

## Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Age

Jelle Koopmans

Université d'Amsterdam

Quel a bien pu être le public des farces et des sotties de la fin du Moyen Age ? Est-ce que ce public a seulement existé comme une entité bien précise ? La question, anodine sans doute puisque tout le monde connaît la réponse ou croit connaître au moins une réponse, se révèlera plus riche qu'on ne le croirait de prime abord. Autant dire que la question du public du théâtre profane français de la fin du Moyen Age apparaît à la fois comme une question maintes fois rebattue et comme une question neuve au moment où il s'agit d'interroger la documentation conservée.

Avant tout, qu'est-ce qu'une farce, une sottie ? En fait, nous avons pu avoir connaissance de telles pièces, de telles représentations dans deux cas : soit dans le cas où – de manière peut-être totalement fortuite – le texte a été conservé, soit dans le cas où la représentation a fait problème, le plus souvent pour l'ordre public, car dans ce cas, les documents d'archives en parlent. Je me permets de répéter ici, entre parenthèses, ce que j'avais déjà formulé à ce propos dans ma thèse (en 1987) : l'image de la culture théâtrale que nous donnent les textes conservés diffère foncièrement de l'image que secrètent les documents d'archives.

Dans les cas où un texte a été conservé, sous forme imprimée ou manuscrite, c'est un document qui s'adresse à un public d'éditions imprimées ou de manuscrits. Que ce soit là un public de lecteurs qui désirent lire des textes anciens, de mauvaises réimpressions de textes qui ont été représentés dans un cadre bien différent, des décennies auparavant, voilà une affirmation que l'on retrouve assez souvent, mais qui reste à prouver. Qu'il s'agisse là de textes représentatifs de la culture théâtrale de l'époque, voire d'une période antérieure, voilà encore quelque chose qui reste à prouver. En tant que tels, provisoirement, les textes s'adressent à un public de textes et non à un public de représentations.

Dans le cas où des pièces d'archive mentionnent une représentation, le plus souvent, celle-ci a causé des problèmes. Des problèmes d'ordre public, des soupçons de crime de lèse-majesté : ici aussi, la documentation s'établit à distance de la représentation et se fait par ouï-dire, par la rumeur publique. Finalement, citons pour mémoire que des mémorialistes comme tel ou tel « Bourgeois de Paris » (qui le plus souvent s'avère être tout sauf un bourgeois) a confiné des détails dans son *Journal*, la représentativité de ceux-ci reste problématique et les informations, d'ailleurs rudimentaires et pour nous le plus souvent, sans pertinence, ne permettent guère de préciser le public.

Tout cela est bel et bien, mais comment peut-on arriver à 'faire le pont' entre les textes conservés, tels qu'ils sont conservés, et la pratique ou, du moins, ce que l'on sait d'elle ? S'il

est difficile, d'après cette approche d'historien, d'arriver à des affirmations générales, il est par contre fort instructif, voire amusant, comment les historiens du théâtre français ont, à ce jour, réussi à contourner le véritable problème en avançant des réponses fort spéculatives à une question qui n'a jamais été posée de manière spécifique.

Dans un premier temps, un certain nombre d'hypothèses au sujet du public des pièces imprimées à Paris et à Lyon seront examinées; ensuite des propositions seront faites pour comprendre les sotties, du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup>, à partir de leur fonctionnement communicatif; finalement, il s'agira de quelles manières farces et sotties, plutôt que d'être soupape de sécurité ou ciment social problématisent ouvertement et effectivement le rapport entre le public et le jeu.

