

## LE JEU DE LA FEUILLÉE EST UNE FÊTE\*

Pierre-Yves BADEL

**Résumé :** Le texte qui suit reproduit en la remaniant légèrement une conférence lue le 24 septembre 1998 à l'Université d'Hiroshima. JEAN DUFOURNET a vu dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam le Bossu une fête ratée et comme un psychodrame: Adam projetterait sur les autres personnages ses désillusions et ses haines d'écrivain prisonnier d'une femme laide et sensuelle, d'un père avare et lâche, d'une ville mesquine. Pourtant JEAN DUFOURNET reprend à son compte l'hypothèse séduisante, mais invérifiable, qui fait de la réunion principale de la Charité des jongleurs et des bourgeois d'Arras le cadre même de la première production du *Jeu*. Pourtant et surtout il admet que les personnages de la *Feuillée* ont été joués par les bourgeois dont ils partagent le nom. C'est sur ce dernier point que je reviens pour le confirmer, car il est incompatible avec l'idée que la pièce d'Adam soit une satire. Le *Jeu de la Feuillée* est une vraie fête.

Un texte théâtral n'est pas un texte littéraire comme les autres. Il peut n'avoir jamais été joué, il peut n'avoir été joué qu'une fois: cela importe peu à sa compréhension. Ce qui est décisif, c'est qu'il ait été écrit pour être présenté *par personnages*. Le *Jeu de la Feuillée* d'Adam le Bossu (1276) relève entièrement du mode dramatique de représentation, même si le théâtre, ici subordonné à la fête, en revêt la dimension et le sens. Le *Jeu de la Feuillée* n'est pas un texte qu'aurait pu prendre en charge un unique jongleur pour en mimer les personnages, — hypothèse qu'on a formulée pour *Courtois d'Arras*. A fortiori, ce n'est pas une œuvre à lire, fût-ce à haute voix, dans «la chambre des dames» ou dans le jardin attenant au manoir familial. Or, de même qu'on comprendrait mal une explication d'*Aucassin et Nicolette* qui ne prît pas pour point de départ l'alternance des parties chantées et des parties dites, de même qu'on comprendrait mal un travail critique sur le *Roman de Renard* qui ne tînt pas pour essentiels, et son écriture branche par branche, et le recueil de ces branches dans des cycles, de même toute lecture d'un jeu qui en ignore le caractère de jeu est une lecture mutilée. Il ne me paraît pas inutile de le rappeler, même après bien d'autres<sup>1)</sup>. Car de nombreuses études dont le *Jeu de la Feuillée* a été l'objet depuis une quarantaine d'années<sup>2)</sup> l'ont, à mon sens du moins, oublié. C'est d'autant plus regrettable que les conditions de présentation du *Jeu* ont été très particulières.

Je décrirai le *Jeu de la Feuillée* comme une fête. Comme une vraie fête. Pas une fête triste, pas une fête désenchantée: ces expressions, romantiques peut-être ou verlainiennes, n'ont pas de sens. Une fête triste n'est pas une fête. Pas une «fête mesquine»<sup>3)</sup>. Une fête mesquine est une fête ratée. Mais pourquoi le *Jeu de la Feuillée* représenterait-il un échec? Je ne peux accorder à notre ami JEAN DUFOURNET cette interprétation du *Jeu* que son talent a presque réussi à imposer, du moins en France, comme une nouvelle *doxa*<sup>4)</sup>.

Le *Jeu de la Feuillée* est une pièce singulière; mais nous n'avons aucune raison d'y chercher une esthétique classique. On l'a rapproché depuis longtemps de ce que nous appelons une «revue». À bon droit, bien qu'il me semble que le mot réduise quelque peu les dimensions du *Jeu*. C'est pourquoi je préfère parler de fête.

Le *Jeu de la Feuillée* est une fête pour quatre motifs complémentaires. Primo, il donne à voir un rituel de fête populaire et il s'achève sur l'évocation d'un rituel chrétien. Secundo, les

acteurs y sont pour une bonne part identiques aux spectateurs. Tertio, propos et gestes y mettent, le temps d'une soirée et d'une nuit, les positions sociales et les réputations acquises sens dessus dessous. Quarto, de ce renversement tout provisoire des valeurs auquel ils ont participé ou consenti, les Arrageois sortent plus forts que jamais de leur solidarité. Le second point, qui est capital, retiendra l'essentiel de mon attention. Pour les autres, je ne ferai que les évoquer.

\* \* \*

Le texte du *Jeu de la Feuillée* nous permet de déduire qu'il est contemporain de deux coutumes arrageoises. Au terme du *Jeu*, l'un des compagnons propose d'aller

Baisier le fierte Nostre Dame  
Et [un] chierge offrir, qu'ele flame<sup>5)</sup>.

D'autre part, si la rubrique initiale qui annonce le texte est *Li Jus Adan*, l'explicit le désigne comme *Li Jeus de le Fuellie*, forme picarde pour le français commun, *Li Jeus de la Feuillée*. Ces deux indications autorisent à voir dans la fin du *Jeu* une allusion à un rite religieux précis. L'agglomération arrageoise était divisée en deux parties, Arras-Cité autour de la cathédrale, Arras-Ville le centre d'une économie dynamique. Or, chaque année, les chanoines de la Cité venaient exposer à la dévotion des habitants de la Ville une châsse de Notre-Dame qui contenait de précieuses reliques (voile et ceinture de la Vierge, manne céleste, morceau de la vraie croix ..., mais non la chandelle miraculeuse, comme plusieurs l'ont écrit à tort). Il l'exposait sur une place nommée le Petit Marché, à Pentecôte et dans les jours qui suivaient. La châsse reposait sous un abri provisoire aménagé spécialement, une cabane appelée *feuillée*<sup>6)</sup>. Pentecôte tombait en 1276, le 24 mai.

Une seconde coutume est introduite dans le *Jeu* même. C'est le repas des fées, rite ancien que l'Église tenait pour une superstition et sur lequel nous sommes bien documentés. Ce repas était offert au début de l'année ou à la naissance d'un enfant, ce qui n'excluait pas d'autres moments, le mois de mai par exemple, où naît l'été, entendu comme la belle saison. Deux rites propitiatoires donc, dont au moins le second est associé à une naissance ou renaissance<sup>7)</sup>. Voilà ce qu'on peut tirer du texte. Plutôt que de fêtes il s'agit là de rituels.

ROGER BERGER est allé plus loin: il a imaginé que le *Jeu de la Feuillée* avait été créé pour l'assemblée annuelle principale de la Charité des jongleurs et des bourgeois d'Arras, assemblée nommée, qui se tint en 1276 le 4 juin<sup>8)</sup>. Cette hypothèse a été reprise par JEAN DUFOURNET, R. BRUSEGAN et G. MERMIER<sup>9)</sup>, sans qu'ils en tirent la moindre conclusion. J'ai repris aussi cette hypothèse dans mon édition des *Œuvres Complètes* d'Adam (pp. 21-24) et j'en ai tiré les conséquences: elle est incompatible avec l'idée, chère à JEAN DUFOURNET, que le *Jeu de la Feuillée* est un psychodrame et la confession de l'échec d'un individu. Ceci dit, l'hypothèse de R. BERGER, dont on ne saurait aujourd'hui affirmer qu'elle est vraie ou fausse, n'est pas essentielle à mon propos. Serait-elle fausse, le *Jeu de la Feuillée* n'en serait pas moins une fête.

