

## Adam de la Halle et les « jeux » : les premiers exemples de théâtre profane chanté à Arras à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle

ANNE IBOS-AUGE

Chercheur associé au CESCUM de l'Université de Poitiers

Apparus au cours du X<sup>e</sup> siècle, les premiers exemples de théâtre chanté sont indissociables de la liturgie dont ils constituent des embellissements. D'abord en latin, ils n'intègreront des éléments vernaculaires qu'à l'extrême fin du siècle : le *Sponsus*, qui théâtralise la parabole des vierges sages et des vierges folles alterne ainsi latin et langue d'oc en même temps que discours parlé et chanté. Les exemples suivants, toujours liés à la liturgie, s'ils confirment le choix de la langue vernaculaire – le jeu de la *Seinte Resurreccion* et l'*Ordo representacionis Ade*, écrits entre le milieu et la fin du XII<sup>e</sup> s. sont en dialecte anglo-normand – renoncent à la musique.

Il faut attendre la fin du XII<sup>e</sup> siècle pour que les jeux quittent l'église et ses abords pour investir le registre profane en même temps que la ville proprement dite. Cette étape est marquée par trois textes en picard – le *Jeu de St Nicolas* écrit par Jehan Bodel entre 1191 et 1202, *Courtois d'Arras*, antérieur à 1228 et *Le Garçon et l'aveugle*, postérieur à 1266 – et un texte francien, le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, écrit autour de 1261. De tous ces textes, seul *Le Garçon et l'aveugle*, dont l'action se passe à Tournai, intègre des éléments lyriques : il s'agit de couplets de mendiants adressés aux spectateurs, malheureusement dépourvus de notation musicale<sup>1</sup>.

Ce n'est qu'à l'extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle que le théâtre profane intègre à nouveau la lyrique en même temps qu'il confirme son ancrage dans la ville. Le double jeu registral convoquant intertextualité et « intermélodicité » n'est alors pas une nouveauté : il a été inauguré par Jean Renart qui en revendique le procédé, autour de 1228, dans son roman de *Guillaume de Dole*. Dans un autre registre, mi-narratif mi-didactique celui-là, Gautier de Coinci avait déjà entremêlé à ses *Miracles de Notre Dame* conçus entre 1223 et 1227 des chansons à la vierge conçues, sur le principe du *contrafactum*, à partir de mélodies préexistantes. C'est sur ce principe de farciture que sont basées trois pièces de théâtre écrites dans le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle : le *Jeu de la Feuillée*, le *Jeu de Robin et Marion* et le *Jeu du Pelerin*. Ceux des refrains cités dans les trois textes qui possèdent d'autres occurrences témoignent d'une unité de transmission particulièrement remarquable. Leur présence ancre les jeux dans la tradition lyrique des trouvères, tout en renvoyant à un réseau poético-lyrique signifiant, qui convoque une grande variété de genres tant monodiques que polyphoniques. Les *unica* du *Jeu de Robin et Marion*, quant à eux, participent à l'intérieur de leur œuvre-hôte à un jeu particulièrement subtil de renvois intertextuels. Leur fonction discursive varie, du simple divertissement au dialogue entre les personnages. Ceux-ci se répondent alors par l'intermédiaire de mélodies

---

<sup>1</sup> La destination chantée des éléments lyriques ne fait aucun doute : elle est clairement explicitée dans le seul exemplaire de l'œuvre, Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 24366, p. 242b-245b. La première strophe de chanson commence le jeu et ne porte aucune indication mais les deux suivantes sont respectivement précédées des rubriques « Or cantent ensanle » et « Or cantent endoi ensamble » (p. 243a). La seconde a été fautiveusement intégrée au corps du texte. Pour l'édition du texte, voir Jean Dufournet, *Le garçon et l'aveugle. Jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1989. Pour la fonction des insertions du jeu, voir Anne Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 131 ss.

proposant un réseau d'intrications subtil visant à renforcer la sémantique sous-jacente à l'œuvre. C'est ce jeu de multiples citations que je me propose d'examiner dans ces quelques pages, après une brève évocation d'Adam de la Halle et des jeux notés.

## Adam de la Halle et les jeux

### « Le dernier des trouvères » : un état de la question

Par Puille m'en reving, ou on tint maint concille  
D'un clerc net et soustieu, grascieus et nobile,  
Et le nomper du mont : nés fu de ceste ville.  
Maistre(s) Adans Li Bochus estoit chi apelés  
Et la Adan d'Arras.<sup>2</sup>

Ainsi le pèlerin, dans le jeu éponyme, présente-t-il l'un des plus parfaits exemples-témoins-acteurs de cette mutation entre la cour et la ville qui caractérise le XIII<sup>e</sup> siècle et surtout le XIII<sup>e</sup> siècle finissant. En cinq vers sont dévoilés le(s) nom(s), l'origine, la fonction et les qualités du personnage, ainsi que sa réputation outre terre d'oïl. Le nom d'Adam « Le Bossu » lui vient de son père Henri, employé de l'échevinage d'Arras et bourgeois aisé, surnommé, pour des raisons que l'on ignore, « de la Halle », patronyme sous lequel on connaît aussi le trouvère. Celui-ci prendra d'ailleurs soin de lever le doute sur une possible infirmité, affirmant dans la *Chanson du roi de Sicile* « On m'apele Bochu, mais je ne le sui mie »<sup>3</sup>. Le lieu de sa naissance, évoqué par le pèlerin au v. 24, est confirmé, toujours selon ses dires, par l'appellation « d'Arras » dont on qualifie Adam. On apprend aussi qu'il était clerc ; la chose est répétée un peu plus loin dans le jeu, confirmée par le début du *Jeu de la Feuillée* dans lequel Adam affirme revenir à son état ancien de clerc : « or revois au clergiet »<sup>4</sup>. En outre, la miniature ouvrant la section des chansons d'Adam dans le chansonnier d'Arras (bibl. mun., 657, f. 142v<sup>5</sup>) le représente assis et écrivant, tonsuré et vêtu à la manière d'un clerc. Le témoignage tardif – entre 1290 et 1328 – du dit allégorique de la *Panthere d'amour*<sup>6</sup>, dans lequel Nicole de Margival cite sept des chansons du trouvère qu'il présente comme un clerc, constitue une preuve supplémentaire à l'appui des dires du pèlerin. Le lieu des premières études d'Adam demeure en revanche inconnu. On a voulu imaginer qu'il fût l'abbaye cistercienne de Vauchelles, sur la seule foi d'un vers du *Jeu de la Feuillée* dans lequel Adam évoque « le grant saveur de Vaucheles »<sup>7</sup> mais aucun document ne mentionne l'abbaye<sup>8</sup>. Sa qualité de « maître » ne semble

<sup>2</sup> Ernest Langlois, *Adam le Bossu. Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin*, Paris, Champion, 1924 (réimpression 1992), p. 70, v. 22-26.

<sup>3</sup> Pierre-Yves Badel, *Adam de la Halle. Œuvres complètes*, Paris, Le livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1995, p. 378, v. 70.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 286, v. 2.

<sup>5</sup> Le manuscrit est consultable à l'adresse suivante :

[https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&panier=false&reproductionId=19136&VUE\\_ID=1681005&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=13&angle=0&zoom=petit&tailleReelle=](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&panier=false&reproductionId=19136&VUE_ID=1681005&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=13&angle=0&zoom=petit&tailleReelle=)

<sup>6</sup> Le texte, qui figure parmi les derniers exemples de romans à insertions, a bénéficié d'une récente réédition. Voir Bernard Ribémont, éd., *Le dit de la panthere*, Paris, Champion, 2000.

<sup>7</sup> Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 296, v. 170.

<sup>8</sup> Jacques Chailley (*Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1950, p. 203), évoque les études d'Adam à Vauchelles ; il avoue toutefois que le fait s'appuie seulement sur un passage de la *Feuillée* et qu'il est contesté par certains critiques. Ernest Langlois résume les principaux arguments concernant cette hypothèse dans son édition du jeu (*Adam le Bossu, trouvère artésien du XIII<sup>e</sup> siècle. Le jeu de la feuillée*, Paris, Champion, 1984 [2<sup>e</sup> éd.], p. IV, puis p. 57-58). Jacques Chailley voit un argument en faveur de son hypothèse dans la chanson *Glorieuse Vierge Marie* qui malmène tous les ordres religieux sauf celui des cisterciens. Avant lui, Edmond de

pas faire de doute mais on ignore quelle université il a fréquenté, même si Paris demeure une possibilité séduisante. Dans le *Jeu de la Feuillée*, Adam évoque en effet son désir de se rendre à Paris pour reprendre ses études : « Si m'en vois a Paris »<sup>9</sup> affirme-t-il aux amis auxquels il s'adresse. Les vers précédents semblent d'ailleurs sous-entendre que c'est là qu'il avait commencé ses études : « Or ne porront pas dire aucun que j'ai antés | Que d'aller a Paris soie pour nient vantés »<sup>10</sup>. La maîtrise qu'il montre dans ses compositions polyphoniques rend de surcroît tout à fait plausible qu'il ait pu être familier des techniques pratiquées par les compositeurs de l'école dite de Notre-Dame, même si composer en polyphonie ne peut raisonnablement être imputable aux seuls musiciens ayant été en lien avec Paris, qui a toutefois pu constituer un modèle pour les compositeurs du Nord<sup>11</sup>. La seule certitude à ce sujet est que certains des motets d'Adam y étaient connus, ainsi que l'atteste leur présence dans deux recueils de provenance parisienne datant du dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

Un peu plus loin dans la pièce, le même pèlerin évoque à nouveau Adam :

Chis clers dont je vous conte  
 Ert amés et prisiés et honnerés dou conte  
 D'Artois ; si vous dirai mout bien de quel aconté.  
 Chieus maistre Adans savoit dis et chans controuver,  
 Et li quens desirroit un tel home a trouver.  
 Quant acointiés en fu, si li ala rouver  
 Que il feïst uns dis pour son sens esprover.<sup>13</sup>

On apprend ici sa présence en Italie, au service du comte d'Artois. Quant au « dis » dont il est question, qui « biaux est a oïr et bons a retenir »<sup>14</sup> et dont le comte « n'en vaurroit mie cinc chens livres tenir »<sup>15</sup>, on ne peut que se perdre en conjectures. Il a été avancé qu'il s'agissait du *Jeu de Robin et Marion* mais cette supposition demeure infondée – jamais le jeu n'est cité par le pèlerin – et à ce jour aucun document n'atteste qu'il ait été composé pour Robert d'Artois, ou même créé à la cour de Naples, ce qui reste toutefois possible. La *Chanson du roi de Sicile* comme les *Vers d'amour* pourraient tout aussi bien être le dit évoqué par le jongleur itinérant.

---

Coussemaker affirmait déjà qu'Adam avait été clerc à l'abbaye de Vauchelles (*Adam de la Halle. Œuvres complètes*, Paris, A. Durand et Pédone-Lauriel, 1872, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1982, p. XIX).

<sup>9</sup> Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 286, v. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 286, v. 5-6.

<sup>11</sup> Le musicologue Mark Everist, pour sa part, voit avec raison dans certaines des polyphonies du chansonnier Paris, Bibl. nat. de France, fr. 12615 la preuve que les auteurs artésiens composaient eux aussi en polyphonie (Mark Everist, « The Rondeau Motet : Paris and Artois in the Thirteenth Century », *Music and Letters*, n° 69/1, 1988, p. 1-22 et « The Polyphonic "Rondeau" c. 1300 : Repertory and Context », *Early Music History*, n° 15, 1996, p. 59-96). Gaël Saint-Cricq, dans la préface de sa récente édition des motets du chansonnier fr. 12615 met en avant les liens entre Arras et Paris, de même qu'il confirme l'activité polyphonique en Artois (Gaël Saint-Cricq, Eglal Doss-Quinby et Samuel Rosenberg, *Motets from the Chansonnier de Noailles*, Middleton, A-R Editions, 2017 [Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 42], p. XXXI-XXXV).

<sup>12</sup> Le fascicule VII du manuscrit Montpellier, bibl. interuniversitaire, Faculté de Médecine, H 196, copié entre 1280 et 1290 contient *De ma dame vient / Diex, comment porroie / OMNES* et *Entre Adam et Hanikel / Chiés bien seant / APTATUR*, également noté dans le manuscrit Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6, réalisé durant la décennie précédente.

<sup>13</sup> Ernest Langlois, *Adam le Bossu. Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin*, *op. cit.*, p. 70, v. 22-26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 71, v. 43.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 71, v. 44.