C'est qu'au sujet du public de ces pièces, tous les manuels, toutes les études ont leur réponse, conventionnelle ou toute faite, mais celle-ci ne repose, le plus souvent, que sur une impression personnelle de l'auteur. Le public «populaire», les «Badauds de Paris», la marginalité estudiantine: autant de constructions de l'esprit, autant d'affirmations gratuites. Citons en exemple la récente histoire du théâtre médiéval de Mazouer. A propos de la farce, celle-ci affirme «Le plus souvent théâtre de plein air, théâtre populaire et ouvert à tous, gratuit (...) la farce dressait ses tréteaux sur la place publique» (Mazouer p.313) et puis «Quelques peintures ou gravures nous montrent...» (*Ib.*). Or, l'écrasante majorité des farces et sotties conservées nous viennent de Paris, du début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais les «Quelques peintures ou gravures» nous viennent des Pays-Bas et sont plus tardifs. En quoi, d'ailleurs, une «Kermesse de village» attesterait une situation parisienne. Pour les sotties, le même savant affirme «Il faut imaginer le dispositif commun au Moyen Âge» (p.383), mais pour certaines sotties-jugements «Une salle close, avec une porte et des fenêtres», alors que «Pour les autres sotties, on utilisait sans doute un dispositif proche de celui des farces ou des moralités» (p.383). S'il fallait citer ici *in extenso* le paragraphe «Le public» de l'édition des farces d'André Tissier (tome I pp.53-55), tout le monde serait bien d'accord, mais réflexion faite, tout le monde se tordrait de rire ou se poserait au moins la question de savoir où cet érudit parisien est bien allé chercher cela.

En effet, il est curieux de voir que beaucoup d'affirmations au sujet du public des farces et sotties ne reposent pas sur une base documentaire solide; en même temps, il est étonnant de voir que beaucoup de conclusions à ce sujet qui ont une base solide n'ont, à ce jour, pas encore été formulées. S'il m'est permis d'ouvrir, dès le coup d'envoi, une parenthèse,, je dirai que des «Solutions» comme la Basoche (difficile à circonscrire), les Enfants-sans-Soucy (qu'en sait-on, en fait), comme les collèges (la *Cène des dieux*: «Un des rares exemples que nous ayons de l'ancien théâtre de collège» selon Eugénie Droz et Halina Lewicka, p.97), comme le peuple sont d'une part d'une trop grande gratuité et soulèvent d'autre part d'insurmontables problèmes. Les explications sont anciennes, en quelque sorte, et l'on a toujours cherché à faire rentrer les nouvelles informations, les nouveaux textes, dans les

rangs des «anciennes informations». Il est temps, peut-être, de procéder à une révision de ces vues.

Avant de problématiser les choses, notons simplement qu'à cette date, la critique a privilégié le problème du public des genres à celui du public des textes – quitte à admettre que pas toutes les farces ne s'adressent à un même public, quitte à concéder que le public des sotties parisiennes de la période 1490-1529 n'est pas celui des sotties de Genève de 1523 et 1524 ni, a fortiori, celui des sotties normandes du manuscrit La Vallière, issues des controverses religieuses. Ma proposition serait de partir de l'étude d'exemples concrets, de textes connus, de documents d'archives univoques, avant de se laisser aller à cœur joie à des affirmations générales mais gratuites qui, à ce jour, font autorité. Mille choses seraient à revoir le dispositif scénique des farces (basé gratuitement sur des documents iconographiques du Nord, voire des Pays-Bas sans que leur représentativité soit jamais questionnée), la position de la *Farce de maître Pathelin* (nullement représentative, mais considérée comme le modèle du genre une farce qui «rompt avec la tradition des farces vers 1460, selon Michel Rousse, alors que selon ce même savant, ce genre date des années 1460-1560) ainsi qu'une pléthore d'interprétations qui ne sont que des interprétations. A revoir également, mais là la mer à boire devient un océan, les datations et localisations de bien des farces et sotties (notons que pour la localisation, un premier pas important a été franchi avec l'étude de Yan Greub).