\* \* \*

Le *Jeu de la Feuillée* est une fête, parce que ses spectateurs en sont pour une bonne part les acteurs. C'est un spectacle où la limite entre l'aire de la représentation d'un côté et le reste de la salle de l'autre est souvent franchie<sup>10)</sup>: le dénommé Walet est invité à avancer pour déposer son offrande devant les reliques que le moine offre à la dévotion des fidèles: «Or cha! Sus, Walet, passe avant!» (v. 340); le même Walet est ensuite invité à rentrer dans le rang, à

retourner à sa place dans la salle: «Ho! Walet, biaux niés, va te sir!» (v. 363). On pourrait multiplier les exemples de ce genre. Fondamentalement, la limite entre la scène et la salle — si l'on peut se permettre ces mots bien modernes — s'efface parce que les personnages du *Jeu de la Feuillée* portent pour la plupart des noms qui sont ceux de personnalités réelles d'Arras. Or, aujourd'hui, on admet très généralement que les personnages étaient interprétés par les habitants d'Arras dont ils portent le nom: Adam jouait son rôle, son père maître Henri le sien et ses compagnons les leurs. Les éditeurs sont d'accord sur ce point: E. LANGLOIS écrivait en 1923: «Il est probable que les rôles d'hommes étaient tenus par ceux dont ils portent le nom», J. DUFURNET parle en 1989<sup>11</sup>. Les critiques aussi<sup>12</sup>. Or ce point est capital; car il signifie que ces Arrageois, qui se présentent sur scène, se donnent tour à tour en spectacle les uns aux autres. Tour à tour, ils regardent et ils sont regardés. Tour à tour, ils jugent et ils sont jugés. Ils échantent constamment leur position.

Ce point est essentiel à la compréhension du *Jeu de la Feuillée*, à une estimation aussi nuancée que possible de sa portée satirique. Or il n'a pas toujours été admis.

Ici, il me faut ouvrir une parenthèse. Décrire le *Jeu de la Feuillée* comme une fête, c'est une manière de limiter son caractère satirique. À mes yeux en effet on a beaucoup exagéré la virulence de cette satire. On l'a surestimée au point de dénier à Adam la paternité du *Jeu de la Feuillée*. C'est ainsi qu'un érudit, à qui on doit de précieuses découvertes sur la littérature d'Arras, ADOLPHE GUESNON, ne pouvait admettre qu'Adam eût écrit le *Jeu de la Feuillée*. A fortiori, il n'aurait pas admis qu'il l'eût joué. S'il refusait d'attribuer le *Jeu* à Adam, s'il l'attribuait au contraire à un ennemi d'Adam, c'est parce qu'il ne pouvait concevoir que le poète assumât ce rôle — odieux selon GUESNON — qui lui faisait décrire son épouse comme une mégère décrépite et son père comme un vieillard égoïste et un ivrogne<sup>13</sup>. GUESNON avait soutenu cette opinion dès 1899, ce qui lui avait valu une réplique intéressante d'E. LANGLOIS. Le futur éditeur du *Jeu de la Feuillée* défendait l'attribution à Adam. Il considérait que GUESNON exagérait la méchanceté des plaisanteries du poète sur sa femme, dont, disait LANGLOIS que je cite ici, Adam fait «un portrait dans lequel la plus belle femme du monde se reconnaîtrait avec plaisir». Toujours, selon LANGLOIS, le *Jeu* plaisante de maître Henri «en termes inoffensifs et visiblement sympathiques»<sup>14</sup>: certes, il est près de ses sous, il aime la bonne chère et ne tient pas à se brouiller avec les puissants; mais sont-ce là de bien graves défauts? Le *Jeu* ne bafoue pas davantage Adam lui-même quand il le présente en amoureux qui hésite à partir pour Paris, en bon compagnon et en bon compositeur de chansons (vv. 664-665). LANGLOIS conclut qu'on ne peut pas bâtir l'histoire littéraire sur des «convenances». Cette réflexion met le doigt sur le nœud de la question. Quand il s'agit de juger de la virulence du *Jeu de la Feuillée*, de la nature de son rire, chaque critique se prononce en fonction de l'idée qu'il se fait de ce qui se dit et de ce qui ne se dit pas; chaque critique déplace selon son idiosyncrasie les limites du tolérable. À cet égard, il n'est pas sûr que les critiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle se soient montrés aussi ouverts que ceux du XIX<sup>e</sup> siècle! Comme si nous pouvions retrouver les réactions des Arrageois du XIII<sup>e</sup> siècle! Comme si nous pouvions nous accorder sur ce qui était alors convenable! Il nous faut chercher dans le texte même un principe de jugement. Or nous tenons ce principe — et c'est ainsi que je termine ma parenthèse sur l'attribution du *Jeu*, que personne ne met en doute aujourd'hui. Ce principe, c'est le point sur lequel aujourd'hui on s'accorde: le *Jeu de la Feuillée* a été joué par ceux dont il parle; les acteurs en sont les premiers spectateurs.

Ce point est si important qu'il vaut la peine de l'asseoir définitivement. L'éditeur allemand du *Jeu de la Feuillée*, OTTO GSELL, a fait, à cet égard, en 1970 une excellente suggestion<sup>15</sup>. Après avoir rappelé les critiques qui ont admis qu'Adam, maître Henri et leurs trois compagnons, Guillot, Riquier et Hane jouaient leurs propres rôles, il ajoute des lignes que je traduis: «Tous les personnages, dans la mesure où il ne s'agit pas de simple types, comme le Médecin, le Moine, le Fou, sont présentés par leur nom même, pour que le public

identifie plus facilement les personnalités représentées. Exceptions: Dame Douce et précisément les cinq acteurs qui devraient en priorité être dénommés, compte tenu de leur position centrale dans la pièce. Or Adam est désigné par son nom seulement au vers 321, Henri au vers 201, Riquier au vers 81, Guillot au v.919[*sic*] et Hane très tardivement au v. 1073 [*sic*]. Si le poète et ses amis étaient leurs propres interprètes, cette contradiction apparente s'expliquerait aisément, car il était superflu d'identifier ces personnalités, familières en tout état de cause aux spectateurs». Cette réflexion me paraît d'une grande justesse. Je voudrais revenir sur elle et la confirmer en élargissant le champ d'observation.

Dans le théâtre français classique il est capital que le spectateur soit informé aussi tôt que possible de la situation quand commence l'action placée sous ses yeux. On s'avère bon dramaturge dès les scènes d'exposition. Ainsi Jean Racine. Il a écrit peu de pièces. Or trois d'entre elles débutent par le même mot, qui n'est autre que l'adverbe *Oui*. C'est ainsi que commence son premier triomphe, *Andromaque*: «Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle». C'est ainsi que commence sa dernière tragédie, *Athalie*: «Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel». C'est ainsi que commence *Iphigénie en Aulide*, dont je voudrais commenter les deux premiers vers: «Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille. Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille». Ces quelques mots permettent aux spectateurs d'identifier sur-le-champ au personnage d'Agamemnon l'acteur qu'ils voient et entendent parler. Le procédé peut paraître élémentaire, puisque le personnage énonce son nom. Nous verrons qu'il n'est pas si rare. Ici, d'ailleurs, il est tout à fait en situation, puisqu'il s'agit aussi de nous faire comprendre l'étonnement de l'interlocuteur du roi et, peut-être, de suggérer la surprise éprouvée par Agamemnon lui-même devant la conduite extraordinaire qui est la sienne. Quant à l'interlocuteur, sa stupeur et son incrédulité manifestes sont les signes de sa condition inférieure, pour ne pas parler du tutoiement dont il est l'objet. Certes, cet interlocuteur n'est pas appelé par son nom propre. Il ne le sera d'ailleurs qu'assez tard, mais il est clair qu'il appartient à ce que GSELL définit comme un type: l'interlocuteur d'Agamemnon est le type du domestique de tragédie, confident et homme à tout faire du héros. Il ne sera nommé, au vers 55, que pour des raisons évidentes de commodité: il est plus facile ainsi de l'interpeller. Car un nom propre ne sert pas seulement à identifier, il a une deuxième fonction, celle de terme d'adresse. J'arrête ici ce bref commentaire: sans aucun doute, Racine sait écrire une scène d'exposition! Ses spectateurs sont mis tout de suite en position d'identifier les personnages qu'ils voient et de saisir le rapport ordinaire de subordination extrême du second, l'interpellé, au premier, l'interpellant, — rapport que vient troubler en ce matin fatal la pensée qu'Iphigénie doit être sacrifiée.

