



Universidad Autónoma
de Madrid

Biblos-e Archivo
Repositorio Institucional UAM

Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Madrid

<https://repositorio.uam.es>

Esta es la **versión de autor** del artículo publicado en:
This is an **author produced version** of a paper published in:

European Medieval Drama 24 (2020): 227-240

DOI: <https://doi.org/10.1484/J.EMD.5.121760>

Copyright: © 2020 BREPOLS

El acceso a la versión del editor puede requerir la suscripción del recurso
Access to the published version may require subscription

D'objets et de paroles dans *Le Jeu de la Feuillée*

La matérialité d'une pièce du **XIII^e** siècle

María Pilar Suárez

María Pilar Suárez Pascual (pilar.suarez@uam.es) is professor (Profesora Titular) at the Department of French Philology at the Universidad Autónoma, Madrid, specialized on medieval and Renaissance courtly literature and theatre.

Abstract: Taking into account the consideration of the dramatic text as a kind of 'partition' that contains both explicit and implicit instructions for its materialization, we will try to approach the way in which linguistic elements interact with other codes to make a dramatic configuration based on an explosion of points of view that, in their visual and auditory profusion, reveal an inverted reflection of the decreasing progression of Adam's character. Our principal objective is going to identify some of these mechanisms — both excesses and absences — to access a dramatic composition governed by a tension of forces in which we recognize a changing aesthetic.

Key words: *Jeu de la Feuillée*, Adam de la Halle, medieval theatre, Arras.

Le Jeu de la Feuillée est une pièce énigmatique, toujours suggestive, qui a fait l'objet de nombre d'études, voire de créations contemporaines,¹ qui n'ont pas laissé indifférent le public.

Si les aspects psycho-sensoriels sont un élément essentiel dans la production littéraire, ce composant, pour des raisons évidentes, a une plus grande importance dans le théâtre. Dans *La Feuillée* cette portée sensible s'avère d'autant plus pertinente: une lecture du texte nous permet de constater qu'elle ne se fonde pas tellement sur une progression traditionnelle, linéaire, de l'action, mais sur une série de tableaux dramatiques où des types humains et des motifs appartenant à l'univers urbain se succèdent, voire se juxtaposent, de manière à offrir des instantanés en mouvement de la vie arrageoise. Dans le but d'approfondir certains des aspects de cette construction nous nous interrogerons sur sa matérialité, la matérialité du discours lui-même, des stratégies discursives mises en œuvre pour la création d'un espace dramatique, et celle de certains objets qui, en raison de leur présence, voire de leur absence, contribuent au développement de la pièce, et du personnage.

Bon nombre des instructions textuelles rendant compte de ces aspects sensibles et sensoriels² sont, dans la plupart des pièces, explicitées dans le paratexte — titre, rubriques,

¹ Jacques Rebotier a présenté au Vieux Colombier en 2003 une mise en scène de *La Feuillée*, sous le titre *Le Jeu d'Adam*. Rebotier et le traducteur-adaptateur Jacques Darras ont essayé d'adapter la pièce à la sensibilité, et à l'esthétique du **XXI^e** siècle. Voir Gally, 'Résurrection', pp. 10–27.

² Ces éléments sont prévus par une figure que nous pourrions dénommer 'locuteur principal', le responsable de la construction et de l'organisation de la pièce, susceptible d'être associée à l'auteur. Cette figure gère les

didascalies, etc. —, or, même si l'œuvre manque de didascalies, et c'est le cas de *La Feuillée*, nous pouvons les retrouver dans les marques linguistiques insérées dans le discours des personnages, censé d'ailleurs interagir avec d'autres systèmes inhérents à la communication. En fait, la matière discursive prend corps dans un continuum verbal, paralinguistique — les qualités phoniques, les bruits, les silences... — et dans un système kinésique, un ensemble de gestes, de déplacements qui ont lieu pendant l'échange et marquent la relation entre les personnages et les éléments matériels qui aménagent la scène.³ Ces repères linguistiques et paralinguistiques baliseront notre lecture.

Le théâtre d'Adam de la Halle — trouvère, musicien, dramaturge... — est une mise en scène de formes poétiques, dont certaines avaient été longuement pratiquées par l'auteur: nous pourrions considérer *Le Jeu de la Feuillée* comme un congé⁴ dénié où il se produit une distanciation ironique par rapport aux conventions littéraires. En effet, l'œuvre montre, par l'interaction de différentes formes lyriques, l'opposition entre deux appréhensions du monde:⁵ un modèle qui évoque une harmonie idéale (la courtoisie) et de nouvelles réalisations poétiques où le 'je' se montre dans un jeu de tensions. Dans ce cadre le personnage d'Adam, homonyme de l'auteur, énonce un projet de départ, qui se dissout progressivement dans une profusion de mouvements et de voix qui rejoignent tour à tour la scène.

