

## ***Tradition théâtrale. Farce et facétie***

**Student doctorand TEODORESCU H. VALENTIN-CEZAR**

Facultatea de Litere, anul V

**Résumé:** *L'analyse du genre dramatique de la farce semble apporter des réponses importantes en ce qui concerne les manifestations facétieuses telle que celles-ci se manifestent pendant la Renaissance et au début du XVIIème siècle. La coexistence de la farce et de la facétie, les rapports de subordination alternative entre les deux, les similitudes et les ressemblances peuvent constituer des occasions de discussions infinies.*

*Michel Rousse fait remarquer lors du célèbre colloque de Goutelas dédié justement à la facétie que « dans la littérature des contes, la facétie est toujours portée directement ou indirectement par les mots, par les discours. Il en va souvent de même bien sûr dans les farces, mais le théâtre dispose de moyens de jeu beaucoup plus divers et nous pouvons observer comment les objets deviennent sources de facétie, soit au niveau le plus élémentaire par leurs connotations sociales préexistant à la représentation (et l'obscène a les faveurs de la scène farcesque), soit à un niveau plus raffiné par les implications du jeu qu'ils vont libérer ».*<sup>131</sup>

*La principale différence entre le farcesque et le facétieux ne serait donc pas d'ordre dramaturgique (les deux mettent en scène la raillerie, la satire, le bon tour, le retournement), que d'ordre stylistique, c'est-à-dire dans le traitement de ces procédés, dans la nature du rire qu'ils vont provoquer et dans les publics auxquels ils s'adressent.*

**Mots clé :** *farce, facétie, théâtre*

### **La farce, de simple intermède au genre comique**

Le théâtre comique pendant le Moyen Âge s'est développé parallèlement et simultanément avec le théâtre religieux. Selon Charles Mazouer, « le même public qu'on invitait à regarder dévotement les mystères édifiants trouvait sa détente et son divertissement devant d'autres tréteaux, devant d'autres

---

<sup>131</sup> Michel Rousse, *Les objets facétieux dans les farces françaises du XVe au XVIe siècle*. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°7, 1977. *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre — 1er octobre 1977, sous la direction de V. L. Saulnier. p. 30

acteurs qui parodiaient le sacré, donnaient une vision grotesque de la réalité du temps ou dénonçait la folie du monde contemporain. Sermons joyeux, farces, monologues dramatiques et sotties étaient chargées de libérer le rire – ou les rires : à y regarder de près, plus d'une nuance séparait la satire allègre et plus ou moins dissimulée d'un mode de fous, la parodie, le comique né de la réalisation d'une tromperie ou celui que faisait jaillir le spectacle de dégradations burlesques et grossières ». <sup>132</sup>

Les représentations de la dramaturgie comique médiévale étaient dominées surtout et presque exclusivement par la farce. Généralement, les *farces* étaient des pièces de théâtre comiques composées du XIII<sup>e</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. On ne les nommait pas comédies parce que, selon les *Arts poétiques* du Moyen Âge, ce terme s'appliquait aux poèmes dont le début était triste et la fin plutôt joyeuse. On trouvait le terme de farce qualifiant une pièce de théâtre à partir de 1398. Vers la fin du Moyen Âge, nombreuses étaient les pièces intitulées *farce* ou *moralité*, *sottie* ou *farce*. Des acteurs installaient des tréteaux, souvent en plein air à l'occasion d'une fête, d'un marché, dans la rue, et même, plus tard, sur le Pont-Neuf à Paris. On commençait par un *cry*, pièce d'une centaine de vers qui rassemblait le public. Venait ensuite une *moralité*, une pièce satirique qui visait surtout une idée, après laquelle on jouait une *sottie*, pièce comique qui satirisait souvent les idées politiques. Le point culminant, c'était la *farce*, pièce comique qui présentait des situations et des personnages ridicules où régnaient tromperie, équivoques, ruses, mystifications.

On peut situer l'âge d'or de la farce entre 1400 et 1600. Dès le début du XV<sup>e</sup> siècle les clercs du parlement de Paris et d'autres grandes villes se sont organisés en confréries, dont l'une, la Basoche, fit monter des spectacles. Une sous-section de la Basoche, les Enfants sans Souci, faisait spécialité des pièces profanes et des farces en particulier. À ces représentations jouées par des acteurs quasi professionnels ajoutons celles des jongleurs, des comédiens de métier, qui parfois s'organisaient en troupes, et donnaient des monologues dramatiques, des farces à un seul personnage.