Qu'en était-il au XIII<sup>e</sup> siècle? Reprenons et élargissons le champ d'enquête d'O. GSELL. Le travail n'est pas trop lourd, puisque nous n'avons conservé qu'un petit nombre de pièces. J'ai utilisé les jeux suivants: le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, *Courtois d'Arras*, *Robin et Marion* la seconde pièce d'Adam de la Halle, le *Jeu du Pèlerin* et le *Garçon et l'Aveugle*. J'ai retenu aussi des pièces religieuses: le *Jeu d'Adam*, la *Sainte Résurrection*, le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf et la *Passion du Palatinus*. J'ai posé à ces pièces deux questions: quand désignent-elles leurs personnages? Comment le font-elles?

Quand désignent-elles leurs personnages? Nous pouvons répondre sans hésitation. Elles le font immédiatement, dès l'instant où le personnage se présente sur scène, prend la parole ou est interpellé par un autre personnage.

Comment nos pièces désignent-elles leurs personnages? Les auteurs recourent à quatre formules que je vais détailler, tout en prévenant qu'elles sont sans surprise.

La première formule est celle que nous avons rencontrée dans *Iphigénie*. Le personnage s'identifie lui-même. Par exemple, dans le *Garçon et l'Aveugle*, l'Aveugle se désigne dès sa première réplique, une réplique qui ouvre cette courte pièce (éd. M. Roques, vv. 1-5):

Faites nous bien, seingnor baron,  
 Que Diex li fius Marie  
 Vous meche tous en sa maison  
 Et en sa compaignie !  
 Veoir ne vous puis mie.

: dès le cinquième vers, le personnage est identifié et si son identification ne va pas jusqu'à lui donner un nom propre, c'est qu'il suffit ici qu'il soit caractérisé par un trait, la cécité, qui détermine tout son rôle.

Autre exemple. Dans le *Jeu de saint Nicolas*, quelques répliques mettent en scène la bataille entre les Sarrasins et les chrétiens. Plusieurs acteurs s'écrient: «Sains Sepulcres, aïe!» et cette simple prière, contrastant avec la scène précédente qui s'est achevée par l'invocation de Mahomet, suffit à caractériser le nouveau groupe d'acteurs comme chrétiens. Puis quatre acteurs vont successivement prendre la parole. Ce qu'ils disent les définit comme chevaliers et même comme croisés. Écoutons le premier (éd. A. Henry, 1980, vv. 396-400):

Segneur, or du bien faire !  
 Sarrasin et païen viennent pour nous fourfaire :  
 Ves les armes reluire, tous li cuers m'en esclaire !  
 Or le faisons si bien que no proueche i paire :  
 Contre chascun des nos sont bien cent par devise.

Ici encore, la désignation ne va pas jusqu'au nom propre. En effet, ce que disent d'eux les acteurs permet de définir leurs personnages comme ceux de croisés voués à un très prochain martyre. Remarquons au passage que l'identification passe aussi par d'autres signes que les mots. «Ves les armes reluire!» : cette simple notation nous laisse penser que le costume des personnages contribuait parfois à les faire reconnaître.

La seconde formule consiste à confier l'identification d'un personnage qui vient de parler à son interlocuteur. Identification donc a posteriori. Voici un exemple emprunté au *Miracle de Théophile* (éd. G. Frank). Du vers 1 au vers 43, un personnage dénonce avec virulence l'injustice dont il est l'objet. Il va jusqu'à s'en prendre à Dieu. Au vers 44, son interlocuteur le nomme: «Qu'est ce? Qu'avez vous, Theophile?»

Autre exemple: une part importante du *Jeu de saint Nicolas* se passe dans une taverne. Un nouvel acteur s'y présente (v. 711), il salue les clients; l'un d'eux lui répond: «Or cha! Rasoir, venés seoir!»(v. 715). Cette seconde formule est assez fréquente, moins toutefois que la troisième.

La troisième formule confie au personnage qui parle le soin d'identifier celui à qui il s'adresse. Identification a priori. Les exemples en sont très nombreux. Prenons les premiers vers du *Jeu de saint Nicolas* (vv. 115-116):

Roys, chil Mahom qui te fist né  
 Saut et gart toi et ten barné ... !

Quand l'allocataire répond (v. 122), le public sait déjà qu'il est un roi et, plus précisément, un roi païen.

La quatrième formule n'est au fond qu'une variante de la précédente. Toutefois, elle mérite d'être distinguée parce qu'elle est économique. Quand un acteur s'adresse à un autre acteur en utilisant un nom qu'on peut appeler un nom relatif par nature<sup>16)</sup>, il fait coup double.

Il identifie a priori son interlocuteur tout en s'identifiant lui-même. Prenons le début de *Courtois d'Arras* (éd. E. Faral), vv. 1-10):

Jetés, jetés vos biestes fors ;  
 Bues et vakes, brebis et pors  
 Piech'a deüssent estre as chans.  
 Or est l'erbe arosee et tenre ;  
 Li losegnols et li chalendre  
 Ont piech'a commencié lor chans.  
 Or sus, biaux fieus, trop as geü :  
 Ja deüssent avoir peü  
 Ti agnelet l'erbe menue.

Peres, trop m'i poés grever ...

*Biaux fieus* est un exemple de ces termes relationnels dont l'usage permet d'identifier à la fois le locuteur et son interlocuteur. Il en est d'autres: ainsi *oste*, quand un client s'adresse à un tavernier, ou *compain* dans l'exemple suivant, emprunté à la *Sainte Résurrection* (éd. Jenkins et al., vv. 307-310): un acteur vient de se proposer pour garder le tombeau de Jésus; un autre s'adresse à lui en quelques mots qui font de lui le deuxième membre d'un groupe en train de se constituer autour de la même tâche:

Bel compain, od vus en irrum  
 E le sepulcre garderum.  
 Nul n'i vendra qui ne prengum,  
 N'il ne levera que nel sachom.

Telles sont les quatre formules simples de l'identification. En les décrivant, nous avons remarqué que l'identification comporte des degrés. Elle n'est pas toujours poussée jusqu'au nom propre. Loin de là! C'est que ce n'est pas nécessaire. Il suffit souvent qu'elle s'arrête au rôle (chevalier, garde, roi, père, fils) ou au type. Dans le *Jeu de saint Nicolas*, la troisième formule sert à présenter un certain Durant: «Durant, Durant, oeuvre le chartre» (v. 541). À vrai dire, son rôle de geôlier et de bourreau est bien plus important à l'intrigue que son nom propre et nommer Durant paraît peu économique. C'est que, rappelons-le, le nom propre a deux fonctions. L'une est d'identification; mais l'autre est toute pratique, elle est d'adresse, elle permet d'apostropher quelqu'un. Cette seconde fonction est particulièrement utile quand un supérieur s'adresse à un inférieur, ce qui est ici le cas. Quand un inférieur parle à un supérieur, il peut recourir au terme d'adresse passe-partout qu'est le mot *sire*. Une autre remarque s'impose: moins il y a de personnages, moins l'identification est difficile. Dans une pièce à deux personnages comme le *Garçon et l'Aveugle*, une fois l'Aveugle caractérisé comme tel, tout ce que dira ou fera l'autre acteur le définira assez sans qu'il soit nécessaire qu'il porte un nom. Pourtant, nous apprenons très vite, dès le vers 40, le nom du Garçon. Il s'appelle Jehannet. Nous retrouvons ici la fonction d'adresse du nom propre. Le Garçon peut appeler l'Aveugle *Sire*, *Biaux dous sire*, dès lors qu'il accepte de le prendre pour maître. En revanche, il est plus facile pour l'Aveugle de s'adresser au Garçon par son nom propre, Jehannet. Ces remarques vont nous permettre de commenter les cas où l'identification du personnage joué par l'acteur paraît retardée. Quelques cas, mais ils sont significatifs.

