

L'art théâtral d'Eugène Ionesco, une expansion polyphonique de la farce médiévale

Lector dr. Mirela Drăgoi*

Abstract: *By using genuine comic strategies, Eugen Ionescu's drama revives the XVth century spirit. This type of re-rewriting past literary patterns is enhanced by means of fundamental strategies such as "effects thickening" and the use of minor, basic medieval dramatic techniques (for instance pantomime, clowning strategies and improvisation). The key-element relating it to the masterpiece of the medieval comedy (Farsa jupânului Pathelin) is its own central theme: the lack of real human communication. It is the turning point gathering two major French dramatic discourses together, despite of the five centuries separating them.*

Keywords: *drama, literary patterns, medieval dramatic techniques*

« Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique. »
(Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1901), Paris, P.U.F., 1993, p. 25.)

L'art théâtral d'Ionesco met en scène au début des années '50 un monde de fantoches et de personnages interchangeableables qui sont le résultat de sa révolte contre l'univers humain dépourvu d'authenticité. Même dans ses pièces composées plus tard, dont le but diffère totalement par rapport à la première étape compositionnelle, il y a des échos de ce monde négatif. Toute sa création représente un Mal profond, qui transforme les humains en marionnettes. Le spectacle imaginé par Ionesco a toujours comme point de départ l'imprévisible et le jeu des contrastes, sans poursuivre le chemin réducteur des typologies. Ses personnages dépassent les schémas propres au réalisme psychologique et manifestent des attitudes situées au-delà de la logique théâtrale. L'apparition de l'insolite dans les pièces de ce dramaturge n'est pas doublée de ce que l'on pourrait appeler une réaction psychologique « normale », car les éléments grotesques y sont implicites et clairement identifiables.

Malgré tous les désastres qu'il illustre, le théâtre d'Ionesco est essentiellement drôle. Ses personnages proposent des spectacles de cirque et mettent en jeu des aspects comiques de l'existence humaine. C'est par le biais des jeux de mots, des grimaces, des entrées de clowns et des comportements grotesques que l'auteur peut permettre aux spectateurs de s'échapper à l'angoisse.

Le langage est le moteur des pièces d'Ionesco, tout comme dans la création théâtrale médiévale, dont le chef-d'oeuvre est *La Farce de Maître Pathelin*. La progression des pièces en question se réalise par le langage, par des discours fragmentés, disloqués, réduits à une répétition d'onomatopées. Le dialogue superficiel, sans intérêt ou signification apparente, se caractérise par plusieurs répétitions, énumérations, jeux sonores et enchaînements illogiques. Ionesco nous offre un spectacle lexical déconcertant, car le jeu de ses mots impose aux lecteurs et aux acteurs un rythme suffoquant. L'invention verbale, tout à fait frénétique, dévoile des couches successives de sens nouveaux.

C'est pourquoi nous nous proposons de nous pencher sur les aspects langagiers de ces deux types de textes pour identifier leurs éléments communs et pour remarquer l'abondance du lexique utilisé par ces deux dramaturges. Nous allons appuyer notre analyse sur le comique de langage car, de tous les ressorts du comique mis en œuvre, celui-ci est le plus frappant.

De *La Farce de Maître Pathelin* au théâtre de l'absurde - une victoire du non-sens

La littérature dramatique naît en France avec l'unique but de faire revivre aux fidèles des scènes marquantes de la Bible. Ces spectacles religieux, dont le rôle visait à rassembler le peuple autour des valeurs communes, sont souvent longs et risquent d'ennuyer le public.

*Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

Aussi les jongleurs intègrent-ils dans la représentation théâtrale des séquences comiques de petites dimensions. Celles-ci se trouvent à l'origine du théâtre profane, dont l'un des premiers textes est *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, composé à Arras au XIII^e siècle. Ce nouvel univers créé en marge du théâtre religieux rompt définitivement avec la sphère officielle et s'épanouit pendant la période située entre Noël et Mardi Gras, c'est-à-dire pendant la Fête des Fous. La littérature française compte plus d'une centaine de farces, mais le chef-d'œuvre du genre est sans aucun doute *La Farce de Maître Pathelin*, créée au XV^e siècle. C'est grâce à la pluralité de ses plans de signification, à son incroyable richesse et à sa grande complexité (et longueur, car elle compte plus de mille six cents vers) qu'elle a joui d'un grand succès à travers les siècles.

