

Une Etude de la réalité  
du Jeu de la Feuillée

Il est difficile d'interpréter une oeuvre de satire locale quand on connaît mal les personnes et les situations qui en sont le sujet. La tâche devient d'autant plus difficile quand cette satire est séparée de nous par sept cents ans. Les renseignements qui nous sont parvenus sur Le Jeu de la Feuillée sont pour la plupart imprécis ou incomplets.<sup>1</sup> C'est pour cette raison que la critique de la pièce consiste en des interprétations forcément subjectives, rapiécées çà et là par les maigres faits et preuves. La subjectivité des interprétations est significative, car souvent les intérêts particuliers des critiques les ont menés à des conclusions ayant fort peu de relation avec le texte du Jeu de la Feuillée. L'étude psychocritique de Charles Mauron servira d'exemple: par une psychanalyse très fine des "obsessions" et des "fixations" d'Adam de la Halle, décelées du texte, Mauron conclut que la mère d'Adam est peut-être morte en couches, qu'il était la victime d'une mère ou mieux d'une marâtre cruelle, et que Maroie était plus âgée que lui, femme virile et possessive.<sup>2</sup> Les conclusions de Mauron révèlent plus au sujet de sa propre psychologie que sur celle d'Adam de la Halle. Ce n'est pas à dire que l'étude de Mauron soit sans aucune valeur. Ses observations sont assez justes mais les conclusions qu'il en tire sont parfois un peu suspectes.

Ce que toutes les critiques de la Feuillée ont en commun, c'est l'effort sincère d'y déceler une unité, un thème, un fil conducteur qui éclairerait l'oeuvre, balayerait les mystères et les énigmes. En dépit de travaux acharnés et souvent inspirés,

aucun critique n'a pu trouvé la clé magique. Mauron parle de la "vanité d'une telle ambition" (p. 110), et il a raison. Il ne sera jamais possible d'arriver à la sortie du labyrinthe; nos fils sont tous trop courts ou trop cassants. Néanmoins, ils servent à nous amener de l'obscurité complète jusqu'à une lumière vacillante et faible. La thèse de Blackburn, qui voit le destin humain comme thème intégral de la pièce, rend moins confus certains aspects.<sup>3</sup> Il en est de même pour les suggestions d'autres critiques que le thème central soit la folie, la maladie, une crise de la carrière de l'auteur ou une fête carnavalesque.<sup>4</sup>

Comme nous avons vu, il n'est point possible d'expliquer tout dans la Feuillée d'une manière solide et convaincante. Mauron vise la difficulté de la façon suivante: "Evaluer l'importance du donné réel constitue le problème majeur de toute étude sur la Feuillée" (p. 110). Melvin Zimmerman, dans son état-présent des études sur la Feuillée, constate: "Most critics have been impressed by the combination of realism and fancy in Le Jeu de la Feuillée."<sup>5</sup> Thomas Walton, qui a traité la mise en scène de la pièce, insiste beaucoup sur le réalisme de la scène:

From beginning to end the Jeu deals with the troubles and shortcomings of people well known to the author and his audience; it is, in that sense, completely realistic and makes no demands upon the imagination of the spectators.<sup>6</sup>

Cette étude examinera les éléments réels et irréels de la mise en scène et chez les personnages, dans ce qu'on dit d'eux aussi bien que ce qu'ils disent eux-mêmes. Je ferai d'abord une discussion générale de la mise en scène et du milieu, pour situer l'étude, puis j'étendrai les arguments en traitant les personnages à travers le texte.

Quatre divisions parmi les personnages seront nécessaires. Les personnages réels et réalistes, ceux qui se sont joués eux-mêmes, selon ce qu'on croit, comprennent Adam, ses trois amis Rikier, Hane et Gillot, son père Maistre Henri, et à l'arrière-plan Rainelet, Walet le sot et Raoulet le tavernier. Walton ajoute à cette liste le nom de Dame Douche, soutenant qu'elle a dû être une personne bien connue à Arras et aux alentours (p. 344). Les personnages fictifs, anonymes, auxquels sont prêtées les satires les plus flétrissantes, comprennent le Fisiciens, Dame Douche, le moine, le dervé et son père patient. La troisième catégorie contient les personnages féeriques: les fées Morgue, Arsile et Magloire, et le messenger-lutin Crokesots. Il faut une quatrième catégorie pour les personnes qui n'apparaissent pas sur la scène, mais dont on y parle longuement. A part les nombreux bourgeois et clercs bigames qu'on satirise brièvement, il faut considérer en détail Maroie, femme du poète, et Robert Sommeillon, prince du Puy d'Arras. Aucun personnage n'est complètement réaliste ni tout à fait fantastique, y compris les fées. Donc il sera préférable de suivre le texte du début jusqu'à la fin, en montrant l'entrelacement des caractéristiques réalistes et fantastiques, au lieu de suivre le même chemin quatre fois de suite. Il sera impossible d'éviter de faire des conclusions personnelles dans les lieux où les renseignements manquent. Dans ces cas-là, que le bon sens et la fidélité au texte soient les guides.

Walton semble être dans la bonne voie quand il propose la cour d'une taverne comme scène de la pièce (p. 348). Il nous rappelle qu'il y avait des spectateurs assis sur la scène jusqu'au dix-huitième siècle, et il suggère que les personnages allaient s'asseoir avec les spectateurs quand ils quittaient la scène. Le manque total de direction scénique est à noter. Puisque la pièce n'a été

présentée qu'une seule fois, semble-t-il, peut-être a-t-on considéré comme superflu l'addition d'indications scéniques dans le manuscrit. Il faut demander s'il pouvait y avoir des intermèdes musicaux ou des scènes mimées dont nous ne savons rien. En nous appuyant sur les traditions scéniques des représentations religieuses antérieures à la Feuillee, où des diables circulaient parmi les spectateurs, on peut très bien proposer une longue scène où les spectateurs, bouche bée et frissonnant de joie, ont regardé apparaître parmi eux le lutin Crokesots avec un bruit étourdissant (accompagné de la maisnie Hellekin en guise de sots?) et suivi des fées magnifiquement parées qui sont passées en procession solennelle.