Tout au début de la pièce Adam affiche son *ethos* de 'clerc' dans une tirade d'alexandrins où l'allusion au passé (*ethos* historique) se confronte à l'*ethos* énonciatif, que le personnage manifeste au présent ('or'). Deux perspectives antithétiques à partir desquelles il envisage sa situation actuelle comme le 'réveil d'un rêve' et la récupération de la santé: 'Si avertirai chou que j'ai piecha songiet' (v. 3);⁶ 'Après grant maladie ... grans santés' (v. 8). Cette première intervention conclut avec l'annonce: 'Si m'en vois a Paris' (v. 12), une déclaration renforcée par sa tenue de voyage, la cape du clerc, qu'il n'enlève pas dans toute la pièce. Or, la vigueur de cette proposition, où nous reconnaissons un caractère inchoatif, se voit considérablement affaiblie par l'intervention de Riquier, qui brise le dernier des alexandrins⁷ tout en remettant en question la qualité des clercs arrageois. Cet affaiblissement se 'renforce' par l'apparition d'un autre argument: la femme d'Adam, évoquée par Guillot, l'un des amis du clerc: 'Ke deviendra donc li pagousse | Me commere dame Maroie?' (vv. 34–35). Même *in absentia*, elle ramène l'action, initialement focalisée sur Adam et son départ pour Paris, dans l'espace domestique: l'espace arrageois, ses voix, ses routines, ses objets... L'allusion à Maroie suscite, en réalité, une discussion portant sur le mariage, la femme et sa condition protéiforme. Deux visions antithétiques se développent dans un dialogue où nous reconnaissons ces échos du jeu parti dont nous venons de faire mention dans la note 7: les deux portraits, répondant à deux conventions rhétoriques opposées, créent un jeu de clair-obscur renforcé par des modulations dans la versification, le rythme et la rime. Le rêve amoureux et la réalité décevante qui l'a remplacé sont énoncés côte à côte.

discours, les mouvements, même les silences des personnages, dans une dynamique qui n'est pas, bien entendu, exclusive du théâtre. Or, le drame 'institutionnalise' cette dé-liaison des instances du moment où il n'y a pas de co-locution entre auteur et lecteur (Rabatel, 'Le problème', p. 23). Voir aussi Suárez, 'Effets de style', pp. 351–52.

³ Voir Poyatos, *La comunicación no verbal*, p. 130, et Knapp, *Essentials*, p. 23.

⁴ Rappelons à cet égard le *Congé* écrit par le trouvère. Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Badel.

⁵ Darmstätter, 'Le charme de la nouveauté', pp. 229–48.

⁶ Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. Langlois. Nos citations correspondent à cette édition. Nous avons également tenu compte de l'édition de Pierre-Yves Badel (*Œuvres complètes*), et de celle de Jean Dufournet avec leurs études respectives.

⁷ La versification dans la *Feuillée* a été étudiée par Michèle Gally, qui met l'accent sur l'interaction de différentes formes poétiques dans la pièce d'Adam de la Halle, dont le *jeu parti*. La présence du jeu parti se laisse nommément sentir dans certaines des scènes de confrontation entre Adam et ses proches. (Gally, 'La Parole dramatisée', p. 210). Nous reprenons dans notre analyse certains des phénomènes qu'elle a soulevés.

Du *locus amoenus* au *locus horribilis*

La fatigue de l'amour idéalisé, et du topos qui l'avait traditionnellement véhiculé, le *locus amoenus*, se matérialise dans un portrait féminin façonné par le trouvère d'après la perspective misogynne, où nous reconnaissons la présence croissante du style bas, voire d'allusions scatologiques. La dégradation de sa vision initiale de la femme se fait extensive à celle du cadre auquel elle est désormais apparentée, la ville d'Arras — 'je n'ai mie si kier | le sejour d'Arras ne le joie' (vv. 28–29) — envisagée progressivement en *locus horribilis*. Bien que la représentation de la ville où l'action prend corps ne réponde pas aux paramètres physiques traditionnels de ce topos-ci, le gouffre, les ténèbres..., elle n'est pas moins montrée comme un espace qui, envahi par la fatigue, rétrécit et se révèle emprisonnant, engluant. La structure relationnelle subsiste, mais elle apparaît comme un univers nuisible pour le héros. En fait, le discours où Adam manifeste la tension entre ses deux appréhensions de Maroie aboutit à une proposition où il réitère son dessein de quitter Arras: 'Ains vaurrai me perte rescourre | et, pour aprendre, a Paris courre' (vv. 180–81). Or, rappelons que celles-ci sont les dernières paroles qu'il profère avec une telle détermination: la progression énonciative du clerc, ainsi que l'orientation argumentative de la pièce, subissent une modification substantielle lorsque l'un des personnages évoque l'argent (indispensable pour le voyage), un élément dont la présence matérielle est une constante dans *La Feuillée*, mais qui cette fois-ci devient une force actantielle en raison de son absence. La réaction d'Adam quand il se voit refuser l'argent, prend corps sur une interrogation réitérée, 'k'ia, k'ia, k'ia?' (v. 194) dont se dégagent des effets cacophoniques, suivie du constat désenchanté de l'impossibilité de son aventure: 'Or puis seur chou estre escoliers!' (v. 195).

Face à la force de son discours initial, solide et dense, ses interventions postérieures ne sont désormais que de faibles protestations, des réponses très brèves, même timides, aux commentaires, aux interpellations, de plus en plus rares, de ses voisins. La présence scénique de sa voix, nous pourrions même dire son 'volume', diminue progressivement:⁸ sa parole, coupée, sombre progressivement dans la parole des autres, qui envahit la scène à en devenir du bruit. Ce court-circuit se produit en même temps que le style bas, esquissé dans le discours d'Adam à l'occasion du blason parodique de Maroie, s'empare de l'espace communicatif, et que l'argent devient le fil conducteur des échanges des personnages.

