

Dora E. POLACHEK

Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance

Publiée à Lyon en 1544 par un auteur qui s'identifie comme « Jehan d'Abundance, bazochien, et notaire royal de la ville de Pont Saint-Esprit », *La Farce de la cornette* fait partie d'un genre qui date du XIII^e siècle et qui s'étale sur plus de 300 ans. Si l'on examine les 170 textes qui nous restent, l'âge d'or de la farce française se situe au milieu du XV^e siècle, à la fin de la guerre de Cent Ans (voir Bowen, 1964, et Rousse, 1980). Comme d'autres farces, celle-ci est courte (410 vers octosyllabiques) et caractérisée par un registre de langue parlé et non raffiné. Le nombre des personnages sur scène est limité à cinq (dans la farce, on peut avoir entre deux et six personnages). Typique aussi est le choix de personnages : une jeune femme infidèle, son vieux mari berné qui se croit non seulement aimé mais adoré, des neveux jaloux et un valet fidèle à la femme. Typiques enfin sont les derniers mots qui annoncent que le principal but de cette farce est d'amuser les spectateurs. Théoricien du genre, Thomas Sébillet le souligne en 1548 : « nos farces sont vrayment ce que les latins ont appellé Mimes ou Priapées. La fin et effet desquelz estoit un ris dissolu : et pource toute licence et lascivie y estoit admise, comme elle est aujourd'huy en nos Farces » (1984, p. 1). L'évaluation de la farce est restée presque la même jusqu'à nos jours : le dictionnaire anglais d'Oxford, par exemple, définit la farce de la même façon que les théoriciens du XVI^e siècle : c'est une œuvre dramatique dont le seul but est d'exciter le rire (« a dramatic work whose sole object is to excite laughter »). Dans la majorité des farces — et *La Farce de la cornette* est conforme à ce modèle —, ce qui provoque ce rire dissolu, c'est un contretemps conjugal, suscité par des forces internes ou extérieures. La farce débute *in medias res*, au moment d'une crise et pose presque toujours une question à double dimension : pourrait-on sauver ce mariage? Et à quel prix?

Réalité, anxiété et fantaisie

Pourtant, le rire provoqué par la farce n'est pas aussi superficiel que l'opinion officielle voudrait nous le faire croire. Dans l'analyse qui suit, je propose que la farce met simultanément en scène trois scénarios différents, mais entremêlés. Le premier est celui que nous appelons le script de la réalité, du monde des lois et de l'ordre. Le deuxième est le script de l'anxiété que cette réalité provoque. L'anxiété est un malaise qui comporte des dimensions psychiques aussi bien que physiques. Elle provient du sentiment d'un danger imminent. Cette crainte peut se manifester en inquiétude (ce qui est le cas pour le servent Finet), en crainte (ce qui est le cas pour les neveux) ou en crise de colère (ce qui caractérise le vieux mari). Ce script de l'anxiété suscite les questions suivantes : pourquoi est-il tellement important de maintenir l'ordre? Et si vous êtes celui qui crée et maintient la loi, qu'est-ce qu'un état contraire à cet ordre préétabli révèle à propos de vous et de votre pouvoir? Le troisième est le scénario de l'évasion fantastique, qui naît de la tension entre la réalité et l'anxiété, ce qu'on appelle en termes psychanalytiques un scénario d'accomplissement de désir (« *wish fulfillment scenario* ») et qui ignore le scénario de la réalité. Ce script propose un nouvel ordre en nette contradiction avec l'ordre accepté dans le monde de la réalité.

