



HAL
open science

Le Jeu de Robin et Marion : une approche intersémiotique

María Pilar Suárez

► **To cite this version:**

María Pilar Suárez. Le Jeu de Robin et Marion : une approche intersémiotique. Ci-Dit | Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques, Jun 2009, Nice, France. halshs-03658339

HAL Id: halshs-03658339

<https://shs.hal.science/halshs-03658339>

Submitted on 4 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Jeu de Robin et Marion : une approche intersémiotique

María Pilar Suárez

Profesor Titular de Literatura Francesa, Departamento de Filología Francesa.
Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Madrid.

A partir de notre considération du texte théâtral comme une sorte de partition que l'auteur destine à être interprétée, nous proposons un regard intersémiotique sur le *Jeu de Robin et Marion* (Adam de la Halle, XIII^e siècle), qui considère ses aspects textuel, plastique et sonore. Le texte de la pièce, une version iconographique et certains enregistrements contemporains fourniront notre corpus.

Les reprises successives du texte, qui comportent en effet une interprétation, ont à actualiser les informations implicites contenues dans les échanges verbaux des personnages. Nous nous arrêterons sur les mécanismes, spécifiques à chaque code, que les différents adaptateurs ont jugés les plus pertinents en vue de « restituer » l'information contenue dans la configuration du texte et sur le jeu des points de vue qui interviennent dans les recreations de la pièce du trouvère arrageois.

Jeu de Robin et Marion, Adam de la Halle, reprise, polyphonie, point de vue

We will propose an intersemiotic approach to *Le Jeu de Robin et Marion*, created by Adam de la Halle in XIIIth century. The discursive features that define the text itself, the visual recreation of the play and certain recordings versions will be the aim of our research. These dynamics, which are in fact an interpretation, have to update the information implicit in the verbal exchanges. We will think about the mechanisms, the specific code that each different adapters consider the most relevant to "restore" the information contained in the configuration of the text. We likewise reflect on the framework of all of points of view taking part in Adam's play recreations.

Jeu de Robin et Marion, Adam de la Halle, reprise, polyphony, point of view

Dans le contexte d'une réflexion sur la citation et la reprise, nous proposons un regard sur *Le Jeu de Robin et Marion*, une pièce du XIII^e siècle écrite par Adam de la Halle. En raison de genre théâtral, l'œuvre est déterminée par une nature intersémiotique qui intègre le composant verbal, paraverbal, visuel, musical... ce qui a favorisé des reprises et des versions à partir des différentes facettes.

D'autre part, *Le Jeu de Robin et Marion* constitue un cas exemplaire de mouvance dans le processus de transmissions et actualisations du texte. La première démarche susceptible d'être envisagée serait la modulation des manuscrits et des

éditions¹. Nous n'allons considérer pour l'instant que le manuscrit de La Vallière (ms. n° 25566) – le seul qui contienne les œuvres complètes du trouvère et une partition complète des Jeux Arrageois – ainsi que le manuscrit d'Aix² (XIV^e siècle), notamment la version iconographique de la pièce qu'il contient. Des études d'ensemble sur ce manuscrit ont mis en lumière certains aspects du rapport texte / miniature et ont analysé les particularités de la partition musicale qu'il contient³.

De notre côté, tenant compte des travaux précédents où nous avons réfléchi sur les traits qui définissent les compositions dramatiques d'Adam de la Halle (Suárez, 2008) – notamment *le Jeu de Robin et Marion*⁴ –, nous proposons un regard d'ensemble sur certaines des versions dont la pièce a fait l'objet des versions dans d'autres langages en quelque sorte présumés dans la partition théâtrale – le discours plastique / iconographique et le discours musical. Nous essaierons de nous rendre sensible aux mécanismes discursifs spécifiques mis en œuvre par chacun de ces langages, ainsi qu'à leur éventuel degré d'affinité et de divergence.

Pour ce faire nous'en prendrons pas moins en considération une autre démarche de reprise : celle des types, des motifs et des situations appartenant au contexte discursif et culturel de l'époque, et la manière dont ils ont été convoqués par le locuteur principal dans son projet discursif.