Il me semble aussi qu'il y a une lacune importante entre la féerie et la scène de taverne. Le contraste tranchant entre les deux scènes a déjoué les critiques; aucun n'a demandé si l'auteur a voulu une transition aussi nette, mais presque tous ont commenté l'impression d'ennui, de chagrin qu'ils ont éprouvée en lisant la scène de taverne. Grace Frank remarque, "Only at the end does the comedy limp. Once the lampooning is over, Adam seems to lose interest."<sup>7</sup> Selon Jean Frappier, il se peut qu'Adam ait voulu mettre en valeur "sa croissante déception, sinon la chute définitive de son idéal."<sup>8</sup> Dufournet parle du pessimisme de la pièce;<sup>9</sup> Poirion la caractérise de cauchemar où l'on sent l'impossibilité de fuir le milieu vulgaire.<sup>10</sup> Normand Cartier, lui aussi, constate:

La supériorité apparente de Jean Bodel, dans la scène qui met aux prises les trois voleurs, est indiscutable. Pourtant, on sait que Maître Adam est capable, lui aussi, de composer un dialogue plus animé, plus spirituel. . . . On peut se demander si son but précis n'est pas ici de présenter le milieu où il est toujours emprison-

né. . . comme imprégné de stupidité, ancré dans le vice et dans l'affreux prosaïsme qui caractérisent pour lui la vie de ces clercs embourgeoisés.<sup>11</sup>

Pourtant, si on lit la dernière scène sans rapport au reste de la pièce, elle ne semble guère pessimiste. Ceux qui ne sont pas de mauvaise humeur sont méchants, après leur nuit blanche; mais en est-il autrement dans Le Jeu de Saint Nicolas? Il faut se rendre compte que l'humour d'il y a sept siècles était plus naïf que le nôtre, qu'on éprouvait une joie exquise à voir représentés les malheurs du prochain.

Il est vrai que la scène de taverne figure un retour à la réalité quotidienne, mais il ne faut pas inférer de cela que la féerie représente le bel idéal en contraste avec la morne vulgarité. Les fées capricieuses aux dons mal à propos, associées aux vieilles mégères d'Arras, n'incarnent guère la noblesse d'esprit. Peut-être le départ des fées a-t-il duré plus longtemps que les deux vers chantés reproduits dans le texte nous donnent à croire. Si l'on considère la Feuillée simplement du point de vue de la réalité du texte, sans s'appuyer sur les indications douteuses de la biographie d'Adam, on ne voit point d'échec personnel traduit par la vulgarité du milieu; on voit plutôt les personnages du premier acte qui reviennent pour être démasqués, comme à la fin d'un bal de carnaval. Donc, ce qui a semblé réel au début est révélé à la fin comme trompeur: le moine, qui s'était montré si gentil et soucieux envers le dervé, le maudit maintenant dans son irritation d'avoir été dupé par ceux de la taverne; le père du dervé, si patient et doux au début, perd patience enfin et se plaint du lourd fardeau qu'est son fils insensé.

La réalité vulgaire est triste, bien sûr, mais l'auditoire contemporain se serait-il attristé par cette révélation, ou bien aurait-il trouvé comique

le contraste évident? Il me semble que ce dernier est plus vraisemblable. De nos jours même, nous ne sommes point accablés de voir un personnage rusé qui est démasqué et battu au cours d'une comédie. Pourquoi les gens du Moyen Age, où la résignation à la dureté de la vie était la règle, l'auraient-ils pris au sérieux? Comme M. Blackburn a très bien signalé, le destin se montre capricieux et dément, et le sort d'un homme n'agit en aucune manière comme reproche ni comme récompense du mérite personnel.<sup>12</sup> La Roue de la Fortune révèle ceux qui sont en haut, bien qu'ils ne le méritent pas, ainsi que ceux qui sont en bas, à juste titre ou à tort. La seule chose qui soit certaine, c'est que ceux en haut tomberont et ceux en bas seront soulevés. Les gens du Moyen Age prenaient courage de cette perversité inéluctable de la fortune: elle leur donnait de l'espoir quand ils se sentaient "en bas" et de l'humilité quand ils étaient "en haut." C'est de ceux qui sont fiers de leur haute position qu'on se moque dans la pièce: les enfants du patriciat qui comptent succéder à leurs pères sont ridicules parce qu'ils mettent confiance en l'avenir.

Pour aborder le texte, il est très important de considérer le prologue avec soin. C'est la source de presque toutes les critiques thématiques de la pièce. Maître Adam se dresse, habillé en chape de l'écolier parisien, et prononce un monologue de style hautain; c'est presque un sermon, ces douze vers alexandrins, bourrés de sentences moralisantes. Dans ce monologue, Adam déclare son intention de retourner à la vie scolastique, et son désir de prendre congé de tous, afin qu'ils ne disent pas qu'il avait parlé vainement d'aller à Paris. Il ajoute que son séjour à Arras n'était pas du temps perdu, puisqu'il y a appris à aimer loyalement.

La première sentence, au vers 7, sert de base pour le thème de l'alternance enchantement/désen-

chantement décelé comme thème intégral par Cartier, parmi d'autres: "Chascuns puet revenir, jà tant n'iert encantés." La deuxième sentence, dans le vers suivant, met en valeur un autre fil thématique perçu par les critiques, celui de la maladie face à la guérison. Le thème folie/sagesse (Poirion) se rapporte à tous les deux vers. La dernière sentence est la plus difficile à percer. Elle semble reprendre l'idée d'un état antérieur qui est toujours reconnaissable par ses restes: "Encore pert-il bien as tès quels li pos fu." Peut-être est-ce une référence au talent d'Adam qui existe toujours, bien qu'éparpillé par ses responsabilités familiales. Ce dicton peut être aussi une référence aux tableaux "décousus" qui vont suivre "au petit bonheur" (Zimmerman, pp. 231-32). L'alternance apparente des conditions humaines dans le prologue entretient l'opinion de Blackburn sur le destin comme thème unificateur: mariage/clergé (v. 2), enchantement/guérison (v. 7), maladie/santé (v. 8). Le pot brisé du vers 11 peut donc figurer l'état fracassé de celui qui a dégringolé du haut de la Roue de la Fortune.

D'après la mise en scène perçue par Walton, le prologue est un discours de l'auteur pour expliquer ses raisons de quitter Arras. Ce beau discours est interrompu par des amis, membres de l'auditoire, qui harcèlent Adam de questions (p. 345). C'est une conclusion tout à fait naturelle et qui va bien avec le sens du texte. Rikier ridiculise le projet d'Adam, et Hane fait un jeu de mots sur "clerc" et "livre" du vers 17, faisant du "clerc" Rikiers Amions un commis de magasin qui vend ses produits "à deux deniers la livre."<sup>13</sup> Puis Hane accuse Adam d'avoir "muaule chef," et Rikier exprime son doute qu'Adam ne vienne jamais à bout de ses projets, montrant le scepticisme auquel Adam a déjà fait allusion. Pourquoi ce scepticisme de la part de ses amis? Peut-être est-ce qu'Adam a parlé si souvent de son départ prochain sans rien y faire qu'on

ne le croit plus; peut-être s'est-il montré si heureux à Arras, si content de sa femme et de la société de ses amis, que ses paroles sont invraisemblables. La prochaine réplique d'Adam justifie cette impression:

Chascuns mes paroles despist,  
Che me sanle, et giete molt lonc;  
. . . . .  
Sachiés je n'ai mie si chier  
Le sêjour d'Arras, ne le joie,  
Que l'apprendre laissier en doie (p. 56).