Comme dans les autres farces médiévales, les personnages n'y évoluent pas, malgré toutes les péripéties de l'action. Ils réussissent quand même à permettre un regard critique nuancé sur la bourgeoisie, sans faire recours à des poursuites ou à des coups de bâton. Le personnage de Guillemette, la femme de maître Pathelin, est original à l'époque médiévale, qui était volontiers misogyne (elle apparaît comme un être fourbe et tyrannique). Cette fois-ci, la femme réussit à tenir son rôle avec esprit et initiative et représente un auxiliaire efficace dans les ruses de son mari.

Cette œuvre dramatique s'organise en dix actes regroupant deux histoires essentielles : celle de maître Pathelin trompant le drapier et celle du berger trompant maître Pathelin. Ces deux « tromperies » - le vol du drap et le procès pendant lequel triomphe la ruse de Thibault - sont liées par la scène du délire de Pathelin.

Le théâtre de l'absurde renverse l'ordre littéraire traditionnel et bouleverse toutes les règles. Son rôle n'est plus de représenter servilement le monde réel, mais d'atteindre à une autre réalité. Pour y arriver, il pousse les conventions du langage théâtral jusqu'à leur limite. [1] Le « nouveau théâtre » [2] bouleverse en France après la Seconde Guerre mondiale le langage dramatique, illustrant la faillite du vrai amour et l'absence d'une réelle communication entre les hommes.

A l'intrigue linéaire du théâtre classique, aux personnages crédibles, concrètes, proches du réel, le théâtre d'Ionesco oppose une nouvelle pratique dramatique, exprimant des vérités secrètes pour « remonter aux sources ». Il renvoie à ses origines par l'exploitation des moyens inférieurs et primitifs tels que la pantomime, les clowneries ou l'improvisation. [3] Par là-même, cet « anti-théâtre » remonte à ses sources et replace l'art dramatique dans son domaine privilégié, celui de la scène.

Cette « régression au chaos », aux dires d'Eliade, est illustrée par la destruction du langage et par la création d'une série d'images « matérielles ». Selon Ionesco, le ressort de l'art théâtral consiste dans le « grossissement des effets » pour arriver à « une zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature ». [4]

C'est pourquoi il recourt aux procédés spécifiques à la farce et compose des discours caractérisés par une charge parodique extrême. Son humour emprunte ses moyens au burlesque pour pouvoir susciter « un comique dur, sans finesse, excessif » : « Des êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques, leur souffrance ne peut être que dérisoirement tragique ». [5]

Le trait dominant de son art dramatique n'est jamais le trait psychologique prévisible et unidimensionnel, mais le comique créé sur la scène. Dans *La Leçon*, le délire poétique des jeux phonétiques joue un rôle essentiel. La leçon de phonétique regroupe toute une série de développements verbaux d'un effet spectaculaire tout à fait particulier.

La faillite de la communication, un thème constant de la dramaturgie française

Le procédé de la répétition et le mélange des dialectes

Le pouvoir comique de *La Farce de Maître Pathelin* réside dans le langage. Ce comique verbal passe d'abord par le procédé rudimentaire de la répétition. Par exemple,

l'expression « six aunes », qui met l'accent sur la tromperie dont a été victime Guillaume Joceaulme, a douze occurrences tout au long de la pièce, tandis que le « bée » de Thibault en a vingt-quatre. Ces répétitions déclenchent irrésistiblement le rire des spectateurs et donnent à la pièce un rythme alerte et effréné. Ce procédé fait d'ailleurs partie d'une structure comique très complexe, dans laquelle on trouve un ensemble de jeux verbaux.