Le *Jeu de saint Nicolas* débute par un prologue placé dans la bouche d'un prêcheur. Ce prologue présente la pièce. Le *Jeu* commence en fait avec l'irruption d'un acteur qui s'adresse à un roi païen pour l'avertir de l'entrée d'une armée chrétienne sur sa terre — le passage nous

a servi à illustrer la troisième formule. Or cet acteur n'est nommé et caractérisé par le roi qu'au vers 239: «Diva ! Iés tu chaiens, Auberons, mes courlieus?». L'identification du personnage est ainsi progressive. Elle progresse avec l'avancement de l'intrigue, le nombre des domestiques du roi, la diversification de leurs fonctions — il y a là le sénéchal et le crieur royal — et, bien sûr, l'apparition du nom propre est liée à la fonction d'adresse.

Preons un second exemple dans *Courtois d'Arras*. Dans la taverne où entre le héros, il y a deux demoiselles de petite vertu dont le spectateur connaît depuis longtemps les noms (v. 110). Il faut néanmoins que leur conversation avec Courtois soit assez avancée pour que le spectateur puisse attribuer à chacune son nom. La nomination intervient dans un jeu de répliques entre les deux femmes (vv. 170-171) où se succèdent la formule trois et la formule deux :

Di jou voir, dame Mancevaire ?  
— Oïl certes, dame Porrete!

La répartition des noms propres n'intervient qu'au moment où se précisent les rôles que les deux femmes vont tenir, chacune à sa place, pour tromper et détrousser le garçon sans expérience qu'est Courtois.

Autre exemple, pris à *Robin et Marion* (éd. P.-Y. Badel). Deux amis des héros sont nommés aux vers 228-229. Ce sont Baudouin et Gautier. Robin les interpelle au vers 240. Chacun répond. Ce bref dialogue apprend au spectateur que les deux hommes sont des cousins de Robin, mais le texte ne lui permet pas encore de savoir qui est qui. Gautier ne sera identifié qu'au moment où Robin s'adressera spécifiquement à lui: «Aïmi! Gautier, estes vous la? J'ai tout perdu, Marote en va! — Et que ne l'alés vous reskeure?» (vv. 357-359). Il va sans dire que, du même coup, l'autre membre du couple de cousins est nécessairement Baudouin.

J'emprunterai un dernier exemple au drame religieux qu'est le *Jeu d'Adam* (éd. W. Noomen), qui met *par personnages* les premiers chapitres de la *Genèse*. Au vers 113, un personnage nouveau interpelle Adam. Il ne sera nommé qu'au vers 196 quand Adam dira: «Fui tei de ci, tu es Sathan!». La prise de conscience d'Adam a été lente. Mais le public, lui, avait évidemment compris beaucoup plus tôt. En effet, avant même que le diable n'entre en scène, ce public avait vu des démons courir à travers l'espace scénique. Quant au dialogue entre Adam et son interlocuteur, il était une représentation de la tentation. En bref, ce dernier exemple nous rappelle que l'identification d'un acteur à un personnage ne passe pas que par l'imposition d'un nom propre ou générique, mais aussi par des signes visibles (mimique, costumes, accessoires) et tout autant par la considération de l'intrigue, des rapports qui s'y nouent entre les acteurs, par la connaissance préalable que le public a du mythe, de la fable, de l'histoire sainte.

Résumons-nous. Dans l'ensemble du corpus étudié, l'identification des personnages se fait sans difficulté. Cela ne veut pas dire qu'elle aille jusqu'au nom propre. Quand un acteur paraît, son personnage est souvent — surtout s'il n'est qu'une utilité, ange, chevalier, prophète, disciple, dans les drames religieux, serveur d'une taverne, berger, dans les pièces plus profanes — assez identifié par son rôle ou par la fonction qui se déduit de son comportement. Il se peut — mais cela n'a rien d'obligatoire — que son individualisation progresse. Mettons à part les cas où l'emploi du nom propre s'explique par sa fonction d'adresse. Il reste les cas où il devient nécessaire d'extraire un individu d'un groupe, de fixer entre les membres d'un groupe une relation hiérarchique — ainsi, à la taverne, la place respective du patron et de son serveur, du patron et de son client<sup>17)</sup> —, d'éviter une confusion entre des personnages proches par la fonction — ainsi, entre Aubéron et Connart le crieur du roi païen. Ailleurs, c'est la marche de l'intrigue qui impose plus de précision: dans *Courtois d'Arras*, il vient un moment

où l'«amie» du héros doit être distinguée de la seconde fille. Cette dernière prend la parole précisément pour nommer sa complice Pourrette<sup>18</sup>. Dans *Robin et Marion*, Gautier est clairement identifié dès lors que Baudouin cesse d'être son double, son écho. Les jeux auxquels se livrent les bergers imposent des distinctions claires. On voit donc que les textes étudiés sont souvent régis par un principe d'économie. La dénomination peut s'arrêter au nom fonctionnel ou générique. Il arrive aussi qu'on passe d'une désignation large, par le rôle, à une désignation étroite, par le nom propre.

Ensuite, nous avons constaté, à propos du *Jeu d'Adam* et à propos du *Jeu de saint Nicolas*, que l'identification du personnage ne se fait pas par le seul nom. Elle est due aussi, et parfois cela suffit, à des signes tout visibles, au costume, à l'association à un décor, au port d'attributs symboliques ou à des gestes.

Enfin, en dehors du *Jeu du Pèlerin*, médiocre et confus, enté maladroitement sur *Robin et Marion*, et du *Garçon et l'Aveugle*, jeu limpide parce qu'à deux personnages, tous les textes de notre corpus sont des textes dont l'intrigue est au moins dans ses grandes lignes connue. C'est évident pour les pièces qui empruntent leur sujet à l'Ancien Testament (*Jeu d'Adam*), au Nouveau (*Sainte Résurrection*, *Passion du Palatinus*), aux vies de saints (*Saint Nicolas*, *Théophile*). *Courtois d'Arras* est une pièce qui transpose la parabole évangélique de l'enfant prodigue, et la transposition ne saurait être méconnue. Quant à *Robin et Marion*, c'est une mise *par personnages* des récits et descriptions qui caractérisent la pastourelle lyrique. Dans tous ces textes donc, les personnages sont définis par leur place dans une histoire connue ou dans un ensemble dont le caractère traditionnel est évident: récit biblique, parabole, miracle, pastourelle. Des oppositions simples précisent cette place: opposition religieuse (Dieu vs démons ou hommes, païen ou juif vs chrétien), hiérarchique (roi vs sénéchal, chevalier vs berger), sexuelle (fille vs garçon), parentale (père vs fils, aîné vs cadet), locale (palais vs taverne, ville vs campagne)... Dans tous ces textes, la désignation par le nom propre est presque un luxe!

Il est temps de revenir au *Jeu de la Feuillée*. Pour être clair, j'irai à ma conclusion. Le *Jeu de la Feuillée* a une position très singulière sur les trois points que je viens de dégager au terme de mon étude sur les pièces qui lui sont comparables. Son sujet est inédit, il ne reprend aucune intrigue connue. Les signes visibles de l'identification y sont très inégalement répartis. L'identification par le nom propre y est particulièrement différée dans le cas des acteurs principaux. Reprenons ces trois points en commençant par le dernier.