Nous venons maintenant à la scène au sujet de Maroie, femme du poète, l'une des scènes les plus discutées de la pièce. Je suis d'accord avec Mauron qui constate l'impossibilité de "recomposer le véritable visage de Maroie" (p. 97). Il ridiculise les "doux rêves" des critiques antérieurs qui ont essayé de prouver historiquement qu'Adam aimait Maroie et qu'elle était encore jeune et belle. Il raille contre "ce postulat stupide, mais très répandu, qu'Adam ne peut pas avoir nourri d'intentions 'méchantes' à l'égard de sa femme," puis il propose d'examiner "le texte en soi, sans idée préconçue," ce qui me paraît de très mauvaise foi, puisqu'il s'est voué à examiner le texte du point de vue de la psychologie. Essayer d'extraire des faits psychologiques d'un texte moderne et sérieux, c'est aussi stupide que d'essayer d'y prêter une signification autobiographique; mais quand les faits nous manquent, et le texte est une comédie locale du Moyen Age, un tel procédé est complètement sans valeur.

En prenant toutes les références à Maroie au sérieux, Mauron conclut qu'elle était "femme virile," comme nous avons déjà noté, et il croit déceler dans le texte le fait intéressant qu'Adam haïssait et craignait les femmes, qu'il souffrait d'un complexe de "mère terrible" (p. 103) et que



toutes les femmes mentionnées dans la pièce font partie de ce groupe: Maroie, Dame Douche, les mégères d'Arras, les fées et Fortune en particulier, "figure féminine impitoyable" (p. 118). Il rationalise le portrait flatteur de Maroie de deux façons: le poète n'a pas pu résister à la tentation de créer "un morceau de bravoure" (p. 97) d'une convention courtoise; d'ailleurs, il voulait donner "l'illusion honorable d'une séparation déchirante" (p. 102) à ses mécènes, plutôt que d'admettre qu'il voulait leur aide pour fuir sa femme.

Il serait facile de discuter le problème de Maroie pendant des pages, essayant de réfuter les arguments de Mauron et de montrer la naïveté des premiers commentateurs, y compris Monmerqué et Michel, qui étaient outragés par la grossièreté d'Adam à "révéler des mystères qui ne doivent jamais être trahis" (p. 22). Il suffit de dire que tous ces critiques ont pris au pied de la lettre un passage à intention purement comique. Tout en étant conscient de la tradition misogyne du Moyen Age, tout en reconnaissant le comique d'un mari fuyant avec sa femme à ses trousses, Mauron s'obstine à voir dans la caractérisation des femmes de la Feuillée "la hantise d'une mère mauvaise" chez le poète, tandis que "la persistance du conflit avec le père résulte. . . d'un métier comique assez sûr" (p. 122). Comment Mauron décele-t-il une signification personnelle pour l'auteur dans les personnages féminins, tout en ne voyant dans la caractérisation des figures d'autorité mâles (père, médecin, pape) que des lieux-communs du genre comique?

Il est incontestable que la description de Maroie fait partie d'une longue tradition courtoise, la description de la belle de la tête aux pieds. La tradition de la comparaison de la beauté passée avec la laideur présente est également longue. Pourtant, le laid de ce passage d'Adam est limité à moins de dix vers, tandis que le beau en occupe à peu près 90. Je me range du côté de Grace Frank

et d'autres "rêveurs" qui croient que Maroie est encore belle à l'époque de la Feuillée. Cartier croit que Maroie a assisté à la représentation de la pièce:

Si on admet que le but du Bossu est de faire rire son auditoire, il faut croire que Maroie. . . conserve tout son charme, et que la prétendue désillusion de Maître Adam est ridicule. Il est inconcevable que le Bossu ait parlé dans ces termes de sa femme, si elle était enlaidie, et surtout en sa présence (p. 67).

Il y a plusieurs petites indications dans le texte qui soutiennent une telle interprétation. D'abord, il y a dans le prologue l'admission qu'Adam n'a pas perdu son temps à Arras, puisqu'il y a appris à aimer. Puis, il y a les accusations d'inconstance et de changeabilité que lui font ses amis, et le fait que Rikier n'en croit pas ses oreilles:

C'est grans merveille  
Voirement estes-vous muaules  
Quand faitures si delिताules  
Avés si brièvement oubliées (p. 57).

Il est à noter qu'Adam a insisté que ces "faitures delिताules" n'ont jamais existé, qu'elles étaient l'effet de l'ensorcellement de l'amour, ce qui fait apparaître la femme plus belle qu'elle ne l'est.

Après le catalogue des beautés chimériques, Rikier souligne la réalité de la beauté de Maroie quand il déclare: "Maistres, se vous le me laissiés,/ Ele me venroit bien à goust" (p. 61). Certains critiques ont vu dans cette réplique une crainte de la part d'Adam que sa femme ne devienne une Dame Douche après son départ, et qu'il craignait le cocuage. Mais est-il vraisemblable qu'il eût exprimé en public une telle hantise? Je crois plu-

tôt que c'est le même procédé d'antiphrase qu'avec la laideur supposée de Maroie. Si c'était vrai, ce ne serait qu'une occasion de gêne extrême de le dire; si c'était évidemment ridicule, ce serait comique.

Nous reviendrons à Maroie plus tard, quand on fera mention d'elle parmi les mégères d'Arras et au sujet de Dame Douche. Il suffit pour le moment de noter que c'était une tactique de précaution chez Adam de "critiquer d'abord les siens pour pouvoir ensuite dauber les autres à loisir" (Cartier, p. 70); et de noter "une étrange pudeur et certaines lacunes significatives" dans la louange de Maroie (Dufournet, p. 209). Il s'agit de la réticence d'Adam à décrire les charmes intimes de Maroie: "Si quit que desous se chemise/ N'aloit pas li seurplus en dar" (p. 61). Cette réticence contraste fortement avec la franchise de Villon et d'autres poètes qui ont suivi cette tradition. Selon Dufournet, Adam veut paraître en fin amant, avili par la sensualité grossière de Maroie (p. 210). Il me semble plus probable que c'est l'effet de la réserve naturelle d'un mari dont la femme chérie est présente.