Une menu détail qu'il faudrait ajouter, ici, se rapporte à la chronologie. C'est que, si le nouvel art dramatique, en quelque sorte l'*Ars nova* du théâtre, s'établit pendant la période 1450-1550, on ne pourra certes pas assumer, gratuitement que, justement pendant cette éclosion nonpareille, aucun développement dans l'art du théâtre, aucune évolution dans le savoir-faire, aucun changement dans le public ne se soit produit.. Je serais certainement avocat, ici, d'une différenciation dans le temps. Il est totalement exclu sinon hautement improbable que, à partir des premières farces du début du XVe siècle, en passant par l'inévitable *Pathelin* jusqu'aux farces conservées du début du XVIe siècle – voire plus tardives – aucun changement ne se soit produit. Pour emprunter une *similitude* au théâtre religieux si la *Passion d'Arras*, datant d'autour de 1435, et la *Passion de Valenciennes*, de 1547, voire celle de Tournai (1552) racontent en essence la même histoire, sa fonction et son impact diffèrent nettement (ne serait-ce qu'à cause du passage de la Réforme). Le public à Arras en 1435 n'est certes pas celui de Tournai en 1552 prêt à discuter des subtilités théologiques, prêt à affirmer qu'il veut un vrai Dieu et non un Dieu de «pâte cuite». De même, les sotties parisiennes sous Louis XII n'ont pas de rapport nécessaire avec les sotties genevoises de 1523-1524 (dont la seconde devait avoir le duc de Savoie parmi le public, mais il ne vint pas) ni, a fortiori, avec les sotties rouennaises d'autour de 1550 (et les sotties tardives lyonnaises, jamais considérées comme telles, constituent encore un cas à part celles-ci ont été jouées à l'occasion d'un cortège carnavalesque de la Confrérie de la Coquille).

En quelque sorte, la devise paraît être □ différenciation, considération du lieu et de la date. Et les données concrètes dont on dispose, sont avant tout celles de la transmission □ une farce de *Pathelin*, imprimée dès 1485 □ des sotties manuscrites difficiles à dater avec précision, mais probablement de l'extrême fin du XVe siècle □ deux recueils de texte imprimés sortis des ateliers de Jean Trepperel et de sa veuve entre 1507 et 1521 (le *Recueil Trepperel* et le *Recueil de Florence*, regroupant plus de la moitié du répertoire) □ une série de pièces recueillies vers 1550 (le *Recueil du British Museum*), regroupant des textes imprimés à Lyon ainsi que des textes imprimés à Paris (par les successeurs de Trepperel, justement □) et un manuscrit contenant un répertoire rouennais transcrit vers 1575 (le *manuscrit La Vallière*) □ *A priori* donc – mais il faudra bien nuancer cette affirmation par la suite – trois publics différents □ Paris sous Louis XII, Lyon vers 1550 et Rouen à l'époque des troubles religieux. Bien sûr, une espèce de *communis opinio* a toujours cherché à nous faire croire qu'il s'agit là de textes plus anciens, du Moyen Age, de copies de copies de copies, de réimpressions voire de retranscriptions malhabiles du véritable matériel vraiment médiéval, mais ne pourrait-on, ne serait-ce qu'un instant, considérer l'hypothèse selon laquelle toutes ces pièces ne seraient représentatives que du seul moment de leur confinement □ que le *Recueil Trepperel* et le *Recueil de Florence* ne contiennent que des pièces parisiennes du début du XVIe, que le *Recueil du British Museum* ne contient que des pièces ayant fonctionné à Lyon vers 1550, que le *manuscrit La Vallière* ne nous donne qu'un répertoire normand de la seconde moitié du XVIe siècle □ Cette vue des choses changerait sérieusement nos vues, mais ne se heurte *a priori* à aucune contre-indication décisive (bien qu'il reste à expliquer la présence de textes issus du milieu de l'université – ou des étudiants – de Caen dans le répertoire imprimé par Trepperel □ le fait que Pierre Gringore soit normand, natif de Thury-Harcourt, serait-il à ce propos un détail tout à fait insignifiant □).