En effet, l'argent, et l'avarice, fournissent le prétexte pour l'apparition d'autres éléments matériels que les personnages introduisent en ayant recours à la deixis:⁹ l'urinal et l'urine, 'vés ent chi un' (v. 231). Cela déclenche une étrange scène médicale, et une dérive sémantique qui aboutit à l'allusion à la grossesse adultérine de Dame Douce (la subversion de la figure de *Douce Dame*). La nouvelle situation scénique donne également lieu à l'énonciation d'une galerie de personnages féminins de la ville caractérisés par leur 'méchanceté', dont Maroie, la femme d'Adam (vv. 310–11) évoquée par Hane:¹⁰ ses commentaires sanctionnent la déconstruction de la 'dame', engagée par Adam dans les vers précédents, si bien qu'elle finit par se confondre avec les autres femmes arrageoises. Or, son rabaissement au niveau du vulgaire aboutit également à une assimilation d'Adam à ses voisins: la force et la consistance

⁸ Adam prononce un total de 172 vers (15% de la pièce), la plupart est situé dans les premières scènes: son dernier monologue termine au verset 174, et ses interventions sont de plus en plus sporadiques, limitées à des réponses ponctuelles et très brèves (vv. 194–95; 312–17; 320; 430–33; 586–87; 560; 953–54; 958–59).

⁹ Nicolò Pasero a étudié la deixis dans *La Feuillée* et la manière où elle agit en indice des déplacements des personnages (Pasero, 'La parola'). De notre côté, nous envisagerons ce phénomène en tant que mécanisme qui rend compte des objets, de leur présence/absence sur la scène, et leur transcendance dans la progression dramatique du héros et de la pièce elle-même.

¹⁰ L'homophonie du nom n'est pas sans rappeler l'âne de la fête.

de l'**ethos** affiché au début de la pièce se défait, et le héros se confronte à une réalité où il apparaît progressivement diffracté. En fait, ses propos s'égarent par des détours inaugurés par d'autres personnages, éventuellement identifiés comme ses doubles: son père, Riquier, Hane, le Fou...¹¹

Dans son discours initial Adam manifestait son accablement à l'égard d'un modèle fondé sur la perfection et l'harmonie, le modèle courtois, en même temps qu'il se projetait vers un point de fuite, appréhendé en voie de renouveau. Or, il ne parvient pas à franchir les limites de la tension entre cet élan et les forces qui le rattachent au quotidien. La volonté extravagante qu'il affiche, son dessein de partir pour Paris et de s'engager dans une aventure intellectuelle, s'affaiblit progressivement, comme sa voix: c'est ainsi que, toujours paré de sa tenue de voyage — un indice de son aspiration à la clergie et un rappel de son projet de quitter Arras-, Adam s'inscrit dans une déambulation qui semble remplacer le voyage préalablement énoncé. Une dynamique susceptible de coïncider avec la notion de digression, présente non seulement dans la configuration du discours et de l'action d'Adam, mais également dans la pièce tout entière.

La diffraction du personnage et de la pièce

En effet, comme le personnage, la pièce éclate en plusieurs noyaux argumentatifs: de nouveaux sujets, et de nouveaux objets, orientent sa progression vers des questions autres que l'entreprise du clerc. L'apparition graduelle de différents foyers dramatiques se traduit par un changement du rythme: par une accélération progressive des discours, voire de l'action.¹² Cette accélération devient plus évidente encore — comment pourrait-il en être autrement? — à partir de l'incorporation des 'fous', justifiée par l'apparition de la statue de saint Acaire, leur saint patron. Un moine, identifié par son costume, annonce son arrivée:

Seigneur, me sires sains Acaires
Vous est chi venus visiter
Si l'aprochiés tut pour ourer,
Et si meche chascuns s'offrande (vv. 322–25),

(Messieurs, monseigneur saint Acaire est venu en ce lieu vous visiter. Approchez-vous tous pour le prier, et que chacun dépose son offrande)¹³

tout en affichant son pouvoir de guérison... moyennant une offrande: 'et d'une abenghete petite | vous poés bien faire dou saint' (vv. 336–37). Cette entrée, et cet affichage où nous reconnaissons toujours la présence de la deixis ('vous est chi venus visiter'), fournit le point de départ pour un rituel qui rappelle les fêtes des Fous:¹⁴ en effet, Wallet fait entrer dans la scène des aliments liés à la folie, qu'il offre au saint — 'pois pilés' (v. 343); 'Et si t'aporç, si con je croi, | biaux niés, un boin froumage cras' (v. 346–47). Focalisés par le discours, ces objets-ci inaugurent une nouvelle dynamique de rabaissement du style de la pièce, ainsi que de l'**ethos** du personnage — de son discours, de sa centralité dramatique: de même que nous l'avions

¹¹ Dufournet, *Adam de La Halle*, pp. 89–132.