Selon la mise en scène de Walton, les interventions de Rikier, de Hane et de Gillot seraient d'abord des huées de parmi l'auditoire. Il est vraisemblable que les amis d'Adam sont venus le rejoindre sur la scène, s'asseyant peut-être à la même table qui servira plus tard à la fête des fées et à la scène de taverne. Après la discussion entre Adam et ses amis, un nouveau personnage s'introduit de la même façon, en commentant l'action de parmi les spectateurs. C'est le père du poète, Maistre Henri, qui nous rappelle la raison d'être de la pièce en sollicitant son fils de retourner à ses études et de ne plus rester longtemps auprès de sa femme. Tout de suite Gillot le pratique soulève encore un obstacle qui gêne le départ d'Adam: il lui faut de l'argent pour vivre à Paris. Le père

fait semblant de ne pas avoir de l'argent. C'est à la fois le prétexte de pilorier l'avarice des bourgeois d'Arras et l'occasion d'introduire le personnage bien connu du barbon avare, dont Molière a fait si bon profit quatre siècles plus tard.

Que ce soit ou non le vrai portrait du père d'Adam, Maistre Henri n'est guère présenté sous une lumière flatteuse. C'est un avare et un gourmand qui voudrait plutôt passer pour être buveur que de laisser soupçonner qu'il ait mis de côté une bonne petite somme. C'est un clerc bigame qui fait cause commune avec ses semblables, jusqu'à ce qu'on lui suggère qu'il aide le plaidoyer en lui faisant une donation. En outre, il affecte d'être vieux et infirme pour persuader à son fils qu'il ne peut pas aider celui-ci. Nous ne saurions déterminer du texte si Adam gardait envers son père "une certaine rancune qui perce sous le masque du rire," comme le soutient Cartier (p. 83). Ce qui ressort des actions du personnage de Maistre Henri, c'est qu'Adam a recours encore une fois au procédé sage de critiquer sa propre famille afin d'adoucir la critique des autres; et que Maistre Henri contribue beaucoup à introduire la scène de la maladie des avares et à présenter les griefs des clercs bigames.

Frank, Walton et Gustave Cohen ont l'opinion que les personnages réels aient joué leurs propres rôles.<sup>14</sup> Normand Cartier trouve difficile de croire:

. . . que Maître Henri soit monté sur la scène pour étaler, devant le grand public, son avarice, sa gourmandise, son refus d'aider les bigames, pour se montrer mauvais père. . . . Il a dû être suffisamment mal à son aise, comme spectateur, en entendant les reproches justifiés de son fils, et en se voyant dauber de la sorte par lui (p. 161).

Cartier ne peut croire non plus que Rikier Auri "se soit présenté lui-même comme Don Juan au crâne dégarni," que Gillot ait fait des critiques si osées des avars, que Walet ait fait le fou sur la scène publique. D'abord, Cartier n'admet pas que le portrait de Maistre Henri puisse être plaisant ou du moins exagéré. Il ne se rappelle pas non plus la tradition de la fête des fous et de la fête de l'âne, où les gens se sont comportés d'une manière tout à fait contraire à leur conduite habituelle. J'ai la forte impression que la Feuillée a servi de divertissement pour une fête printanière qui réunissait des pratiques religieuses avec un rite païen antérieur.

Nous savons que c'était la tactique de l'Eglise médiévale de superposer une fête religieuse aux observances celtiques qui persistaient parmi le peuple, comme par exemple la fête de la Saint-Jean d'été. Elle remplaçait le culte du dieu solaire gaulois, Belen.<sup>15</sup> Grace Frank note que l'époque la plus probable de la représentation de la Feuillée est la Pentecôte, quand on mettait la châsse de Notre-Dame sous une feuillée au Petit Marché et quand les vieilles femmes d'Arras allaient "au Crois ou Pré" dans l'espoir de rencontrer des fées (p. 227). Walton est d'accord avec cette interprétation. Il fait remarquer que l'ironie de la pièce a dû être d'autant plus grande si elle était représentée le soir même de l'exposition de la châsse et le sabbat "au Crois ou Pré" (p. 349).

Le portrait de Maistre Henri n'est guère laudatif, mais nous ne nous attendons pas à la louange de personnages vertueux dans une comédie. Les interprétations sinistres du caractère de Maistre Henri et de ses relations probables avec son fils renvoient à la biographie de l'auteur: on prend pour argent comptant, pour ainsi dire, le "fait" que Maistre Henri était avare et qu'il a refusé d'aider son fils à aller à Paris. Mauron

voit le père sous une lumière différente mais toujours basée sur la spéculation biographique: Maître Henri serait un homme prudent qui n'a pas voulu subventionner les rigolades de son fils, soi-disant étudiant à Paris (p. 113). Donc, par un procédé ancien de comédie, que Mauron appelle la fantaisie du triomphe sur le père, le fils prend sa revanche en accusant son père de plusieurs défauts: avarice, gourmandise, bigamie, etc. Il en est de même pour toutes les figures d'autorité de la pièce--on les tourne en ridicule pour se sentir supérieur à eux. Mauron catégorise ce "triomphe" sur le père comme purement verbal, raconté: "le renversement triomphal garde une forte teinte d'irréalité et n'est pas toujours cru" (p. 112). Quant à la réalité du personnage dans le texte, tout ce qu'il dit de lui-même est faux, selon les réactions incrédules et insolentes des autres. Donc, Maître Henri est l'opposé de ce qu'il dit, pour les buts du texte.

L'introduction du premier personnage fictif s'opère de la même façon désinvolté que celles des précédents, selon Walton. Maître Henri, type de Falstaff gaillard et bien nourri, prononce deux vers sur sa vieillesse et sa mauvaise santé, ce qui a dû amuser l'auditoire, puisque nous savons qu'il a survécu à son fils jusqu'en 1290 (Cartier, p. 80). Ces vers donnent la réplique au "Fisiciens," qui surgit de l'auditoire pour offrir sa diagnose. Il n'est pas nécessaire qu'il annonce son métier; les spectateurs l'aurait reconnu par son costume ainsi que par son discours. La diagnose de l'avarice de Maître Henri lui donne l'occasion de nommer ses nombreux patients notables qui meurent de cette même maladie. C'est là la première occasion de la pièce où la satire est générale envers quelqu'un d'autre que la famille d'Adam. Il est significatif que cette satire soit prononcée par un personnage anonyme. Ce Fisiciens est assez indiscret, puisqu'il nomme presque tous les riches

bourgeois d'Arras comme atteints de cette même maladie. On s'est souvent émerveillé de la remarque osée de Gillot: "Par foi! Ce n'iert mie damages/ Se chascuns estoit mors tous frois" (p. 62). La comédie gratuite de cette remarque peut être expliquée par la réplique suivante du Fisiciens. Il nomme deux Ermenfrois, l'un de Paris, l'autre Crespin, qui doivent mourir d'avarice. Mais l'un est mort en 1276 et l'autre en 1277 (Chevallier, p. 124, n. 6), et il se peut qu'ils soient déjà morts à l'époque de la pièce.