Si l'on admet (et pourquoi ne l'admettrait-on pas) que les textes dramatiques en français de la période ne témoignent nullement d'une seule et précise tradition, ne nous fournissent point des exemples du développement d'un théâtre français du Moyen Age, mais constituent peut-être bien des retombées de traditions diverses et méritent tous d'être replacés dans le temps et ont chacun leur lieu, l'image change de manière drastique, l'histoire du théâtre profane français demanderait à être réécrite.

Tout cela peut nous amener à un premier constat. Un PUBLIC des farces et sotties, il n'y en a probablement pas eu. Des farces et des sotties ont eu des publics. Parfois celui-ci est à trouver dans un monde universitaire (Toulouse, Caen, Paris), parfois il s'agit d'un public mixte. Parfois celui-ci est nettement contestataire, parfois il assiste à de simples divertissements. Est-ce à dire que je recuse toute tentative d'arriver à une image générale des représentations profanes de la fin du Moyen Age □ S'il le faut, oui □

De toute manière, il paraît important de partir de deux angles d'attaque; d'une part le public des représentations mérite d'être circonscrit avec plus de précision; d'autre part le public des textes, qu'ils soient manuscrits ou imprimés attend toujours une définition plus

nette. La bifurcation qu'annonce le thème (de la représentation à la réception) mérite qu'on s'y attarde un moment, car une représentation suppose un public, une réception (qu'on pourrait appeler directe) alors que le terme même «réception» semble suggérer autre chose que nous appellerons, pour l'instant, la réception indirecte). Sur ce plan, Graham Runnalls a publié d'importants travaux concernant, malheureusement, uniquement les pièces religieuses. Ce qui ressort de ses réflexions, c'est avant tout la grande diversité de rapports possibles entre une représentation, un texte et un public, mais il est vrai qu'il n'est nullement établi qu'une même diversité ait joué pour les pièces profanes, car rien n'indique *a priori* que les conditions de représentation et de transmission textuelle aient pu être comparables (quand on songe à une éventuelle «typologie» des manuscrits ou imprimés de farces et sotties, on dirait instinctivement que non). Quand on interroge la documentation – tout en se posant des questions au sujet de la représentativité de celle-ci – l'image d'un répertoire fermé s'impose, et par là aussi l'image d'un public plus ou moins fermé (Koopmans «Théâtre du monde...»). Ce qui semble impliquer, en même temps, une certaine connivence entre les pièces et leur public. C'est là un thème que j'ai récemment essayé de développer pour le séminaire de Darwin Smith (juin 2004), mais je compte publier, dans les meilleurs délais, une monographie au sujet des rapports entre les imprimeurs et le théâtre profane, un peu dans le genre de celle de Graham Runnalls au sujet des mystères imprimés. Retenons, pour l'instant, la possibilité d'une proximité du monde du théâtre et du monde de l'imprimerie. Essayons, un moment, de nous figurer la possibilité selon laquelle les lecteurs et les spectateurs appartiennent à un même monde culturel. En 1522, de toute manière, ce sont les *fatistes* et les imprimeurs (au pluriel) qui seront emprisonnés pour avoir joué et imprimé une suite de pièces qui ne nous sont parvenues – fortuitement – que grâce à un manuscrit qui est une transcription des pièces imprimées, une transcription copiant même – en couleur – les bois gravés de l'édition imprimée et mettant en scène, chose plus étonnante encore, le Livre comme personnage qui débite son propre colophon et qui thématise par là la vente d'éditions imprimées au sein même de la suite de pièces jouées (Montaignon-Rothschild XII, 193-237, notamment pp. 193-194, 218).

Commençons par le plus simple, ce qui est en même temps le plus difficile. Selon moi, il n'y a pas de théâtre français du Moyen Âge. Du théâtre, il y en a eu même si ce n'était pas, pour l'époque, du théâtre au sens strict. Des représentations, il y en a eu dans l'espace de l'Hexagone actuel, mais aussi ailleurs. Toutefois, il n'est nulle part établi que le *Sponsus*, le *Jeu d'Adam*, le *Jeu de la Feuillée* fassent partie d'une même tradition, d'une évolution claire et univoque (comme le veut par exemple Mazouer).