Le non-langage triomphe dans cette pièce. En voilà un exemple: dans la scène du délire de l'avocat, celui-ci « est censé de parler successivement limousin, picard, flamand, normand et breton (...) et termine sur un latin de cuisine » [6] :

Pathelin: [*Pathelin parle en dialecte limousin :*] Mère de Dieu, la coronade,/par ma fye, y m'en vuol anar./Or regni biou, outre la mar ! 835/Ventre de Diou, z'en dis gigone./Çastuy ça riblé et res ne done./Ne carrilaine, fuy ta nonne !/Que de l'argent il ne me sonne. 840/Avez entendu, beau cousin ?

Guillemette: Il eut un oncle limousin/qui fut frère de sa belle [t]ante :/c'est ce qui le fait, je me vante,/jargonner en limousinais. 845

Le Drapier: Déa, il s'en vint en tapinois/atout mon drap sous son aisselle.

Pathelin [*en picard*] : Venez-ens, douce damiselle./Et que veut cette crapaudaille ?/Allez-en arrière, merdaille !850/Çà, tôt, je veux devenir prêtre./Or çà que le diable y puisse-t-être/en chelle vielle prêtrerie !/et faut-il que le prêtre rie/quand il dèust chanter la messe ? 855

Guillemette: Hélas, hélas, l'heure s'apprête/qu'il faut son dernier sacrement.

Le Drapier: Mais comment parle il proprement/picard ? Dont vient tel cocardie ?

Guillemette: Sa mère fut de Picardie, 860/pour ce le parle il maintenant.

Pathelin [*en flamand*]:Dont viens-tu, carême prenant ?/Vuacarme, liefe gode man ;/etlbelic beq igluhe golan ;/Henrien, Henrien, conselapen ; 865/y ch salgneb nede que maignen ;/grile, grile scoehonder ;/zilop zilop en mon que bouden ;/disticien unen desen versen ;/mat groet festal ou truit denhersen ; 870/en vuacte vuile, comme trie./Cha, a dringuer ! je vous en prie,/quoi act semigot yaue,/et qu'on m'y mette un peu d'ëaue !/Vuste vuile, pour le frimas ; 875/faites venir sire Thomas/tantôt, qui me confessera. [7]

Ce mélange vertigineux de dialectes et de jargons se trouve à l'origine du non-sens qui rend possible la victoire de Pathelin sur le drapier : « Il ne parle pas crestien/ne nul langaige qui apere » (v. 937 et 938).

Dans une scène célèbre de *La Cantatrice chauve*, le couple Martin découvre, après une longue suite de déductions, qu'ils sont bien mari et femme, puisqu'ils dorment dans le même lit, habitent la même maison et vivent effectivement ensemble. Le sérieux s'y dérègle et engendre un comique de répétition :

Mme et M. Martin s'assoient l'un en face de l'autre, sans se parler. Ils se sourient, avec timidité.

M. Martin, *d'une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée.*

- Mes excuses, Madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

Mme Martin - A moi aussi, Monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part.

M. Martin - Ne vous aurais-je pas déjà aperçue, Madame, à Manchester, par hasard ?

Mme Martin - C'est très possible ! Moi, je suis originaire de la ville de Manchester ! Mais je ne me souviens pas très bien, Monsieur, je ne pourrais pas dire si je vous y ai aperçu ou non !

M. Martin - Mon Dieu, comme c'est curieux ! Moi aussi je suis originaire de la ville de Manchester, Madame !

Mme Martin - Comme c'est curieux !

M. Martin - Comme c'est curieux !... Seulement moi, Madame, j'ai quitté la ville de Manchester il y a cinq semaines environ.

Mme Martin - Comme c'est curieux ! Quelle bizarre coïncidence ! Moi aussi, Monsieur, j'ai quitté la ville de Manchester il y a cinq semaines environ. (...)