Un examen plus scientifique de l'urine de Maistre Henri entraîne une discussion des gourmands d'Arras. Cette scène de l'urine est très réaliste. Le Fisiciens se comporte d'une manière très professionnelle, à voir: "Fis-tu urine à jeun?" (p. 63). C'est la question invariable des médecins encore de nos jours. Ce qui fait le comique de la scène, ce sont les diagnostics fantastiques que fait le Fisiciens. Il est à noter qu'aucune des maladies qu'il fait remarquer parmi les citoyens d'Arras n'est une véritable maladie physique dont on doit mourir, y compris la grossesse de Dame Douche.

C'est l'une des scènes les plus comiques que le jeu de mots sur le mal Saint-Liénart, patron des femmes enceintes, mêlé à l'obésité de Maistre Henri. C'est aussi une introduction parfaite à Dame Douche, prochaine victime de la franchise brutale du Fisiciens. Walton range Dame Douche parmi les personnages réels en disant qu'elle a dû être bien connue à Arras et aux alentours (p. 344). Je suis de l'avis de Cartier, car il m'est incroyable qu'une femme de mauvaises moeurs et qui le nie avec véhémence se serait jouée elle-même en public. D'abord, il est peu probable que les femmes aient joué des rôles sur la scène à cette époque. Puis, le nom de cette prostituée hargneuse montre une antiphrase allégorique bien évidente avec la tradition courtoise de la "douce

dame," inaccessible et doucereuse. Il est plus probable qu'il s'agit ici d'une sorte de Mère Sotte, jouée par un acteur professionnel. Dame Douche sert, comme le Fisiciens, de véhicule à la satire. Elle est très réaliste en tant que personnage: elle se montre superstitieuse en accédant à la "preuve" de sa grossesse par l'onychomanie, après avoir nié les preuves plus "scientifiques," ce qui prépare la scène des fées. Le Fisiciens appelle Rainelet de son siège parmi les spectateurs pour faire l'épreuve. Selon Chevallier, cette divination se faisait en mettant de l'huile sur l'ongle d'un enfant (p. 124, n. 8). La jeunesse de Rainelet s'accorde bien avec la terreur des fées qu'il montrera plus tard, et le comique de la divination vient en partie de ce qu'un jeune garçon prononce la réplique choquante: "Dame, je vois chi c'on vous fout" (p. 64).

L'irascibilité de Dame Douche et son accusation que Rikier est le père de son enfant bâtard servent à introduire la critique des mégères d'Arras, craintes par leurs maris tremblants. Adler et Mauron voient Dame Douche comme le doublet de Maroie, parce que Rikier convoite Maroie et qu'il est nommé par Dame Douche. A mon avis, c'est un procédé typiquement mâle d'interpréter la volonté pour le fait: si un libertin désire une femme, elle doit être une putain. De nos jours, la notion persiste qu'une femme violée a dû inviter l'attaque. Sur ce rapprochement fautif, les critiques ont bâti tout un portrait de Maroie. Adler conclut qu'Adam craignait d'être cocu, qu'il soupçonnait les moeurs de Maroie. Mauron conclut qu'Adam était terrifié de sa femme, puisqu'elle est mentionnée parmi les mégères d'Arras. Ce n'est qu'une occasion de plus où l'auteur habile critique les siens pour pouvoir critiquer les autres. Le vers "Ne m'en caut, mais qu'ele ne l'oe" n'aurait rien de comique si Maroie n'était présente pour l'entendre. Cartier signale avec justesse que la seule femme



accusée de luxure et de mensonge est Dame Douche, et que le mari-mouton dominé par son épouse acariâtre était un élément de comédie très répandu à l'époque, "dont il est permis de rire en public" (p. 92).

La mention des femmes possédées du démon amène le boniment du moine, qui a dû passer parmi le public en vantant les pouvoirs de Saint-Acaire. C'est encore un personnage fictif mais réaliste. Il est introduit pour permettre à l'auteur de nommer tous les fous d'Arras. Puisque les reliques de Saint-Acaire ne quittaient jamais Haspres, pas même pour guérir le roi aliéné Charles VI (Cartier, p. 99), il semble que ce moine soit quelque peu charlatan. Le premier client du saint est Walet le sot, personnage réel, appelé de l'auditoire par Rikier. C'est sur cette scène qu'est basée la théorie que la Feuillée est notre première sotie. Il y a des ressemblances surprenantes: la mention de "pois pilés," l'aveu de Walet qu'il est "sot clamés" (p. 66). Toute son oraison à Saint-Acaire mène à croire que la scène se rattache à la tradition des observances de la fête des fous, d'où est née la sotie: "Sains Acaires que Diex kia . . ." Il me semble probable que Walet est un sot professionnel, un jongleur peut-être, et que le comique de la scène vient en partie de ce qu'il est, en effet, "Si bons menestrous con [son] père." Tout le monde appelle les autres "biaus niés," qu'on traduit par "beau neveu." Pourtant, le Dictionnaire de l'ancien français de Larousse donne "niais" comme deuxième sens, et le calembour irait bien avec le genre de la sotie et le ton de la scène.

Le moine fait monter sur la scène le dervé, en le voyant qui s'agite parmi les spectateurs. Dès ce moment, les tours de ce fou réaliste ont dû faire tordre de rire les spectateurs. Il n'y a pas de grossièreté qu'il ne prononce pas; son tour préféré est de péter avec grand bruit et

de le faire remarquer comme coup de trompette. Avec le dervé et son père, il s'agit des personnages fictifs mais réalistes: nous apprenons qu'ils viennent de Duisans, que le père est potier, que le fils est fou depuis deux ans aussi bien que d'autres détails réalistes. En grande partie, la comédie chez le dervé vient du fait qu'il se méprend sur ce qu'on dit et qu'il bat son père. Cette scène comprend aussi la première mention de Robert Sommeillon, mais on ne tarde pas à développer l'attaque.

Le dervé s'aperçoit d'Adam, et nous rappelle encore une fois le commencement de la pièce: Adam est vêtu en écolier, comptant aller à Paris. Le dervé le reconnaît comme clerc et soulève l'affaire des clercs bigames, parmi lesquels il range Adam. Comme toujours, Adam se fait impliquer pour détourner la gravité de la satire. Cette fois il prend soin de dire que le dervé ne sait ce qu'il dit. Plus tard, Adam rappellera à l'auditoire que son père Maistre Henri est clerc bigame. La critique a tissé toute une toile d'araignée basée sur la dénégation d'Adam qu'il soit bigame (marié à une femme qui était veuve d'un autre homme). Dufournet y voit encore une réflexion sur la vertu de Maroie (p. 207). Adler se fabrique un système par lequel Adam serait bigame en se remarquant avec clergé, après l'avoir laissée pour Maroie (p. 23). A mon avis, c'est trop tiré par les cheveux. Toute cette affaire des clercs bigames se rapporte aux bulles des papes Alexandre IV et Grégoire X qui voulaient retirer les exemptions aux impôts des clercs mondains qui n'avaient pas de vraie vocation religieuse mais qui entraient dans les ordres mineurs pour être exonérés d'impôts. C'était un moyen rusé d'échapper aux lourds impôts, un abus commun parmi les riches marchands d'Arras. Adam repousse l'accusation de bigamie parce qu'il ne veut pas être classé parmi ceux qui sont devenus clercs pour des considérations basses d'argent. Lui non plus n'a pas de vocation religieuse, mais comment autrement

recevoir une formation supérieure à cette époque? Il fallait que les étudiants universitaires soient des clercs. Donc Adam est clerc sous prétexte, comme les clercs riches d'Arras, mais il trouve sa raison plus légitime que la leur.