Il y a identification immédiate par le nom dans plusieurs cas. Ou bien par un nom commun — il s'agit alors d'un type — ou bien par un nom propre — il s'agit surtout de comparses. Relèvent de ma première formule l'entrée du médecin — «Bien sai de quoi estes malades [...] je sui maistres bien acanlés» (vv. 200-206) —, celle du moine — «Segneur, mesires sains Acaires Vous est chi venus visiter» (vv. 322-323). Relève de ma seconde formule l'entrée de la fée Morgue: comme elle lui demande ce que devient Hellequin, Croquesot lui répond: «Dame, que vostre amis fin!» (v. 616); or le spectateur vient d'entendre le même Croquesot dire que Hellequin aime dame Morgue (vv. 604-607). Relèvent de ma troisième formule les entrées de Rainelet, l'assistant du médecin («Rainelet, il couvient qu'on oigne Ten pauc. Lieve sus un petit!», vv. 260-261), des sots Walet et Walaincourt («Or cha! Sus, Walet, passe avant!», v. 340, et «Baise aussi, biaux niés Walaincourt!», v. 362 — ce dernier rôle est muet), des fées Maglore et Arsile («Or cha! Maglore, alés avant, Et vous, Arsile, d'après li», vv. 624-625), du tavernier Raoulet (son nom prononcé dès le v. 881 et associé à la taverne est réitéré au v. 903). Le fou et son père s'identifient ensemble et dans leur relation dès les premiers mots prononcés par le père («Or cha! Levés vous sus, biaux fiex», v. 390), ce qui correspond à ma quatrième formule.

L'identification de Croquesot est progressive. Appelé d'abord par le nom commun de *barbustin* (v. 603), il reçoit son nom propre au v. 614. À vrai dire, le personnage a d'abord



un rôle, celui de messenger (v. 610). Le nom propre, Croquesot, vaut surtout par l'image que son «étymologie» suggère et, pour les spectateurs, il a un intérêt supplémentaire s'il est, comme je le crois, le nom de l'acteur même, car le nom Croquesot figure dans le *Nécrologe* de la Charité des jongleurs et des bourgeois d'Arras et l'acteur du *Jeu* a bien pu appartenir à cette famille.

Que reste-t-il? Un acteur dont l'identité n'est donnée qu'à la lecture des rubriques du manuscrit. Il s'agit d'Henri de la Halle (vv. 380-389), un personnage qu'il faut distinguer de maître Henri, le père d'Adam<sup>19</sup>). Il reste surtout les personnages principaux. Ils sont, eux, identifiés, mais progressivement et tard. Progressivement: par exemple, Adam, premier acteur à prendre la parole, est d'abord un rôle, un clerc. Il est ensuite un compagnon dont les amis se moquent doucement, un mari déçu et un fils dépité. Il est un faisceau de traits avant d'être appelé par son nom au v. 321 seulement. Tard donc, — comme Riquier, qui parle dès le v. 12 et ne reçoit son nom qu'au v. 81, — comme maître Henri, qui intervient au v. 182 et est nommé au v. 201, — comme Guillot, qui parle au v. 34 et n'est appelé qu'au v. 496, — comme dame Douce, qui joue son rôle dès le v. 246 et est nommée au v. 848, — comme Hane surtout qui parle dès le vers 18, mais attend le v. 927 pour recevoir son nom; or le *Jeu* ne compte que 1098 vers. Notre examen confirme le constat d'O. GSELL. Les personnages dont la présence tout au cours du *Jeu de la Feuillée* donne à cette pièce un minimum d'unité sont identifiés par leur nom propre d'une façon exceptionnellement tardive. Il est même un intervenant mineur, Henri de la Halle, qui n'est pas du tout identifié.

Les personnages le sont-ils par ce que j'ai nommé des signes visibles? Les types que sont le Médecin, le Moine, le Fou, les Fées et le messenger d'Hellequin le sont assurément. Par leurs costumes ou les objets qu'ils portent. Adam lui-même est identifié par son habit dès le vers 1. Mais identifié comme clerc, non comme individu porteur d'un nom. En revanche, aucune marque visible, aucun costume, aucun accessoire, ne distingue Riquier, Guillot et Hane, les trois compagnons d'Adam.

Les personnages principaux sont nommés tard. Plusieurs d'entre eux ne peuvent pas être distingués par des signes visibles. Cette situation est étonnante. Car, s'il est une pièce où la nécessité d'identifier les personnages s'impose, où elle n'est pas un luxe, c'est bien le *Jeu de la Feuillée*. On y chercherait en vain l'équivalent des intrigues traditionnelles, des histoires achevées, closes sur elles-mêmes que racontent *par personnages* les pièces édifiantes, *Saint Nicolas* et *Courtois d'Arras*. On n'y trouverait pas même cet arrière-plan que constitue pour *Robin et Marion* le genre lyrique de la pastourelle. Dans le *Jeu de la Feuillée*, qui pourrait, sinon à très brève échéance, anticiper sur le cours de l'action, quand il y a action, à défaut sur le tour pris par la conversation? On voit bien, dans les premiers vers, un clerc prendre congé de trois de ses amis, qui accueillent cette décision avec quelque scepticisme. Mais ailleurs, d'autres configurations se dessinent, qui brouillent cette première image. Par exemple, c'est Riquier qui vient à être mis, un instant, sur la sellette, accusé qu'il est d'avoir engrossé une patiente du médecin. Ailleurs encore, on a affaire à des configurations tout autres, qui résultent de la présence d'un moine, de celle d'un fou, de celle de fées. Le différend entre les compagnons perd de son importance. Pourtant ces mêmes compagnons ont une identité forte. L'auteur n'a pas voulu placer ses vers dans la bouche de personnages que des rubriques désigneraient comme *Le premier compagnon*, *Le second compagnon* etc. Ce qui fait le sel de la pièce, son caractère unique, c'est qu'Adam a mis en scène des personnages qui sont des bourgeois de sa connaissance, dont l'existence historique est avérée, et d'abord lui-même. Comment imaginer un seul instant qu'il était indifférent au poète que ses personnages fussent ou qu'ils ne fussent pas identifiés, puisque toute la singularité du *Jeu* tient à ce qu'il montre — abstraction faite des types que sont le médecin, le moine, le fou et son père — des personnages sans importance au regard de la grande histoire, mais des personnages qui ne sont pas imaginaires et dont toute l'importance tient à leur existence réelle dans la ville

d'Arras? Ainsi le *Jeu de la Feuillée* a-t-il, si on le compare aux autres jeux, quelque chose de paradoxal. Il est le jeu qui pousse le plus loin l'individuation des actants puisqu'il ne s'arrête pas aux types que seraient le clerc, le père, le compagnon et la femme de mœurs légères, ni même à des noms de personnages imaginaires, mais va jusqu'à mettre en scène des personnalités arrageoises. C'est aussi le seul jeu à renoncer aux moyens usuels d'identification. Puisque ni le caractère de l'intrigue ni les procédés habituels ne permettent cette identification, une conclusion s'impose, qu'O. GSELL a déjà formulée: le public identifiait instantanément tout personnage en le voyant. Il reconnaissait dans l'acteur le bourgeois. Il ne fait aucun doute que le *Jeu de la Feuillée* a été conçu pour être présenté par celui qui l'avait écrit, Adam, et par les Arrageois dont il fait ses personnages. Adam, son père et leurs amis sont acteurs et spectateurs. À propos du carnaval de Rome dont il avait été le témoin, Goethe a écrit: <sup>20)</sup>. Toutes proportions gardées, le *Jeu de la Feuillée* est une fête que des gens d'Arras se donnent. Si la fête abolit la distinction entre acteurs et spectateurs, en ce premier sens le *Jeu de la Feuillée* est une fête. Ou plutôt, il tient de la fête; car, de même que tous les personnages ne sont pas des bourgeois — il y a les fées, le moine etc. —, il n'y a pas lieu de supposer que le public se limite aux seuls acteurs. Cette correction nous introduit à nos troisième et quatrième motifs de dire que le *Jeu de la Feuillée* est une fête.