¹² Le dernier monologue d'Adam (vv. 81–174) cède la place à un échange où interviennent de plus en plus de personnages: Maître Henri, Guillot, Hane, Adam, Le Médecin (vv. 174–229), et qui aboutit à la scène médicale; l'apparition de Douce Dame (v. 246) suscite une dispute à plusieurs voix, où les interventions sont brèves et rapides. Cette interaction précède l'apparition de nouveaux personnages, le moine avec le saint (v. 322): son entrée donne lieu à de nouveaux déplacements, à la création d'une scène bigarrée (vv. 338–89), caractérisée par un mouvement croissant des personnages. Celui-ci augmente avec l'arrivée du fou (v. 390).

¹³ Pour la traduction voir Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. et trad. par Dufournet.

¹⁴ Charles Mauron et Jean Dufournet ont réfléchi à propos de la fonction du fou et de la folie dans la *Feuillée*: Mauron, *Le 'Jeu de la Feuillée'*; Dufournet, *Adam de La Halle*, p. 83.

signalé à propos de scènes précédentes, cette dégradation entretient un rapport étroit avec la présence — discursive et physique — d'un objet en particulier, l'argent. Cet argent que différents personnages déposent devant la statue du saint-Dame Douce, Walet, Maître Henri... Une action développée dans un contexte aménagé par un beuglement collectif, suggéré par Hane (rappelons la condition homophonique de son nom) — 'or en faisons tout le veel' (v. 376) —, et auquel Adam lui-même participe. Les impératifs interpellent le clerc et l'invitent à agir: ils rendent compte de son inscription dans les déplacements et le bruit de la ville dans laquelle il semble se laisser engloutir.

Le cadre prépare l'entrée du Dervé accompagné de son père. La lecture du texte nous permet de dégager certains aspects concernant les éléments kinésiques et paralinguistiques implicites à ses interventions, dont l'importance dans la construction scénique est considérable: son attitude bestiale (v. 419), ses hurlements et ses onomatopées — il imite la trompette (v. 400), il aboie (v. 425) —, tout contribue à augmenter l'intensité du vacarme. Les qualités physiques du son (le ton, la quantité, l'intensité, l'intonation...) et ses gestes viennent renforcer le sens, ou le non-sens, de son discours truffé de termes scatologiques. Il interpelle Adam, le traitant de 'pois baiens' (v. 424) en référence moqueuse et dénigrante à sa cape de voyage, pour l'accuser tout de suite de bigamie. Bien que cette interpellation-ci rappelle la présence du héros sur la scène, elle ne lui restitue pas totalement la parole, bien au contraire, son père coupe sa réponse pour s'engager dans une discussion sur les clercs bigames. Une nouvelle digression suite à laquelle la voix d'Adam disparaît une fois de plus. Il abandonne ainsi sa position centrale pour devenir un spectateur, un figurant, un objet de plus dans une scène où les voix, les cris, les entrées et les sorties des personnages créent des tableaux pleins de mouvement dans un crescendo sonore proportionnel à son silence.

Le silence et sa 'densité'

L'hyperbole du moi sur laquelle avait débuté la pièce cède la place à une atrophie progressive de sa parole, à sa parole coupée, qui sombre dans le bruit d'une scène caractérisée par l'accumulation de personnages et d'objets banals, dont le choix est le résultat d'une intertextualité transgressive. Les autres parlent et Adam reste sur scène tout en offrant le spectacle de sa passivité: l'absence de parole devient la marque scénique de son action interdite, une ressource paralinguistique d'autant plus pertinente dans le théâtre, où le spectateur peut apprécier la matérialité du non-dit. Sa parole empêchée est l'expression de ses réactions à l'égard des instances, des forces actantielles, envisagées comme des obstacles à son projet. Maître Adam, un clerc, est montré dans l'impossibilité de se dire, de dire aux autres. Cette alternance entre l'excès de parole et le silence, où nous pouvons parler de conventions brisées, a une valeur pragmatique: elle agit en signe, en acte dramatique qui dans son contraste évoque l'échec communicatif. Adam ne dit rien, et c'est 'une manière indirecte de "parler", d'exprimer la désinstallation'.¹⁵ Cette situation montre par la voie du sensible, et dans une dynamique non exempte d'ironie, l'effacement du personnage principal, son impertinence communicative croissante: ses paroles n'ont pas d'écho parmi ses éventuels interlocuteurs. Son silence a également une valeur proxémique, car il rend compte de la distance entre lui et les siens: ceux-ci parlent, font du bruit... et quand bien même il finit par s'inscrire, toujours silencieusement, dans les rituels sociaux, il a l'air de le faire plus ou moins mécaniquement: le silence est alors remplacé par des beuglements ou par des chansonnettes, une pratique aux antipodes de la démarche du trouvère.

¹⁵ Ponzio, 'El silencio', p. 39.

D'autre part, deux personnages font rentrer Adam dans l'action dramatique, que ce soit par la voie de l'interpellation directe ou d'allusions plus ou moins explicites, et ils ont en commun d'appartenir à des mondes 'autres': d'un côté le Fou, qui s'adresse au clerc dans la scène que nous venons d'évoquer, mais aussi à la fin de la pièce; de l'autre, Croquesot, le messager du roi infernal. Son arrivée, annoncée par les clochettes et accompagnée de la formule rituelle, où il fait mention de sa coiffure, précède l'irruption du merveilleux dans le paysage arrageois: la scène de la féerie, l'un des épisodes les plus étudiés.¹⁶ Croquesot lui-même rappelle la présence d'Adam — et de sa cape — par une deixis intra référentielle où il communique aux fées la contribution du clerc à leur accueil:

Ving je chi si que on metoit
la tavle et c'on appareilloit;
et doi clerc s'en entremetoient,
s'oï ke ches gens apeloient
l'un des ches deus Riqueche Auri,
L'autre Adan, fil maistre Henri;
s'estoit en une cape chieus (vv. 649–55).