Maistre Henri prend le parti des clercs bigames, mais son argument est affaibli "par l'exagération et l'insistance sur les seuls aspects favorables de la question" (Dufournet, p. 202). On ne pourrait guère choisir de porte-parole moins convaincant, après avoir montré la tendance à la dissimulation chez Maistre Henri. En outre, le grand public d'Arras n'aurait pas eu de pitié pour les clercs bigames qui étaient souvent de riches commerçants. La nature irréelle de toutes les menaces contre un pape qui est mort est soulignée par les jurons grossiers de Maistre Henri et de ce "Plumus" que l'on cite, et par la réplique de Hane: "Mout est sages, s'il ne radote." Selon Dufournet, cette réplique "traduit l'imbécillité vaniteuse de quelqu'un qui ne tient pas compte de toutes les données du réel" (p. 206).

Après le catalogue de plusieurs riches bigames (dont l'un porte le nom révélateur de Colars Fous-se-dame) qui vont faire un réquisitoire au pape, Gillot rappelle les thèmes des scènes précédentes en soulevant encore l'avarice de Maistre Henri, son ivrognerie et sa femme acariâtre (Marien la Jaie). Puis le dervé paranoïaque se méprend d'une remarque de Gillot et recommence ses niaiseries amusantes. Le moine fait remarquer l'heure avancée en conseillant au père d'emmener son fils, "Car il est de veillier trop las" (p. 72), et Rikier, sorte de meneur de jeu, met fin au premier acte en chassant les "sos et sotes" de la scène et en conseillant au moine d'en finir avec ses boniments parce qu'on attend "grant merveille de faerie." Il pourrait sembler à première vue que le moine doive mettre sous couvert ses reliques, puisqu'elles empêcheraient aux fées paï-

ennes d'apparaître. Mais je crois plutôt que Rikier veut disperser la foule pour faire place aux fées timides qui évitent les lieux où il y a du bruit et des hommes. Les fées de la littérature courtoise sont christianisées d'ailleurs même avant l'époque du Bossu, comme le fait remarquer Cartier (p. 126). De plus, Morgue, en apprenant l'indignité de Sommeillon, crie: "De la main Dieu/ Soie-jou sainnie et bénite!" (p. 81).

L'auteur augmente le suspens en faisant entendre "la maisnie Hielekin," la terreur croissante du petit Rainelet et les questions empressées des autres personnages. Adam choisit les noms de ses personnages féériques à cause de leur grand renom en littérature et en folklore. Morgue, soeur du roi Artu, c'est la fée par excellence de tout le cycle arthurien. Magloire et Arsile, ce ne sont que des noms romanesques. Les critiques notent que l'apparition des trois fées remonte à la mythologie antique, avec les trois Parques. Hielekin est mentionné comme "le gringneur/ Prinche qui soit en faërie" (p. 81), simplement parce que le nom devait être connu de tous. La légende d'un roi saxon, Erl-king, qui était condamné à errer sur la terre au milieu de toute sa "maisnie" s'était mêlée aux croyances aux dieux germaniques des orages. Le bruit de la tempête figurait pour le peuple le passage de cette armée de fantômes.

Il y avait évidemment à Arras ceux qui croyaient aux fées (témoin la kermesse des vieilles femmes "au Crois ou Pré" et la croyance au surnaturel qui persiste aujourd'hui aux pays celtiques), mais Adam n'était pas de leur nombre. S'il croyait que Morgue, Arsile et Magloire viendraient en personne au banquet, "il ne prendrait pas la peine d'employer des acteurs, comme il le fait, pour jouer leur rôle" (Cartier, p. 128). Certains voient dans la juxtaposition du merveilleux de la féerie avec la réalité de la taverne une preuve que la pièce n'est qu'une suite de scènes mal cousues; ils

oublie que les genres littéraires et les bienséances théâtrales n'étaient pas encore établis au XIII<sup>e</sup> siècle. Le mélange du merveilleux et du réel est étonnant dans Le Jeu de Saint-Nicolas, mentionné si souvent comme avant-coureur de la Feuillée; d'ailleurs, Le Jeu de Saint-Nicolas n'avait pas les étroites unités de temps et de lieu qui distinguent la Feuillée.

Nous avons signalé la manière adroite par laquelle Rikier a fait évacuer la scène encombrée. Selon Mauron, tous les hommes se cachent de peur de ces "Matronae," à qui nul homme n'est permis de parler (p. 119). Mais personne n'a peur, sauf le petit Rainelet, et son cri aurait l'effet théâtral de faire croître le suspens chez les spectateurs. Adam et Rikier vont s'asseoir avec les autres pour laisser la scène complètement libre aux fées. La raison impliquée est qu'elles soient des êtres farouches qui n'aiment pas apparaître au milieu d'une cohue.

Crokesots, dont le nom est révélateur, chasse les "sots" de la scène par le son de ses clochettes. Son rôle est double: il vient en messager courtois auprès de Morgue de la part de son seigneur amoureux; et il apprend aux fées les noms de ceux qui leur ont préparé le banquet. Il entre et part en chantant le refrain, "Me siet-il bien li hurepius?" (p. 76), question qu'Adler rattache à la formule ancienne et magique, "Sedat mihi bene capucinam?" (p. 29), associé aux gens d'Allequina. Adler ne précise pas la nature de cet effet magique, mais il se peut que le "hurepius" soit un chapeau ou une chape magique qui transporte celui qui le porte et qui prononce le charme approprié.