Notre point de repère textuel, nous venons de le signaler, c'est la version du manuscrit de La Vallière ; en ce qui concerne la reprise iconographique nous travaillerons sur le manuscrit d'Aix à partir de l'édition virtuelle de Jesse Hurlbut. Pour compléter notre parcours nous avons choisi la version musicale réalisée par l'Ensemble Perceval, un choix qui obéit à des raisons que nous expliciterons plus loin. Nous solliciterons ainsi les différents langages qui, à travers leurs potentialités et leurs contraintes, montrent des aspects différents du *Jeu*.

Le manuscrit d'Aix est une version composée au XIV^e siècle en francien, le dialecte d'Ile-de-France, à partir de la version artésienne du manuscrit de La Vallière. Son statut serait donc secondaire. Il contient onze pages recto et verso et 132 enluminures qui s'intègrent sur la page à gauche et à droite du texte et de la partition musicale, que nous pouvons lire dans ce même sens, et de haut en bas.

La reprise iconographique obéit au dessein de montrer le spectacle sur la page à partir des ressources spécifiques du langage plastique. Dans sa conception générale,

¹ Le manuscrit de La Vallière a été toujours considéré comme le manuscrit de référence. Il est aussi à remarquer la version contenue dans un autre manuscrit – BNFr 1569. Les recherches de M. Bettens sont fort intéressantes en ce qui concerne les survivances de la pièce, y compris les représentations théâtrales. Cf. « Du manuscrit à la voix jouer le *Jeu de Robin et Marion* » (Olivier Bettens, <http://virga.org/robin/Journée> organisée au mois de janvier 2009 avec le soutien de TLI-MMA).

² *Le Jeu de Robin et de Marion*, Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, Ms 166 (Rés Ms 14) <http://toison.dor.byu.edu/dscriptorium/aix166/indexfr.html>. Jesse D. Hurlbut (éd.), *Adam de la Halle Jeu de Robin et Marion* (Arles, 2000). Puisqu'il est possible d'accéder à l'édition du manuscrit sur le site que nous venons d'indiquer, nous citerons les miniatures à partir des pages où elle sont situées, en indiquant l'ordre de la miniature et la colonne (à gauche ou à droite du texte). Cela nous permettra de contextualiser les images dans la version iconographique elle-même et dans l'ensemble du manuscrit.

³ Cruse, M. et alii (2004). *The Aix Jeu de Robin et Marion. Studies in Iconography*, 25, pp. 1-47.

⁴ Suárez, M.P. « *Le Jeu de Robin et Marion : effets de style, effets de sens* ». *Senefiance*. CUER-MA, à paraître.

son articulation répond aussi au goût parisien d'intégrer l'image au texte et à la musique. K. Varty parle aussi de la « parinisation » du texte qui n'existe pas dans les versions précédentes. L'artiste devait d'ailleurs avoir des rapports avec le groupe impliqué dans des projets tels que la *Bible Historiale*, ou *Kalila et Dimna*, ce qui se traduit dans des constantes iconographiques – répétitions des gestes, contrastes entre les couleurs. Il n'y a pas d'indications explicites qui relient texte et enluminures, ce qui a suggéré aux chercheurs l'existence d'un programme iconographique implicite (Cruse, 2004).

Parmi les enregistrements musicaux, nous pouvons citer la version de l'Ensemble Micrologus⁵, peut-être la plus fidèle à la partition originale – elle présente les parties chantées de la pièce, ainsi que d'autres compositions musicales, notamment des motets qui intègrent des compositions musicales du *Jeu*. D'autre part, la version de Tonus Peregrinus⁶ propose un registre intégral du *Jeu* – partie chantée et partie récitée. Celle-ci est dramatisée en ancien français en même temps qu'elle est « doublée » par une traduction simultanée en anglais. Cette option qui contribue à améliorer la compréhension de l'oeuvre, n'est pas sans créer une certaine distorsion dans la reprise « sonore ». Nous en avons examiné une troisième : celle de l'Ensemble Perceval⁷, dirigée par Guy Robert. Il nous offre la pièce dans sa totalité – chantée et récitée –, exception faite de quelques fragments en vue de ne pas alourdir l'enregistrement. Cela nous permet de tenir compte de l'interaction discours parlé / discours musical, ainsi que de l'oralité de la performance. Ce n'est pas la reprise la plus littérale, mais elle respecte la partition dans l'essentiel, elle s'inscrit dans certaines dynamiques de création ouvertes par Adam de la Halle lui-même, en même temps qu'elle ne perd pas de vue la conception dramatique du projet⁸. Le texte en artésien – toujours La Vallière – a été également respecté, afin de préserver le rythme et les sonorités de la langue. C'est en raison de tous ces aspects que nous avons retenu cette version pour l'intégrer dans ce jeu de reprises.