(Quand je suis venu ici: on était en train de dresser et d'apprêter la table. Deux clercs s'y employaient. J'ai entendu que les gens appelaient l'un d'eux Richesse Auri, et l'autre Adam, le fils de maître Henri. Ce dernier portait une cape.)

L'indication renvoie à la présence sur la scène d'une table que les deux clercs, Adam et Riquier, auraient dressée pour le repas, et vers laquelle se déplacent les Fées. En effet, dans le texte de *La Feuillée*, la table est non seulement présumée, mais mentionnée explicitement par les personnages, qui font d'ailleurs allusion aux objets que les deux clercs fournissent. En fait, pendant le banquet féerique, quelques vers plus loin, Adam est rappelé à l'occasion d'un objet — le couteau de Maglore — censé faire partie du décor. Or, le couteau, de même que l'argent dans les premières scènes de la pièce, n'est évoqué que pour souligner son absence, celle-ci due à une inadvertance du clerc: 'Puis que j'ai falli a coutel' (v. 647). Dans le cadre de cette reprise parodique du don de la fée, le héros se voit condamné à rester

Voeil qu'i [l] soit si atruandis
en le compaignie d'Arras
Et k'il s'ouvrit entre les bras
Sa feme, ki est mole e tenre (vv. 687–89).

(Je veux qu'il s'encanaille tellement parmi les gens d'Arras, et qu'il s'oublie dans les bras de sa femme qui est voluptueuse et tendre.)

Arras, toujours associée à Marion, est à nouveau montrée comme un espace emprisonnant, voire dégradant: cela revient à ratifier l'image du *locus horribilis* que nous avons évoquée pour commencer.

La scène comme un jeu de miroirs...

La féerie nous semble d'ailleurs particulièrement intéressante du point de vue de la gestion de l'espace dramatique et des éléments, matériels et discursifs, qui l'aménagent. Comme nous n'avons pas manqué de le souligner, la pièce, tout au début focalisée sur Adam, se développe grâce à l'introduction graduelle de nouveaux foyers dramatiques: dans ce tableau l'action

¹⁶ Badel, 'La *Feuillée*'; Braet, 'Autour du merveilleux'; Grisward, 'Les fées'; Poirion, 'Le rôle de la fée Morgue'; Rousse, 'Le *Jeu de la Feuillée*'; Travieso, 'L'échec de la magie'.

semble s'élargir vers un espace 'autre', un élargissement opéré par la voie du discours. Les limites mouvantes entre fiction et spectateurs rendent en effet possible un hors scène où des 'esamples gens' (v. 768) semblent évoquer la ville et ses habitants. Le texte est ambigu à cet égard, et nous n'avons pas de repères sur la manière exacte où cette partie de la pièce aurait pu être réalisée.¹⁷ Nous comptons seulement sur les instructions textuelles qui nous permettent d'accéder à l'échange entre Croquesot et les Fées: les questions qu'il leur pose par le recours à la deixis, donne lieu à l'énonciation d'une réalité qu'ils semblent tous appréhender physiquement. L'image de Fortune et sa roue — 'Dame, k'est che la ke je voi | En che le roe? Sont che gens?' (vv. 766–67) — fournit le point de départ pour une action rapportée où défile une galerie de personnages: 'Dame, ki sont chil doi lassus' (v. 782); 'Ki sont il?' (v. 894); 'Vés ent chi au mains deus' (v. 800); 'Et chieus autres ki la trebusque | a il ja fait pille ravane?' (vv. 804–05). L'un d'entre eux est évoqué en référence à ses vêtements, ou plutôt à leur manque, 'Dame, ki est chis autres chi | Ki si par est nus et descaus?' (vv. 820–21), afin de souligner sa condition de victime des caprices de la roue. Leur discussion semble se faire écho d'un regard partagé, où ils intègrent le public, si bien qu'Ermenfrois Crespins, Jaquemes Louchars, Thoumas de Bouriane... deviennent eux aussi des personnages de la pièce.¹⁸ Ils sont décrits dans leur métamorphose physique par le discours des personnages présents sur les tréteaux, de manière à créer une action censée avoir lieu dans un temps qui coïncide avec celui de la représentation. Le tableau donne lieu à la création d'une scène, même virtuelle, à l'intérieur de la scène; une sorte de miroir, ou de trompe l'œil discursif, qui contribue à créer une plus grande sensation de profondeur dramatique.¹⁹

Que ce soit par la seule voie du discours, ou par leur présence physique, l'œuvre met en place un paysage humain où des clercs, des femmes, des médecins, des bourgeois, enrichis ou appauvris..., des fous et des fées se donnent en spectacle. Des points de vue multiples éclatent sur la scène par le biais de la prolifération de personnages et d'objets donnant lieu à des dérives sémantiques au moyen desquelles de nouveaux univers de sens viennent se greffer sur la progression de la pièce. Adam semble disparaître dans le flux de la vie arrageoise, dans la tension entre sa volonté de partir et le mouvement de 'gravitation' de la ville, des rituels, des contraintes et des routines dont le héros ne parvient pas à s'affranchir. Le débordement du flot de personnes et de choses offre un contraste saisissant avec son rétrécissement. En fait, une allusion à une attitude statique, distante, d'Adam — 'vois ke maistre Adans fait le sage | Pour chou qu'il doit estre escoliers...' (vv. 949–50) précède l'invitation de son père à les accompagner à la taverne: 'Va i' (v. 955) et 'Va dont, passe avant, Ves me chi' (v. 959).