Selon Adler, l'auteur "utilise cette matière folklorique comme un stratagème apte à harmoniser ce qui a semblé irréconciliable, le courtois merveilleux et la Sotte Chanson" (p. 25). Mais Dufournet y voit "une tentative pour découvrir un univers de beauté et de raison" (p. 230). Il me

semble qu'Adler est plus proche de la vérité que Dufournet, qui considère la scène par le coloris léger et romantique de sa propre conception de ce que c'est qu'une fée. Et c'est cela précisément qui fait le comique de la scène: les spectateurs s'attendent à une merveille gracieuse, et la scène commence bien courtoisement avec l'arrivée des "beles dames parées" et leur conversation bourrée de "Bele douche compaigne" et de "Bele dame." Mais les fées se révèlent de plus en plus comme mondaines et pas très astuces, en particulier "Morgue la sage." Magloire, qui s'indigne de ne pas avoir de couteau mis à sa place, est le type de la fée rancunière au don épouvantable que nous connaissons du conte de La Belle au bois dormant. Cartier signale l'apparition de plusieurs fées de ce genre dans Amadas et Ydoine, roman courtois du début du XIII<sup>e</sup> siècle qu'Adam aurait pu connaître (p. 127).

Cartier croit que l'auteur dramatise "une prétendue apparition des fées qui se rattacherait à une kermesse annuelle, pour célébrer l'arrivée du printemps" (p. 124). Walton voit dans la réponse de Dame Douche à la question de Crokesots (qui demande: "Doivent-elles par chi venir?") "a sign of concern and amazement" (p. 347), puisque les vieilles femmes les attendent autre part. Les dons des fées nuisent à leur éclat surnaturel, car elles ne donnent aux deux clercs que ce qu'ils ont déjà: richesse et prospérité pour Rikier, amour et talent pour Adam. Par ironie, chacun aurait probablement préféré le don de l'autre. Même les dons maléfiques de Magloire ne sont pas très funestes: Adam oubliera son ambition dans les bras de sa femme et Rikier deviendra chauve. Cartier croit que l'effet comique des dons maléfiques de Magloire est qu'ils sont rétrospectifs: Adam a déjà passé une période d'oubli auprès de Maroie, et Rikier est déjà chauve. Ce dernier fait est basé sur une référence qu'il a trouvée à un Riccerus Aurifaber, clerc marié qui s'était plaint au pape dans un document de 1254.

Donc il serait âgé de 40 ans au moins à l'époque de la Feuillée (pp. 93-94).

La critique de Robert Sommeillon qui ressort de la scène des fées a été discutée presque autant que le monologue sur Maroie, et pour de pareilles raisons: l'histoire ne conserve que de maigres références à lui; nous ne savons rien de ses relations avec Adam et la satire dans la Feuillée soulève plus de question qu'elle n'en arrête. Nulle critique ne doute qu'Adam haïssait Robert et le ridiculisait dans sa pièce. Cartier croit que le Bossu a dû être certain de partir pour Paris, puisqu'il coupe ses ponts en risquant une critique si hardie (p. 139). Les critiques se sont fabriqué de nombreuses explications de la haine que porte Adam à Robert, y compris son prétendue incapacité comme Prince du Puy et un attentat plus ou moins réussi de séduire Maroie. Il est bien possible qu'Adam ait nourri de la rancune à l'égard de Sommeillon, mais nous ne pourrions jamais en savoir la vérité. Tout ce que nous savons, c'est qu'Adam le tourne en ridicule dans sa pièce. Cela pourrait être dans l'intention innocente d'amuser le public au dépens d'une figure d'autorité, sans rien de personnel. C'est une explication qui va bien avec la tradition carnavalesque de la fête des fous, où tout était détourné et toute contrainte officielle suspendue.

Il est même possible de voir Sommeillon comme rien d'autre qu'un symbole dans cette scène qui introduit celle de la Roue de la Fortune: tout le monde sait qu'il est "en haut," mais le voilà abattu par sa dame féerique dans l'espace d'un moment. Nous avons déjà traité le thème du triomphe imaginaire sur la figure paternelle qui peut avoir une part à cette critique du Prince du Puy. C'est la mutabilité de Morgue qui prépare la scène de la Roue de la Fortune, encore un coup de théâtre, encore une occasion de critiquer les riches bourgeois sous couvert des personnages féeriques. Ce

sont Magloire et Crokesots, déjà souillés de médisance, qui révèlent l'identité de ceux qui trébuchent sur la Roue. Pour le reste, le thème du destin et de la Roue de la Fortune a été traité ailleurs dans cette étude, dans la section sur la mise en scène.

La "grant merveille de faërie" qui a commencé son glissement dans la vulgarité presque à partir du moment de l'arrivée des fées, achève son encaissement avec le retour de Dame Douche, hargneuse comme toujours. L'auditoire a dû éclater de rire à l'entendre gronder les fées pour avoir manqué au rendez-vous. Et ces sorcières puissantes, au lieu de la frapper d'un coup de foudre ou de la transformer en crapaud (ce qui serait un problème intéressant pour la mise en scène), s'excusent et la suivent, chantant un refrain sur la "mignotise" qui contraste fortement avec les affaires qu'elles vont régler "au Crois ou Pré." Comme le signale M. Frappier, "L'enchantement initial s'achève et s'avilit en louche sorcellerie" (p. 102).

Après le départ des fées, la scène est encore vide. Il faut la remplir pour le dernier acte. Les personnages du premier acte, écartés pendant la féerie, reviennent un à un pour être démasqués à la fin. On peut discerner un certain parallélisme entre cet acte et le précédent, à part le banquet: les femmes ont leur sabbat, les hommes auront le leur. Il y aurait beaucoup de raillerie non-verbale que les critiques ne considèrent point en commentant la lenteur et le manque de verve de cette scène. Comment expliquer autrement l'affaire de Gillot qui s'empare du hareng?

On a beaucoup commenté les racines de cette scène de taverne arrageoise dans Le Jeu de Saint-Nicolas et dans Courtois d'Arras: le vin, les dés, le tavernier malhonnête qui aide ses hôtes à jouer un mauvais tour. Avec le moine, porteur de fausses reliques, les spectateurs auraient aussi le plaisir de voir le trompeur trompé; et qui l'accepte de



fort mauvaise grâce.

Adam a très peu de part dans cet acte. Lui et son père passent devant la taverne et il "fait le sage / Pour che qu'il doit estre escoliers" (p. 88), tout comme au début de la pièce. Et comme au début, ses amis se moquent de lui. Maistre Henri semble perdre patience avec cette sagesse inaccoutumée, et ils finissent par s'asseoir avec les convives:

"Va-i, pour Dieu, tu ne vaus mel; / Tu i vas bien quant je n'i sui." Donc Maistre Henri arrache le masque de son fils, en lui disant qu'il reconnaît son jeu. C'est là le dessein que suit toute cette scène. Le moine trompé laisse tomber son air de douceur sainte et se plaint amèrement du traitement du tavernier. Il précise qu'il sait très bien quel tour on lui joue: "Et n'a-il dés jué mie / De par mi, ni à me requeste" (p. 89). Le moine admet indirectement que ses reliques sont fausses en préférant les laisser en gage au lieu de son froc.