Comme nous l'avons avancé, notre pièce prend corps à partir d'une réécriture de formes discursives précédentes, – pastourelles, bergeries, discours lyriques – ainsi que des présupposés dégagés des types qui sont à la base de l'élaboration des personnages qui interviennent dans l'action dramatique : le chevalier, les bergers, notamment la bergère dont le point de vue régit la configuration et la progression de l'oeuvre, contrairement à la pastourelle – celle-ci façonnée à partir de la perspective du chevalier. Cette polyphonie énonciative s'élargit aussi vers la composition musicale où l'auteur se sert de pièces musicales précédentes – il crée des rondeaux à partir de couplets accompagnés par des refrains repris à d'autres compositions musicales. Ce sont les « refrains centons » (Maillard, 1982), une sorte de fond commun que le public pouvait reconnaître et que l'auteur remanie pour les intégrer dans son projet original. A cet égard nous pourrions signaler que le directeur de la

⁵ Adam de la Halle, (2003), *Le Jeu de robin et Marion et autres œuvres*, Ensemble Micrologus. Zig Zag Territoires. Distr. Harmonia Mundi.

⁶ Adam de la Halle (2003), *Le Jeu de Robin et de Marion*, Tonus Peregrinus – Antony Pitts. Naxos.

⁷ Adam de la Halle (1991), *Le Jeu de Robin et Marion*, Ensemble Perceval – Dir. Guy Robert. Prise de son : 1980.

⁸ L'Ensemble Perceval a consacré une bonne partie de son travail à la mise en scène de certaines compositions médiévales, dont *Le Jeu de Robin et Marion*. Le registre se fait écho de cette expérience dramatique.

version musicale s'inscrit dans cette démarche de création quand il n'hésite pas à introduire des compositions de l'époque de l'auteur, ou à retravailler certaines des formes musicales de la partition en vue de cerner l'identité des personnages ou de mieux dessiner les scènes.

Un aspect particulier du *Jeu* est en effet l'absence presque totale d'indications scéniques. La fonction de l'implicite s'y avère d'autant plus pertinente que le tissu discursif organisé par le locuteur principal – susceptible d'être associé à l'auteur – montre plutôt qu'il ne formule explicitement. Tout y est pourtant inscrit dans le texte, et ces aspects doivent être convenablement récupérés de manière à configurer la scénographie. A la différence du « décor » – un cadre physique plus ou moins réussi où une action dramatique a lieu – la scénographie est une élaboration « visuelle » du jeu, si sommaire qu'elle soit, dont le but est de créer les conditions nécessaires à l'échange : des déplacements, des présences / absences des personnages et des objets. L'action physique s'y fait discours.

Nous tiendrons compte de certains de ces aspects, notamment au moment d'aborder la version iconographique, même si le langage de la miniature répond à des critères très spécifiques par rapport au langage théâtral. Celui-là se caractérise par l'ellipse narrative : ce qui est montré au regard du spectateur ne sont en effet que des sections partielles de l'histoire – des gestes qui représentent des échanges verbaux, des déplacements... Un discours discontinu qui s'oppose au continuum du discours verbal, et au mouvement, continu aussi, présumé dans la performance théâtrale. Dans la reprise iconographique le déplacement des personnages, leurs actions, sont marqués par la redondance des images. Cela constitue d'ailleurs un trait distinctif de l'école esthétique dont relève ce manuscrit⁹. Une autre convention iconographique parisienne est le changement des couleurs des vêtements des personnages d'une miniature à l'autre, même dans une séquence d'images contiguës. Cela obéit au dessein des miniaturistes de chercher le contraste entre les couleurs en jouant avec les fonds bleus, rouges et dorés.

Nous constatons cette démarche de répétition lors de la rencontre du chevalier et de la bergère, dans la scène qui ouvre la pièce (1, 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} à g.). Outre l'expression du mouvement, la redondance permet aussi de définir le personnage par l'ostension de ses traits, ses emblèmes. La bergère – les bergers en général – se caractérisent par les brebis, la massue – cet objet n'est pas explicité dans le texte, mais il appartient au stéréotype du vilain, tandis que le cheval, le faucon, et le chapeau désignent le chevalier (1, 2^{ème} à g.). De même que la scène médiévale, la miniature ne montre que les objets nécessaires pour identifier le personnage et rendre possible l'action, l'échange.