Considérée par Bernadette Rey-Flaud une véritable *machine à rire*, la farce constitue un comique de « premier degré (primauté de l'action, intrigue sur un schéma simple, personnages stylisés qui sont surtout des rôles et des

---

<sup>132</sup> Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 265

types collectifs, registre bas de la caricature, de la vulgarité, de l'obscénité) »<sup>133</sup>.

L'étymologie du terme rappelle aussi le domaine culinaire ou vestimentaire (*fars/farciture*), que la cosmétique (*le fart maquillage*), avec pour dénominateur commun l'idée de la tricherie entre apparence et réalité<sup>134</sup>. Ou bien, selon Charles Mazouer, « *farce* vient de la forme substantivée en latin vulgaire *farsa*, *hachis*, tirée de *farcire*, ce qui signifie remplir, fourrer ; d'où le sens culinaire du mot. Et l'on a été d'autant plus tenté de voir là l'origine du sens dramatique de *farce* que dans quelques mystères on voit apparaître, s'interposer une farce ; la farce serait donc à l'origine ce qu'on insère dans un drame, et du coup on tiendrait aussi la justification d'une théorie de l'origine de la farce, qui sortirait du théâtre religieux ». <sup>135</sup> Mais l'étymologie de la farce est bien plus complexe, signifiant déjà dès les XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles *tromperie* et *mauvais tour qui a quelque chose de plaisant*.

Les farces médiévales trouvent indubitablement leur origine et leur source dans la littérature narrative : elles empruntent des éléments aux nouvelles italiennes et aux nouvelles françaises et, de plus, elles reprennent des sujets et des motifs narratifs circulant sous forme orale ou écrite dans toute l'Europe. Les farceurs utilisent bien souvent la technique d'autres dramaturges médiévaux, à savoir d'adapter les récits à un texte théâtral. Et, de plus, « un autre défi se présentait à eux : inscrire ces histoires communes, cette matière universelle, dans la réalité qui était celle du spectateur, afin de les lui rendre familières et présentes grâce à toutes sortes d'effets de réel qui renvoient au monde quotidien ». <sup>136</sup>

La longueur modérée de la farce impose que son action dramatique soit simple, mais très souvent rythmée et bien agencée et qu'il y ait un nombre réduit de personnages, limités à des types. Les personnages et les conflits sont schématisés et durcis et le jeu des acteurs y est considérable : « ces traits formels s'appliquent à des sujets toujours en rapport avec la vie quotidienne ; des sujets et des personnages empruntés à la vie de tous les jours, de préférence la plus humble : voilà qui permet de reconnaître à coup sûr une farce et de la distinguer des genres voisins. Comme elle veut avant

---

<sup>133</sup> Armand Strubel, *op. cit.*, p. 107

<sup>134</sup> Cf. *Ibid.*, p. 108

<sup>135</sup> Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 288

<sup>136</sup> Cf. Charles Mazouer, *op. cit.*, pp. 292-293

tout faire rire, et vite, l'agencement de la fable, la construction des personnages, les échanges verbaux, les jeux de scène sont tous soumis à des mécanismes simples et efficaces ; les grossièretés en tout genre et la scatologie, qui provoquent un rire immédiat, y contribuent grandement, mais non exclusivement car bien d'autres procédés comiques, plus élaborés et plus fins, sont l'apanage de nos farces ».<sup>137</sup>

En ce qui concerne les personnages de la farce, ce n'est pas très difficile d'établir un répertoire : ils peuvent être divisés en deux grandes classes, selon leur appartenance au milieu social et au milieu familial. On voit y faire leur apparition des nobles, des ecclésiastiques, des paysans, des commerçants et artisans de tout métier, des juges et des gens de justice, des gens de guerre et des gueux, des médecins et des professeurs. Ceux-ci peuvent acquérir une fonction dans le milieu privé : il y existe ainsi le mari, la femme, l'amant ou l'amoureux, le père et la mère, la belle-mère et le gendre, des valets et des chambrières.