C'est Rogaus, l'un des interlocuteurs du pèlerin, qui évoque l'œuvre d'Adam, « le clerc d'onneur ; | Le joli, le largue donneur, | Qui ert de toutes vertus plains »<sup>16</sup>, sa connaissance des « dits » et son art du chant :

De tout le mont doit estre plains,  
Car maint bele grace avoit,  
Et seur tous biau diter savoit ;  
Et s'estoit parfais en chanter.<sup>17</sup>

Il détaille aussitôt après l'étendue de son répertoire :

[...] ains savoit canchons faire,  
Partures et motès entés.  
De che fist il a grans plantés,  
Et balades je ne sai quantes.<sup>18</sup>

L'omission des jeux théâtraux ne laisse pas de surprendre, à moins qu'ils ne soient inclus dans les « diters ». Certes, si le *Jeu de Robin et Marion* avait été créé à Naples et pas encore à Arras, Rogaus pouvait en ignorer l'existence, mais à cette date, le *Jeu de la Feuillée* avait probablement été joué dans cette ville. Outre les jeux, l'œuvre du trouvère est, à l'inverse de celle de ses contemporains, nombreuse et multiple. Elle compte pour sa part musicale dix-huit jeux-partis et trente-six chansons monodiques, dont certaines proposent d'importantes variantes mélodiques d'un témoin à l'autre ; la polyphonie est représentée par quatorze rondeaux, un rondeau-virelai, une chanson balladée à refrain initial – la seule des « balades » mentionnée par Rogaus, qui en évoque pourtant un grand nombre – et cinq motets. Parmi les textes non lyriques – les « diters », au sens strict du terme – figurent, outre la *Chanson du roi de Sicile* évoquée plus haut, des *Vers d'amour* et des *Vers de la Mort* en strophes d'Hélinand ainsi qu'un *Congé*, trois textes impossibles à dater avec exactitude<sup>19</sup>. Adam est ainsi le seul avant Guillaume de Machaut à avoir composé des œuvres lyriques – monodiques et polyphoniques – et non lyriques<sup>20</sup>.

La chronologie biographique du trouvère et de ses œuvres demeure difficile à établir, eu égard à l'absence totale de documents administratifs concernant Adam. Jean Dufournet et Jean Maillard ne s'y trompaient pas, le premier intitulant un chapitre de son ouvrage sur le trouvère « Incertitudes biographiques »<sup>21</sup> et le second concédant en ouverture de son étude musicologique « nous ne connaissons pratiquement rien de précis concernant Adam de la Halle »<sup>22</sup>. La date de sa naissance est inconnue mais n'est probablement pas postérieure aux années 1240-1250 : Adam et son père Henri sont mentionnés dans le *Congé* que son

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 72, v. 80-81.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 72, v. 84-87.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 73, v. 90-93.

<sup>19</sup> Le *Congé*, comme le *Jeu de la Feuillée*, sont des adieux à la ville d'Arras ; il est possible, mais nullement certain, que les deux œuvres soient contemporaines. Federico Saviotti, dans sa récente édition des *Vers d'amour*, propose les années 1265-1266 pour ce texte. Voir Federico Saviotti, éd., *Les Vers d'amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Champion, 2018, p. 24 puis p. 28-32.

<sup>20</sup> Jean Bodel, né autour de 1165 et mort durant l'hiver 1210 est un autre auteur « multiple » – geste, jeu théâtral, fabliaux, pastourelles, congé – mais son catalogue n'inclut pas de polyphonie profane : le genre est postérieur à sa période d'activité. On attribue parfois, sur la foi d'un seul témoin manuscrit, un motet à Richard de Fournival (1201-1259 ou 1260), aussi auteur de chansons monodiques et de poésie narrative et didactique.

<sup>21</sup> Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974, p. 33-65.

<sup>22</sup> Jean Maillard, *Adam de la Halle. Perspective musicale*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1982, p. 6.

compatriote arrageois Baude Fastoul compose en 1272. Adam a alors déjà écrit nombre de ses jeux-partis puisque l'un de ses principaux interlocuteurs y est Jean Bretel, mort la même année 1272. Les dates de composition des jeux ont fait l'objet de multiples hypothèses, j'y reviendrai. Celle de la *Chanson du Roi de Sicile*, manière de geste à la gloire de Charles d'Anjou, roi de Sicile et oncle de Robert, est tout aussi discutée. Si elle est le plus souvent datée des alentours de 1285<sup>23</sup>, Cesare Mascitelli, dans une étude plus récente, revient sur cette hypothèse et penche pour une datation plus haute, autour de 1267<sup>24</sup>. La présence du trouvère en Italie au service de Robert d'Artois n'est, finalement, attestée que par le *Jeu du Pelerin*, ainsi que le fait très justement remarquer la musicologue Jennifer Saltzstein<sup>25</sup>, mais rien ne permet non plus de mettre ce fait en doute. Si tel est le cas, il est possible qu'Adam ait accompagné Robert en Sicile lorsque ce dernier s'y rendit pour amener des renforts à son oncle en 1282 après l'épisode des « Vêpres Siciliennes »<sup>26</sup>. Quant à la date de la mort du trouvère, elle a donné lieu à une dernière controverse. Deux documents témoignent de la mort d'Adam avant la fin du XIII<sup>e</sup> siècle : dans le *Jeu du Pelerin*, le jongleur dit avoir visité la tombe du trouvère. L'unique témoin de la pièce ayant été copié au plus tôt après 1291 puisque le *Dit dou vrai aniel* qui y occupe les folios 232 à 235 y fait allusion à la prise de Saint-Jean d'Acre (le 18 mai 1291), il faudrait donc croire la mort d'Adam antérieure à cette année. Cette possibilité serait confirmée par le témoignage d'un neveu d'Adam, le copiste Jean Madot, qui laisse entendre dans une copie du *Roman de Troie* achevée le 2 février 1289<sup>27</sup> que son oncle était décédé l'année précédente. La thèse selon laquelle Adam aurait été vivant en 1306 semble bien peu convaincante. Un « maistre Adam le Boscu » apparaît bien dans le rôle de l'Échiquier de cette année-là, figurant parmi les nombreux participants venus à Westminster, lors de l'adoubement d'Édouard II alors Prince de Galles à la Pentecôte précédente, mais il est fort douteux qu'il s'agisse du trouvère<sup>28</sup>.

### Les jeux notés et leurs musiques

Le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion* sont d'Adam de la Halle, il n'y a plus guère de raison d'en douter malgré la thèse de Marie Ungureanu qui, si elle concédait que le *Jeu de la Feuillée* était bien une pièce composée à Arras pour des Arrageois, déniait sa paternité à Adam<sup>29</sup>. Le *Jeu du Pelerin*, s'il évoque le trouvère, n'est probablement pas de lui mais sert,

<sup>23</sup> Edmond de Coussemaeker la date de 1282 sans justifier son choix (*op. cit.*, p. XLVIII). Ardis Butterfield la rapproche de la date de décès de Charles (« Historicizing Performance : The Case of the *Jeu de Robin et Marion* », *Cultural Performances in Medieval France. Essays in honor of Nancy Freeman Regalado*, Cambridge, D. S. Brewer, 2007 (*Gallica*, 5), p. 100.

<sup>24</sup> Cesare Mascitelli, « Il *Roi de Sicile* di Adam de la Halle : una nuova proposta di datazione e localizzazione », *Carte Romanze*, n° 2/1, 2014, p. 103-131. L'auteur revient également sur l'affirmation selon laquelle Adam aurait écrit la chanson en Sicile.

<sup>25</sup> Jennifer Saltzstein, *The Refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013, p. 119, n. 31.

<sup>26</sup> Cette hypothèse se rencontre souvent dans la critique, où elle est présentée comme une évidence. Voir Jean Maillard, *Roi-trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle. Charles d'Anjou*, American Institute of Musicology, 1967 (*Musicological Studies and Documents* 18), p. 30 et Carol Symes, *A Common Stage. Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007, p. 241.

<sup>27</sup> Voir François Charles, « Perrot de Neele, Jehan Madot et le Ms. B.n. Fr. 375 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 41/3, 1963, p. 761-779.

<sup>28</sup> L'hypothèse a été défendue par Fabienne Gégou (« Adam le Bossu était-il mort en 1288 ? », *Romania*, 86, 1965, p. 111-117) puis récusée, à raison, par de nombreux chercheurs. Voir en particulier Normand R. Cartier, « La mort d'Adam le Bossu », *Romania* n° 89, 1968, p. 116-24 et, plus récemment, Carol Symes, *op. cit.*, p. 270. Cette dernière met également en doute l'authenticité du témoignage de Jean Madot qui, selon elle, aurait usurpé son lien de parenté avec Adam.

<sup>29</sup> Marie Ungureanu, *La Bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Arras, 1955 (*Mémoires de la Commission des Monuments Historiques du Pas-de-Calais* 8), en part. p. 196.

dans le seul manuscrit fr. 25566 de la Bibl. nat. de France, d'avant-texte au *Jeu de Robin et Marion* avec lequel sa dernière rime orpheline le lie directement, anticipant ainsi la rime qui commence le rondeau initial chanté par Marion :

ROGAUS  
[...]  
Alons vers Aiieste a le foire.

WARN[ER]ES.  
Soit, mains anchois voeil aler boire.  
Mau dehaïs ait qui n'i venra !<sup>30</sup>

*Robins m'aime, Robins m'a,  
Robins m'a demandee, si m'ara.*<sup>31</sup>

Ces trois pièces proposent en même temps que des thèmes divers des décors très différents, sur lesquels on a beaucoup écrit. Manière de *congé*, le *Jeu de la Feuillée*, que Jean Dufournet pense postérieur au *Jeu de Robin et Marion*<sup>32</sup>, a très vraisemblablement été composé autour de 1276<sup>33</sup> et a suscité nombre d'interprétations différentes, de la « revue » comico-satirique à la représentation freudienne d'une relation père-fils conflictuelle en passant par la sotie, la mise en scène d'une opposition bourgeoisie / patriciat en une diatribe contestataire à tendance marxiste et la fiction autobiographique, elle aussi diversement interprétée<sup>34</sup>. Il compte un peu plus de mille vers ; Adam s'y met lui-même en scène dans un texte qui semble parfois abolir les frontières entre acteurs et spectateurs, les premiers pouvant paraître issus de l'assemblée tant ils peuvent être reconnus, ainsi que l'écrit très justement Herman Braet, comme

---

Elle reprend ainsi les conclusions auxquelles était parvenu Adolphe Guesnon quarante ans plus tôt (« Adam de la Halle et le Jeu de la Feuillée », *Le Moyen Âge*, n° 28, 1915, p. 173-283).

<sup>30</sup> Ernest Langlois, *Adam le Bossu. Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin*, op. cit., v. 34-40.

<sup>31</sup> Pierre-Yves Badel, op. cit., p. 206.

<sup>32</sup> Voir « Du *Jeu de Robin et Marion* au *Jeu de la Feuillée* », *Mélanges Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 73-94. L'auteur reconnaît toutefois qu'il ne peut prouver son hypothèse, qui a été reprise sans plus de justification par Jean-Claude Aubailly : « Aux sources du théâtre : le "poème" de *Piramus et Tisbé* (vers 1170) », *Revue des langues romanes*, n° 95, 1991, p. 15-30. Sur les questions de datation en lien avec des éléments historiques mentionnés dans le jeu, voir l'état de la question de Frederick W. Langley, « Community Drama and Community Politics in Thirteenth-century Arras : Adam de la Halle's *Jeu de la Feuillée* », *Drama and Community: People and Plays in Medieval Europe*, Alan Hindley, éd., Turnhout, Brepols, 1999, p. 57-77 (*Medieval Texts and Cultures of Northern Europe* n° 1). Sur la date de 1276, justifiée par les allusions au deuxième concile de Lyon, tenu entre 1272 et 1274, voir Carol Symes, op. cit., p. 189.

<sup>33</sup> La date du 3 juin a été avancée par Roger Berger (*Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle : les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1981, p. 114-116). Cette date a été corrigée par Pierre-Yves Badel au 4 (op. cit., p. 22).

<sup>34</sup> Louis Petit de Julleville dans son *Histoire du théâtre en France. La comédie et les mœurs en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, voit dans la pièce une revue d'actualité. La thèse de la sotie est défendue par Marius Sepet dans les *Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris, 1890, p. 69-81. Marie Ungureau soutient la thèse marxiste dans son ouvrage, cité plus haut, sur *La Bourgeoisie naissante*. Parmi les tenants de l'autobiographie figurent Alfred Adler (*Sens et composition du « Jeu de la Feuillée »*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1956), Normand R. Cartier (*Le Bossu désenchanté. Étude sur le « Jeu de la Feuillée »*, Genève, Droz, 1971), Jean Dufournet (*Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, op. cit.). La tendance psychanalytique est représentée par Claude Mauron (*Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, Paris, J. Corti, 1973). Philippe Ménard, dans « Le sens du "Jeu de la Feuillée" », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, n° 16/I, 1978, p. 381-393 propose l'un des plus récents et des plus complets états de la question. Il faut y ajouter la stimulante étude de Mercedes Travieso Ganaza, « La réalité arrageoise ou l'enlaidissement d'un rêve littéraire », *Le Beau et le laid au Moyen Âge* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2000, disponible sur <http://books.openedition.org/pup/4054>.

« les protagonistes d'un vécu quotidien »<sup>35</sup>. Ces acteurs du quotidien arrageois sont confrontés à des personnages appartenant au monde surnaturel – trois fées, la déesse Fortune et le roi infernal Hellequin – et à quelques archétypes, non nécessairement « urbains » mais à la fois en marge et à la jointure de ces deux mondes opposés de la ville et de la féerie : un moine, un médecin, un fou et son père. Trois grandes parties s'y succèdent. Dans la première, Adam confie son désir de quitter Arras, sa femme et ses amis pour se rendre à Paris et y reprendre ses études ; suit une virulente satire d'Arras et de quelques-uns de ses acteurs. La seconde partie fait place à la folie : le monde extérieur s'effrite à l'arrivée des fées et le rêve gagne petit à petit le texte en même temps que le trio féérique se change en trio de sorcières. Dans la troisième partie, l'action se déplace à la taverne, premier lieu précis du jeu et lieu urbain par excellence, avant la séparation finale des protagonistes, en un dernier effritement qui répond à celui, précédent, de la féerie.