Dans le Nord de la France, celle-ci est déterminée par une culture régionale de compétitions dramatiques; la culture d'échanges interurbains détermine la fonction communicative; la présence d'un jury, des notables responsables de l'organisation, des troupes concurrentes, esquisse un public (pour des détails l'on s'en rapportera à mon article «Toneelgeschiedenis rond de grens...»).

A Paris, mais aussi à Toulouse, à Genève et à Caen, celui-ci se définit parfois à partir d'une sub-culture locale, à partir de conflits et d'animosités spécifiques. A Paris, par exemple, il peut s'agir de l'université de Paris qui défend l'honneur de Jeanne de France contre Anne de Bretagne et, partant, contre Louis XII à Toulouse, il s'agit de l'université qui s'en prend à des nominations récentes et vise directement le roi et le pape dans une défense des libertés gallicanes à Genève il s'agit de la défense de l'alliance avec les cantons suisses, les *Eidgnots*, contre les partisans du duc de Savoie, les *Mammelus* à Caen, il s'agit dans la *Farce de Pattes-Ouaintes* de la réaction des suppôts de l'université contre l'imposition de la décime (par le roi et le pape), et de l'épidémie syphilitique de 1494 dans la *Cène des dieux*. A Lyon, toutefois, les sotties inédites du seigneur de la Coquille et de ses compagnons, vers la fin du XVIe siècle, paraissent bien appartenir à un autre monde celui des réjouissances annuelles, de la parade festive. Dans de tels cas, il est bien possible de faire valoir que l'interprétation du texte définit de façon implicite le public (là où, à ce jour, les savants ont de préférence cherché celle-ci sur le plan du genre auquel les textes appartiennent). On est en droit de se demander en quelle mesure les différences pragmatiques du théâtre impliquent le public en quel sens, par exemple, le public du Carnaval de Romans (Le Roy Ladurie) en 1580 serait-il différent de celui des autres villes de la région de la même époque par le simple fait que la documentation nous montre un fonctionnement différent du Carnaval

\*\*\*\*\*

Une brève série d'exemples pourra éclairer le problème. La chronique de Johannes Burchard (Thuasne p.246) nous raconte que le 15 mars 1495, à Naples

*castrum Ovi Neapolitanum regi Francie se submitit et facte sunt coram ipso rege per suos tragedie sive comedie de Papa, Romanorum et Hispanorum regibus ac Venetorum illustrissimis ducibus, ligam et confederationem simul ineuntibus, collusorie et more gallico derisorie*

*Le mos gallicus* Des pièces satiriques «à la mode française» jouées devant le roi et ce en Italie Bien que le texte paraît perdu (ou n'a pas encore été identifié), l'exemple est éloquent les Français ont l'habitude de pièces satiriques par collusion (ou «avec des compagnons de jeu») et les jouent devant le roi

Un autre exemple la farce de *Pattes Ouaintes* fut jouée à Caen en 1494. Certes, elle fut jouée dans la rue, mais des précisions s'imposent. C'est que cette pièce polémique a été jouée par et devant deux mille suppôts de l'université, qui sont allés, armés de torches et d'épées jouer la pièce devant la maison du percepteur de taxes Hugues Buriau (qui est représenté sur scène). La pièce fait parti d'une action commune, d'un théâtre «agit-prop», où le public fait partie de la pragmatique même de la pièce. Nous ignorons si la victime était à la

maison, s'il a regardé la pièce, mais elle s'adresse clairement à lui alors que le public qu'on pourrait appeler le public effectif, les étudiants, fait en fait partie de la mise en scène que Bureau est censé regarder. Au sujet du fonctionnement communicatif des sotties, on constate ici un mélange de rapports de connivence, la vieille théorie du ciment social, et du modèle agonistique, d'un théâtre de combat.