Du côté linguistique, il faut remarquer que les farceurs ont su manipuler la langue surtout pour faire rire, en produisant un comique verbal qui relevait d'un jeu conscient et intelligent avec le langage. Les grossièretés et les obscénités acquièrent des valences nouvelles dans la farce et l'abondance linguistique, par l'usage des jargons et des dialectes, font rire : « cette intelligence de la langue – connaissance de toutes ses ressources, de sa matière, de ses signes et de ses significations – ne leur permet pas seulement d'en jouer pour faire rire ; elle les a poussées parfois à prendre le langage pour ainsi dire comme sujet de l'œuvre et d'amorcer une réflexion sur le langage ».<sup>138</sup>

## **La facétie et son influence dans le théâtre**

L'étude de la facétie dans le domaine de la recherche littéraire est relativement nouvelle. Bien que connue dans l'espace comique, la facétie devient d'un réel intérêt lors du colloque de Goutelas, qui a eu lieu en 1977 et qui a porté le titre *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*. Dans les dernières deux décennies, l'étude de la facétie est devenue un thème de grande actualité, et des chercheurs de l'espace français

---

<sup>137</sup> Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 289

<sup>138</sup> Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 333

et européen ont retracé à la facétie son trajet essentiel dans la littérature de la Renaissance, mais aussi dans les relations sociales et politiques ou dans les arts visuels de l'époque.

Dominique Bertrand souligne le fait que « l'histoire littéraire a développé une approche généalogique et poétique de la facétie comme genre, qui s'est révélé opératoire pour cartographier des formes brèves de narrations et de bons mots caractéristiques de l'Ancien Régime, dont les érudits de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avaient entrepris de restituer le patrimoine. Le colloque de Goutelas, ainsi que l'ouvrage d'Alain Mercier (*Le Tombeau de la mélancolie. Littérature et facétie sous Louis XIII*), ont joué un rôle pionnier dans l'émergence de recherches académiques sur une littérature facétieuse, autour de son essor européen à partir de la fortune des *Confabulationes* de Poggio Bracciolini et de sa vogue en France jusqu'à la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle – avant son discrédit au profit d'une reconfiguration galante ». <sup>139</sup>

Pour le XVI<sup>e</sup> français, la *facétie* a pour vocation première de provoquer le rire, alors que la tradition italienne (Pétrarque, Pogge) y voit avant tout une source de divertissement. D'une part, donc, dans l'acception italienne, le divertissement, les bons mots, la référence à un genre littéraire humaniste, où le raffinement provoque l'humour. D'autre part, dans l'espace culturel français, le comique, les plaisanteries et le bon tour, une pratique extralittéraire propre à la bouffonnerie. Par cela, la facétie française perd le raffinement et suggère un processus de dégradation proprement burlesque.

Cependant, dans un registre plus savant, comme montre Nicolas Kiès, le mot facétieux, « devenu littéraire, se substitue à humoristique et semble tenir milieu entre le comique et le plaisant, entre le ridicule et le risible, entre les pôles passif et actifs de la drôlerie. » La facétie s'impose donc comme un « objet heuristique fécond pour repenser la catégorie du genre. Elle invite à en élargir les critères définitoires en intégrant l'approche communicationnelle des *genres du discours*. Le facétieux ne saurait se réduire à son fonctionnement rhétorique et poétique et il appelle à être restitué dans la pragmatique sociale des discours. Indissociable de l'histoire de la conversation, la facétie apparaît comme une composante majeure d'un

---

<sup>139</sup> Dominique Bertrand, *Introduction in Perspectives facétieuses et esprit de connivence dans la première modernité* (sous la direction de Dominique Bertrand), Paris, Classique Garnier, 2021, pp. 7-8

dispositif qui a contribué en Occident à modéliser les scénographies littéraires ». <sup>140</sup>

L'Italie de la Renaissance impose la facétie comme genre littéraire, surtout par les *Confabulationes* de Pogge. Mais le terme de facétie fonctionne comme un hyperonyme, vu sa nature polysémantique et son évolution et trajet européen. Les recherches de ces dernières décennies ont mis en évidence la rupture qui se crée entre le substantif et le genre homonyme. Il faut distinguer clairement entre « le genre étroit et précis de la facétie et la multiplicité des genres voisins contenant des éléments facétieux », (Henri Weber pendant le bilan du colloque de Goutelas). Weber propose de délimiter le genre autour de l'articulation narrative des bons mots avant d'envisager les points de rencontre entre facétie et théâtre et de réaliser un véritable inventaire des genres facétieux parmi lesquels on inclue, par exemple, le macaronique, la devinette, le proverbe, le coq à l'âne, les cris de Paris, les sermons des prédicateurs etc. Les travaux récents sur la généricité (Jean-Michel Adam et Ute Heidmann) mettent en évidence la nécessité de distinguer entre les formes propres de la facétie et l'esprit facétieux.