En utilisant ce modèle à trois parties, nous allons examiner la farce en fonction de ce que ce genre ajoute à notre compréhension de « la querelle des femmes » (voir Mathieu-Castellani, 1998). Ce fameux débat sur la nature des femmes et sur le fait de savoir si elles méritent notre mépris ou notre louange se trouve dans presque tous les genres de la période pré-moderne : théâtre, poésie, nouvelles, traités religieux et moraux. Dans l'univers de la farce, est-ce que la femme provoque la louange des autres? Si on l'injurie, est-ce parce qu'elle fait peur? Si elle suscite la peur, est-ce précisément parce qu'elle est digne de louange? Si on la loue, est-ce parce qu'elle ose mettre en jeu, dans le monde réglé de la réalité, le genre de transgressions qui se déroulent seulement dans nos fantaisies les plus déréglées, voire les plus refoulées? Notre but n'est pas d'offrir des réponses définitives à ces questions. Ce que nous nous proposons de faire, cependant, c'est d'analyser *La Farce de la cornette* dans la perspective de ce qui constitue

les traits dominants de la femme dans chacun des trois domaines que nous venons de décrire : la réalité, l'anxiété, la fantaisie. De cette façon, nous visons à formuler quelques hypothèses ayant trait à la comédie de l'amour.

L'infidélité mise en marche

Commençons par un court résumé de l'intrigue. Un vieillard vient d'épouser une jeune femme. Infidèle, celle-ci couche avec deux autres hommes. Le premier, un riche chanoine, lui fournit de l'argent, prélevé sur les fonds destinés au service divin; l'autre est un charmant jeune homme qu'elle appelle « mon mignon » (*Cornette*, p. 440) et à qui elle donne des cadeaux achetés avec l'argent qu'elle reçoit du chanoine. Sans aucun sentiment de culpabilité, elle justifie cette redistribution des biens matériels en constatant que « [l]e crucifix, soit froid ou chaud, / Est toujours tout nud à la croix, / Et ne mange point » (*Cornette*, p. 440) Les deux neveux du vieillard sont exclus de ce système d'échange et observent en spectateurs outragés le comportement de la femme. Craignant de ne plus hériter de l'argent de leur oncle —parce qu'il est fort probable que la jeune femme libidineuse deviendra enceinte, et probablement pas de son mari—, les deux neveux décident d'informer l'oncle du comportement de son épouse, qu'il ne soupçonne absolument pas. Après avoir diligemment répété à perfection leur discours, voilà ce qu'ils décident à dire à leur oncle :

Et qu'elle va deça dela
Par l'huis devant, par l'huis derrière
Et que ce n'est pas la manière
Courrir ça, là, de tous costés. (*Cornette*, p. 442)

À l'insu des deux neveux, Finet, le fidèle valet de la femme, entend les mots du complot et, craignant les conséquences, il en avise la femme. Forte de cette connaissance, l'épouse prend le dessus grâce à un tour de force linguistique se rapportant au déictique « elle ». Cette astuce linguistique, de la part de la femme, a comme résultat l'expulsion définitive des deux neveux par leur oncle.

La femme dans l'ordre du patriarcat

Si l'on revient au modèle à trois volets, dans le scénario de la réalité, quelle position la femme occupe-t-elle dans cette farce? Si le fait d'avoir un nom caractérise un sujet, on serait tenté de la classer comme un non-sujet, car elle reste anonyme. Le seul nom qu'elle porte est celui que son mari Jehan lui donne. Quand il lui parle ou quand il parle d'elle, c'est toujours en l'appelant « ma femme » ou « ma fillette ». Par l'emploi constant de l'adjectif possessif, elle est marquée comme lui appartenant, et la seule identité qu'elle possède est celle qu'il lui confère. « Fillette » souligne non seulement la différence d'âge entre les deux personnages, mais l'ordre institué par la figure paternelle : le mari parle au nom du père. Mais ce ne sont pas seulement les paroles du mari qui expriment la loi; à cause de sa position sociale, il l'incarne d'une façon visible et devient ainsi une image surdéterminée de la loi. Il est sémiotiquement marqué par ses vêtements, car il porte une cornette, un accoutrement vestimentaire qui, à l'origine, fut une marque d'honneur accordée par François I^{er} aux professeurs du Collège royal de Paris, précurseur du Collège de France. D'après les définitions traditionnellement acceptées, c'était une longue et large bande de taffetas qui formait un « chaperon que certains magistrats portaient d'abord sur la tête, puis sur l'épaule » (Imbs, 1978, p. 196), et qui pendaient jusqu'au bas de la robe.