Le texte est conservé, de façon plus ou moins complète, dans trois manuscrits : Paris, Bibl. nat. de France, fr. 837, Città del Vaticano, Bibl. apost. Vat., Reg. Lat. 1490 et Paris, Bibl. nat. de France, fr. 25566. Le premier a été copié au début du quatrième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, après 1278<sup>36</sup> et la rubrique « Le jeu Adan le boçu d'Arraz » qui l'y précède, ajoutée au XV<sup>e</sup> s. montre la popularité dont bénéficiait alors encore la pièce. Seul le début est noté, jusqu'au vers 174 « Car mes fains en est apaiés », que suit la mention pour le moins vague « Explicit uns geus » ; l'ensemble occupe les folios 250va à 251vb. Le second exemplaire a été copié autour de 1300 dans un *scriptorium* proche d'Arras, ce que confirme sa graphie artésienne prononcée, ainsi que sa décoration<sup>37</sup>. Les cent-soixante-dix premiers vers du jeu y ont été consignés fol. 132ra à 133va, précédés de la rubrique « C'est li coumencemens du jeu Adan le boçu ». Enfin le jeu complet est copié, avec la musique de l'une de ses citations, dans le manuscrit Paris, Bibl. nat. de France, fr. 25566, aux folios 48vb à 59va. Ce témoin, qui renferme la plupart des œuvres d'Adam, a été copié entre 1291 et 1297 en Artois, peut-être pour un membre de la famille des Hangest dont on trouve les armes au voisinage de celles des comtes de Flandres sur trois miniatures à pleine page du manuscrit<sup>38</sup>. Outre la plupart des œuvres poétiques et lyriques d'Adam, il contient le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, le roman de *Renart le Nouvel* et de nombreux textes courts parmi lesquels des fabliaux de Baudouin de Condé, le *Tournoiement Antéchrist* de Huon de Méry et le *Congé* de Baude Fastoul. La musique y est écrite en notation franconienne mesurée, sur des portées de quatre lignes tracées en rouge.

Diversement et bien souvent anachroniquement qualifié – « pastorale » ou « pastorale dramatique », « comédie musicale », « opéra-comique », « opéra » sont les termes qui reviennent le plus souvent sous la plume des historiens de la musique et de la littérature<sup>39</sup> –, le

<sup>35</sup> Herman Braet, « Autour du “merveilleux” dans *Le Jeu de la feuillée* », Jean R. Scheidegger, Sabine Girardet, Éric Hicks, dir., *Le Moyen Âge dans la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, Paris, Champion, 1996, p. 168.

<sup>36</sup> La disgrâce de Pierre de la Broce, pendu le 30 juin 1278 est le sujet de deux textes acéphales qui occupent respectivement les folios 138ra-b et 244vb à 246ra, ainsi que du *Dit de Fortune* de Moniot de Paris copié aux folios 247v à 248v. Le style de la décoration confirme la datation du manuscrit. Voir Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'Œuvre unique. Mobilité et figement », *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Textes réunis par Milena Mikhaïlova, Actes du Colloque international organisé par le CeReS – Université de Limoges, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 21-23 novembre 2002, Orléans, Éditions Paradigme, 2005 (*Medievalia* n° 55), p. 203-228.

<sup>37</sup> Il est la seule source des rondeaux de Guillaume d'Amiens, également présenté comme enlumineur dans le manuscrit.

<sup>38</sup> Voir Alison Stones, *Gothic Manuscripts, 1260-1320*, London, H. Miller, Turnhout, Brepols, II, 2014, p. 169-171.

<sup>39</sup> La « célèbre pastorale » primitivement évoquée par Edmond de Coussemaker dans son édition des œuvres d'Adam devient « le premier opéra comique » (*op. cit.*, p. XXV puis LII), terme déjà utilisé par Monmerqué et Michel (Louis Jean Nicolas Monmerqué, Francisque Michel, *Théâtre français au Moyen Âge publié d'après*

*Jeu de Robin et Marion* revisite et dramatise ainsi qu'on l'admet désormais plus simplement, deux *topoi* de la poésie lyrique des trouvères : la pastourelle et la bergerie. Les deux parties<sup>40</sup> sont presque de longueurs égales et étroitement liées entre elles, textuellement et musicalement, nous le verrons. La pastourelle proprement dite met en scène Marion, Aubert le chevalier entreprenant et Robin, auxquels se mêlent, anticipant la seconde partie, quelques bergers. Deux tentatives de séduction du chevalier s'y succèdent, toutes deux malheureuses même si dans la seconde Aubert parvient presque à enlever la bergère. La bergerie est, ainsi que dans les pièces lyriques du même nom, le lieu du pique-nique, des jeux et des danses accompagnées d'instruments hauts (chalemie, cornets, muse) : seuls les bergers sont en scène, le chevalier ayant fui après ses échecs répétés. Les circonstances de sa composition ont été maintes fois évoquées, donnant lieu à plusieurs suppositions qu'il est difficile d'étayer. Les chercheurs penchent de plus en plus pour l'hypothèse d'une écriture – et peut-être d'une création – hors d'Arras, probablement en Italie, bien que rien ne puisse réellement le prouver. La date du jeu est généralement évaluée entre 1276 et 1284<sup>41</sup>.

Trois manuscrits conservent le jeu, dont deux sont munis de musique. Dans le manuscrit fr. 25566 déjà cité, le jeu occupe les fol. 39ra à 48vb. Le second témoin (Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 1569) a été copié au début du XIV<sup>e</sup> s. et contient aussi le *Roman de la Rose*. Le jeu, rubriqué « Li jeux du bergier et de la bergiere » présente des réserves destinées à recevoir des portées de musique qui n'ont pas été tracées ; il commence au fol. 140ra et s'interrompt à la fin du fol. 144vb après le v. 766. Le dernier témoin, conservé à Aix-en-Provence (Bibl. Méjanès, 166), présente une mise en page caractéristique : une colonne centrale de texte recevant aussi quand il y a lieu la musique est encadrée par des miniatures particulièrement nombreuses – cent-trente-deux pour seulement onze folios – qui illustrent les passages de texte face ou à côté desquels elles sont placées et proposent une lecture parallèle, illustrée, du jeu<sup>42</sup>. Contrairement aux deux autres exemplaires, de provenance picarde et possiblement artésienne, ce témoin est l'œuvre d'une main parisienne – les variantes dialectales portent la marque de l'Île de France – du premier quart du XIV<sup>e</sup> s. Les enluminures suggèrent également une origine parisienne de la même période, corroborée par le style du manuscrit et l'entrelacement du texte, de la musique et des enluminures, combinaison qui n'est pas sans rappeler le manuscrit du *Roman de Fauvel* (Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 146) ainsi que d'autres témoins provenant d'ateliers parisiens.

---

*les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris, Firmin Didot, 1839, p. 50). Théodore Gérold opte pour « pastorale dramatique » (*La Musique au Moyen âge*, Paris, Champion, 1932, p. 303), terme repris par Gustave Reese (*Music in the Middle Ages*, New York, W. W. Norton & Co., 1940, p. 213) puis par John Stevens (*Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, CUP, 1986, p. 175), alors que l'on trouve aussi parfois celui de « comédie pastorale » (William Powell Jones, « The Medieval Pastourelle and French Folk Drama », *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature* n° 13, 1931, p. 138). Le qualificatif d'« opéra » a été repris très récemment par Richard Taruskin (*The Oxford History of Western Music*, Oxford, OUP, 2005, vol. 1, p. 127).

<sup>40</sup> Un tableau incluant les *incipit* des éléments lyriques se trouve en annexe I de ces pages.

<sup>41</sup> Parmi les partisans de l'origine italienne de la pièce figurent Jean Maillard (*Roi-trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle*, *Charles d'Anjou*, American Institute of Musicology, 1967 [*Musicological Studies and Documents* n° 18], p. 26) et Carol Symes (*op. cit.*, en part. dans le chapitre « Lives in the Theater » p. 232-276). L'idée a été reprise notamment par Pascale Dumont, « D'où viennent et où vont les personnages dans le théâtre français du XIII<sup>e</sup> siècle ? », Catherine Emerson, Adrian P. Tudor, Mario Longtin, éd., *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City. Essays in Honour of Alan Hindley*, Louvain-Paris-Walpole, Peeters, 2010 (*Synthema* n° 8), p. 217-235. Shira I. Schwam-Baird, dans sa récente édition du jeu, reconnaît toutefois que la « théorie napolitaine » est improuvable (*Adam de la Halle 'Le Jeu de Robin et Marion'*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1994, p. xv). Jean Dufournet était déjà revenu sur les questions de localisation et de datation au début de son article sur les deux pièces (« Du *Jeu de Robin et Marion* au *Jeu de la Feuillée* », *op. cit.*, p. 73-74).

<sup>42</sup> Sur cette question, on lira les pages de Mark Cruse, Gabriella Parussa et Isabelle Ragnard, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : Image, Text, Music », *Studies in Iconography* n° 25, 2005, p. 1-46.



Plusieurs genres musicaux émaillent les jeux. Les éléments brefs, refrains ou non, sont majoritaires mais on trouve aussi un rondeau et des chansons à refrain dans le *Jeu de Robin et Marion*. Les premiers interrogent à plusieurs égards les chercheurs, tant au plan de la terminologie que du rôle qu'ils jouent dans le répertoire médiéval. Les refrains, rappelons-le, sont des fragments lyrico-mélodiques qui se trouvent le plus souvent à la fin de strophes de chansons<sup>43</sup> sans y appartenir réellement pour autant, ni métriquement (le mètre du refrain peut différer de celui de son texte-hôte), ni musicalement (leur matériau mélodique est parfois étroitement apparenté à celui de leur chanson-hôte, mais ce n'est pas toujours le cas). Mais ces éléments toujours très courts traversent aussi la plupart des genres musicaux du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. Parmi les formes musicales se trouvent le rondeau et son ancêtre le rondet de carole. Ces pièces originellement destinées à la danse sont construites selon un schéma compositionnel poético-musical strict incluant la répétition interne d'une partie du refrain<sup>44</sup>. Outre la chanson à refrain et la chanson-avec-des-refrains, ils apparaissent enfin dans les motets. Inclus dans des textes non lyriques, le refrain y assume plusieurs différentes fonctions, plus ou moins directement liées à la narration. Le terme de refrain n'est en revanche que fort peu utilisé dans les textes eux-mêmes. Sur l'ensemble du corpus – encore en devenir<sup>45</sup> – des refrains, seuls quatre œuvres narratives et une chanson avec des refrains utilisent le terme<sup>46</sup>. On le trouve encore dans la fameuse rubrique du manuscrit Paris, Bibl. nat. de France, fr. 146, où il s'attache aux « diz entez sur refrois de rondeaus » de Jeannot de Lescurel. Le terme « enté », lui aussi teinté d'incertitudes, est ici associé à l'une des formes utilisant le refrain comme base de sa structure, ce qui sera finalement l'une de ses principales fonctions, y compris dans le répertoire des « motets entés » évoqués dans le *Jeu du Pelerin* où il est parfois réduit à des sens trop étriqués<sup>47</sup>. C'est aussi l'un des rares cas où le terme de « refrain » est associé à celui de « rondeau » dans les témoignages médiévaux, en même temps que l'un des non moins rares cas où apparaît le terme « enté ». Ailleurs, les refrains sont appelés « chansons », « chansonnettes », voire « motets » ou encore « rondet ». Si l'on en croit les textes eux-mêmes, le refrain serait donc directement lié à une perception de la structure d'une pièce. Il est en revanche parfois difficile d'isoler ces fragments – quand leur rôle quitte le domaine de la structure pour endosser celui de la sémantique – comme « refrains », surtout quand ils n'apparaissent qu'une fois. Sur les presque deux mille refrains recensés par Nico H. J. van den Boogaard, nombreux sont les *unica*<sup>48</sup> à propos desquels la question reste entière : refrain ou non ? Si certains critères d'identification – devrait-on dire d'authenticité ? – peuvent parfois être avancés, tels la mise en exergue du fragment par le contexte narratif (marqueur discursif ou lyrique) ou paléographique (pied-de-mouche), la graphie textuelle (présence de petites capitales ou de *punctum*) ou musicale (présence de *tractus*, modification du mode rythmique, cohérence éventuelle avec la teneur)<sup>49</sup>, il est des cas où l'ambiguïté demeure jusqu'à ce que la découverte d'une nouvelle

<sup>43</sup> On peut également les rencontrer, plus rarement, dans le cours des strophes.

<sup>44</sup> Ce sera le cas de la pièce liminaire du *Jeu de Robin et Marion*.