C'est pourquoi il faut penser aux frontières génériques, c'est-à-dire les rencontres entre facétie et fable, facétie et satire, facétie et proverbe, facétie et satire, facétie et farce, facétie et théâtre. À partir de ses prototypes italiens dérivés de la *facetia* selon Cicéron (la mise en scène d'un bon mot et/ou d'un bon tour), les jeux facétieux dépassent les genres et le cadre de l'écriture et englobent des pratiques de sociabilité.

En effet, l'esprit facétieux dépasse l'espace littéraire, en acquérant une majeure valeur sociale, esthétique et même philosophique qui domine de la Renaissance à l'Âge classique tous ces jeux et ces usages : « au-delà de la spécificité parfois déconcertante de textes indissociables de pratiques sociales, dont la finalité comique se dilue parfois dans une simple fonction divertissante et récréative, il semble que l'esprit facétieux converge vers la mise en œuvre de stratégies de connivence restreintes, et configure de nouvelles sociabilités, à la fois homogènes et clivantes, en rupture avec l'imaginaire de la contagion des rires carnavalesques ». <sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Dominique Bertrand, *op.cit.*, p. 9

<sup>141</sup> Dominique Bertrand, *op.cit.* 12

En passant par les considérations d'ordre purement littéraire, générique et esthétique, l'esprit facétieux se manifeste d'une manière active par des usages sociaux, engagés, satiriques et même polémiques. À partir de sa dimension extratextuelle, il faut reprendre la distinction traditionnelle de Cicéron, entre facétie *in verba* et facétie *in re*, pour reconsidérer la facétie selon les approches pragmatiques du langage. Si l'on conçoit le dire facétieux comme un acte visant à produire des effets sur la réalité sociale, on peut le définir, selon les théories de Merleau-Ponty, comme « parole parlante » par opposition à la « parole parlée ». Dans ce contexte, les usages et les finalités de la facétie se manifestent dans un cadre de sociabilité, dans un espace clos, où l'on peut parler de l'exclusion et de l'inclusion.

Du point de vue pragmatique, la facétie connaît une transition sur le plan de l'énonciation. En quittant le cadre restreint de la littérature, elle acquiert un sens plus général qui concerne les acteurs de la communication. La facétie peut être définie comme « un discours facétieux prononcé par un locuteur facétieux à l'attention d'un auditoire facétieux » (Kiès). Conçue comme cela, la facétie dépasse le cadre étroit des écrits et des discours et devient action, actes, attitudes, gestes.

Même si, dans le cadre restreint de la théorie littéraire, la facétie se réfère principalement aux textes narratifs, les études de la généricité nous permettent de trouver des éléments facétieux dans le théâtre de l'époque, surtout dans la comédie humaniste, la farce ou, plus tard dans le XVII<sup>ème</sup> siècle, dans les manifestations du théâtre de rue ou même dans la comédie classique.

Le regretté chercheur Vincent Dupuis affirme qu'il serait « vraisemblable que les dramaturges du XVI<sup>ème</sup> aient pu voir dans l'abondante production narrative d'influence italienne, une possibilité de renouvellement du genre comique. Il s'agit d'une modification du paradigme du rire, une transition de la bassesse intellectuelle du théâtre médiéval vers un raffinement spirituel et subtil. Dans la comédie de la Renaissance, l'attitude facétieuse est récupérée de point de vue socio-esthétique, en devenant le symbole du plaisir de l'élite ».

Art de la conversation, la facétie est intégrée dans la comédie humaniste ayant comme objectif de répondre à l'idéal de l'honnêteté qui commence à dominer les sociabilités à partir du XVI<sup>ème</sup> siècle. Le rire doit être remis à l'honneur, en remplaçant le rire grossier par une stylisation des

effets comiques – des jeux avec les mots, l'aparté rectifié, des proverbes et des dictons, le jargon etc. Le déroulement de la comédie humaniste, en tant que comédie d'intrigue, comporte plusieurs *beffa*, ou bons tours, tromperie. La *beffa* ou *burla*, consacrées par Boccace, connaît un grand succès en France au XVIème siècle.