Cette loi et la réalité qu'elle proclame rendent impossible que la femme révèle ouvertement ses propres désirs. Car dans un monde d'ordre et de loi, seul un sujet a le droit de désirer. Dans l'ordre du patriarcat, la femme est toujours figurée comme l'objet désiré, toujours soumise à la volonté de celui qui la désire : l'homme. Et la femme de *La Farce de la cornette*, du moins *a priori*, n'y fait pas exception. Elle semble se soumettre complètement à la loi. À chaque instant, elle rassure son mari sur sa soumission volontaire, en disant :

[...] Vrayment pensez
Hardiment que ce qu'il vous plaist
Jamais en rien ne me desplaist.
Vostre volonté veut tenir. (*Cornette*, p. 443)

Soutenu par ces déclarations rassurantes, l'homme qui occupe cette position efface *qui* elle est afin de la transformer en ce qu'il *désire* qu'elle soit. En d'autres termes, le mari égoïste attribue à sa femme l'identité qu'il veut qu'elle ait. Ainsi, il amoindrit l'importance de cette femme en la transformant en objet désiré, l'empêchant d'être un sujet ayant ses propres désirs, qui pourraient être en contradiction avec ceux du mari. Comme celui-ci le dit lui-même, la femme n'a pas besoin de parler pour qu'il sache ce qui la définit : il n'a qu'à la regarder afin de savoir qu'elle n'est ni vilaine ni lubrique. La confiance du mari en la conception qu'il a de sa femme se révèle dans l'assurance avec laquelle il se déclare connaisseur de ce qui distingue une femme innocente d'une femme trompeuse :

Et ne m'estime si peu saige
Que je ne cogneusse au visaige
Si une femme est vicieuse,
De lubricité curieuse.... (*Cornette*, p. 441)

L'homme ignore les traits qui caractérisent sa femme parce qu'il refuse de lui attribuer autre chose qu'une lisibilité transparente. En se flattant de pouvoir trancher net entre la sincérité et la dissimulation féminines, il démontre un amour-propre qui serait piqué au vif si l'on doutait de ses capacités de déchiffrer les signes avec justesse. Pour que la haute opinion qu'a le mari de soi-même reste intacte, il doit rester convaincu du fait que sa femme est sa propre création. Ainsi, il lui ôte toute volonté contraire à ses propres désirs. Son objectification se traduit par la métaphore qu'il nous offre. Il appelle sa femme « un trésor qui est sans diffame » (*Cornette*, p. 440), ce qui fait penser aux « Proverbes » de *La Bible* :

Qui trouve une femme de valeur?
Son prix est plus grand que celui des perles.
Le cœur de son époux se sécurise en elle; le
butin ne manque pas.
Elle le rétribue de bien, non de mal, tous les
jours de sa vie. (1989, p. 1276)

Comme un trésor, elle est mise en réserve : elle appartient à un seul propriétaire. Georges Duby résume bien cette situation en constatant

Dora E. POLACHEK, « Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

que « tous les droits de la société conjugale sont [...] tenus dans la main toujours plus crispée d'un homme » (1981, p. 110).