Deux ans plus tard, Pierre de Lesnauderie jouera avec le général Saint-Loys et maître Jehan de Caux et leurs compagnons *La Cène des Dieux*. La pièce, selon Droz et Lewicka «n'appartient ni aux farces ni aux moralités» c'est un des rares exemples que nous ayons de l'ancien théâtre de collège (p.97). Elles affirment en outre que dans la pièce, «l'épidémie n'est qu'un moyen pour accrocher l'attention des auditeurs et les intéresser à cette revue de grand spectacle que leur offrait l'université» (p.101). On peut avoir ses doutes sur cette présentation, car la pièce montre, dans une espèce de parodie de mystère, que l'humanité ne mérite pas d'être sauvée, raison pour laquelle l'Olympe (*id est* les astres) décident d'envoyer la syphilis sur la terre. Quand on considère la terreur que celle-ci suscita en France, on ne saurait croire ici à un simple prétexte. Serait-ce une farce médicale, des étudiants en médecine. De toute manière, vers 1515, toujours à Caen, «le nouveau général» joue ou fait jouer la farce du *Voyage et pèlerinage de sainte Caquette*. Tissier (II,15-72, pp.20-21) se pose la question «Fut-elle écrite pour les étudiants en médecine et jouée devant eux?» avant de signaler que la fameuse *morale comoedie de celui qui avoit espoué une femme mute* (Rabelais, *Tiers Livre* ch.34) fut également jouée par des étudiants en médecine...

Pour la *Sottie de l'Astrologue*, l'éditeur Emile Picot (I, 195-231) affirme «Les expressions latines» et les «faits décochés contre le Châtelet et le Parlement (...) nous montrent que [l'auteur] était un basochien parisien». Je dirais le contraire. La critique contre le Parlement montre qu'elle ne peut relever de la Basoche. On peut aller plus loin. La pièce dénonce avec véhémence le mariage de Louis XII avec Anne de Bretagne, la dissolue *Venus* et défend ouvertement les intérêts de Jeanne de France, la vertueuse *Virgo*. Or nous savons que c'est justement l'université de Paris qui s'est illustrée en défendant Jeanne de France – et Jean Standonck, réformateur du Collège Montaigu, a même été exilé à cause de sa position prononcée dans l'affaire (Quillet p.350).

A Genève, les sotties ont été jouées par les Enfants de Bon Temps. La première fut jouée place du Molard. La seconde à la *Fusterie* car il y avait trop de vent pour jouer dehors. Le duc de Savoie et sa femme, bien qu'invités, n'ont pas assisté à la pièce, car elle était jouée par des *huguenots*. L'évêque de Maurienne, par contre, y assista avec d'autres courtisans et «plein de marchands» (Picot II,327). À noter que l'un des acteurs, Jehan Philippe, a payé la plupart des frais encourus.

A noter: pour les deux pièces toulousaines (la *Moralité du Nouveau Monde* et la *Sotise à huit personnages* voir à leur propos mon article «Du nouveau...»), le texte en a pu être conservé grâce aux éditions imprimées parisiennes de Guillaume Eustache, trois ans plus tard.