L'action met toujours en relief le contraste entre le discours initial du héros, dont nous avons reconnu l'aspect inchoatif, et son installation dans un processus à caractère duratif qu'il avait préalablement renié: 'j'ai chi assés me bourse escouse' (v. 33). Le tableau de la taverne

¹⁷ Nous sommes d'accord avec Michèle Gally quand elle affirme qu'on pourrait supposer que la Roue resterait hors champ, même si certaines des mises en scène contemporaines — c'est le cas du projet de Rebotier —, ont décidé de la montrer sur la scène principale. Gally, *L'Impromptu d'Arras*, p. 199.

¹⁸ Ermenfrois Crespins et Jaquemon Louchart sont des membres du patriciat urbain, que la pièce 'châtie' en les évoquant aux prises avec Fortune. Rosanna Brusegan souligne que l'attitude de ces bourgeois à l'égard des trouvères était moins généreuse que ne l'avait été celle des anciennes familles bourgeoises: ils sont en fait ciblés de pingres ('escars') par les fées et leur interlocuteur. En revanche, Thomas de Bouriane, membre de la petite bourgeoisie tombé en disgrâce qui se voit obligé à changer de métier en raison des avatars de Fortune, est plaignant par les personnages, qui expriment une certaine sympathie à son égard (Brusegan, *Adam de la Halle*, pp. 57–60). De son côté, Robert Sommeillon, présenté sous des traits négatifs par Croquesot, serait un *alter ego* de Jehan Bretel, le président du Puy, une institution dont la médiocrité intellectuelle est en quelque sorte signalée dans la pièce. Arras, dans sa vie politique, économique, culturelle... intégrée dans la scène à travers le discours, revêt des traits qui renforcent cette idée de *locus horribilis*.

¹⁹ En fait, les mouvements de Fortune subis par certains des figures décrites pourraient être envisagés comme des échos des changements vécus par Adam, des obstacles qui entravent la réussite de son projet dans la dynamique de diffraction du personnage dont nous avons fait précédemment mention.

est façonné à partir des échanges des personnages réunis autour des verres de vin et des harengs, que l'aubergiste introduit dans la scène en réponse à la requête de Guillos:

Hane, demandés Rauelet
s'il a chaiens nul rehaïnet
qu'il ait d'er soir repus en mue (vv. 928–30)

(Hane, demandez à Raoulet s'il n'a pas dedans quelque reste qu'il ait rangé hier soir dans le garde-manger)

Mais il y a aussi les reliques de saint Acaire et l'argent obtenu par le moine, que les convives finissent par escroquer. Les menaces de l'aubergiste, qui réclame son dû, risquent de transformer le froc, le costume emblématique de sa fonction sociale, voire spirituelle, en moyen de paiement:

Vous waitérés chaiens le coc
ou vous me lairés cha che froc!
le cors arés, et jou l'escorche (vv. 991–93),

(Vous attendrez ici le chant du coq ou vous nous laisserez le froc que voici: vous garderez le corps et moi l'écorce)

en même temps que la statue du saint en devient le gage. Dans ce contexte banalisé, les dernières paroles d'Adam sont proférées dans le cadre d'une chansonnette où il participe en réponse à une nouvelle invitation, cette fois-ci prise en charge par l'aubergiste: 'Vous, maistre Adan, et a vous, Hane | je vous pri ke cascuns recane' (vv. 1020–21).

Les chants, le vacarme où se dissout la voix du clerc, annoncent encore une fois l'entrée du Fou et de son père. La beuverie, la tricherie et la parole des autres sont la toile de fond de l'action, ou de l'inaction, d'un Adam silencieux, toujours évoqué par le Fou, cette fois-ci par un jeu d'implicites: il rappelle son non-départ à l'aide d'une prétendue deixis portant sur une plume censée voler vers Paris, tandis qu'il signale une pomme qui tombe par la force de sa gravité. Le sujet principal, par rapport auquel Adam s'était défini depuis le début du drame, le voyage, est repris par le Dervé à la fin de l'œuvre, moyennant une allusion indirecte, confiée au pouvoir visuel de la scène.²⁰ Au départ annoncé se substitue un rassemblement plus ou moins volontaire, une dynamique inaugurée par le beuglement des premiers tableaux. Arras se montre de plus en plus comme l'espace encanaillant prédit par Maglore au vers 687. L'ex-tase vers laquelle se projetait Adam, l'aventure envisagée en possibilité de renouveau suite à son expérience d'épuisement, n'aura pas lieu. D'autres centres de gravité — l'argent, pour mieux dire son absence, la compagnie d'Arras... et peut-être 'les tés du pot', la beauté initiale de Maroie évoquée dans les premiers vers —, conditionnent son aboutissement.