\* \* \*

J'emprunte à ROGER CAILLOIS une définition de la fête. Elle est «suspension de l'ordre du monde. C'est pourquoi les excès sont alors permis. Il importe d'agir à l'encontre des règles. Tout doit être effectué à l'envers»<sup>21)</sup>. CAILLOIS détaille les transgressions que prescrit la fête. Parmi elles, en voici qui nous ramènent au moyen âge: «La fête ne comporte pas seulement des débauches de consommation, de la bouche et du sexe, mais aussi des débauches d'expression, du verbe ou du geste. Cris, railleries, injures, va-et-vient de plaisanteries grossières, obscènes ou sacrilèges, entre un public et un cortège qui le traverse (comme au second jour des Anesthésies, aux Lénéennes, aux Grands Mystères, au carnaval, à la fête médiévale des Fous), assauts de quolibets ...» (p. 155; voir aussi p. 157).

Cris, railleries, injures, va-et-vient de plaisanteries grossières, obscènes ou sacrilèges — nous les retrouvons sans peine dans le *Jeu de la Feuillée*. L'aspect satirique en est évident. Aussi je ne m'attarderai pas à le décrire. Je ne multiplierai pas les exemples de ces railleries qui prennent à partie les notables d'Arras — ou d'ailleurs, puisque le pape n'est pas épargné — et qui les traitent avec désinvolture, irrespect, parfois cruauté. Je n'énumérerai pas ces portraits-charges qui isolent ou grossissent un trait de caractère ou de mœurs que le public du *Jeu de la Feuillée* associait au personnage visé et qu'il prenait plaisir à voir caricaturé. Je me contenterai de relever trois moments qui symbolisent le renversement des rôles que le *Jeu de la Feuillée* opère à l'instar de la fête. Ces moments sont le double portrait de la femme d'Adam, ensuite l'intervention du fou, enfin l'apparition de la roue de Fortune.

Le début du *Jeu de la Feuillée* a eu un succès particulier. L'ensemble de l'œuvre n'a été conservé que dans un manuscrit, tant il est vrai que c'est une pièce de circonstance; mais son début a été recopié dans deux autres manuscrits. C'est que nous avons là un morceau de rhétorique très brillant. Adam y fait le portrait de sa femme dans tout l'éclat de sa jeunesse, parée de la grâce qu'elle avait ou que le désir du poète lui prêtait. Description détaillée, minutieuse, mais description qui ne manque pas d'opposer, trait par trait, à la beauté d'autrefois la laideur d'une femme qui n'a guère eu de mal à se faire épouser et qui, du fait du mariage, a perdu tous ses charmes :

Si crin sanloient reluisant  
D'or, roit et crespant et fremiant ;

Or sont keü, noir et pendic.  
 Tout me sanle ore en li mué.  
 Ele avoit front bien compassé,  
 Blanc, omni, large fenestric ;  
 Or le voi cresté et estroit... (vv. 87-93)

Inutile d'insister sur ce premier exemple de renversement des valeurs, de désacralisation. Il faut quand même ajouter qu'Adam ne tarde guère à renoncer à ce procédé et qu'en définitive, le tableau de la laideur s'efface complètement devant l'éloge de la beauté de l'amie. Nous sommes en droit de présumer que le renversement des valeurs trouve vite sa limite.

Parmi les rôles typiques que le *Jeu de la Feuillée* fait intervenir, celui du *dervé* n'est pas le moins intéressant. Quelle est sa fonction? Sa folie lui donne la liberté de tout dire, comme le reconnaît Adam, jouant son propre personnage: (vv. 430-431). La démençe est un bon masque pour dire des vérités qu'un homme sensé hésiterait à proférer. Et il ne fait aucun doute qu'il arrive au *dervé* de rencontrer le vrai. Par exemple, quand il dénonce l'hypocrisie (v. 394), la fausse dévotion qui entoure les reliques apportées par le moine, quand il se moque du talent de Robert Sommeillon, le nouveau Prince du Puy d'Arras, et de ses semblables, quand il rit de la vanité du Parisien que voudrait être Adam ou quand il rouvre une vieille blessure, celle de l'affaire des bigames. Et, dans la mesure même où il est incurable, il fait la preuve de l'impuissance des pouvoirs et des savoirs sérieux qui échouent à le contrôler ou à le guérir. Mais cette fonction critique n'épuise pas le rôle du fou. Ce railleur qui fait rire des autres est lui-même comique: à cause de son langage, de ses gestes, de ses peurs, de son agressivité, de son obscénité, de sa sujétion aux pulsions du corps (faim, soif, désir sexuel), à cause du couple inséparable qu'il forme avec son père. Il ridiculise les autres. Il contribue de ce fait à ce grand renversement des places qu'est la fête. Mais il est lui-même pris dans ce mouvement. Il n'est pas épargné, le rieur n'est pas le dernier de ceux dont on rit.

L'élément le plus spectaculaire du *Jeu de la Feuillée* est l'apparition de Fortune et de sa roue, à laquelle sont accrochés des mannequins censés représenter des notables d'Arras. La symbolique de la roue de Fortune est connue. Fortune est bien à sa place dans cette fête, puisque son office est de rappeler à chacun la précarité des positions, puisque son rôle est d'élever ceux qui sont en bas et de culbuter ceux qui sont en haut. Nous remarquons toutefois que Fortune a, semble-t-il, eu le bon goût d'arrêter, fût-ce un instant, le mouvement de sa roue. Sa présence est un avertissement pour les puissants plutôt qu'une sanction. Cette remarque va dans le même sens que celles que j'ai faites à propos du portrait de l'épouse d'Adam et à propos du fou. Le portrait de Maroie, le rôle du *dervé*, l'emblème de Fortune s'inscrivent parfaitement dans la dynamique de la fête. Chacune de ces trois figures dramatiques participe à la remise en cause des pouvoirs. Mais nous voyons aussi que leur capacité à renverser les positions est bornée. Le portrait tourne à l'éloge. L'on rit du rieur. La roue a cessé de tourner. L'audace du *Jeu* se trouve de ce fait tempérée.

Il convient donc de redire que le *Jeu de la Feuillée* est moins une fête qu'il ne tient de la fête. Cela n'a rien de surprenant. La fête, du moins dans l'Occident moderne, a perdu beaucoup de la vigueur qu'elle a ou qu'elle avait dans les sociétés qu'étudient les anthropologues. Pour citer CAILLOIS (p. 123), nos fêtes «appauvries ressortent [...] peu sur le fond de grisaille que constitue la monotonie de la vie courante». La fête médiévale n'est pas aussi exténuée que la fête contemporaine. Mais on ne saurait demander au *Jeu de la Feuillée*, qui est une représentation, la même liberté qu'aux fêtes du carnaval.

Quatrième et dernier point. La fête a pour fonction de renouveler l'ordre du monde, de le retremper, de le rajeunir. La licence, la transgression, la débauche, permettent de restaurer le monde. Elles n'en détruisent pas l'ordre, elles en éliminent les traces d'usure, les déchets accumulés depuis la fête précédente. Elles refondent le monde jusqu'à la nouvelle fête.