Dans ce cas-là, l'échange communicatif des personnages s'établit à partir du motif de l'oiseau perdu, prétexte pour une entreprise de séduction que le chevalier espère pouvoir mener à bien. A la question posée par le chevalier – « As-tu vu nul oisel ? » – Marion répond au moyen d'une proposition qui évoque des oiseaux appartenant à son univers de sens, qu'elle inscrit explicitement dans la scène de l'énonciation (« chi aval, le long de cette haie j'ai vu des chardonnerets et des pinçons ») par un geste indexical rendu explicite dans le cadre de la miniature (1,

⁹ Des ressources qui ne sont pas sans nous rappeler les dynamiques narratives de certains auteurs de *comic* actuels.

5^{ème} à g). C'est le point de départ pour une dérive sémantique dont le but est de défaire l'action persuasive du chevalier, en détournant le sens de son discours (Brussegans, 1985 ; Suárez, 2009). La bergère s'y amuse en effet à créer une confusion entre les oiseaux dont le chevalier parle (canards, hérons, faucons...) et une série de bêtes appartenant au monde paysan qu'elle introduit par la voie d'une suite de paronomases (ânes, hareng). Le résultat est un décalage communicatif qui rend l'échange tout à fait inefficace.

CHEVALIER : VEÏS-TU
nul oisel... **par desseure les cans**

MARION : J'EN VI
je ne sai kans ! **Encore i a en ces buissons
cardonnereuls et pinçons**

vers ceste riviere nul **ane(*)** ? **beste qui recane ?**

...trois seur che quemin. tous quarchiés aler au molin

Nul **hairon ?**

harens ? je n'en vi
Nes un puis quaresme/ que j'en vi mengier chiés
Dame Eme ... cui sont ches brebis.

(*) canard

Cette dynamique de distorsion est exprimée sur les enluminures par l'ostension directe de l'une de ces fausses reprises : l'artiste plastique, dont la tendance est de montrer les personnages et leurs actions sur un plan général, change le rythme de la progression dramatique par la présentation de deux illustrations – des ânes et des *anes* (« canes ») – qui montrent la confusion opérée à propos des bêtes dans le discours de Marion (1v, 2^{ème} et 3^{ème} à g) La stratégie tient à mieux cerner l'identité de l'énonciateur¹⁰ et sa prise de position à l'égard de son interlocuteur à partir du traitement de son énoncé.

La caractérisation des personnages – de leur éthos – se parfait aussi à travers leurs voix – présumées dans le discours dramatique – le directeur musical introduit des arrangements instrumentaux afin de renforcer cette définition éthique. C'est ainsi que la chanson attribuée à la bergère se construit dans notre registre sur un rythme mélodique et doux, et s'accompagne d'une guitare, tandis que celle du chevalier est jouée par une voix de baryton renforcée par des percussions. Le contraste subsiste dans les fragments parlés : la voix grave et contondante du chevalier s'oppose au ton aigu, parfois dissonant de la bergère. Or, c'est par la voie de cette dissonance, souvent impertinente, que Marion parvient à contester les arguments – de force et de prestige – affichés par le chevalier.

Les miniatures expriment cette dynamique d'opposition bergère/chevalier par le geste, redondant, du bras de Marion, hissé en guise de barrière, de manière à créer une bipartition de l'espace (1v 4^{ème} à g). Une confrontation qui éclate à propos de l'invitation du chevalier de venir jouer « dans ce val ». L'énoncé est repris sur les miniatures par la représentation d'un paysage (2, 1^{ère} à d), le cadre d'une situation bien connue à l'époque : les amours du chevalier et de la bergère dans les pastourelles. Cette situation se voit déniée par le discours verbal de la bergère à travers un jeu d'impératifs dont le dernier est renforcé par un ton interjectif non

¹⁰ A cet égard, et tenant compte du schéma traditionnel des *genera elocutionis*, nous pourrions bien identifier le discours du chevalier au style prélevé tandis que Marion et les bergers s'expriment à travers un discours où nous reconnaissons des traits qui le rapprochent du *style humilis*. Ils s'adaptent dans leurs configurations respectives aux suggestions de la *Rota Virgilio* – identification des différents *genera* à des activités, des objets et des bêtes susceptibles d'appartenir aux différents univers – dans.

