le tableau du déjeuner matinal de Robin et Marion – tout en présentant l'autre protagoniste (vers 101–244). Mais, tout compte fait, il serait quand même raisonnable d'accepter la division en deux parts presque égales, car dans la première partie (vers 1 – 429), même si le chevalier n'est pas présent, on parle de lui, on sait très bien qu'il va revenir, alors que le 430^e vers passé, tout à

⁴⁰ « À la fin de la pièce, les affaires des deux amoureux n'ont pas avancé d'une ligne. Ils s'adoraient le matin ; ils ont passé ensemble une délicieuse journée ; ils s'adorent le soir. Adam ne nous en apprend pas d'avantage. » (Guy, Henry : *op. cit.* pp. 490–491. « ...lorsqu'ils ne veulent plus ni sauter, ni moduler des airs, ni faire sur l'herbe la dinette, ils s'en vont et le rideau tombe. » *ibid.* pp. 489–490.

⁴¹ Cf. Lewicka, Halina : *Études sur l'ancienne farce française*, Paris, 1974, p. 72. H. Lewicka constate que dans le développement d'un schéma de farce « le principal de ces procédés consiste à exploiter la popularité d'un personnage comique en le plaçant dans des situations toujours nouvelles » (p. 21). Ici

coup on l'oublie comme s'il n'avait jamais existé. (La partie dominante sera malgré tout la partie « artésienne », ainsi Adam de la Halle serait resté fidèle non seulement à la langue de son pays [le picard], mais aussi à ses traditions concernant ce genre.) Notons encore la simplicité du style du *Jeu* qui est le propre des pastourelles du Nord de la France.

Il ne nous reste plus qu'à souligner encore une fois l'importance des refrains-centons insérés dans la pièce, qui en plus d'avancer les événements, donnent aussi le charme de toute l'œuvre.⁴²

Le *Jeu de Robin et Marion* – digne de l'autre chef-d'œuvre de notre poète, le *Jeu de la Feuillée* – a été considéré (à tort) par d'aucuns comme une simple pièce de divertissement. Cependant il a le mérite d'être bien plus que cela : il est non seulement la synthèse des pastourelles de plus d'un siècle et la première pastourelle dramatique, mais il constitue aussi l'étape principale de la transformation des pastourelles en pastorale.

Le génie d'Adam de la Halle y a donc réussi à saisir un « moment de vérité » entre les pastourelles des chevaliers et les pastorales de la cour, en présentant un peu des détails de la vie réelle des bergers à son public, tout en l'amusant et sans le choquer.

LILLA ZILAHİ

Budapest

il ne s'agit pas de situations nouvelles, ni de personnages comiques, mais de personnages très connus qui ont leur « popularité » depuis plus d'un siècle.

⁴² Nous retrouvons ce charme dans la chantefable *Aucassin et Nicolette*, qui contient de même des refrains-centons insérés dans le texte, et qui en plus la simplicité de son style, a été écrite, elle aussi, en dialecte picard. Nous pouvons y rencontrer aussi nos bergers (XVIII ; XXI) accompagnés de tous leurs instruments de musique ainsi que de la fameuse massue «*Flaûsteles et cornés, maçûeles et pipés*» – XXI.