La prise de parole

Si la femme, dans cette réalité, est la projection du désir de son propriétaire, elle joue parfaitement le rôle d'un pantin dont les paroles semblent être fournies par son ventriloque. À aucun moment elle ne contredit ce que dit son mari. Cependant, à l'insu de son mari, elle met en scène ce qui est strictement une représentation. Dans ce jeu de virtuose, elle révèle, à travers sa finesse linguistique, jusqu'à quel degré elle a maîtrisé l'art de la déception. Si elle dit ce qu'il veut qu'elle dise, c'est seulement grâce au fait qu'il n'entend que ce qu'il veut entendre, tant il investit dans l'image qu'il se fait d'elle et, ainsi, de lui-même. Aussi est-il incapable de discerner l'ambiguïté qui prolifère dans chacune des déclarations d'amour de sa femme. Par exemple, le mari est flatté par les mots suivants :

Ah! mon amy, vostre sagesse,
Vostre bonté et vostre sens
M'ont mis au cœur ce que je sens :
Plaisir et pensée amoureuse (*Cornette*, p. 440)

Le mari s'enorgueillit de ces mots, car il les entend comme une preuve de l'admiration qu'éprouve sa femme pour ses qualités d'esprit et de caractère. Selon lui, l'estime qu'elle a pour lui donne naissance à un désir passionnel qui domine le corps (« plaisir ») et l'esprit (« pensée amoureuse ») de sa femme. Ainsi, il croit qu'elle est éprise de lui, corps et âme. Cependant, comme spectateurs/lecteurs, nous avons entendu les conversations avec Finet, et nous pouvons discerner facilement l'ambiguïté de ces professions d'amour. Elle dit vrai et elle ment à la fois : tout dépend de la façon dont on entend ses mots. Nous pouvons voir que, pour berner son mari, elle joue sur l'égoïsme de celui-ci car elle sait qu'il veut croire qu'elle l'adore à la folie. En même temps, nous apprécions ces mots à double entente car nous savons que la sagesse, la bonté et le sens ont certainement suscité la passion chez la femme, mais que cette passion a pour objet quelqu'un d'autre que son mari.

Narcissisme, anxiété et jeux de mots

Si l'on se tourne maintenant vers le deuxième script de l'univers de la farce, nous commençons à avoir une idée de l'anxiété profonde que ce narcissisme propriétaire (au cœur de l'univers de la loi et de l'ordre) cache ou couvre. Cette inquiétude se manifeste par l'instabilité de la signification des mots dans ce deuxième script de l'univers farcesque. D'un côté, comme nous l'avons vu, la « cornette » peut signifier le pouvoir et le respect, car elle est la marque d'honneur visible d'un homme que la société respecte, dans ce cas probablement un magistrat. Mais en même temps, on peut l'interpréter comme un signe d'impuissance et de moquerie, car le mot « cornette » évoque immédiatement des associations sémantiques avec les mots « corne », « cornard », « cocu ». Si « cornette » fait allusion à ce que le chef, représentant de l'ordre et de la loi, porte sur la tête, ce glissement linguistique pose au premier plan la question suivante : en fait, qu'est-ce qui se trouve sur la tête de ce vieillard? L'inquiétude mise en lumière par cette question est au cœur de ce qui est en jeu ici : ce qui est au-dessus de la tête révèle qui a le dessus. La cornette d'un magistrat est le symbole d'un homme de pouvoir tandis que les cornes d'un cocu (mises sur sa tête par une femme qui, par « nature », n'a aucun pouvoir) marquent un homme qui n'a plus la capacité de jouer le rôle « naturel » assigné à un homme, c'est à dire celui de contrôler sa femme.

Dans ce contexte, le mot « cornette » assume une troisième résonance risible, quand on lui attribue le sens de la forme diminutive de « corne ». Le titre de la pièce n'est pas *La Farce de la corne*, mais *La Farce de la cornette*, la farce de la petite corne. Dans ce scénario d'anxiété, on peut discerner la peur de l'insuffisance physique, voire sexuelle, du mâle. Finet remarque que Dieu, dans sa bonté, a pourvu la femme d'un mari idéal pour ses inclinations, mais il est aussi possible que Finet renverse la chaîne de causalité. « Un tel en avez-vous trouvé », dit-il « qui est aussi mou qu'une pomme... de Cappendu. » (*Cornette*, p. 439) « Cappendu » est une déformation de « court pendu », une pomme dont le trait marquant est sa queue remarquablement courte. La réplique à double sens de la femme, «A cela est mon cas pendu » (*Cornette*, p. 439), peut être entendue comme l'explication de son

Dora E. POLACHEK, « Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

comportement lubrique. Le mot « cas » a aussi comme signification l'organe sexuel, la plupart du temps, celui de la femme. Le mot « cela » pousse même plus loin ce jeu à double entente, car « faire cela » veut dire aussi avoir des rapports sexuels.