exempt de violence : « Sire, traîés ensus de moi » (v. 79). Du point de vue iconographique cet acte de refus prend corps dans un geste qui rend plus explicite et plus drastique la bipartition « scénique » dont nous avons parlé : massue en haut, Marion modifie de sa main la position de la tête du cheval. Celle-ci se tourne vers le chevalier de manière à tracer une sorte d'axe – tête du cheval > faucon – qui renforce le « cloisonnement » entre deux univers discursifs antithétiques. (2, 2^{ème} à g).

Il est d'ailleurs à remarquer que dans la plupart des enluminures qui réunissent le chevalier et la bergère, la taille de celle-ci égale celle de l'ensemble chevalier + cheval. Les hypothèses d'une éventuelle maladresse de la part de l'enlumineur s'affaiblissent si nous tenons compte des autres miniatures : cette disproportion constitue à notre avis une ressource de l'artiste pour exprimer la supériorité de Marion à l'égard de son interlocuteur. Une autre démarche iconographique qui répond au même dessein est la représentation de Marion toute seule (2, 3^{ème} à g) sur une miniature qui précède la scène où le chevalier prend congé d'elle et finit par quitter sa « proie » (2, 5^{ème} à g). Le départ de celui-ci est souligné dans la partition musicale par un refrain (« Trai, deluriau, delurielle ») que la version du Manuscrit De La Vallière attribue à Marion, et qui est tout de suite repris par le chevalier. Or, notre enregistrement musical, de même que le manuscrit d'Aix, attribue directement ce refrain au chevalier et en fera désormais le motif musical qui accompagne ses entrées et ses sorties. La dynamique d'insertion de pièces musicales de l'époque qui ne se trouvent pas dans la partition originale, permet au directeur musical de mieux définir les compartimentations scéniques. Nous en citerons d'autres occurrences : Robin cherche son ami Gautier, et son action est soulignée par une chanson de Colin Muset. Tout de suite, il s'achemine chez la bergère Peronnelle, et sa rencontre avec la jeune fille est introduite par une chanson de toile – *Belle Doette*. On y remarque le contraste entre l'écho courtois de cette forme lyrique – interpolée dans des discours romanesque courtois – et le type de la bergère, qui s'éloigne de cet univers de sens. Comme nous l'avons indiqué plus haut, la démarche d'interpolation de ces pièces musicales ne s'éloigne pas trop de la démarche de reprises où s'inscrit Adam lui-même, quand il insère dans sa pièce des compositions lyriques préexistantes.

La deuxième apparition du chevalier sur scène est toujours soulignée par le refrain que nous avons signalé plus haut – une nouvelle reprise qui garantit l'enchaînement scénique – ; cette fois-ci le refrain est intégré dans un motet que nous pouvons trouver dans le manuscrit H 196 de la Bibliothèque de Médecine de Montpellier.

Lors de la deuxième rencontre entre Marion et le chevalier, les échanges s'articulent à partir de situations et de motifs que nous avons repérés dans la scène précédente – des gestes, physiques et verbaux, de la part de Marion par lesquels elle refuse systématiquement les propos et les objets attribués au chevalier. Il est à remarquer dans l'une des miniatures (5v, 3^{ème} à g) une nouvelle modification de la tête du cheval, qui rappelle un geste de la bergère dont nous avons rendu compte précédemment (min. page 2-2^{ème} min. à g), qui n'est pas pour autant convoqué explicitement dans cette miniature-ci.

La fin de cette scène est marquée par une transition abrupte : l'action où le chevalier quitte Marion se voit interrompue par l'apparition soudaine de Robin qui

tue son faucon par mégarde. Il n'y a que les paroles du chevalier qui nous permettent de dégager cette information :

CHEVALIER : Bergetete, a Dieu remanés ;
 Autre forche ne vous ferai
Ha ! mauvais vilains, mar i fai !