Dans le *Jeu de la Feuillée*, la licence, la transgression, la débauche ne sont que verbales, à coup sûr. Il n'empêche qu'elles ont la même fonction que dans la fête que nous décrivont les anthropologues: non pas détruire, mais purifier; non pas démolir, mais refonder. Il est temps de tirer toutes les conclusions de ce que j'ai réaffirmé après tant d'autres. Dire que le *Jeu de la Feuillée* a été joué par les individus qu'il montre et que sa représentation est une auto-représentation, c'est dire que le renversement critique des rôles trouve ici sa limite. Ou plutôt, c'est dire que ce renversement et la satire des positions acquises s'inscrivent dans le processus de la fête, qui est de confirmation et de consolidation des liens qui unissent ceux qui y participent.

Comment imaginer que les Arrageois qui interprètent le *Jeu* aient consenti à le faire s'ils avaient vu dans l'image qui y est donnée d'eux et grâce à eux une image aussi détestable que celle qui a été parfois brossée par la critique moderne? Comment Riquier Auri, Guillot le Petit et Hane, les trois compagnons d'Adam, auraient-ils accepté de jouer un rôle auquel ils auraient été appelés par leurs noms mêmes: symboliser la soif d'or, la petitesse et la sottise? L'image donnée de maître Henri est celle d'un homme qui aime les plaisirs, mais qui regarde à la dépense, celle d'un bigame qui proteste avec éloquence contre le tort fait aux siens, mais dont le courage ne va pas jusqu'à passer à des actes qui le brouilleraient avec ses employeurs, les échevins. Cette image est celle d'un obèse, attaché à son argent et qui ne brille pas par son courage. Elle n'est pas celle d'un sot, tout au contraire. Aussi, comment croire que le père d'Adam ait joué le personnage imaginé par son fils s'il l'avait jugé aussi noir qu'on l'a dit? Pourquoi se serait-il exposé aux rires s'il avait cru que, ce faisant, il allait susciter un rire offensant pour lui? Les différents personnages du *Jeu de la Feuillée* ne sont ni des reflets ni des projections d'Adam. Le *Jeu* n'est ni un psychodrame ni le drame d'un individu.

Le *Jeu de la Feuillée* est une fête parce qu'il est l'œuvre d'un groupe pour un groupe. Il n'a pas un héros, malheureux. Il a une héroïne, heureuse, et cette héroïne est une compagnie. Il est fait pour une compagnie<sup>23)</sup>. Cette compagnie constitue l'auditoire de la représentation. Public fait des acteurs eux-mêmes, on l'a dit, mais aussi de ceux qui les connaissent et sont les seuls à pouvoir s'amuser de les voir ainsi se présenter comme des personnages d'un jeu dramatique. Public fait encore de tous ceux qui sont d'une manière ou d'une autre les victimes des traits satiriques lancés dans le *Jeu de la Feuillée*: victimes passives dans la mesure où elles ne parlent pas<sup>24)</sup>, mais victimes dont la présence donne tout son sens à la pièce.

Déjà E. LANGLOIS estimait que, en l'absence de la femme d'Adam, de celle de Riquier et des Arrageois mentionnées dans le *Jeu*, «les plaisanteries sur des ménagères qui portaient les chausses [...] perdent beaucoup de leur sel» (éd. de la *Feuillée*, pp. XVI-XVII). Aux vers 403-406, le père du fou menace son fils, qui refuse de se tenir tranquille, de le faire châtier par Robert Sommeillon, le nouveau Prince du Puy: H. ROUSSEL commentait justement ce passage, quand il disait: «La menace adressée au *dervé* par son père n'a vraiment de sens que si le *prince du puy* est présent à la représentation»<sup>24)</sup>. D. POIRION pensait la pièce «plus drôle si les personnes égratignées ont pu se voir *jouées*»<sup>25)</sup>. Pour ma part, je suis convaincu qu'il en allait ainsi. Le *Jeu de la Feuillée* égratigne, raille, mais aussi caricature, charge des personnalités arrageoises qu'il nomme expressément. Il y a là quelque chose de rare dans notre ancienne littérature, s'agissant en tout cas d'individus sans importance, qui n'ont laissé de trace que dans l'histoire locale. Il faut peut-être attendre le *Testament* de Villon pour retrouver ce phénomène. Cette exception ne se comprend bien que si cette charge, dont je rappelle que les principales victimes sont, de beaucoup d'ailleurs, Adam et ses proches compagnons, ne se fait pas dans le dos des autres victimes. En l'absence de leurs destinataires,

les plaisanteries et les roseries du *Jeu de la Feuillée* ne sont qu'un assez lâche règlement de comptes. Ce ne sont que ragots sans le moindre intérêt, indignes d'être conservés.

Nous pouvons juger les plaisanteries d'Adam mauvaises, offensantes ou impardonnables. Mais pourquoi ce point de vue aurait-il été celui des bourgeois d'Arras? Les premiers rôles, les rôles proprement actifs, ceux des compagnons, ne partageaient pas ce point de vue. Pourquoi en irait-il autrement avec ce second cercle qui est constitué par les personnages muets? Assurément, nous ne savons rien de leurs réactions. Mais nous pouvons tout au moins dire que les flèches lancées dans le *Jeu de la Feuillée* n'auront jamais blessé que ceux qui se seront sentis atteints. Les plus malins n'auront pas été les derniers à rire de l'image que la pièce donnait d'eux. Ils l'auront fait d'autant plus volontiers que c'est la loi qui régit le succès d'une fête. La fête ne restaure les positions les mieux établies que si elle les a renversées. Elle ne les renverse que pour les restaurer.

CAILLOIS conclut ses analyses de ce qu'il appelle le sacré de transgression et de la fête en décrivant le retour à l'ordre qui la suit: «La restauration achevée, les forces d'excès nécessaires à la revigoration doivent céder la place à l'esprit de mesure et de docilité, à cette crainte qui est le commencement de la sagesse, à tout ce qui maintient et conserve. À la frénésie succède le travail, à l'outrance, le respect» (p. 159). *Mutatis mutandis*, cette description convient aux derniers moments du *Jeu de la Feuillée*. Une fois les fées disparues, les personnages principaux se retrouvent à la taverne. C'est là que se réunit leur compagnie, une «compagnie [...] faitiche» (v.888). C'est là que s'opère peu à peu le retour à l'unité et à l'ordre, à une unité et à un ordre qui se reconstituent par l'exclusion des forces négatives que sont le moine d'une part, le fou de l'autre. La complicité qui unit les compagnons pour rouler le moine est un premier pas vers le retour à l'unité (v. 963). Un autre s'accomplit quand les compagnons chantent tous ensemble (vv. 1018-1027). Adam et son père se sont racommodés au moment d'entrer à la taverne (vv. 954-958) et la bonne humeur de cette entrée fait contraste avec la sortie grotesque du fou et de son père, condamnés à un accouplement stérile (vv. 1080-1092). Hane invite à une remise en état des lieux, à un retour à l'ordre matériel (vv. 1074-75). Guillot, qui n'a pas été le dernier à animer le *Jeu* par son esprit caustique et querelleur, Guillot que le tavernier a dû encore réprimander en lui disant qu'ils appartiennent tous à la même compagnie (v. 946), Guillot est celui-là pourtant qui rappelle la communauté à ses devoirs et à ses intérêts spirituels. C'est en effet lui qui, au moment où le jour se lève, invite les compagnons à aller baiser la châsse de Notre-Dame (v. 1079), une châsse qui contient des reliques authentiques. , dit-il (v. 1079). Restent alors seuls les intrus, les bouffons: le fou et son père, le moine encore dont la sortie fait contraste avec celle de Guillot. Lui aussi avait dit, mais un peu trop tôt: «aussi est chi me cose bien» (v. 893). Le voilà qui se retrouve abandonné, seul, mais toujours soucieux du profit matériel qu'il peut retirer de ses fausses reliques: (v. 1093). Décidément, la fin du *Jeu de la Feuillée* n'est pas une «débandade»<sup>26</sup>. Elle ne l'est que pour les exclus de la fête, ceux qui symbolisent une fausse liberté — c'est le fou — ou une fausse autorité — c'est le moine. La compagnie, quant à elle, a pris la mesure de ces deux tentations contraires et elle s'en trouve délivrée. Plus unie et solide que jamais, elle peut retourner à ses devoirs, et d'abord à ses devoirs religieux.