...et d'antithèses non résolues

Dans ce que nous pourrions considérer comme une sorte d'autofiction²¹ — le titre était *Li Jus Adan* —, un personnage homonyme de l'auteur prend corps dans un jeu de miroirs souvent difformant. Le résultat en est son atomisation. En effet, Adam reste sur scène décentré, dans un espace dont il ne peut s'affranchir, immergé dans un rythme temporel discontinu. Comme la statue du saint, il se laisse entraîner par les espaces de la ville; sa voix disparaît dans un

²⁰ Il est tentant de penser à un éventuel rapport implicite, établi à partir de la présence de la pomme, entre Adam, le trouvère arrageois qui échoue dans son projet, et Adam, le personnage du premier *Jeu d'Adam*, *L'Ordo representations Ade*, une dramatisation de la *Genèse* et de la première chute de l'homme, du premier échec.

²¹ Suárez, 'La Feuillée', p. 575.

court-circuit de la parole, victime de ses interlocuteurs. Il se débat entre la prolifération et le vide, deux situations à première vue antithétiques, dont la concomitance détermine la structure de l'œuvre. L'action censée s'organiser selon une progression linéaire du clerc, éclate au profit d'une succession de tableaux, où des personnages autres que lui introduisent des contre-sujets de façon à créer une dispersion scénique — visuelle, sonore, discursive —, qui fournit le contrepoint aux propos d'Adam et devient plus loin le reflet inversé de son divertissement silencieux. L'exhibition initiale de sa subjectivité, en quelque sorte narcissiste, se voit progressivement étouffée dans une action façonnée par des situations insolites, par l'irruption de types et d'objets qui s'accumulent sur la scène. Tantôt montrés par le discours des personnages, qui en rend compte tout en présupposant leur présence physique, tantôt circonscrits à une présence strictement discursive, ces objets-ci participent à la création d'une scène façonnée par la juxtaposition de perspectives, de voix, de discours. L'espace dramatique est également configuré par des éléments qui agissent en raison de leur absence — l'argent, le couteau de Maglore —, de la même manière que l'absence de paroles, le silence d'Adam, s'avère aussi pertinent du point de vue théâtral que sa prodigalité discursive initiale.

Cet agencement, souvent dissonant, donne comme résultat une composition en anamorphose,²² régie par un jeu de distorsions qui oblige le spectateur à adopter un certain point de vue à partir duquel le tableau dramatique révélerait sa cohérence. En effet, à travers une action disloquée, où le personnage principal et ses propos disparaissent dans la confusion des mots et des choses, Adam, l'auteur, semble inviter son public à regarder la scène de biais, avec une certaine ironie, au-delà du sens littéral. Le maître artésien joue avec des schémas et des motifs littéraires émanant de différents genres — la lyrique, le roman, le théâtre lui-même —, qu'il convoque pour mieux les contrefaire et rendre explicite une sensibilité changeante.²³

Tout en exploitant les possibilités de la langue, et des aspects sensoriels consubstantiels à elle, la pièce met en œuvre un jeu de tensions irrésolues, exprimé par le discours des personnages et leurs silences, leurs paroles entrecoupées et leurs cris, dans un cadre façonné par la présence d'ustensiles, de costumes, qui situent l'action dans le quotidien de la ville. Ces *realia* répondent à une fonction indicielle dont le but est de mettre en relief l'inscription du clerc, voire son exclusion, par rapport à l'espace où il est censé appartenir. Au-delà d'une éventuelle préoccupation mimétique, ils balisent un parcours dramatique à travers un paysage humain où l'on perçoit les fissures d'un modèle prétendument unitaire et plein d'harmonie. Tel que nous n'avons pas manqué de le signaler, ces éléments incorporent différents points de vue et créent de nouveaux centres d'attention qui finissent par secondariser le personnage censé être le fil conducteur de l'œuvre. Dans un tissu de voix et d'interaction discursives Adam est représenté dans son évolution, ou pour mieux dire, dans son estompement: montré sur une scène truffée d'éléments animés et inanimés, il finit par devenir lui-même une sorte d'accessoire scénique, un autre objet du décor de ce *locus horribilis* qu'il aurait bien voulu

²² Le terme ana-morphé, 'ce qui n'a pas de forme', date du XVII^e siècle et évoque une technique de transformation. Elle résulte d'un usage 'dépravé' des lois de la perspective (Baltrušaitis, *Anamorphoses*, pp. 23–36) et consiste à déformer une image en suivant les lois mathématiques qui la régissent, soit en l'étirant ou en la disloquant: l'image perd ainsi de sa lisibilité, la signification ne se donne plus à voir de façon immédiate, elle est à rétablir, à construire.