Le cas de Toulouse est autrement intéressant, car là, la moralité polémique va bien plus loin que les écrits politiques. Si l'on admet l'existence d'une «école de Toulouse» qui aurait formulé des doctrines pré-absolutistes, nos hommes de théâtre n'en ont cure: la moralité n'est pas seulement antipapale (le pape y est un piètre harlequin qui s'exprime dans un italien de fantaisie), mais également anti-royaliste (le roi y figure comme le prince Quelqu'un). La Pragmatique, inspiré par le saint Esprit (et la pièce a été jouée à la Pentecôte), tient le beau rôle et le roi ainsi que le pape sont soumis à deux notions abstraites, Droit et Raison, qui ne sont garanties que par dame Université! Dans les deux pièces, il s'agit d'une glorification de l'université de Toulouse et d'une défense explicite des privilèges des suppôts de celle-ci, menacés par la politique royale ainsi que par la politique papale. Le témoignage de ces deux pièces constitue un moment-clef, jamais reconnu comme tel, dans la discussion au sujet de la Pragmatique Sanction. Notons ici également que certaines pièces issues des milieux universitaires de Caen se sont frayé un chemin vers le monde de l'édition parisienne (mais les a-t-on pu jouer à Paris?). Le cas de Toulouse a intéressé Paris, trois ans plus tard on s'interroge sur cet intérêt, inspiré sans doute par la reprise de la querelle gallicane (cf. Gringore en 1512). Dans un contexte légèrement analogue: Jean Janot, à sa mort, laisse 750 exemplaires du *Jeu du Prince des Sots* de Gringore (invendus ou fraîchement imprimés?). Là, toutefois, nous entrons dans le monde de l'édition parisienne – sujet qui me tient à cœur, certes, mais que je ne compte pas traiter *in extenso* ici – et nous risquons de perdre de vue notre public. Dans une étude à paraître – voir déjà communication au séminaire de Darwin Smith où j'ai rapproché le monde de la diffusion de la chose imprimée de celui des représentations théâtrales, je compte revenir en détail, longuement, sur cette question..

En somme, pour arriver à quelques mots conclusifs provisoires, j'ai cherché à problématiser le public des farces et sotties. Ce que l'on retiendra notamment de ma démonstration ce seront la nécessité de diversification sur les plans local ou régional et chronologique ainsi que l'abandon de la possibilité de formuler des généralités au sujet du public de ces textes. Bien plus souvent que l'on ne le croit, la farce ou la sottie se révèle un théâtre de l'événement. Le public de telles pièces sera donc déterminé avant tout par la nature de l'événement en question. Si j'ai présenté ici quelques exemples éloquentes pour l'illustrer, il faudrait d'abord faire des études plus poussées sur les pièces isolées avant que l'on ne puisse affirmer quoi que ce soit au sujet de «genres» entiers.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. Textes

*Chronique de Johannes Burchard*, éd. L. Thuasne, Paris 1884

*La Farce de maître Pathelin*, édition bilingue de Michel Rousse, Paris 1999

*La Farce de Pattes-Ouaintes*, éd. T. Bonnin, Evreux 1848

*Le manuscrit La Vallière, fac-similé de l'original*, introd. W. Helmich, Genève 1972



*La Moralité du Nouveau Monde* Ds. □ *Moralités françaises*, introd. W. Helmich, Genève 1980 (3 vols.)

*Le recueil du British Museum, fac-similé de l'original*, Genève 1968

*Le recueil Trepperel I. Les sotties* éd. E. Droz, Paris 1935

*Le recueil Trepperel II. Les farces*, éd. E. Droz & H. Lewicka, Genève 1961

*Recueil de farces françaises inédites du XVe siècle*, éd. G. Cohen, Cambridge (Mass.) 1949

*Recueil de farces (1450-1550)*, éd. A. Tissier, Genève 1986-1999 (13 vols.)

*Recueil général des sotties*, éd. E. Picot, Paris 1902-1912 (3 vols.)

## B. Etudes

Y. Greub, *Les mots régionaux dans les farces françaises*, Strasbourg 2003

J. Koopmans, « Théâtre du monde et monde du théâtre », J.-P. Bordier (ed.), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, Actes Tours 1997, Paris, Champion 1999 p.17-35

J. Koopmans, « □ Toneelgeschiedenis rond de grens. Drama in de Noord-Franse steden □ », *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (red. B.A.M. Ramakers & H. van Dijk), Amsterdam, 2001 pp.83-97 & 335-338

J. Koopmans, « □ Du nouveau sur le Nouveau Monde (1507) □ », *Actes du colloque sur la littérature en moyen français*, Milan 2003 (sous presse)

E. Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans 1580*, Paris 1979

C. Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Age*, Paris 1998

B. Quillet, *Louis XII, père du peuple*, Paris 1986

G. Runnalls, *Les mystères français imprimés*, Paris 1999