Dans le *Jeu de la Feuillée* les acteurs et les spectateurs, qui sont à peine distincts, se sont soumis à une autocritique joyeuse. Ils se sont soulagés du poids des rancœurs et des griefs, petits ou grands, qui traversaient leur société. Ils ont vérifié à quels excès conduisaient les fausses valeurs incarnées dans le fou et dans le moine, quelle méconnaissance de soi ces pseudo-valeurs impliquaient. Ils peuvent regagner la vie quotidienne, forts de la meilleure connaissance d'eux-mêmes qu'ils ont acquise en riant sans retenue les uns des autres. Le *Jeu de la Feuillée* est terminé. Il a effectué ce qu'on attend d'une fête.

- <sup>1)</sup> «Le texte théâtral est un texte écrit destiné à être dit dans les conditions d'une performance de représentation, ce qui fait que l'énoncé écrit représente un signifiant parmi d'autres, pas toujours et nécessairement le plus intéressant, le plus réussi», G. DI STEFANO, «Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval», dans *The Theater in the Middle Ages*, Louvain, 1985, pp. 194-206 (voir p. 194).
- <sup>2)</sup> A. ADLER, *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor, 1956. Ce petit livre a donné l'impulsion à une entreprise critique marquée par les noms de J. DUFURNET et C. MAURON et relayée par la critique qui se met «à l'école de la lettre»: R. DRAGONETTI, C. MÉLA, A. LEUPIN. Indications bibliographiques très complètes dans ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. et trad. par J. DUFURNET, Paris, 1989.
- <sup>3)</sup> J. DUFURNET, *Sur le Jeu de la Feuillée : Études complémentaires*, Paris, 1977 (p. 70).
- <sup>4)</sup> Voir, par ex., l'article «Adam de la Halle» dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Âge*, (G. HASENOHR et M. ZINK dir.). Voir aussi les éditions italienne et américaine aux titres significatifs : ADAM DE LA HALLE, *La Pergola ovvero Il gioco della follia*, a cura di R. BRUSEGAN, Venise, 1986 et ADAM D'ARRAS, *The Play of Madness*, by G. MERMIER, New York-Berne-Francfort, 1997.
- <sup>5)</sup> Je cite ADAM DE LA HALLE, *Œuvres complètes*, éd. et trad. par P.-Y. BADEL, Paris, 1995 (voir vv. 1077-1078).
- <sup>6)</sup> Je ne connais que deux mentions, toutes deux découvertes par A. GUESNON, de la *foiellie* ou *follye*. Voir les textes dans J. DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de La Feuillée*, Paris, 1974 (pp. 219-220).
- <sup>7)</sup> J. GRISWARD, «Les Fées, l'Aurore et la Fortune (mythologie indo-européenne et *Jeu de la Feuillée*)», *Mélanges André Lanly*, Nancy, 1980, pp. 121-136.
- <sup>8)</sup> Le 3 juin dans R. BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle : les chansons et dits artésiens*, Arras, 1981 (p. 115). La date a été corrigée par R. BERGER, «Le *Jeu de la Feuillée* : quelques notes», *Arras au Moyen Âge : Histoire et littérature* (M.-M. CASTELLANI et J.-P. MARTIN), Arras, 1994, pp. 221-227 (p. 221).
- <sup>9)</sup> Voir leurs éditions respectivement p. 9, 10 et XXIII. Ces éditions portent à tort la date du 3.
- <sup>10)</sup> T. WALTON, «Staging le *Jeu de la Feuillée*», *Modern Language Review*, 36 (1941), pp. 344-350.
- <sup>11)</sup> ADAM LE BOSSU, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. E. LANGLOIS, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1923, p. XVI; dans l'édition DUFURNET, voir p. 31.
- <sup>12)</sup> Après avoir énuméré les personnalités arrageoises qui apparaissent dans le *Jeu*, T. WALTON ajoute: «These real people joke amongst themselves and often act as 'feeds' to the other characters, inventions of th author» (*art. cit.*, p. 344). D. MUSSO suppose «la presenza in scena di arragesi reali»; voir son article «Adam o Dell'Ambivalenza», *L'Immagine Riflessa*, 8 (1985), pp. 3-26 (p. 7).
- <sup>13)</sup> GUESNON dans son article, *Le Moyen Age*, 28, 1915, pp. 173-233 (pp. 208-214) avance un autre argument: l'allusion à Thomas de Bourriane (v. 806), argument qui, lui aussi, suppose une grande virulence au *Jeu*.
- <sup>14)</sup> E. LANGLOIS, «Notes sur le *Jeu de la Feuillée* d'Adam le Bossu», *Romania*, 32 (1903), pp. 384-393 (p. 385).
- <sup>15)</sup> *Das "Jeu de la Feuillée" von Adam de la Halle*, éd. O. GSELL, Würzburg, 1970, p. 98.
- <sup>16)</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, t. 2, 1974, p. 151.
- <sup>17)</sup> Dans *Courtois d'Arras*, Leket (v. 146) par rapport à l'*oste*. Dans *Saint Nicolas, l'oste* (v. 262) par rapport à son client, Aubéron.

<sup>18)</sup> Dans *Saint Nicolas*, Cliket fait son entrée au v. 290. Tout son comportement est celui d'un client et d'un joueur. Il ne reçoit un nom qu'au v. 663, à partir du moment où l'arrivée de Pincédé fait qu'il n'est plus le seul pilier de taverne.

<sup>19)</sup> Voir la démonstration de R. BERGER, «Le Jeu de la Feuillée : quelques notes», p. 224.

<sup>20)</sup> Cité dans M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, 1970, p. 246.

<sup>21)</sup> R. CAILLOIS, *L'Homme et le sacré*, Paris, 1950 (rééd. dans la collection de poche "Idées", 1963, p. 145).

<sup>22)</sup> Ce point, déjà noté par E. LANGLOIS dans son édition (p. XVI) et par G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954, p. 213, a été bien mis en valeur par G. H. LÜTGEMEIER, *Beiträge zum Verständnis des 'Jeu de la Feuillée' von Adam le Bossu*, Bonn, 1969, pp. 97-137, par O. GSELL, dans l'introduction à son édition, et par R. BERGER, «Le Jeu de la Feuillée : quelques notes», p. 223.

<sup>23)</sup> À l'exception du beuglement poussé au v. 378. Ce silence n'interdit pas une participation active, défilé devant les reliques, envahissement de la taverne.

<sup>24)</sup> «Notes sur la littérature arrageoise du XIII<sup>e</sup> siècle», dans *Revue des Sciences humaines*, 87 (1957), pp. 249-286 (p. 278).

<sup>25)</sup> «Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans le *Jeu de la Feuillée*», *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 18 (1966), pp. 125-135 (p. 135). «*Jeu de la Feuillée* [ : ] Adam de la Halle s'y raille lui-même et se moque de la société arrageoise qui assiste à la pièce comme on assisterait à une revue», J.-C. PAYEN, *Histoire de la littérature française, Le Moyen Âge*, Paris, 1997, p. 160-161 (1<sup>re</sup> éd. 1983).

<sup>26)</sup> Le mot est de J. FRAPPIER. Voir son *Théâtre profane en France au moyen âge*, Paris, 1959, p. 105.

\* 本稿は1998年9月24日に広島大学文学部において行われた講演の原稿に加筆訂正の上、ご寄稿いただいたものである。