²³ Certains des traits que nous avons soulevés dans la pièce nous feraient penser à une dynamique 'maniériste' avant la lettre, à l'expression d'un conflit qui remplace l'équilibre qui caractérise les modèles précédents. L'auteur engage une imitation différentielle, personnelle et subjective, des paramètres courtois: il affiche un style particulier — sa *maniera* — dans une œuvre rare et extraordinaire, où nous assistons à une ostension du 'je' du personnage qui finit par se dissoudre dans une multiplicité de visages, d'objets, d'actions. Une création fondée sur l'outrance des stéréotypes, sur le mélange des genres et une distanciation systématique vis-à-vis des formes littéraires préexistantes dans une période, le dernier tiers du XIII^e siècle, caractérisée par un certain désenchantement qui se laissera sentir dans la création littéraire. Pour approfondir plus spécifiquement la notion de maniérisme voir Dubois, *Le maniérisme*, pp. 23–32.

quitter. Il n'y a que sa cape, le seul objet à rappeler sa clergie et son dessein de partir. Et pourtant, l'habit ne semble pas 'faire le clerc', et la parole présumée à sa condition se confond dans le foisonnement de déplacements, d'images et de voix, et se transforme en un silence pesant.

Le texte de la *Feuillée* fournit les instructions nécessaires pour réaliser une pièce caractérisée par une expressivité de maximums: contenus à l'explicite comme à l'implicite dans la partition théâtrale, leur observation nous permet d'élargir le regard sur une œuvre complexe et mouvante où la réalité se confond avec la fiction, avec l'imagination, pendant le songe d'une nuit d'été, celle du 6 juin 1276.

Bibliographie

Textes source édités

- Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. par Ernest Langlois (Paris: Honoré Champion, 2008 [1923])
—, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. et trad. par Jean Dufournet (Paris: Garnier-Flammarion, 1989)
—, *Oeuvres complètes*, éd. et trad. par Pierre-Yves Badel (Paris: Le livre de Poche, 1995)

Textes secondaires

- Badel, Pierre-Yves, 'La *Feuillée*: un jeu pour une compagnie', *Fabula, Les colloques en ligne*: 'Manuscrits, mètres, performances: les Jeux d'Arras, du théâtre médiéval (2009)', <https://www.fabula.org/colloques/document1170.php> [accès: 13 mai 2020]
Baltrušaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées II* (Paris: Flammarion, 1996)
Braet, Herman, 'Autour du merveilleux dans le *Jeu de la feuillée*', in *Le Moyen Âge dans la modernité: mélanges offerts à Roger Dragonetti*, éd. par Jean R. Scheidegger, Sabine Girardet, et Éric Hicks (Paris: Champion, 1996), pp. 167–72
Brusegan, Rosanna, *Adam de la Halle. Teatro* (Venice: Marsilio, 2004), pp. 9–121
Darmstätter, Anne, 'Le charme de la nouveauté ou le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle', *Cahiers de civilisation médiévale*, 187 (2004), 229–48
Dubois, Claude-Gilbert, *Le maniérisme* (Paris: PUF, 1979)
Dufournet, Jean, *Adam de La Halle à la recherche de lui-même: Ou le jeu dramatique de la Feuillée suivi de Sur le Jeu de la Feuillée, quatre études complémentaires* (Paris: Champion, 2008 [1974])
Gally, Michèle, 'La Parole dramatisée', in *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, éd. par Corinne Denoyelle (Orléans: Paradigme, 2013), pp. 20–222
—, *L'Impromptu d'Arras, suivi de Un dramaturge au travail* (Paris: Honoré Champion, 2015)
—, 'Résurrection du *Jeu de la Feuillée*. Une pièce de théâtre postmoderne', *Littérature*, 148 (2007), 10–27
Grisward, Joël-Henri, 'Les fées, l'aurore et la Fortune. (Mythologie indo-européenne et Jeu de la Feuillée)', in *Études de Langue et Littérature françaises offertes à André Lanly*, éd. par l'Université de Nancy (Nancy: Université Nancy II, 1980), pp. 121–36

- Knapp, Mark L., *Essentials of Nonverbal Communication* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980)
- Mauron, Charles, *Le 'Jeu de la Feuillée'. Une étude psychocritique* (Paris: José Corti, 1973)
- Pasero, Nicolo, 'La parola e l'azione: note sui deittici nel teatro medievale', in *La scena materiale*, éd. par Tiziano Pacchiarotti et Lenke Kovács (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2015), pp. 3–11
- Poirion, Daniel, '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), 125–35
- Ponzio, Augusto, 'El silencio y el callar. Entre signos y no signos', in *Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, éd. par José Romera Castillo et al. (Madrid: Visor, 1995), pp. 27–42
- Poyatos, Fernando, *La comunicación no verbal. Cultura, lenguaje y conversación* (Madrid: Istmo, 1994)
- Rabatel, Alain, 'Le problème du point de vue dans le texte de théâtre'. *Pratiques*, 119/20 (2003), 7–33
- Rousse, Michel, 'Le *Jeu de la Feuillée* et les coutumes du cycle de mai', in *Mélange offerts à M. Charles Foulon*, éd. par l'Institut de français (Rennes: Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980), t. I, pp. 313–27
- Suárez, María-Pilar, '*La Feuillée* ou la dissonance du sujet', *Neophilologus*, 92/4 (2008), 567–77
- , 'Effets de style, effets de sens: le drame d'Adam de La Halle', in *Effets du style au Moyen Âge*, Chantal Connochie-Bourgne, Ch (dir.), *Senefiance*, 58, (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence I, 2012), pp. 351–62
- Travieso, Mercedes, 'L'échec de la magie dans le *Jeu de la Feuillée*', in *Magie et illusion au Moyen Âge*, éd. par l'Université d'Aix-Marseille I, *Senefiance*, 42 (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence I, 1999), pp. 531–45