Quant à la farce, il faut dire que le genre est condamné à l'époque par les humanistes qui considèrent qu'il est nécessaire de se débarrasser du théâtre du Moyen Âge pour instaurer la comédie à l'antique et redonner au théâtre français la dignité propre à la dramaturgie romaine. Pour Jelle Koopmans, le rapport entre farce et facétie est tout à fait naturel, vu la distinction, déjà mentionnée, entre *facete dictum* et *facete factum*. Or, la farce représente l'action (un bon tour) d'un discours (le texte dramatique).

Une grande difficulté auxquelles se sont confrontés les chercheurs du domaine dramaturgique comique c'était d'éclaircir la confusion qui s'établit entre *farce* et *facétie*. Dans son *Dictionnaire universel* (1690), Furetière définit la facétie comme étant « plaisanterie qui divertit et qui fait rire, soit qu'elle consiste en paroles, ou en actions. Les comédiens ont souvent appelé leurs farces, de petites farces » ; plus loin, dans l'article sur *la farce*, il précise que celle-ci sont « des petites facéties qui donnent les charlatans en place publique pour y amasser le monde, parce qu'elles sont remplies de plusieurs pointes et mots de gueule ». <sup>142</sup>

Apparente similitude car Vincent Dupuis<sup>143</sup> remarque le fait que le mot *farce* du bas latin *farsa* désigne à l'origine un divertissement comique ou bourré de patois et de parler populaire, ou bien une forme de comique bas, trivial et la plupart du temps licencieux, qui cherche surtout à exciter le gros rire de la foule, tandis que le mot *facétie* découle du latin *facetus*, qui renvoie à l'élégance. La facétie traduit le désir d'une nouvelle qualité du plaisir théâtral, à savoir le plaisir intellectuel de la comédie d'intrigue, par opposition au spectacle obscène que constitue la farce.

Pourtant, farcesque et facétieux ont cette chose en commun : le bon tour qui est le principal moteur du rire, la finesse, la tromperie, *la burla*. La facétie, tout comme la farce, est généralement fondée sur une moquerie

---

<sup>142</sup> Cf. Vincent Dupuis, *Le facétieux, une catégorie de la comédie renaissante ?* in *Perspectives facétieuses et esprit de connivence dans la première modernité* (sous la direction de Dominique Bertrand), Paris, Classique Garnier, 2021, p. 51

<sup>143</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 52-53

prenant l'aspect d'une tromperie – et c'est autour de cette topique que se cristallise la synonymie *farce-facétie*.

À la fin de cette très courte analyse de la tradition facétieuse et farcesque, et de leur coexistence dans le cadre des débuts de la dramaturgie française du rire, nous pouvons remarquer qu'il est bien évident que la facétie s'accorde à l'univers théâtral, qu'elle s'assimile son mode spécifique de discours et d'énonciation, à savoir la représentation mimétique et qu'elle développe une forte dimension performative.

L'esprit facétieux traverse comme un fil rouge l'espace de la farce. La facétie représente le décor élégant qui vêtit la grossièreté farcesque. L'obscénité, le vulgaire, les mauvais caractères acquièrent des valeurs de finesse par les instruments de la facétie.

Pour Jolle Koopmans, le rapport qui s'établit entre la farce et la facétie est bien naturel : « Ce rapport est en quelque sorte tout à fait naturel, au sens où l'on distingue pour la facétie le *facete dictum* et le *facete factum*, là où, pour la farce, on distingue la farce comme un bon tour que l'on joue à quelqu'un de la farce comme texte théâtral [...]. Dans la farce, l'action est partout, mais pas dans *Pathelin* ; même si le délire du personnage est un grand numéro d'acteur, le jeu repose largement sur le texte. Dans l'art du dialogue farcesque, si l'on considère les choses de près en partant de la pratique de l'acteur, on constatera bien un renouveau important dans l'écriture des dialogues, avec une succession parfois hallucinante de courtes répliques, voire d'octosyllabes fractionnés, parfois organisés en triolets ou en triolets doubles, avec une effectivité de la parole qui ne demande que des secondes. On dirait que, tout naturellement, le théâtre semble privilégier le *facete factum*, l'action, là où la facétie narrative privilégiera avant tout le *facete dictum*, la repartie facile, le bon mot. En fait, le bilan est plus nuancé, au sens où, si l'on s'en tient aux *Facetiae* du Pogge, les facéties reposent aussi bien souvent sur une action plutôt que sur un bon mot, alors que bien des farces, à leur tour, cherchent aussi à faire valoir la parole dans le sens d'une conclusion brillante, d'un jeu sur la langue, d'une exploitation systématique de l'ambiguïté de la langue. Les deux genres, si genres il y a, sont proches ».<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Jelle Koopmans, *La farce, genre noble aux prises avec la facétie ?* In *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 32 | 2016, 147-163.