<sup>45</sup> La base de données REFRAIN que j'ai réalisée en collaboration avec Mark Everist, disponible sur <http://refrain.ac.uk>, ajoute vingt-six refrains et neuf rondeaux au répertoire de Nico H. J. van den Boogaard (*Rondeaux et refrains. Du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*, Paris, Klincksieck, 1969).

<sup>46</sup> Outre la chanson, il s'agit du roman de la *Poire* dans lesquels les refrains participent d'un jeu d'acrostiche livrant le nom de l'auteur et de sa dame, de deux textes strophiques et de la *Court d'Amours II* où les refrains sont concentrés en un épisode dansé et surmontés de réserves destinées à recevoir leur musique. Dans quatre des cas, le refrain est donc indissociable de la structure formelle.

<sup>47</sup> Voir Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century. Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 75-89.

<sup>48</sup> Il n'est pas question ici des *unica* dont le rôle lié à la structure de certaines pièces ne laisse aucun doute quant à la fonction.

<sup>49</sup> Voir Robyn Smith, « Gennrich's *Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains* : tiger or fat cat? », *Parergon* n° 8, 1990, p. 73-101.

occurrence vienne la lever. Les refrains des chansons à refrain d'Adam, le plus souvent très brèves, dialoguées, et basées sur une structure musicale répétitive, sont quant à eux tous des *unica*, dont le matériau mélodique est issu du corps de la chanson elle-même.

## Le jeu du remploi

### Les citations faites par Adam

Adam cite finalement assez peu dans ses jeux théâtraux : un refrain – le seul noté – dans la *Feuillee*, un rondeau et deux refrains dans *Robin et Marion* possèdent des occurrences antérieures avérées ; un grand nombre de ces citations renvoie à l'univers poético-musical arrageois<sup>50</sup>.

*Par chi va la mignotise, par chi ou je vois !* est le premier élément lyrique du *Jeu de la Feuillee*. Ses multiples autres occurrences incluent le registre des motets – dont un d'Adam lui-même – et celui des textes non lyriques ; ainsi qu'en témoigne la rubrique qui le précède sur le témoin qui conserve cette partie du jeu (Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, f. 57rb), il est chanté au v. 874 par les fées qui mettent ainsi fin à la « féerie » proprement dite.

La plus ancienne des occurrences – non musicales – de ce refrain est sa citation dans le *Salut d'amour* « Bele, salus vous mande... » en strophes d'alexandrins, copié dans le manuscrit fr. 837 de la Bibl. nat. de France dans lequel se trouve aussi le début du jeu. Dans la strophe qui précède le refrain, le poète avoue que si l'amour qu'il porte à sa dame était réciproque il deviendrait alors « plus sires qu'à estre quens de Blois »<sup>51</sup> et pourrait chanter « bien drois ». Dans l'*Abeïe du chastel amoureux*, texte en prose encore inédit<sup>52</sup> de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> s., il est chanté par « cui qui poit » et lié au chant puisqu'il intervient à la fin du quatrième commandement après la nomination de Joliveté au poste de chantre de l'abbaye. Il se retrouve enfin dans le *Tournoi de Chauvency*, chronique écrite par Jacques Bretel en 1285 où il est chanté par une jeune femme « a haute vois »<sup>53</sup>. Trois motets citent le refrain, dont deux munis de musique : *Tant me fait a vous penser / Tout li cuers me rit / OMNES* copié dans le cinquième fascicule du manuscrit de Montpellier<sup>54</sup> et *De ma dame vient / Dieus ! comment porroie / OMNES*, l'un des motets d'Adam de la Halle, copié aussi dans le manuscrit de Montpellier ainsi que dans le témoin du *Jeu de la Feuillee*. Dans ces deux textes plus ou moins contemporains du jeu, le refrain est, comme il le sera dans *Chauvency*, chanté « a haute vois ». La musique y est similaire et le refrain intervient à la fin du texte et sur la même section de la teneur ; de plus, le tissu polyphonique correspondant à la section du refrain est lui aussi similaire : Adam réinvestit, ce faisant, non seulement la monodie du refrain mais l'ensemble du matériau de son probable modèle<sup>55</sup> (ex. 1) :

<sup>50</sup> En annexe III figure un tableau récapitulatif des éléments lyriques et des citations poétiques ou musicales en lien avec les jeux ainsi que de ce que l'on connaît aujourd'hui de leurs provenances et datations.

<sup>51</sup> Achille Jubinal, éd., *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup>, et XV<sup>e</sup> siècles...*, II, Paris, Challamel, 1842, p. 238, v. 76.

<sup>52</sup> Pour une édition du texte, voir Anne Ibos-Augé, *op. cit.*, p. 1288-1289.

<sup>53</sup> Maurice Delbouille, éd., *Jacques Bretel, Le tournoi de Chauvency*, Liège-Paris, 1932, p. 44, v. 1312.

<sup>54</sup> Montpellier, Bibl. interuniversitaire, Faculté de Médecine, H 196, fol. 157v. Le motet est également noté dans le recueil de polyphonies légèrement antérieur conservé à Bamberg (Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6, fol. 57ra).

<sup>55</sup> Le phénomène a déjà été remarqué par Jennifer Saltzstein, *op. cit.*, p. 128-129.

(a)

Par chi va la mi - gno - ti - se, par ci ou je vois!

(b)

Par ci va la mi - gno - ti - se, par ci ou je vois!

vois ma douce a - mi - e, se vous lais, ce poi - se moi.

(OMNES)

(c)

blon - de - te, sa - ve - rou - se - te, qui Diex doinst bon jour.

Par chi va la mi - gno - ti - se, par chi ou je vois!

(OMNES)

Ex. 1 : Par ci va dans (a) la Feuillée (Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 57rb), (b) Tant me fait a vous penser / Tout li cuers me rit / OMNES (Montpellier, Bibl. interuniversitaire, Faculté de Médecine, H 196, fol. 157v), (c) De ma dame vient / Dieus ! comment porroie / OMNES (Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 35vb)

Le troisième motet, postérieur au jeu, est « enté » sur le refrain : le premier vers du distique commence le texte alors que le dernier le termine. Le manuscrit dans lequel se trouve la composition est dépourvu de musique mais compte parmi les témoins dans lesquels se retrouvent nombre de citations déjà utilisées par Adam<sup>56</sup>. Probablement copié en Lorraine au début du XIV<sup>e</sup> s., il est un acteur important de la transmission du répertoire des citations après Adam de la Halle.

La continuité avec le contexte est établie par le jeu de rimes et d'assonance, le refrain brisant la régularité du débit octosyllabique pourtant déjà haché par le dialogue :

MAGLORE  
Alons ! Nous vous irons aidier.  
Prendés avoec Agnés vo fille  
Et une qui maint en Chitié  
Qui ja n'en avra pité.

MORGUE  
Fame Wautier Mulet.

<sup>56</sup> Il s'agit du manuscrit Oxford, Bodl. Libr., Douce 308, qui contient aussi une copie du *Tournoi de Chauvency*. Le motet y est copié au fol. 246(259)va.

DAME DOUCE

Ch'est chille.

Alés devant ; et je m'en vois.

LES FEES CANTENT

*Par chi va la mignotise, par chi ou je vois !<sup>57</sup>*

Le refrain marque le départ des fées, qui s'expriment ensemble ici pour la première fois. On ne sait en revanche s'il n'est pas, en même temps que le signal de la fin de l'épisode féérique et du réveil du moine comme du déplacement de la compagnie vers la taverne, un commentaire du départ de Dame Douce : il reprend les termes qu'elle utilise et la « mignotise » dont il est ici question pourrait s'appliquer à la légèreté de mœurs pour laquelle elle semble être connue dans le jeu...

Trois des éléments lyriques du *Jeu de Robin et Marion* sont des remplois. Le refrain initial *Robins m'aime, Robins m'a, Robins m'a demandee, si m'ara* chanté par Marion s'inscrit dans un quasi-rondeau et possède plusieurs autres occurrences, deux citées dans des pastourelles avec des refrains, l'autre dans un motet qui propose quasiment à l'identique l'intégralité de l'élément lyrique du jeu. Dans la pastourelle avec des refrains anonyme *A l'entrant de mai*, le chevalier-poète découvre la bergère et l'écoute chanter. Sa proposition d'amour sera refusée – comme elle le sera dans le jeu – et la strophe qui précède le refrain mentionne également des cadeaux, mais ce sont ceux que le poète lui promet si elle lui cède : « fremau d'or et cainturete » « de fin argent », « chapiou d'orfroiz et bourse, | ouvree mult richement »<sup>58</sup> répondent ainsi à la « cotèle | d'escarlade bonne et bèle », à la « souskanie » et à la « chainturele » des *additamenta* du rondeau initial. Pas de présents dans la pastourelle de Perrin d'Angicourt *Au tens novel*, mais le narrateur, contrairement au chevalier mis en scène par Adam, parvient à « achev[er] trestout [son] desir. »<sup>59</sup> Le refrain de la deuxième strophe de cette même pastourelle, *Bergeronnete, fetes vostre ami de moi* anticipe d'ailleurs textuellement deux des refrains du jeu. Le *topos* de la pastourelle est ainsi planté *in medias res*, accompagné de ses symboles et directement hérité de la tradition vivace des chansons de Robin et de Marion. Également antérieur au jeu, le motet *Mout me fu grief / Robin m'aime / PORTARE* renvoie à une double lecture du couple amoureux. La voix de *triplum* évoque l'amant déçu qui regrette de se séparer de sa dame ; la voix intermédiaire dit la bergère satisfaite de son amour simple. À ce couple se superpose, comme c'est souvent le cas dans les polyphonies contemporaines, une figure mariale symbolisée par la teneur *PORTARE* du motet, transposition pieuse de la Marion du rondeau. Dans l'un des témoins contenant le motet<sup>60</sup>, il est placé au centre d'un groupe de trois motets français ayant pour sujet Robin et Marion et qui possèdent diverses connexions poétiques et mélodiques avec le jeu. Dans le motet précédent, *En nom Dieu, que que nus die / Quant voi la rose espanir / NOBIS*, le poète enjoint Marion de délaisser Robin pour l'aimer, sur fond d'ouverture printanière : c'est bien l'essence même des injonctions du chevalier Aubert dans le *Jeu*. Le suivant, *Il n'a en toi sens ne valour / Robins, li mauvais ouvriers / OMNES* oppose deux idées : dans la voix intermédiaire, Robin refuse un baiser à Marion et lui demande de ne pas précipiter les choses ; le *triplum* en revanche condamne cette idée, tenue pour timorée. Il est tentant de voir dans ce bref cycle un condensé de certains des traits du *Jeu* : de part et d'autre du matériau principal, on lit ainsi le discours pressant de l'agresseur de Marion et une

<sup>57</sup> Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 352-354, v. 868-874.

<sup>58</sup> Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1870, p. 197, v. 42, 43, 44-45.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 296, v. 37-38.

<sup>60</sup> Il s'agit du manuscrit Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6. Les trois motets y occupent les folios 52ra à 53rb.

des caractéristiques saillantes du couple alliant une bergère entreprenante et débrouillarde à un berger plutôt timoré quoique vantard.

Les deux versions du jeu conservées avec leur musique présentent entre elles une discordance formelle<sup>61</sup>. La version du manuscrit fr. 25566 épouse la structure classique du rondeau en ABAABAB alors que la version du manuscrit d'Aix s'en éloigne, au profit d'une structure plus proche de celle des motets. Les textes poétiques diffèrent eux aussi : les présents sont une ceinture et une aumônière de soie dans le motet, une robe, un manteau plus précieux (souskanie) et une ceinture dans le fr. 25566, une robe seule dans le manuscrit d'Aix, qui modifie une partie des *additamenta* du rondeau. Faut-il voir avec la musicologue Dolores Pesce<sup>62</sup> une mise en exergue de la sexualité de la bergère dans les textes du motet, ainsi opposée dans l'attention donnée à sa « ceinture » à la virginité de Marie dont il est question dans la voix supérieure de la polyphonie ? Ce phénomène de contre-texte ne serait pas rare dans le répertoire des motets. Adam, en modifiant le texte du rondeau, sous-entend-il une élévation de la condition de la bergère ? La bergère est, de fait, complètement habillée par le berger dans le jeu, alors que dans le motet, il n'était encore question que d'une aumônière et d'une ceinture, présents couramment offerts par les séducteurs des pastourelles... Quelle que soit l'interprétation choisie, retenons que le jeu commence sur une citation qui plante d'emblée le décor de la pastourelle *chantée* et met en avant, sur un triple arrière-plan poétique superposant les registres pieux, courtois et champêtre, un personnage masculin – « Robin » est véritablement le premier mot du jeu – qui sera paradoxalement ridiculisé, comme tous les personnages masculins de la pièce.