Mme Martin - Comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! moi aussi, depuis mon arrivée à Londres j'habite rue Bromfield, cher Monsieur.

M. Martin - Comme c'est curieux, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être rencontrés rue Bromfield, chère Madame.

Mme Martin - Comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! C'est bien possible après tout ! Mais je ne m'en souviens pas, cher Monsieur. (...)

M. Martin, *après avoir longuement réfléchi, se lève lentement et, sans se presser, se dirige vers Mme Martin qui, surprise par l'air solennel de M. Martin, s'est levée, elle aussi, tout doucement; M. Martin a la même voix rare, monotone, vaguement chantante.* - Alors, chère Madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t'ai retrouvée !

Mme Martin s'approche de M. Martin sans se presser. Ils s'embrassent sans expression. La pendule sonne une fois, très fort. Le coup de pendule doit être si fort qu'il doit faire sursauter les spectateurs. Les époux Martin ne l'entendent pas.

Mme Martin - Donald, c'est toi, darling !

Ils s'assoient dans le même fauteuil, se tiennent embrassés et s'endorment. La pendule sonne encore plusieurs fois. [8]

Le ludique verbal, qui caractérise en grande mesure l'art théâtral d'Ionesco, a comme point de départ toute une série de contrastes et d'associations. Dans *La Leçon*, le délire linguistique du Professeur contient une suite hallucinante de langues : « ... le groupe des langues autrichiennes et neo-autrichiennes ou habsbourgeois, aussi bien que des groupes espérantiste, helvétique, monégasque, suisse, andorrien, basque, pelote, aussi bien encore que des groupes des langues diplomatique et technique ». [9]

La victoire de ce non-langage se fait mieux voir dans la scène finale de *La Farce de maître Pathelin*, dans laquelle le « bée » de Thibault résonne et triomphe. [10] La préparation de ce monosyllabe occupe toute la première moitié du texte et représente l'exemple illustrant le mieux la construction dramatique de cette pièce. [11] Le berger y intervient et réussit à créer chez le public un réflexe de rire par la répétition de « bée » à toutes les questions, dans toutes les situations : au tribunal, devant le juge et après le procès, devant Pathelin.

Jean Dufournet identifie plusieurs jeux phoniques construits sur la consonne [b] et sur le réseau de mots commençant par cette consonne, tels que « bretter », « braire », « babiller » etc., qui annoncent la scène finale. En outre, cette « réplique » est préparée à son tour par le passage en normand de la scène du délire :

Bé ! dea, que ma couille est pelouse ! (...)/ Bé ! parler a moi, Gabriel. (...)/Bé !
dea, j'é le mau Saint Garbot ! (...)/Bee ! par Saint Miquiel, je beré/Voulientiers a
luy une fes ! [12]

C'est ainsi que la raison cède le pas à la folie tout au long de la farce. Le « bée » de Thibault Agnelet triomphe dans tous les discours et produit dans cette pièce dramatique un déséquilibre social et moral, mental et surtout juridique étroitement lié à un déséquilibre enregistré au niveau du langage.

Le mécanisme qui régit *La Farce de Maître Pathelin* est le résultat d'un procédé de schématisation des personnages, de leurs rapports sociaux et de leur conduite. Les cinq personnages de cette pièce sont avant tout des fonctions dramatiques : Guillaume est le trompé, Pathelin le trompeur, Guillemette la complice et Thibault le grand trompeur qui transforme Pathelin en trompé. Leur aliénation est suggérée par le choix de leurs noms. Par exemple, « Guillaume » renvoie à la fois au trompeur et au trompé, car il est issu du verbe « guiler ». [13]

Cette schématisation des personnages en fait des pantins et provoque le rire. Dans ce monde déshumanisé, on ne peut opérer aucune identification, ce qui permet au rire de s'épanouir. Ce rire carnavalesque vu comme la négation de la raison s'attaque au droit et à la religion et rabaisse les institutions officielles. [14]

La faillite du langage et de la communication triomphe également chez Ionesco :

Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.