Cette section, sémantiquement surchargée de jeux de mots, souligne le problème fondamental à la base du rapport conjugal entre la jeune femme et son vieux mari : il est possible que le mari n'ait pas ce qu'il faut pour garantir la satisfaction sexuelle et, ainsi, la fidélité de sa femme (il va sans dire que la farce simplifie tout ce qui risque d'être complexe). Considérée à travers cette optique pourvue par le script d'anxiété, la conduite de la femme pourrait être justifiée, car elle fait de son mieux pour contenter des désirs que son mari reste incapable de satisfaire. Comme elle le dit, « Voilà comme nous eschapons, / Entre nous, femmes de gens vieux » (*Cornette*, p. 440).

Polysémie et évasion fantastique

Le troisième script, celui de la fantaisie, est intimement lié au script précédent de l'anxiété. C'est-à-dire que le cauchemar de la perte du pouvoir masculin révèle souvent l'envers de la médaille, à savoir le rêve de la femme au pouvoir, où l'on voit la possibilité qu'il existe quelque chose de remarquablement libérateur pour tous (à part pour ceux qui sont avides d'argent, comme le sont les neveux) dans un monde où la femme pourvoit à la satisfaction des désirs de tous, les siens inclus. Dans ce troisième script, quelle est la place de la femme? Quand Finet révèle à la femme les mots que les neveux brandiront dans leur rencontre avec leur oncle, («Que vous alliez deça, delà, / Devant, derrière, à tous coustés » (*Cornette*, p. 442), la peur qu'a Finet des conséquences néfastes de cette révélation est immédiatement dissipée par la réplique nonchalante de la femme : « Hé quoy, il n'y a autre chose? » (*Cornette*, p. 442) Dans le monde réel, la loi du père, destinée à garder la femme à sa place, lui confère la capacité de la faire séquestrer ou tuer pour une transgression aussi grave que celle-là. Mais dans ce script de fantaisie, la femme ne s'effraie point, car elle sait qu'elle aura le dessus. Comme elle va le démontrer, le langage est une affaire de signifiants, et quand ces signifiants sont bien réorientés, ils

Dora E. POLACHEK, « Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses, printemps-été 2006*

peuvent servir à garantir et, paradoxalement, à sauvegarder ce que la société envisage comme un manque d'ordre. Ainsi, dans la scène littéralement et figurativement centrale de la farce (la scène six d'une farce à onze scènes), l'épouse insiste pour aller parler à son mari et lui révéler ce que ses neveux veulent lui dire, mais avec une légère modification. Au lieu de lui révéler que les neveux ont l'intention de la critiquer, elle dit à son mari que les neveux ont l'intention de critiquer la marque d'honneur du mari : sa cornette. Voici les mots de la femme :

[...] qu'ils ont regret
De voir ainsi vostre cornette,
Et dient qu'elle est deshonnète,
Vilaine [...]
Qu'elle va deça et delà,
Devant, derrière et de travers,
Et à l'endroit et à l'envers;
Mais sans mentir mot ne demy
El' vous faict très bien, mon amy,
Il est vray, c'est chose certaine. (*Cornette*, p.
443)

En assurant à son mari que sa façon de porter la cornette lui plaît, la femme suggère une opposition fondamentale entre elle et les neveux : tandis qu'elle admire son autorité et ses décisions vestimentaires, les neveux, par leur dérision « apparente » de la cornette, ont le rôle d'insurgés, ceux qui se révoltent contre la loi — et le désir — du père. Dès ce moment, le mari perd tout signe de supériorité linguistique. L'idée seule de l'audace de quelqu'un qui osera mettre en question son autorité jette le magistrat dans une crise de colère enfantine où il est réduit à lancer des jurons contre ses neveux :