Deux autres refrains du jeu se retrouvent dans des sources antérieures. Le premier, *Hé, resveille toi, Robin, car on en maine Marot*, est le dernier élément lyrique de la partie du jeu consacrée à la pastourelle proprement dite. Toutes ses autres occurrences précèdent le jeu et convoquent des registres différents. Les deux plus anciennes sont la pastourelle *Hier main quant je chevauchois* et le *Salut d'amour* « Bele, salus vous mande... » dans lequel se trouvait déjà le refrain noté de la *Feuillee*. Attribuée à Huitace de Fontaine, trouvère probablement arrageois actif mi-XIII<sup>e</sup> s.<sup>63</sup>, elle dépeint une situation dans laquelle on reconnaît certains des éléments du jeu. La bergère Marion y est enlevée puis violente par le chevalier, qui lui donne sa « corioie et [son] aumosnière »<sup>64</sup> en partant, un peu vite à cause de l'arrivée de Robin qui dormait alors que son amie avait besoin de lui. Outre les présents – donnés ici par le chevalier et les mêmes que dans le motet d'où est issu le rondeau initial du jeu –, la pastourelle possède avec ce dernier un autre point commun : la bergère chante à l'arrivée du « je »-poète. Elle ne se montre toutefois pas comblée comme chez Adam mais plutôt délaissée par son amant : « *Dex, trop demeure ; quant vendra ? | Loing est, entroubliee m'a* »<sup>65</sup>, se désole-t-elle, même si le poète confie qu'elle

<sup>61</sup> Une transcription des différentes versions du rondeau figure en annexe II.

<sup>62</sup> Dolores Pesce, « Beyond Glossing: The Old Made New in *Mout me fu griefs Robin m'aime/Portare* », Dolores Pesce, éd., *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, en part. p. 42-43. La musicologue commet en revanche une erreur en affirmant que le motet emprunte au jeu : l'antériorité du motet, confirmée par la datation des manuscrits, ne fait aucun doute.

<sup>63</sup> Il est le dédicataire de la chanson *Merci, Amors, car vers vous j'ai mespris* de Gilbert de Berneville, lui aussi actif mi-XIII<sup>e</sup>, et dont tous les dédicataires connus de chansons sont des trouvères gravitant autour d'Arras. Selon Holger Petersen-Dyggve il serait originaire des Fontaines, village proche de Béthune (*Onomastique des trouvères*, Helsinki, 1934, p. 135) ; Roger Berger penche quant à lui pour Fontaine-lès-Croisilles, une dizaine de kilomètres au sud-est d'Arras (*Le Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1970, p. 176). Seule cette pastourelle lui est attribuée.

<sup>64</sup> Karl Bartsch, *op. cit.*, p. 270, v. 43.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 269, v. 9-10.

« demaine grant joie »<sup>66</sup>. Le viol n’aura pas lieu dans le jeu, Marion résistant à son agresseur ; Robin y sera absent et non endormi ; les présents sont donnés par le berger au début de l’action, qui s’ouvre sur une bergère heureuse et non délaissée : Adam de la Halle modifie des éléments, mais le cadre est, à l’évidence, très similaire. L’auteur du *Salut d’amour* a peut-être eu connaissance de cette pastourelle, qui cite le refrain à la fin d’une strophe d’imploration à sa dame :

Se vostre amor avoie j’avroie grant confort ;  
 Jà puis ne la perdroie, ainz soufferoie mort ;  
 Si comme Robins fist, dont je le tieng por sot,  
 Ne fust la pastorele qui s’escria moult fort :  
*Hé ! resveille-toi, Robin, quar l’en enmaine Marot !*<sup>67</sup>

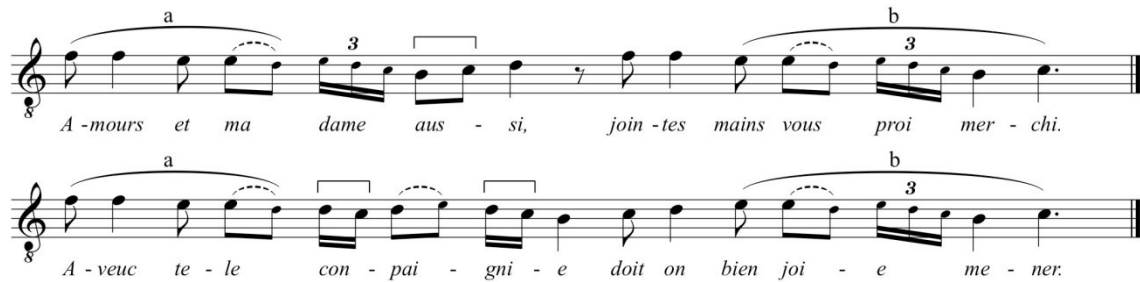
Comme dans la pastourelle et presque dans les mêmes termes – dans la pastourelle elle « s’est escriee | au plus haut qu’el onques pot »<sup>68</sup> – c’est la bergère qui crie assistance à Robin, traité de sot par l’auteur du *Salut* qui ne veut pas, lui, perdre l’amour de sa dame. La strophe propose un canevas *a minima* et sans mention de violence physique qui ajoute la sottise de Robin aux éléments proposés par la pastourelle. La seule occurrence musicale de ce refrain, similaire à celle du jeu, est proposée par la teneur du motet *En mai, quant rosier / L’autr’ier par un matin / HÉ ! RESVEILLE TOI ! [ROBIN, CAR ON ENMAINE MAROT]*. Copié dans le manuscrit de Montpellier au voisinage du motet *Mout me fu griés / Robin m’aime / PORTARE*, il est lui aussi antérieur au jeu et propose une triple superposition d’histoires de Robin et Marion en situations différentes de pastourelles. Dans le *triplum*, Marion se désespère parce que Robin l’a oubliée mais il finit par arriver et ils s’en vont ensemble « deporter » au bois ; dans le *duplum*, c’est l’inverse : Robin attend Marot qui ne vient pas mais finit par le rejoindre. Le « je »-poète n’est qu’observateur bienveillant dans les deux voix supérieures et la teneur semble ici fonctionner à la manière d’un rappel, d’une mise en garde : l’observateur peut se transformer en agresseur. Le lien avec le genre de la pastourelle est ici confirmé, de même que l’antériorité comme la multiplicité des situations dans lesquelles Adam de la Halle a puisé l’inspiration et certains des détails mêmes de sa pièce.

C’est dans le *Salut d’amour* « Celui qu’Amors conduit et maine... », lui aussi de la mi-XIII<sup>e</sup>, que se trouve la première occurrence connue du refrain *Aveuc tele compaignie doit on bien joie mener* qui commence la « bergerie » du *Jeu de Robin et Marion*. La compaignie dont il est question est celle de l’amour, qui vaincra la dame afin qu’elle donne joie au poète. Elle est aussi, en filigrane, celle de la dame sans qui l’amant ne peut avoir joie. Avec Adam, la compaignie est devenue plus simplement l’assemblée des acteurs de la fête champêtre qui suit la pastourelle. C’est le sens que le mot conservera d’ailleurs dans les occurrences plus tardives du refrain, le *Tournoi de Chauvency* (il y sera question des danseurs d’une carole) et *Renart le Nouvel* (la compaignie y sera celle des invités du festin de Renart), texte composé autour de 1289 et dont le second livre au moins est attribué à Jacquemart Gielee, auteur très probablement lillois. La transmission de la mélodie du refrain est intéressante à plus d’un titre. Le distique présente en effet une parenté marquée avec le refrain du rondeau 8 du trouvère, dont il emprunte l’intonation initiale et la fin (ex. 2) :

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 269, v. 6.

<sup>67</sup> Achille Jubinal, éd., *op. cit.*, p. 237, v. 47-51.

<sup>68</sup> Karl Bartsch, *op. cit.*, p. 270, v. 37-38.



Ex. 2 : Mise en évidence des similarités dans *Amours et ma dame aussi* (Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 33va) et *Aveuc tele compaignie* (Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 44ra)

Aucun rapport poétique évident ici, sauf à imaginer un arrière-plan amoureux à la bergerie – après tout, le couple formé par Robin et Marion en est la composante principale, de surcroît à l’origine de la fête – ou une allusion aux retrouvailles des deux amoureux après la peur occasionnée par l’agression manquée du chevalier. La mélodie, reprise dans *Renart le Nouvel*, sera aussi utilisée, sur des textes différents, par deux refrains notés dans le même roman. Pour ceux-ci, l’analogie textuelle est plus évidente ; leur construction grammaticale à double sujet est équivalente<sup>69</sup>.

Dans ses jeux Adam, quand il emprunte, choisit divers répertoires narratifs et lyriques : les textes non lyriques ont fourni l’unique refrain de la *Feuillee* et, de manière attendue, le genre de la pastourelle prédomine dans *Robin et Marion*. Le devenir de ces remplois convoque quant à lui des textes proches du creuset poétique arrageois : les auteurs qui ont puisé à la source des jeux du Bossu en étaient très vraisemblablement familiers.

### Les citations d’Adam

Originaux d’Adam ou non, certains éléments lyriques des jeux ont fait l’objet de citations postérieures. Les deux refrains du *Pelerin* et deux des refrains de *Robin et Marion* se retrouvent dans des témoins du XIV<sup>e</sup> siècle.

*Il n’est si bonne viande que matons*, cité au v. 100 du *Jeu du Pelerin*, possède une autre occurrence dans la bergerie à refrain *L’autre jour par un matin (Sous)*<sup>70</sup>, où il termine la strophe II et se lit *Il n’est viande ke vaillet les matons*. Dans le jeu, c’est Rogaus qui chante, à la requête de son compagnon Warnier à qui il demandera de chanter en retour. Le fragment est présenté comme l’œuvre d’Adam, mais le contexte ne permet pas réellement de savoir avec précision de quel genre de poème il s’agit, chansons, jeux-partis, motets entés ou balades ayant été énoncés aux vers précédents :

WARNIERS

Je te pri dont que tu m’en cantes  
Une qui soit auques commune.

ROGAUS

Volentiers voir, jou en sai une

<sup>69</sup> Il s’agit de *Dame et amours liement vous fach de mon corps present et Pités et amours pour mi proiés ma dame merci*. J’ai évoqué cette filiation dans un précédent article (Anne Ibos-Augé, « Music or Musics? The Case of *Renart le Nouvel* », Kate Maxwell, James R. Simpson, Peter V. Davies, *Performance and the Page*, Turnhout, Brepols, 2014 (*Pecia* n° 16), p. 55-56.

<sup>70</sup> La chanson est conservée, sans musique, dans le manuscrit Oxford, Bodl. Libr., Douce 308, fol. 196cra.

Qu'il fist, que je te canterai.<sup>71</sup>

Exagération ? Volonté délibérée de railler ? Le vers ne figure dans aucune des pièces lyriques du trouvère. Le refrain suivant, *Se je n'i aloie, je n'iroie mie*, possède, lui aussi, une occurrence plus tardive, dans le roman de *Fauvel*. Dans la lignée parodique du jeu dans lequel il s'insère, il est présenté dans *Fauvel* comme un fragment de sottie chanson, et fait partie du charivari chanté pour célébrer le mariage de Fauvel et Fortune. Sa mélodie, dans le manuscrit qui conserve la version interpolée du roman<sup>72</sup>, diffère de celle du jeu mais possède inexplicablement de nombreux points communs (mode rythmique, polarités) avec l'insertion précédente du *Pelerin*. Dans le *Pelerin*, les deux refrains se répondent selon des systèmes de symétries divers. Les polarités de leurs mélodies sont les mêmes : *fa* et *ut*. La première citation est en second mode rythmique (Brève-Longue) alors que la seconde utilise le premier de ces modes (Longue-Brève). Enfin, les étendues des deux insertions se répondent elles aussi : la première est d'une quinte juste *fa 2-ut 3*, alors que la seconde est d'une quarte juste *ut 3-fa 3*. Au dialogue textuel entre les deux personnages répond ainsi un dialogue musical, comme si Warnier avait utilisé en miroir le matériau thématique proposé par son compagnon (ex. 3) :

Il n'est si bon - ne vi - an - de que ma - tons

Se je n'i a - loi - e je n'i - roi - e mi - e.

b' (transposition et variation mélodique)      a' (transposition et variation mélodique)

Ex. 3 : Les symétries internes aux deux refrains du Jeu du Pelerin

Dans *Robin et Marion*, ce sont les insertions 9 et 11 qui sont cités ultérieurement. La première demeure dans la lignée du jeu et donne lieu à une manière de pastourelle, copiée deux fois sans musique dans le manuscrit Oxford, Bodl. Libr., Douce 308. La première fois, elle inaugure la section consacrée aux pastourelles. La seconde fois, son refrain est présenté, à l'instar d'une ballette, de façon liminaire, de la même manière que dans le jeu d'Adam. La mélodie, dans le jeu, participe d'un jeu de réminiscences internes qui sera étudié plus loin. C'est partiellement seulement qu'est cité le refrain *J'oi Robin flagoler au flagol d'argent, au flagol d'argent*, dans le *Rosarius* anonyme où il intervient à la fin de la dernière strophe de la chanson à refrain *Li premiers hons fu jadis*, sur une mélodie tout à fait différente de celle d'Adam. Il est possible que l'allusion voulue par le compilateur du recueil mêlant bestiaire, lapidaire, contes moraux, miracles et musique ait été une référence à Adam de la Halle, comme à une citation perdue : la première partie du refrain, citant Robin, ne figure pas dans la chanson-hôte.

<sup>71</sup> Ernest Langlois, *Adam le Bossu. Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin*, op. cit., p. 73, v. 93-96.

<sup>72</sup> Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 146, fol. 36vc.