Pour coi tues tu mon faucon ? (v._306-309)

La concaténation des images est la voie à travers laquelle le miniaturiste crée la scène en imprimant une certaine accélération sur le rythme dramatique : le départ du chevalier, la rencontre de Robin, le châtement de celui-ci, l'incorporation de Marion et ses attitudes différentes à l'égard de Robin et du chevalier (5v. 2^{ème} à d et 6^{ème} à g ; 6, 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} à g). Une série d'actions qui aboutissent à l'enlèvement de la bergère (6, 1^{ère} à d).

Les confrontations bergère /chevalier sont toujours articulées sur le motif de l'oiseau, l'emblème du chevalier : lors de cette dernière rencontre il y est question d'un oiseau d'eau que Marion refuse à travers son discours verbal et gestuel (6v. 2^{ème} à g.). C'est une démarche menée à bien par la voie des impératifs, et d'un jeu de modalisateurs, où la présence de « vouloir » dans les questions posées par le chevalier, se voit contrecarrée par le « ne pas savoir » affiché par Marion, et le « ne pas pouvoir » qu'elle attribue à son opposant, en dépit du « pouvoir » dégagé du stéréotype du chevalier. C'est alors que le ton, hésitant et contrarié, du guerrier annonce son départ définitif. Le point de vue du personnage de la bergère s'oppose au point de vue du chevalier : nous pourrions parler d'une rhétorique du badinage, d'une démarche antiphastique où l'éthos du naïf provoque une torsion dans la solidité du cheval – nous l'avons vu dans les enluminures précédentes – et du chevalier, qui quitte la scène/la miniature en tournant la tête vers Marion (6v. 2^{ème} à d).

La disparition du chevalier marque le début de la bergerie, celle-ci avancée dans la première rencontre de Robin et Marion, que l'auteur avait située après le premier échange chevalier-bergère.

Tout dans la progression de la pièce conduit en effet vers la célébration des amours des bergers : le manuscrit d'Aix affiche sur sa première page un sous-titre qui date du XVIII^e siècle : « Le mariage de Robin et Marote ».

Dans les scènes de bergerie les miniatures montrent le mouvement du déplacement et de la danse toujours par la voie de la redondance. Or, il se produit un changement dans la configuration de l'espace plastique : si la plupart des miniatures consacrées aux entretiens Marion-Chevalier, étaient configurées d'après une bipartition antithétique de l'espace, celles qui montrent les jeux et les propos des bergers se caractérisent en général par une composition plus compacte, plus dense du point de vue visuel – ainsi que musical (harmonie dans leurs chants repris à l'unisson par Robin et par Marion). Les personnages interagissent l'un avec l'autre (2v, 3^{ème} à d.), intégrés dans le cadre physique comme s'ils faisaient partie du décor (3, 1^{ère} g), et la scène s'élargit en vue d'y faire intervenir les autres bergers. (3, 2^{ème} à g et sq.).

Il est surtout à remarquer les modulations dont les représentations de Robin font l'objet : sa taille augmente et il s'empare de l'espace scénique en dansant devant Marion (4, 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} à g. et 4v, 1^{ère} à g). Cette option iconographique s'oppose à deux des trois miniatures que le berger partage avec le chevalier où la taille de Robin

s'amointrissait considérablement par rapport à son opposant (5v, 2^{ème} à d). Le travail mené à bien dans l'enregistrement est aussi intéressant en ce qui concerne la performance qui reprend cette scène : le rire inconscient du rustre cède la place à une énonciation truffée de nuances craintives. En fait, son attitude lors de l'enlèvement de Marion par le chevalier, d'après les indications textuelles, aussi bien du manuscrit de La Vallière que du manuscrit d'Aix, c'est de s'embusquer, et d'attendre ses compagnons pour essayer de porter secours à son amie. Or, c'est Marion qui parvient à se tirer d'affaire toute seule. Les enluminures, par contre, ne montrent pas un Robin craintif : elles le représentent à partir d'un scénario très commun aux pastourelles où les essais de séduction du chevalier finissaient par l'action des vilains qui chassaient l'intrus brandissant leurs bâtons (6v, 1^{ère} à g). Si le texte – ainsi que l'enregistrement et la partition musicale – se fait écho d'une perspective en quelque sorte ironique du locuteur principal à l'égard de Robin, l'artiste plastique façonne son personnage d'après le type du berger gaillard et courageux. Il y est d'ailleurs à remarquer que dans la bergerie finale, aussi bien dans le texte que dans les miniatures, Robin apparaît en héros qui sauve les brebis de Marion des attaques du loup (9, 4^{ème} à g.)