M. SMITH, *toujours dans son journal*. : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

Mme SMITH : Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort?

M. SMITH: Pourquoi prends-tu cet air étonné? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi.

Mme SMITH: Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelé tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.

M. SMITH: Ça n'y était pas sur le journal..!! Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par associations d'idées!

Mme SMITH: Dommage! Il était si bien conservé.

M. SMITH: C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai!

Mme SMITH: La pauvre Bobby.

M. SMITH: Tu veux dire « le » pauvre Bobby.

Mme SMITH: Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais?

M. SMITH: Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard, à l'enterrement de Bobby.

Mme SMITH: Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle?

M. SMITH: Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant.

La pendule sonne cinq fois. Un long temps.[15]

Conclusions

Les textes en question intègrent des quiproquos, des doubles sens et des jeux sur la polysémie des mots. Leurs auteurs enrichissent ces pièces par un travail sur la langue, par les ambiguïtés phoniques et syntaxiques d'une abondance et d'une diversité tout-à-fait remarquables. C'est pourquoi on peut conclure que les pièces analysées dans cette courte étude sont avant tout des œuvres sur le langage, sur sa richesse et sur ses multiples possibilités, qui rendent ces textes inépuisables. Malgré la distance de cinq siècles qui séparent ces deux pièces, elles se rattachent à la même forme d'expression théâtrale. Elles se caractérisent par la même vitalité et réussissent à exorciser les angoisses humaines à travers le

rire. Même si l'atmosphère joyeuse de la Fête des Fous disparaît chez Ionesco, le comique de sa « farce tragique » continue la catharsis libératrice du théâtre comique médiéval.

Le succès d'Ionesco réside à la fois dans le recul récupérateur de l'histoire littéraire et dans l'empreinte que ce dramaturge impose au théâtre universel par la farce tragique. Le courage de construire sur la scène un monde nouveau, à partir d'une géométrie n'ayant aucun rapport à la réalité apparente, a eu le rôle d'intégrer dans le théâtre les éléments métaphysiques.

Dans la farce du XV^e siècle, tout comme dans les pièces d'Ionesco, les spectateurs sont invités à prendre au sérieux tout ce qui se passe sur la scène. Ces deux moments dramatiques séparés par une distance de cinq siècles se rejoignent par leur comique inhérent, par un jeu déconcertant de contrastes et de paradoxes et par le refus des constructions conventionnelles et des psychologies usuelles.

Notes

[1] Au XX^e siècle, le monde est perçu par les esprits sensibles des artistes comme un univers hostile, dépourvu de lois et de principes constructifs, de significations préétablies. Le même type d'aliénation du plan socio-politique et psychique de l'existence humaine caractérise le XV^e siècle.

[2] L'appellation « théâtre de l'absurde » a été inventée en 1961 par le critique littéraire anglais Martin Esslin pour illustrer l'originalité de quelques dramaturges dont le succès commençait à s'affirmer : Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Jean Genet. Dans la conception de Vlad Russo et Vlad Zografi, le syntagme « théâtre de l'absurde » conduit les amateurs d'étiquettes sur de fausses pistes, se trouvant à l'origine de plusieurs interprétations superficielles. (cf. Eugène Ionesco, *Teatru I. Cantareata cheala. Lectia*, notes de Vlad Russo et Vlad Zografi, Ed. Humanitas, Bucuresti, 2002, p. 6-7.

[3] C'est surtout dans la première étape de sa carrière littéraire qu'Ionesco écrit des pièces courtes, centrées sur des personnages élémentaires, proches du robot et des marionnettes. Leur pensée automatique et incapable d'exprimer des idées logiques représente pour Ionesco un moyen idéal pour souligner l'absurde, le vide, l'absence et le néant de l'existence moderne. La construction des pièces composées dans cette période (*La cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs*) est circulaire : la fin reprend le commencement et pourrait continuer à fonctionner dans le vide, comme un vieux mécanisme déréglé.