D'ailleurs il existe des rapports d'influence directe entre les deux : la farce tire à bien des occasions sa matière de la littérature narrative, et la littérature narrative semble à son tour emprunter sa matière aux farces. Il existe des farces qui sont clairement issues de facéties et de nouvelles. L'inverse se produit aussi, puisque des farces seront reprises par la littérature narrative.

Le farcesque insiste plus sur les gestes comiques, sur le comique de situation ou de mœurs, tandis que la facétie concentre son dispositif humoristique sur *le dit*. Il s'agit de l'héritage de la rhétorique latine où il existe un véritable rapport d'identité entre *l'actor* et *l'orator*. L'orateur, s'il veut toucher son public, s'il veut le convaincre et l'émouvoir, doit se transformer en acteur. Les paroles remplacent les gestes et tout se codifie dans un effort de créer au public une illusion de la tromperie.

L'esprit facétieux dépasse le territoire du comique pur et acquiert des valences morales et même philosophiques. Le regretté Vincent Depuis affirme d'une manière très nette : « Si farce et facétie sont deux manières de divertir (*delectare*), la plaisanterie facétieuse n'est jamais complètement gratuite, on y trouve toujours un enseignement moral ou éthique (*docere*), parfois même une leçon philosophique, et cette dimension édifiante l'éloignerait de la plaisanterie farcesque, qui elle n'obéit qu'au principe du divertissement. Le bon mot, disent les théoriciens de la facétie, corrige les mœurs [...] S'adressant à l'homme cultivé issu d'une civilisation raffiné, la facétie a partie liée avec la notion aristotélique d'*eutrapelia* : vertu de récréation qui se situe à égale distance entre la bouffonnerie et la balourdise dans l'usage du jeu, du badinage et de la conversation gaie ». <sup>145</sup>

Le jeu et l'esprit facétieux jouent un rôle essentiellement idéologique dans les structures théâtrales intérieure et extérieure, ils enrichissent le discours et la performance farcesque, aussi dans l'évolution des pratiques dramaturgiques que dans le développement des rapports entre le domaine littéraire et les structures de la société.

## Bibliographie

BERTRAND Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995

---

<sup>145</sup> Vincent Dupuis, *op. cit.*, p. 54

- BERTRAND Dominique (dir.), *Perspectives facétieuses et esprit de connivence dans la première modernité*, Paris, Classique Garnier, 2021
- DUPUIS Vincent (éd.), *La facétie sur les tréteaux (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, dossier thématique in *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, no. 32/ 2016
- FRAGONARD Marie-Madeleine, SCHRENCK Gilbert « L'esprit facétieux dans la comédie humaniste » in *Joyeusement vivre et honnêtement penser. Mélanges offerts à Madeleine Lazard*
- GRECU Veronica, *Du théâtre médiéval au théâtre classique français*, Iași, Institutul European, 2013
- KIÈS, Nicolas, *Conjurer la rencontre manquée ? Métamorphoses de la facétie dans la littérature française du XVI<sup>ème</sup> siècle*, in MONTAIGNE Véronique, GARNIER Isabelle, LE FLANCHEC Vand Dung, REACH-NGO Anne, THOMINE Marie-Claire, TRAN Trung, VIET Nora, *Parole dégelées. Propos de l'Atelier XVI<sup>ème</sup> siècle*, p. 265-291
- KOOPMANS Jelle, *La farce, genre noble aux prises avec la facétie ?* In *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 32 | 2016
- LAZARD, *Facétie et comédie humaniste*. Discussion. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°7, 1977. *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre — 1er octobre 1977*, sous la direction de V. L. Saulnier
- MAZOUER Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998
- REY-FLAUD Bernadette, *La théorie d'un genre dramatique : la farce en France de 1450 à 1550*. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°17
- REY-FLAUD Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980
- ROUSSE, *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004
- ROUSSE Michel, *Les objets facétieux dans les farces françaises du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 7, 1977. *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre — 1er octobre 1977*, sous la direction de V. L. Saulnier
- SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001
- STRUBEL Armand, *Le Théâtre au Moyen Âge*, Paris, Bréal, 2014.