## Les *unica* des jeux

### Les « faux » *unica* et les allusions déguisées

Parfaits exemples de « fausses-vraies » citations, l'*incipit* de la « Bele Aye » dans la *Feuillee* et le soi-disant fragment de geste de *Robin et Marion* convoquent deux répertoires anciens, auxquels s'ajoute un esprit parodique évident, probable ressort comique de l'action théâtrale. « Aye se siet en haute tour » sonne, v. 1024, comme un *incipit* de chanson de toile, genre auquel il emprunte plusieurs éléments : le prénom, l'action, le lieu<sup>73</sup>. *Unicum* du jeu, il est chanté par « les compagnons », ainsi qu'en témoigne la rubrique marginale « Li conpaingnon cantent » au fol. 58vb. Le registre renvoie à la lyrique courtoise mais aussi à la littérature courtoise : Aye est le prénom d'une héroïne de chanson de toile apparaissant dans le roman de *Guillaume de Dole*, le premier à inclure ce genre lyrique parmi les insertions dont il est émaillé. Jean Dufournet pense à une allusion à la chanson de geste *Aye d'Avignon*, appartenant au cycle de Doon de Mayence et composée vers 1200 et dans laquelle la duchesse Aye est en effet prisonnière<sup>74</sup>. Dans cette double référence à l'univers courtois se glisse la parodie : le fragment est « recané » – par des hommes alors que ce genre de chanson est généralement chanté par des femmes – à la demande de l'aubergiste, afin d'honorer saint Acaire :

De saint Acaire vous requier,  
 Vous maistre Adan et a vous Hane.  
 Je vous pri que chascuns recane  
 Et fache grant sollempnité  
 De che saint c'on a abreuvé [...] <sup>75</sup>

Les compagnons se vantent de l'excellence de leur chant (« Biaus osten, est che bien canté ? »<sup>76</sup>), excellence confirmée par le tavernier : « Bien vous poés estre vanté | C'onques mais si bien di ne fu »<sup>77</sup>, alors que le fou se targue d'être capable de les égaler : « Aussi bien cante je qu'ils font ! »<sup>78</sup>. L'épisode, malgré sa brièveté, témoigne de la popularité du genre qui glisse, avec Adam, de la cour – si les chansons de toile insérées par Jean Renart dans son roman ne sont pas toutes chantées dans l'intimité d'une chambre, elles sont toutes attachées à des divertissements liés à la courtoisie – à l'un des lieux emblématiques de la ville : la taverne. Le vers octosyllabique, contrairement à la geste qu'il évoque, en alexandrins, s'intègre sans solution de continuité à son contexte direct. Faut-il voir là la raison de l'absence de notation musicale dans le manuscrit ? Aucune notation complète de chanson de geste n'a été conservée, et les seules allusions à celles-ci dans la lyrique sont souvent les chansons de toile qui, si elles n'ont pas reçu de notation dans le témoin du roman de *Guillaume de Dole* sont parfois notées dans les chansonniers qui les conservent. La question demeure ouverte. Elle rejoint celle de la

<sup>73</sup> Genre de la lyrique courtoise d'oïl, la chanson de toile met en scène des jeunes filles qui évoquent un amour le plus souvent malheureux. Chaque strophe y est suivie d'un refrain. Les premiers vers de nombre d'entre elles montrent des ressemblances certaines avec le fragment chanté par les compagnons : *Bele Yolanz en ses chambres seoit*, *Bele Doette aus fenestres se siet*, *En haute tor se siet bele Ysabel* en sont quelques exemples parmi d'autres. Pour une étude du genre, voir Michel Zink, *Belle. Essai sur les chansons de toile*, Paris, Champion, 1978.

<sup>74</sup> Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la Feuillée*, op. cit., p. 332-334.

<sup>75</sup> Pierre-Yves Badel, op. cit., p. 368, v. 1018-1022.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 368, v. 1025.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 368, v. 1026-1027.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 368, v. 1029.

soi-disant chanson de geste chantée par Gautier au v. 742 de *Robin et Marion*. Le berger, qui tente depuis un moment de « bousculer » Marion, se vante de savoir « trop bien canter de geste »<sup>79</sup>. Sans attendre qu'on le lui demande, il cite alors fautivement – le vers originel met l'insulte dans la bouche de Grinberge, l'ennemie d'Audigier alors que Raimberge est la mère du héros – le v. 321 du poème *Audigier*, parodie obscène de chanson de geste datée de la fin du XII<sup>e</sup> ou du début du XIII<sup>e</sup>. L'allusion est, comme dans la *Feuillee*, double et la parodie s'allie à la référence courtoise pour faire naître le rire. Le motif musical de la pseudo-citation jugée grossière par la compagnie est repris pour la danse qui clôture abruptement la pièce en un dernier clin d'œil, juxtaposant ainsi les divertissements courtois et champêtre (ex. 3) :

The image displays two musical staves in G-clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, labeled 'a', features a long, sweeping arch over the notes, with lyrics: 'Au - di - gier, dist Raim - ber - ge, bou - se vous di.' The second staff, labeled 'a'', shows a more rhythmic melody with a shorter arch, with lyrics: 'Ve-nés a - près moi, ve - nés le sen-te - le, le sen-te - le, le sen-te - le lés le bos.'

Ex. 4 : Comparaison des motifs des deux derniers éléments lyriques du jeu de Robin et Marion

Enfin, certains des éléments lyriques possèdent par ailleurs d'autres occurrences uniquement musicales et le réseau d'allusions ainsi mis en œuvre questionne le chercheur à plus d'un titre. La chanson à refrain *Robin, par l'ame ten père* illustre parfaitement ces renvois à la fois internes et externes à la pièce. Elle est chantée en dialogue par Robin et Marion, la seconde demandant au premier de la distraire en montrant son habileté à danser ; Robin, après s'être vanté de l'étendue de ses capacités – « Veus tu des bras ou de la teste ? | Je te di que je sai tout faire. | Ne l'as-tu point oï retraire ? »<sup>80</sup> – exécute une série de pas successifs (pieds, tête, bras, « touret ») et le début de la mélodie associée à ces « tours » se superpose parfaitement, par ses formules d'intonation et de conclusion caractéristiques, à un refrain où il est question d'un autre « tour », celui du vin. Ce refrain est cité à la fin du *duplum* d'un des motets de « bonne vie » copiés dans le fascicule II du chansonnier de Montpellier<sup>81</sup>, et sera réutilisé à l'extrême fin de la version interpolée du roman de *Fauvel*. Enfin une troisième mélodie s'apparente aux deux précédentes par les mêmes traits, qui appartient cette fois au *topos* de Robin et Marion : elle figure dans le motet *En nom Dieu, que que nus die / Quant voi la rose espanir / EJUS IN ORIENTE* ou *NOBIS* qui fait partie du bref « cycle » consacré à Robin et Marion dans le manuscrit de motets de Bamberg dont il a été question plus haut (ex. 5) :

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 282, v. 739.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 282, v. 188-190.

<sup>81</sup> Il s'agit du motet *Ce que je tieng pour deduit / Certes mout est bone vie / Bone compagnie / MANERE*.

Ci nous faut un tour de vin, Diex, car le nos do - nez!

Ro - bin, par l'a - me ten pe - re, sés tu bien a - ler du piet?

Ma - ri - on, lais - se Ro - bin pour moi a - mer!

Ex. 5 : Le refrain *Ci nous faut un tour de vin* (Montpellier, *Bibl. interuniversitaire, Faculté de Médecine, H 196, fol. 52ra*), le début de *Robin, par l'ame ten père* (Paris, *Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 41va*) et le distique « *Marions, leisse Robin pour moi amer* » (Bamberg, *Staatsbibliothek, Ed. IV 6, fol. 52ra*)

Quant au refrain variable de la chanson *Robin, par l'ame ten père*, il se superpose exactement à l'une des répliques de Robin à Marion. La construction métrique particulièrement originale de ce refrain le rapproche en outre de plusieurs autres distiques. *Lai aler le moine, bele, lai aler le moine* est cité, sans musique, dans le *Salut d'amour* « *Bele, salus vous mande...* » qui comptait parmi les sources de *Hé, resveille toi, Robin. Ne me mokiés mie, bele, ne me mokiés mie* est cité dans le roman de *Renart le Nouvel* et le témoin commun à ce roman et au jeu reprendra la même mélodie (ex. 6) :

Vous l'or - rés bien di - re, be - le, vous l'or - rés bien di - re.

variante  
A - vant et ar - rie - re, be - le! A - vant et ar - rie - re!

variante  
Ne me mo - kiés mi - e, be - le, ne me mo - kiés mi - e.

Ex. 6 : L'élément de dialogue *Vous l'orrés bien dire* (Paris, *Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 41ra*), le refrain de *Robin, par l'ame ten père* (Paris, *Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 41va*) et le refrain de l'âne Baudouin dans *Renart le Nouvel* (Paris, *Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 167ra*)

Seuls la construction textuelle et le mode rythmique de la mélodie notée sous le distique « *Ne vous hastés mie, bele, ne vous hastés mie* » appartenant au motet *Il n'a en toi sens ne valour / Robins, li mauvais ouvriers / OMNES* (toujours dans le cycle du manuscrit de Bamberg) l'apparentent en revanche aux autres refrains. Un double réseau s'observe ici : Adam, pour le refrain de sa chanson, puise dans le matériau précédent du jeu et réutilise une mélodie qui est aussi une adresse un peu vantarde de Robin à Marion<sup>82</sup>. Le texte prend le contre-pied du ton blasé de l'apostrophe du *Salut*, qui a peut-être circulé avec une mélodie aujourd'hui perdue ; son emploi dans *Renart le Nouvel*, à l'inverse, est un appel de l'âne Baudouin à l'indulgence

<sup>82</sup> « Vous l'orrés bien dire » sous-entend la future excellente réputation de Robin au jeu de soule dont Marion, selon le berger, finira par avoir connaissance.

de son amie. Le début de la chanson quant à lui, qu'il puise son origine dans le motet du cycle de Robin et Marion ou dans l'apologie du bon vin accompagnant la fête, est tout aussi probablement un exemple de mélodie ayant circulé sur une assez longue période de temps pour avoir été utilisée dans divers contextes à la fois monodiques et polyphoniques.

### La citation interne comme élément de l'action théâtrale

Plusieurs des moments du jeu sont unifiés par des motifs mélodiques caractéristiques, ajoutant ainsi une dimension musicale parallèle aux dialogues parlés.

Mélodiquement, le rondeau introductif « donne le ton » de l'apostrophe de Marion à un Robin paradoxalement absent de la scène. Cet élément reprend l'essentiel des notes pivot du refrain initial en une augmentation rythmique de sa première incise. Le refrain *Bergeronnete sui* épouse lui aussi le même contour mélodique : trois des quatre premières interventions de la bergère sont donc apparentées musicalement (ex. 7) :

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.  
 Hé, Ro - bin, se tu m'ai - mes par a - mours, mai - ne m'ent.  
 Ber - ge - ron - ne - te sui, mais j'ai a - mi bel et cointe et gai.

Ex. 7 : Similarités des notes-pivot de trois des interventions de Marion au début du jeu

La première fin de non-recevoir opposée par Marion au chevalier dans cette introduction mêlant texte et musique utilisera la mélodie chantée par le chevalier qui, elle-même, était issue du rondeau initial (ex. 8) :

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.  
 Je me re - pai-roï - e du tour-noï - e-ment, si trou-vai Ma-ro - te seu - lete, au cors gent  
 Vous per - dés vo pai - ne, sire Au - bert, je n'a - me - rai au - trui que Ro - bert.

Ex. 8 : Le refrain initial et les insertions 2 et 4 du jeu

Ce type de rapprochement se produit à nouveau pour les deux refrains évoquant la « bergeronnette », l'un chanté par Marion et l'autre par son ami qui reprend, précédé d'une introduction, le matériau déjà chanté par sa belle. Le début de l'élément lyrique dialogué dans lequel est cité le refrain *Deure, leure, va* reprend, pour sa part, le début du refrain *Bergeronnete*,

*douche baisselete*. L'ensemble des premières insertions lyriques du jeu est ainsi étroitement apparenté par un jeu de formules mélodiques caractéristiques liant les trois personnages principaux entre eux (ex. 9) :

préfiguration de a

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.

a'

Vous per - dés vo pai - ne, sire Au - bert, je n'a - me - rai au - trui que Ro - bert.

a (autre présentation rythmique)

a

Ber - ge - ron - ne - te sui, mais j'ai a - mi bel et cointe et gai.

b a'' a b'

Ber - ge - ron ne - te, dou - che bais - se - le - te, don - nés le moi vos - tre cha - pe - let.

b'' a''' a'''

Hé, Ro - be - chon! Deu - re leu - re va. Car vien a moi! Leu - re leu - re va.