[4] Ces idées sont rassemblées dans un véritable document sur le Nouveau Théâtre – *Notes et Contre-notes*, (1966). Cet ouvrage réunit un ensemble très large de textes (conférences, notes, entretiens, préfaces) qui expriment l'essentiel de son point de vue sur les aspects du théâtre moderne (la nature du théâtre, la fonction de la critique littéraire, l'attente du public, les rapports établis entre le discours théâtral et le discours idéologique etc.)

[5] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes, (L'auteur et ses problèmes; I. Expérience du théâtre ; II. Controverses et témoignages ; III. Mes pièces ; IV. Vouloir être de son temps c'est déjà dépassé)* (Nouvelle édition augmentée) (Collection « Idées », n°107), Paris, Ed. Gallimard, 1966, p. 260.

[6] H. Lewicka, *Etudes sur l'ancienne farce française*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 59-60.

[7] Cf. ****Le Moyen-Age – Le XVI^e siècle. Littérature, textes et documents*, collection dirigée par Henri Mitterand, Ed. Nathan, Paris, 1988, p. 161.

[8] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Scène IV.

Cf. http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_ionesco_cantatrice1.htm.

[9] Cf. Eugène Ionesco, *Teatru I. Cantareata cheala. Lectia*, éd. cit., p. 10.

[10] Ce monosyllabe est chargé de significations. Dans la conception de Jean Dufournet (p. 80), celui-ci évoque au début le bêlement des bêtes dont s'occupe le berger et avec lesquelles il fait semblant de se confondre. Il peut renvoyer encore au verbe « béer » qui signifie « ouvrir la bouche », mettant en rapport cette onomatopée avec l'oralité et la matérialité obscène. Une troisième interprétation de ce mot pourrait être mise en rapport avec l'impératif du verbe « boire » en normand, se présentant ainsi comme une invitation à l'ivresse caractéristique à la Fête des Fous.

[11] Cf. Jean Dufournet, Michel Rousse, *Sur la Farce de Maître Pathelin*, Paris, Champion, 1986, p. 74. Les deux chercheurs considèrent ce « bée » final comme « un ultime moyen et expression de la tromperie ».

[12] ****Le Moyen-Age – Le XVI^e siècle. Littérature, textes et documents*, éd. cit., pp. 163-164.

[13] Les champs sémantiques de ce verbe « oscille entre l'idée de ruse et de niaiserie », selon Roger Dragonetti, cite par J. Dufournet et M. Rousse, *op. cit.*, p. 42. C'est pourquoi ce nom commun désigne le niais facile à tromper.

[14] La justice est caricaturée dans la scène du procès, où le juge, dupé par la prestation de Thibault et de Pathelin, donne raison à la folie. L'avocat évoque Saint Gilles au vers 287 et saint Mathelin au vers 501, qui sont les patrons de la ruse et de la folie. Cf. Claire Lavenant, *Maître Pierre Pathelin, entre ordre et désordre*, www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Claire_Lavenant.pdf.

[15] <http://fc.waringschool.org/~tbakland/french/cantatrice.scene.1.htm>

Bibliographie

Dufournet, J., Rousse, M., *Sur la Farce de Maître Pathelin*, Paris, Champion, 1986.

http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Claire_Lavenant.pdf

<http://www.duke.edu/~pstewart/pathelin.htm>

<http://fc.waringschool.org/~tbakland/french/cantatrice.scene.1.htm>

Ionesco, E., *Teatru I. Cantareata cheala. Lectia*, notes de Vlad Russo et Vlad Zografi, Ed. Humanitas, Bucuresti, 2002.

Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.

****Maistre Pierre Pathelin. Farce du XV^e siècle*, ed. de Richard T. Holbrook, Paris, Champion, 1970.

****Le Moyen-Age – Le XVI^e siècle. Littérature, textes et documents*, collection dirigée par Henri Mitterand, Ed. Nathan, Paris, 1988.

Lewicka, H., *Etudes sur l'ancienne farce française*, Paris, Klincksieck, 1974.