Les derniers 400 vers de la bergerie, donc de la pièce, sont élaborés à partir d'une série de schémas apparentés au carnavalesque : le Jeu du Saint (7v, 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} à d) est un divertissement qui n'est pas sans rappeler les Messes des Fous. Dans la version musicale les paroles qui concernent cette scène ont été abrégées, en échange le registre a été enrichi par des motets burlesques – « Alle psalite cum luya » – ou des parodies de danse cléricale – « Ave Venerabile », du manuscrit de Montpellier dont nous avons fait mention.

Il en va de même pour le *Jeu du Roi* où l'on remarque la reprise de formules et d'emblèmes qui appellent le sacre des rois : lors de son « couronnement », le « roi » apparaît sa massue en haut, érigée en sceptre, un sceptre qui évoque la marotte du fou (8, 3^{ème} à g). Le registre souligne d'ailleurs cette dynamique d'imitation différentielle par l'introduction d'un *Te Deum*, dont la solennité crée un point de contraste avec la configuration joyeuse de la scène où les « manteaux » et les « couronnes » montrent plutôt qu'ils ne cachent des objets de la vie quotidienne des bergers.

Toujours en accord avec ce jeu de citations burlesques, on y fait mention d'une chanson de geste scatologique très connue à l'époque *La Chanson d'Audigier*, dont la récitation apparaît aussi bien dans le texte que dans l'enregistrement, ainsi que sur la miniature (11, 2^{ème} à d). Comme l'indiquait Omer Jodogne, son éditeur, le vers objet de la citation était : « Audigier, dist Grinberge, bouse vous di » Adam de la Halle joue avec l'affinité sonore de *Grinberge* – l'ennemie d'Audigier – et *Raimberge*, sa mère (Jodogne, 1960). Cela ne correspond nullement à une erreur du copiste, mais à une reprise qui pousse à bout le style bas d'une chanson qui est à son tour un réplique simiesque du discours épique traditionnel.

Le bas corporel a une certaine pertinence dans la bergerie, dont nous venons de signaler le rapport au carnavalesque. A part les allusions fréquentes au sexe, nous pouvons citer l'intervention de Gautier : « faisons un pet pour nous esbatre / Je n'i voi si bon » (v. 468-69), repris aussi sur la miniature. (7v, 5^{ème} à g).

La pièce finit avec le banquet. La nourriture – qui fait partie de la scénographie – se déploie toujours par et dans le discours verbal, musical et plastique « j’ai encore un tel pasté (v.658)..., « que jou ai un tel capon (v. 666) » sont des vers chantés qui énoncent des mets représentés dans les miniatures : le pâté, le capon, le fromage, les pois rôtis – ceux-ci étant apparentés au fou, ainsi que le fromage (10, 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} à d ; 2^{ème} à g ; 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} à g ; 10v, 1^{ère} à g). Nous pourrions y envisager la reprise de certains des motifs convoqués par Marion dans le discours qu’elle tenait devant le chevalier des arguments à travers lesquels elle met en relief l’excellence du monde campagnard pour ainsi « justifier » son refus à l’égard des propositions de son interlocuteur, plutôt opposant.

C’est la représentation du repas convivial, et dans ce contexte iconographique, comme certains chercheurs n’ont pas manqué de le signaler, deux miniatures ne sont pas sans présenter une légère dissonance formelle (Cruse *et alii*, 2004) : d’après les instructions du texte, le repas aurait lieu sur l’herbe, si bien que Peronnelle y étale sa casaque. Or, les images suivantes nous montrent les personnages attablés dans une configuration iconographique, disposée à l’horizontale, qui reprend le stéréotype traditionnel du banquet (10v, 1^{ère} à d ; 10v, en bas de page). Pourrions-nous peut-être penser à une ressource scénique qui améliorerait la visibilité de la scène sur les tréteaux, et qui aurait été retenue par l’artiste plastique ? Même si le but de l’artiste n’est pas de reproduire le jeu dramatique, parce que l’enluminure obéit à des critères spécifiques, les copies n’étaient pas en fait sans se faire écho du travail des ménestrels et des acteurs.