Ex. 9 : Le jeu des formules apparentant les éléments lyriques de la première partie de la pièce

Un lien supplémentaire, poétique cette fois, unit les *additamenta* du ronseau initial du jeu au refrain *Bergeronnete, douche baisselete* : les présents – « Vous averés ma chainturete, | M'aumosnière et mon fremalet »<sup>83</sup> – accordés par Robin à Marion en échange de son chapelet. Dans la pastourelle *Bergeronete [L'autre jour je chevachioie]* qui contient le refrain et ouvre la section des pastourelles du chansonnier Oxford, Bodl. Libr., Douce 308, Marguet, avatar de Marion se refuse aussi au chevalier, au prétexte moins glorieux toutefois qu'elle risque d'être battue par le berger :

Robins est an la codroie,  
qui revanrait maintenant.  
c'il vos voit ribant,  
j'avrai tel nicket  
de sa massuette.<sup>84</sup>

Un dernier motif, enfin, unifie la première partie du jeu et les diverses phases de la tentative de séduction. « J'oi Robin flagoler au flagol d'argent, au flagol d'argent », chanté par Marion pour effrayer son violenteur emprunte son matériau thématique à la pastourelle chantée par le chevalier. Le refrain *Hé, resveille toi, Robin*, qui le suit directement dans le jeu s'y apparente, quant à lui, par son contour mélodique et sa polarité de *fa*, déjà mise en œuvre dans les deux derniers éléments de l'exemple 9 (ex. 10).

<sup>83</sup> Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 222, v. 182-183.

<sup>84</sup> Karl Bartsch, *op. cit.*, p. 147, v. 15-19.

lés l'orie-re d'un bois, trou-vai gen-til ber-gie-re

J'oi Ro-bin fla-gol-er au fla-gol d'ar-gent, au fla-gol d'ar-gent.

Hé, resveil-le toi, Ro-bin, car on en mai-ne Ma rot, car on en mai-ne Ma rot.

Ex. 10 : Le début de Hui matin jou chevauchie et les refrains J'oi Robin flagoler et Hé, resveille toi, Robin

Ces quelques exemples témoignent bel et bien d'une volonté délibérée de cohérence musicale dans le *Jeu de Robin et Marion*. « Trouveur » dans tous les sens du terme, Adam exploite les diverses possibilités de la citation et du refrain en même temps qu'il crée de nouveaux rapports entre narration et lyrisme. Pour lui, à l'évidence, les insertions musicales dont il parsème sa pièce ne sont pas seulement des exercices de style obéissant à une mode en vogue depuis le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle mais bien des éléments participant à une structuration musicale générale de l'ensemble et répondant à des impératifs poétiques liés à la trame théâtrale.

## Conclusion

Au terme de ce parcours dans le théâtre profane chanté de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle se pose finalement la question de son rapport à l'espace urbain. Les trois jeux dont il vient d'être question proposent, tant sur le plan thématique que sur celui du décor, une manière d'aller-retour entre la ville et la campagne, dans lequel se glisse, sans jamais être explicitement nommée, la cour. Si la *Feuillee* et le *Pelerin* mettent en scène la ville – et Adam – pour la ville, *Robin et Marion* demeure en marge de la cité tout en évoquant la cour. La possibilité que le jeu ait été écrit et créé à la cour angevine de Naples demeure une hypothèse certes séduisante mais à ce jour invérifiée. Quoi qu'il en soit, il convient de garder à l'esprit qu'Adam, (ex ?) citadin d'Arras, l'a écrite avec tout ce qu'il connaissait de la ville comme de ses abords.

De plus, les diverses dimensions ou thématiques de la pièce portent en elles les marques de la courtoisie comme d'une « anti-courtoisie » qui serait à l'image d'un contre-texte. La pastourelle, comme la bergerie, sont des divertissements résolument « non-courtois » pratiqués essentiellement par des trouvères qui sont pour la plupart de hauts bourgeois d'Arras tels Jehan Erart, Guillaume le Vinier, Jehan de Renti, Gilbert de Berneville<sup>85</sup>. Le chevalier est certes montré plus courtois que nature, muni d'attributs qu'il ne possède jamais dans le répertoire des pastourelles, évoquant le tournoi et la chasse, deux activités hautement courtoises qui, ici encore, ne sont jamais mentionnées dans le corpus du genre mais il est néanmoins proprement ridiculisé par Marion. Les bergers jouent entre eux comme les membres de l'aristocratie mais les jeux auxquels ils s'adonnent sont tournés en dérision. Le pique-nique, s'il évoque certains romans courtois, donne lieu à des détails triviaux concernant la nourriture qui s'y goûte. Le fragment de chanson de geste, qui évoque une fois encore la sphère courtoise, est un vers

<sup>85</sup> On se référera à l'étude de Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle. Poetic Motivations and Generic Transformations*, Gainesville, University Press of Florida, 2009.

obscène qui n'est pas sans rappeler le fragment de chanson de toile grotesquement braillé dans la *Feuille*. Tout se passe comme si chacun des éléments évoquant la courtoisie était aussitôt contredit.

Les archétypes outranciers – un chevalier ridiculisé, un Robin sot et couard à l'extrême, des bergers excessivement frustes et grossiers, une Marion érigée en modèle et en figure maîtresse à l'image, finalement, de la dame courtoise – pourraient aussi bien étayer l'idée d'un divertissement destiné à la cour dans lequel les assistants se reconnaîtraient que celle d'une pièce destinée à un public bourgeois urbain, qui verrait exacerbés les traits de caractères les plus saillants des classes auxquelles ils n'appartiennent par définition pas.

Quant à la musique, elle corrobore cet entre-deux en empruntant à un répertoire utilisé tant dans le domaine de la littérature courtoise que dans celui de la poésie plus « urbaine » des trouvères de la sphère arrageoise ou des compositeurs de polyphonies parisiennes – ou arrageoises. Ce niveau supplémentaire de lecture ajoute une nouvelle dimension à la trame déjà complexe reliant les différents lieux sous-jacents aux jeux. Le théâtre du dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle se montre donc résolument à la charnière entre les deux mondes, celui de la ville et celui de la cour et l'on pourrait se demander si cette dualité n'était pas simplement recherchée par un auteur légitimement désireux de se faire jouer à la ville comme à la cour.

Annexe I - La place des insertions dans le *Jeu de Robin et Marion*<sup>86</sup>

Incipit ou texte	Genre	Localisation	Chanteur	Remarques
------------------	-------	--------------	----------	-----------

I – « Pastourelle » (v. 1-393)

Section 1 (Première tentative de séduction du chevalier – v. 1-99)

1 - <i>Robins m'aime, Robins m'a, Robins m'a demandee, si m'ara.</i>	Rondeau	v. 1-7	Marion	Autres occurrences : motet (rondeau), pastourelles (refrain)
--	---------	--------	--------	--

*P*

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.

*A*

Ro - bins m'aim me Ro bins m'a, Ro - bins m'a de man - de - e, si m'a - vra.

2 – « Je me repairoie du tournoiement, si trouvai Marote seulet, au cors gent. »	Monologue chanté	v. 8-9	Le chevalier	Musique reprise pour l'insertion 4
--	------------------	--------	--------------	------------------------------------

*P*

Je me re - pai - roi - e du tour - noi - e - ment, si trou - vai Ma - ro - te seu - lete, au cors gent.

*A*

Je me re - pai - roi - e du tour - noi - e - ment, si trou - vai ber - gie - re seu - lete, ac cors gent.

3 – « Hé, Robin, se tu m'aimes par amours, maine m'ent. »	« Refrain »	v. 10-11	Marion	
---	-------------	----------	--------	--

*P*

Hé, Ro - bin, se tu m'ai - mes par a - mours, mai - ne m'ent.

*A*


Hé, Ro - bins, se tu m'aim - mes par a - mours, main - ne m'ent.

<sup>86</sup> Les sigles *P* et *A* désignent respectivement les manuscrits Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566 et Aix-en-Provence, bibl. Méjanès, 166.



Incipit ou texte	Genre	Localisation	Chanteur	Remarques
4 – « Vous perdés vo paine, sire Aubert, je n'amerai autrui que Robert. »	Dialogue chanté	v. 82-83	Marion	Musique reprise de l'insertion 2

*P*



Vous per-dés vo pai - ne, sire Au-bert, je n'a-me - rai au - trui que Ro-bert.

*A*



Vous per-dés vo pai - ne, sire Au-biert, je n'a-me - rai au - tre que Ro-bert.

5 – « Bergeronnete sui, mais j'ai ami bel et cointe et gai. »	Dialogue chanté	v. 89-90	Marion	Matériau repris pour l'insertion 9
---	-----------------	----------	--------	------------------------------------

*P*



Ber - ge - ron - ne - te sui, mais j'ai a - mi bel et cointe et gai.

*A*



Ber - ge - re - te sui, més j'ai a - mi cointe et bel et gay.

6 – <i>Trairi deluriau deluriau delurele, trairi deluriau deluriau delurot.</i>	Pastourelle à refrain	v. 92-99	Marion puis le chevalier ( <i>P</i> ) / Le chevalier ( <i>PaA</i> )	
---	-----------------------	----------	---	--

*P*



Trai - ri de-lu-riau de-lu-riau de-lu-rie - le, traï - ri de-lu-riau de-lu - riau de-lu - rot.

*A*

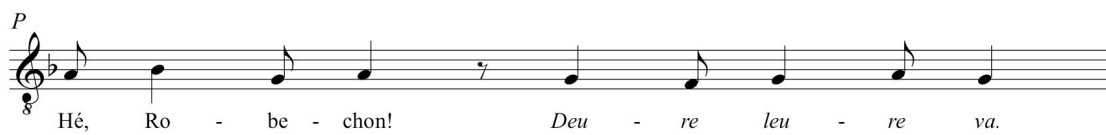


Traï - li du - riau du - re - le, traire li du - riau du - rot.

Section 2 (Dialogue entre Marion et Robin – v. 100-239)

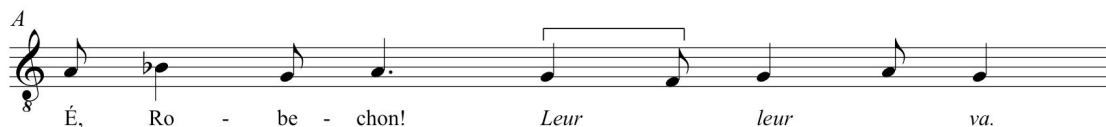
7 – « Hé, Robechon ! »	Chanson à refrain (2 st.)	v. 100-113	Marion (st. I) Robin (st. II)	Chanson dialoguée ; refrain interne
------------------------	---------------------------	------------	----------------------------------	-------------------------------------

*P*



Hé, Ro - be - chon! Deu - re leu - re va.

*A*



É, Ro - be - chon! Leur leur va.

Incipit ou texte	Genre	Localisation	Chanteur	Remarques
8 – <i>Vous l'orrés bien dire, bele, vous l'orrés bien dire.</i>	Dialogue chanté	v. 163-164	Robin	Matériau repris par la suite

*P*

*8* Vous l'or - rés bien di - re, be - le, vous l'or - rés bien di - re.

*A*

*8* Vous l'or - rés bien di - re, be - le, vous l'or - rés bien di - re.

9 – <i>Bergeronnette, douche baisselete,, Donnés le moi vostre chapelet, Donnés le moi vostre chapelet.</i>	Chanson à refrain	v. 175-186	Robin (v. 175-177 et 181-185) Marion (v. 178-180 et 186)	Chanson dialoguée Matériau issu de l'insertion 5
---	-------------------	------------	---	---

*P*

*8* Ber - ge - ron - ne - te, dou - che bais - se - le - te, don - nés le moi vos - tre cha - pe - let,

*8* don - nés le moi vos - tre cha - pe - let.

*A*

*8* Ber - ge - ron - ne - te, dou - ce bais - se - le - te, don - nez le moi, vos - tre cha - pe - let.

10 – « Robin, par l'ame ten pere »	Chanson à refrain	v. 191-220	Marion (v. 191-192, 197-198, 203-204, 209-210, 215-216) Robin (v. 193-196, 199-202, 205-208, 211-214, 217-220)	Chanson dialoguée
------------------------------------	-------------------	------------	---	-------------------

*P*

*8* Ro - bin, par l'a - me ten pe - re, sés tu bien a - ler du piet?

*A*

*8* Ro - bin, par l'a - me ton pe - re, sez tu bien ba - ler du pié?

Incipit ou texte	Genre	Localisation	Chanteur	Remarques
Section 4 (Seconde tentative de séduction du chevalier – v. 284-395)				
11 – <i>J'oi Robin flagoler au flagol d'argent, au flagol d'argent.</i>	Refrain	v. 314-316	Marion	Citation reprise partiellement dans le <i>Rosarius</i> anonyme (début XIV <sup>e</sup> )

*P*

*J'oi Ro - bin fla - go - ler au fla - gol d'ar - gent, au fla - gol d'ar - gent.*

*A*

*J'oi Ro - bin fla - go - ler au fla - gieu d'ar - gent, au fla - gieu d'ar - gent.*

12 – <i>Hé, resveille toi, Robin, car on en maine Marot.</i>	Refrain	v. 354-356	Gautier ( <i>PPa</i> ) / Baudoul ( <i>A</i> )	Autres occurrences : <i>Salut d'amour</i> , motet, pastourelle
--	---------	------------	--	--

*P*

*Hé, res-veil - le toi, Ro-bin, car on en mai-ne Ma-rot, car on en mai-ne Ma-rot.*

*A*

*Hé, res-veil - le toi, Ro-bin, quar on en main-ne Ma-rot, car on en main-ne Ma-rot.*

II – « Bergerie » (v. 396-777)

Section 1 (Transition – v. 396-435)

13 – <i>Aveuc tele compaignie doit on bien joie mener.</i>	Refrain	v. 434-435	Les bergers	Autres occurrences dans des textes non lyriques
--	---------	------------	-------------	---

*P*

*A - veuc te - le con - pai - gni - e doit on bien joi - e me - ner.*

*A*

*En si bon - ne com - pai - gni - e doit on bien joi - e me - ner.*

<i>Incipit</i> ou texte	Genre	Localisation	Chanteur	Remarques
Section 4 (Pique-nique – v. 653-748)				
14 – « J'ai encore un tel pasté. »	Chanson à refrain	v. 671-676 (st. I) v. 679-684 (st. II)	Robin	Chanson interrompue par une partie de dialogue

*P*



J'ai en-core un tel pas-té,  
qui n'est mi - e de las-té, que nous men - ge - rons, Ma ro - te, bec a bec, et moi et vous.  
Chi me ra - ten-dés, Ma-ro - te, chi ven-rai par-ler a vous.