Survient le Fisiciens, qui recommence sa prédiction contre la goinfrerie, mais Gillot lui arrache son masque: "Maistres, bien kaiés de vo sens, / Car je ne le pris une nois. / Sées-vous jus." Le médecin se fait inviter deux fois et demande aussitôt un verre de vin. Après s'être moqués des prétendues reliques de Saint-Acaire, les noceurs chantent à la demande du tavernier. Le dervé revient en chantant au moment où le moine revient racheter son reliquaire: celui-ci est si fâché qu'il laisse tomber son air gentil envers le fou qu'il n'a pu guérir et dont la présence a posé un embarras à son gagne-pain. Pendant que le moine maudit le tavernier en payant les douze sous, le dervé affamé se sert de mets à la table des convives, et il leur faut ôter tout afin de le sauver du pillage. Quoique ce soit Gillot qui suggère qu'on lève le camp, c'est encore une fois Rikier qui se rend compte de l'heure avancée: "Aussi avons-nous trop vielliet" (p. 91). Gillot note que la fête est finie. Il conseille à tous d'aller sagement baiser

la châsse de Notre-Dame, ce qui signale le retour à la sagesse de tous les jours après la nuit de festin et de féerie.

Il ne reste que le dervé, son père et le moine sur la scène. Quand le dervé, toujours aussi fou qu'au début, devient violent et bat son père, celui-ci perd patience enfin. Son masque est le dernier à tomber, et il révèle sa frustration complète: "Taisiés. C'or fussiés enterés, / Sos puans! Que Diex vous honnisse!" (p. 92). Pour le lecteur moderne, c'est une réplique triste et attendrissante; mais pour le spectateur médiéval, accoutumé à rire des malheurs des autres, cette dernière lutte entre le dervé et son père devait représenter un renversement comique, le batteur battu. Le moine reste seul, déçu. Il semble qu'il soit venu à Arras pour profiter de la foule rassemblée pour la fête, foule qui disparaît maintenant. Il ne lui reste que de prendre congé des spectateurs pour leur faire savoir que la représentation est finie.

Après avoir étudié le texte et la critique, je me range du côté de Walton, qui voit dans la Feuillée une pièce empreinte de réalité. La satire y est franche et cinglante parfois, mais rien ne prouve qu'elle soit amère. Les scènes se suivent logiquement; chaque sujet est introduit au cours du traitement du sujet précédent. La réalité est exprimée d'habitude par la réaction sceptique aux paroles des personnages, sauf à la fin où, comme nous avons vu, les personnages se démasquent et expriment leurs vraies pensées qui contrastent avec leur comportement antérieur.

Il n'est pas nécessaire de voir dans Le Jeu de la Feuillée de profondes allégories psychologiques qu'un auditoire contemporain n'aurait pas pu saisir. Si Adam voulait attirer l'aide des mécènes, comme le soutiennent Mauron et Cartier, il l'obtiendrait en les amusant et en étalant sa versatilité poétique, son habileté à leur présenter une sotie avant la lettre, une féerie encanaillée et une scène de

taverne, chère aux Arrageois depuis le Saint-Nicolas. S'il est vrai, comme le soutient Tony Hunt,<sup>16</sup> que Jean Bodel ait écrit son Saint-Nicolas pour persuader aux bourgeois d'Arras de subventionner la Croisade, peut-être en est-il de même avec Adam: il satirise les péchés d'avarice et d'orgueil et dépeint l'imprévisibilité de la Roue de la Fortune pour persuader aux riches bourgeois de se cotiser pour envoyer un clerc méritoire à Paris.

ANITA KAY  
UNIVERSITY OF KANSAS

#### NOTES

<sup>1</sup> Adam de la Halle, Li Jus Adan, ou de la Feuillie, dans Théâtre français au moyen âge, ed. Monmerqué et Michel (Paris: C.R. Ch. Magnin, 1839), pp. 55-92. Toutes les citations du texte se rapportent à cette édition. Je citerai aussi des variants ou des éclaircissements de la traduction en français moderne dans Théâtre comique au moyen âge, ed. C.-A. Chevallier (Paris: Union générale des éditions, 1973).

<sup>2</sup> Charles Mauron, "Le Jeu de la Feuillée": étude psychocritique (Paris: Librairie José Corti, 1973), pp. 100 et 123.

<sup>3</sup> James E. Blackburn, "Thematic Unity in the Jeu de la Feuillée," dans Authors and Their Centuries: University of South Carolina French Literature Series, ed. Phillip Crant, I (s.l.: s.é., 1973), 4.

<sup>4</sup> D'après les oeuvres d'Alfred Adler, Sens et composition du "Jeu de la Feuillée" (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1956); de Normand Cartier, Le Bossu désenchanté: étude sur "Le Jeu de la Feuillée" (Genève: Librairie Droz, 1971); de Gustave Cohen, Le Théâtre profane, Vol. II du Théâtre en France au moyen âge (Paris: Editions Rieder, 1938); de Mikhaïl Bakhtin, Rabelais and His World, trans. Helene Iswolsky (Cambridge: MIT Press, 1968); de Daniel Poirion, "Le Rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans Le Jeu de la Feuillée," Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne, XVIII (1966), 125-35; et de plusieurs critiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui les ont précédés. Etant donné l'énormité du corps de critique sur la Feuillée, je ne citerai pas de référence quand il s'agit d'une même conclusion évidente tirée par deux critiques ou plus.

<sup>5</sup> Melvin Zimmerman, "Controversies on Le Jeu de la Feuillée," Studia neophilologica, II (1967), 229.

<sup>6</sup> Thomas Walton, "Staging Le Jeu de la Feuillée," Modern Language Review, 36 (1941), 344.

<sup>7</sup> Grace Frank, Medieval French Drama (London: Oxford University Press, 1972), p. 231.

<sup>8</sup> Jean Frappier, Le Théâtre profane en France au moyen âge: XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles (Paris: Centre de documentation universitaire, 1961), p. 102.

<sup>9</sup> Jean Dufournet, "Adam de la Halle et Le Jeu de la Feuillée," Romania, LXXXVI (1965), 244.

10 Poirion, p. 133.

11 Cartier, p. 148.

12 Blackburn, p. 1.

13 Chevallier donne ce sens au vers 18 (en vieux français: "Oïl, pour deux deniers le livre"), p. 89. Monmerqué et Michel lui donne un sens tout à fait différent: "Oui, je le livre pour deux deniers" (p. 56). A mon avis, Chevallier a raison, car son interprétation s'accorde mieux avec le sens du calembour.

14 Frank, p. 229; Walton, p 344; Cohen, p. 32.

15 "Saint-Jean, feu de la," dans La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, XXIX (Paris: Société anonyme de la grande Encyclopédie, s.d.), 182.

16 Tony Hunt, "A Note on the Ideology of Bodel's Saint Nicolas," Studi francesi, 58 (1976), 67-72.