Nous devons quand même tenir compte du fait que la miniature médiévale, tout comme la scène, joue avec la convention, la stylisation – nécessaire pour l’économie dramatique et visuelle. Les conventions et les contraintes techniques inhérentes à chaque langage conditionnent les aspects repris et la manière de les reprendre avec leurs possibilités et leurs limitations.

Dans notre pièce, le miniaturiste se sert souvent de la convention en vue de la subvertir lorsqu’il est question de prélever un argument décisif dans la progression du projet discursif : la disproportion dans la taille de Marion par rapport au chevalier dont nous avons déjà parlé ; ou les modifications opérées dans l’image de celui-ci. Ce sont des stratégies pour montrer le « geste » antiphastique qui est à la base de la pièce. Mais il convoque aussi la convention pour y tenir, même si cela implique un écart par rapport au texte : c’est le cas du personnage de Robin qui, même au détriment de certaines données textuelles, est représenté dans les miniatures d’après le stéréotype du berger brave et « héroïque ». Or, cette option ne contrevient pas substantiellement à la dynamique argumentative de la pièce, qui prône la supériorité de l’univers des bergers au détriment du monde chevaleresque. Elle vient plutôt renforcer par la voie de l’image le point de vue du personnage qui régit le *Jeu*, Marion, laquelle à son tour se définit et s’énonce en fonction de l’image de Robin qu’elle façonne.

En ce qui concerne la version musicale, nous avons constaté une reprise respectueuse de l’essentiel, où les interpolations et les modifications tenaient à mieux dessiner certains aspects de l’œuvre. Nous en proposons un dernier exemple. *Le Jeu de Robin et Marion* s’articule sur une configuration dramatique circulaire – l’intervention du chevalier, qui incarne un monde « autre », n’a eu d’autre

transcendance que de fournir un point de contraste pour mieux célébrer la vie des bergers. Et comme s'il tenait à souligner cette dynamique, le directeur musical ne clôt pas l'enregistrement par le chant qui se correspond à la carole, la danse collective – quimarque la fin du drame dans le texte et dans la version iconographique – une autre image disposée à l'horizontale – (11v en bas de page). Son option, c'est plutôt un motet, toujours du manuscrit de Montpellier, dont le *duplum* c'est le rondeau initial de la pièce «Robin m'aime»¹¹

Les jeux d'interprétation dont nous venons de rendre compte constituent des versions, plutôt des visions qui actualisent différents aspects du projet théâtral. Des constructions qui prennent corps par et dans des langages différents, dont la diversité vient converger sur une série de gestes discursifs qui sont à la base de notre pièce : l'antithèse – entre la bergère et l'univers chevaleresque –, l'antiphrase, qui inaugure un mouvement d'inversion sémantique, et aboutit à l'amplification du monde campagnard. Ce regard d'ensemble nous permet de considérer l'interaction des langages et les démarches à travers lesquelles ils créent une dynamique où le rythme de la parole devient danse, et la communication banquet.

BROWNLEE Kevin, 1989, « The transformation of the couple :genre and language in the *Jeu de Robin et Marion* » *French Forum*, 14, pp. 419-433.

BRUSEGAN Rosanna, 1985, « Le *Jeu de Robin et Marion* et l'ambiguïté du symbolisme champêtre » in Herman BRAET et al. (éds), *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven, Editions Leuven UP, pp. 119-29.

CRUSE Mark, PARUSSA Gabriella, RAGNARD Isabelle, 2004, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* » *Image, Text and Music. Studies in Iconography*, 25, pp. 1-46.

FERRAND Françoise, 1986, « Le *Jeu de Robin et Marion*. Robin danse devant Marion. Sens du passage et sens de l'œuvre », *Revue des langues romanes*, 90, pp. 87-97.

JODOGNE Omer, 1960, « Audigier et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème » *Le Moyen Âge*, 66, pp. 495-526.

MAILLARD Jean, 1982, *Adam de La Halle : perspective musicale*, Paris, H. Champion.

SMITH Geri L., 2000, « Marions's Merry Resistance : implications of theatrization in Adam de la Halle's *Le Jeu de Robin et Marion* » *Women in French Studies*, vol. 8, pp. 16-30.

SUÁREZ María-Pilar, 2008, « Le *Jeu de la Feuillée* et la dissonance du sujet », *Neophilologus*, 92 (4), pp. 567-576.

¹¹ Dans d'autres version, c'est le cas de *Micrologus*, ce motet précède le Jeu.