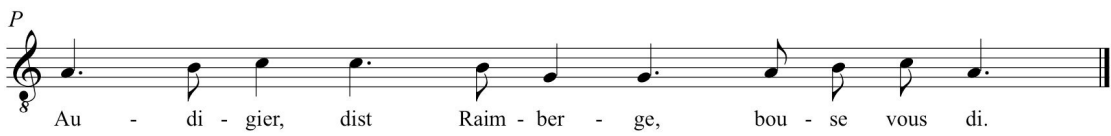
*A*



En - core ai jeun tel pas-té,  
qui est de cou-lon tu-bé, que nous men - ge - rons, Ma-ro - te, bec a bec, et moi et vous.  
Ci me ra - ten-dés, Ma-ro - te, ci ven-drai par-ler a vous.


15 – « Audigier, dist Raimberge, bouse vous di. »	Pseudo-citation	v. 742	Gautier	Fragment d' <i>Audigier</i>
---	-----------------	--------	---------	-----------------------------

*P*



Au - di - gier, dist Raim - ber - ge, bou - se vous di.

*A*



Au - di - gier, dist Raim - ber - ge, bou - se vous di.

Incipit ou texte	Genre	Localisation	Chanteur	Remarques
Section 5 (Danse finale – v. 749-777)				
16 – « Venés après moi, venés le sentele, le sentele, le sentele lés le bos. »	« Refrain »	v. 775-777	Robin	Musique en lien avec l'élément précédent

*P*

Ve-nés a - prés moi, ve - nés le sen-te - le, le sen-te - le, le sen-te - le lés le bos.

*A*

Ve-nés a - prés moi, ve - nés la sen-te - le, la sen-te - le, la sen - te - le lés le bois.

**Annexe II – Le rondeau *Robins m'aime, Robins m'a* dans ses trois versions différentes (transcription paradigmatique)**

Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566, fol. 39ra

*A* *B*

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.

*A*

Ro - bins m'a - ca - ta co - te - le

*A* *B*

d'es - car - la - te bonne et be - le, sous - ka - nie et chain - tu - rele. *A - leu - ri - va!*

*A* *B*

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.

Aix-en-Provence, Bibl. Méjanès, 166, fol. 1

A B

Ro-bins m'aim-me, Ro-bins m'a, Ro-bins m'a de-man-de-e, si m'a-vra.

A'

Ro-bins m'a-cha-

A'

ta co-te-le

A'

de bu-rel et

A

bonne et bele. A-leu-ri-va.

A B

Ro-bins m'aim-me, Ro-bins m'a, Ro-bins m'a de-man-de-e, si m'a-vra.

Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6, fol. 52vb

A B  
 Ro - bins m'aim - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.  
 A'  
 ro - bins m'a - che -  
 A'  
 ta cou - roi - e  
 A'  
 et au - mos - nie -  
 A' B  
 re de soie et pour quoi donc ne l'a - me - roie? A - leu - ri - va  
 A B  
 Ro - bins m'aim - me, Ro - bins m'a, Ro - bins m'a de - man - de - e, si m'a - ra.

## Annexe III - Les citations en rapport avec les jeux notés : datations et provenances

Élément lyrique	Œuvre(s)-hôte(s)	Auteur	Date	Manuscrit(s)	Date	Provenance	
<b><i>Jeu de la Feuille</i></b>							
<i>Par chi va la mignotise, par chi ou je vois</i>	<i>Salut d'amour</i> « Bele, salus vous mande... »	Inconnu	Mi XIII <sup>e</sup>	<i>fr. 837</i>	Après 1278	Nord de Paris, peut-être Artois	
	<i>Abeïe du chastel amoureux</i>	Inconnu	2 <sup>e</sup> moitié XIII <sup>e</sup>	<i>Angers 403</i>	XIV <sup>e</sup> s.	Inconnue	
	<i>Tant me fait a vous penser / Tout li cuers me rit / OMNES</i>	Inconnu	Inconnue		<i>Mo (V)</i>	1270-1280	Paris
					<i>Ba</i>	Ca 1270-1280	Paris
	<i>De ma dame vient / Dieus ! comment porroie / OMNES</i>	Adam de la Halle	Inconnue		<i>Mo (VII)</i>	1280-1290	Paris
					<i>fr. 25566</i>	1291-1297	Artois
	<i>Tournoi de Chauvency</i>	Jacques Bretel (Arrageois, peut-être apparenté à Jean Bretel)	1285		<i>Mons 330-215</i>	Début XIV <sup>e</sup>	Lorraine
<i>Par ci va la mignotise</i>	Inconnu	Inconnue		<i>Douce 308</i>	Après 1309	Lorraine	
<b><i>Robin et Marion (éléments lyriques du jeu)</i></b>							
<i>Robins m'aime, Robins m'a, Robins m'a demandee, si m'ara.</i>	<i>A l'entrant de mai (pastourelle)</i>	Inconnu	Inconnue	<i>Ars. 5198</i>	Ca 1270-1280	Picardie ou Artois	
	<i>Au tens novel (Que cil oisel Sont) (pastourelle)</i>	Perrin d'Angicourt (Arrageois)	Mi XIII <sup>e</sup>		<i>Ars. 5198</i>	Ca 1270-1280	Picardie ou Artois
					<i>fr. 845</i>	Ca 1270-1280	Picardie ou Artois
					<i>NAF 1050</i>	Ca 1270-1280	Picardie ou Artois
					<i>fr. 24406</i>	Ca 1270	Nord de la France
<i>Mout me fu griés li departir / Robin m'aime, Robin m'a / PORTARE</i>	Inconnu	Inconnue		<i>Mo (VII)</i>	1280-1290	Paris	
				<i>Ba</i>	Ca 1270-1280	Paris	



Élément lyrique	Œuvre(s)-hôte(s)	Auteur	Date	Manuscrit(s)	Date	Provenance
<i>Bergeronete, douche baissete, Donnés le moi vostre chapelet, Donnés le moi vostre chapelet.</i>	<i>Bergeronete (L'autre jour je chevachioie) (pastourelle)</i>	Inconnu	Inconnue	<i>Douce 308</i>	Après 1309	Lorraine
<i>Hé, resveille toi, Robin, car on en maine Marot.</i>	<i>Salut d'amour « Bele, salus vous mande... »</i>	Inconnu	Mi XIII <sup>e</sup>	<i>fr. 837</i>	Après 1278	Nord de Paris, peut-être Artois
	<i>Hier main quant je chevauchioie (pastourelle)</i>	Huitace de Fontaine (Arrageois)	Mi XIII <sup>e</sup>	<i>fr. 847</i>	Ca 1270-1280	Picardie ou Artois
	<i>En mai, quant rosier / L'autr'ier par un matin / Hé! resveille toi! [Robin, car on enmaine Marot]</i>	Inconnu	Inconnue	Mo (VIII)		Extrême fin XIII <sup>e</sup> - Extrême début XIV <sup>e</sup> Décoration ca 1310-1315
<i>Reg. Lat. 1543 (refrain manquant)</i>					1 <sup>e</sup> moitié XIV <sup>e</sup>	Paris ?
<i>Aveuc tele compaignie doit on bien joie mener.</i>	<i>Salut d'amour « Celui qu'Amors conduit et maine... »</i>	Inconnu	Mi XIII <sup>e</sup>	<i>fr. 837</i>	Après 1278	Nord de Paris, peut-être Artois
	<i>Tournoi de Chauvency</i>	Jacques Bretel (Arrageois, peut-être apparenté à Jean Bretel)	1285	<i>Mons 330-215</i>	Début XIV <sup>e</sup>	Lorraine
				<i>Douce 308</i>	Après 1309	Lorraine
<i>Renart le Nouvel</i>	Jakemes (livre II) (Arrageois)	Ca 1288	<i>fr. 25566</i>	1291-1297	Artois	
			<i>fr. 1581</i>	Fin XIII <sup>e</sup>	Inconnue	
			<i>fr. 1593</i>	Fin XIII <sup>e</sup>	Inconnue	
			<i>fr. 372</i>	Début XIV <sup>e</sup>	Inconnue	
<i>J'oi Robin flagoler au flagol d'argent, au flagol d'argent.</i>	<i>Li premiers hons fu jadis, chanson insérée dans le Rosarius</i>	Un frère prêcheur (Soissonnais)	Ca 1330	<i>fr. 12483</i>	2 <sup>e</sup> quart XIV <sup>e</sup>	Inconnue

Élément lyrique	Œuvre(s)-hôte(s)	Auteur	Date	Manuscrit(s)	Date	Provenance
<b>Robin et Marion (Allusions poétiques et/ou musicales contenues dans le jeu)</b>						
<i>Lai aler le moine, bele, lai aler le moine</i>	<i>Salut d'amour</i> « Bele, salus vous mande... »	Inconnu	Mi XIII <sup>e</sup>	<i>fr. 837</i>	Après 1278	Nord de Paris, peut-être Artois
<i>Ne me mokiés mie, bele, ne me mokiés mie</i>	<i>Renart le Nouvel</i>	Jakemes (livre II) (Arrageois)	Ca 1288	<i>fr. 25566</i>	1291-1297	Artois
				<i>fr. 1581</i>	Fin XIII <sup>e</sup>	Inconnue
				<i>fr. 1593</i>	Fin XIII <sup>e</sup>	Inconnue
				<i>fr. 372</i>	Début XIV <sup>e</sup>	Inconnue
	<i>Trop volentiers ameroie</i> (chanson)	Inconnu	Inconnue	<i>Douce 308</i>	Après 1309	Lorraine
Ne vous hastés mie, bele, ne vous hastés mie	<i>Il n'a en toi sens ne valour / Robins, li mauvais ouvriers / OMNES</i>	Inconnu	Inconnue	<i>Mo (V)</i>	1270-1280	Paris
				<i>Ba</i>	Ca 1270-1280	Paris
<i>Ci nous faut un tour de vin</i>	<i>Ce que je tieng pour deduit / Certes mout est bone vie / Bone compagnie / MANERE</i>	Inconnu	Inconnue	<i>Mo (I)</i>	1270-1280	Paris
				<i>Fauvel</i>	Chaillou de Pesstain (interpolations) (Parisien)	Ca 1316 (version interpolée)
Marions, leisse Robin pour moi amer	<i>En nom Dieu, que que nus die / Quant voi la rose espanir / EJUS IN ORIENTE ou NOBIS</i>	Inconnu	Inconnue	<i>Mo (V)</i>	1270-1280	Paris
				<i>Ba</i>	Ca 1270-1280	Paris
<b>Jeu du Pelerin</b>						
<i>Il n'est si bonne viande que matons</i>	<i>L'autre jour par un matin</i> (Sous) (pastourelle)	Inconnu	Inconnue	<i>Douce 308</i>	Après 1309	Lorraine
<i>Se je n'i aloie, je n'iroie mie</i>	<i>Fauvel</i>	Chaillou de Pesstain (interpolations) (Parisien)	Ca 1316 (version interpolée)	<i>fr. 146</i>	1317	Paris

**Table des sigles et des abréviations pour les manuscrits figurant dans le tableau**

Angers, Bibl. mun., 403	<i>Angers 403</i>
Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6,	<i>Ba</i>
Città del Vaticano, Bibl. apost. Vaticana, Reg. Lat. 1543	<i>Reg. Lat. 1543</i>
Mons, Bibliothèque de l'Université UMONS, 330-215	<i>Mons 330-215</i>
Montpellier, Bibl. interuniversitaire, Faculté de Médecine, H 196 <i>lequel est copié le motet figure entre parenthèses)</i>	<i>Mo (Le fascicule dans</i>
Oxford, Bodleian Libr., Douce 308	<i>Douce 308</i>
Paris, Bibl. de l'Arsenal, 5198	<i>Ars. 5198</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 146	<i>fr. 146</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 837	<i>fr. 837</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 845	<i>fr. 845</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 847	<i>fr. 847</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 12483	<i>fr. 12483</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 24406	<i>fr. 24406</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. fr. 25566	<i>fr. 25566</i>
Paris, Bibl. nat. de France, mss. nouv. acq. fr. 1050	<i>NAF 1050</i>