Ils s'en rompent la teste [...]
Ha! Je sois maudict et deffaict,
Si jamais vers moi ont credit!
[...]
Leur sanglante fièvre cartaine
Qui les puisse tuer tout roydes! (*Cornette*,
p. 443)

Dora E. POLACHEK, « Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Quand les neveux arrivent, prêts à réciter ce qu'ils ont très soigneusement préparé à l'avance, il leur coupe la parole en leur disant qu'il sait déjà ce qu'ils ont l'intention de lui dire :

Il plaist à ma femme en ce point,
Il me plaist aussi, et vela
Qu'elle ira deça et delà.
Je veux cette façon tenir. (*Cornette*, p. 444)

Quand les neveux essaient de protester en insistant sur le fait que la femme est toute vilaine et qu'elle lui coûte trop, le mari répond :

N'avez ja souci du coustange,
Qui l'auroit traisnée par la fange,
Et foulée aux pieds, et salie,
L'amour ne lui seroit faillie.
Elle est à mon plaisir [...]
Elle ira derrière, delà
Tout partout, à mont et à val,
Son aller ne m'est pas travail (*Cornette*, p. 444).

Les efforts répétés de la part des neveux sont interrompus régulièrement par les cris et les jurons scatologiques de leur oncle enragé : « Bran! bran! estrons! elle me plaist » (*Cornette*, p. 444).

« Elle » au pouvoir

Le *quiproquo* que nous nous venons d'analyser et qui inspire notre rire est le résultat d'une clé à mollette linguistique brandie par la femme; à la base de son mécanisme se trouve la nature ambiguë du déictique « elle », que la femme utilise à son avantage. Roman Jakobson (1963, p. 176) appelle ces indices grammaticaux de l'énonciation des embrayeurs (« *shifters* »), car ils relient l'énoncé à la réalité concrète. L'ambiguïté du pronom « elle » dérive du fait qu'il peut renvoyer ou à une personne (la femme de l'oncle, d'après les neveux) ou à un objet présent dans l'environnement du locuteur (la cornette, d'après la femme). Ainsi, la femme et la cornette ont ceci en commun : le pronom « elle » peut faire référence à l'une ou à l'autre, étant donné la construction grammaticale de la langue française. La capacité qu'a la

femme de manipuler le discours patriarcal dépend de la facilité avec laquelle elle peut se glisser à l'intérieur et à l'extérieur du rôle d'un objet. Elle se substitue à la cornette et vice versa, car elle remarque immédiatement que la description négative du comportement de la femme que les neveux sont prêts à révéler à leur oncle peut très facilement s'appliquer à la cornette que son mari chérit. Paradoxalement, cette maîtrise linguistique d'effacement de la femme souligne sa position de sujet désirant au lieu d'objet. Tandis que le mari a toute confiance en elle parce qu'il l'envisage comme l'objet désiré, la capacité qu'a la femme d'inspirer la confiance chez son mari peut être achevée seulement par un sujet doté d'un contrôle total du langage. Ainsi, la femme défie l'ordre de la loi du père par un désordre basé sur la déstabilisation d'une correspondance rigoureuse entre un mot et ce à quoi le mot réfère. Cette pratique est fondée sur une croyance en la nature arbitraire de tout signe. Ainsi, l'ancien objet de marchandise se démontre capable de brandir les mêmes outils utilisés par l'homme (les mots) afin d'assurer ses droits au plaisir. En réorientant ce « elle », la femme réussit à prendre le dessus en assumant le rôle supérieur d'une cornette, maintenant devenue vrai signe d'honneur et de pouvoir.

Si nous revenons maintenant à notre question de base, à quelles réponses pouvons-nous arriver? Dans l'univers de la farce conjugale, est-ce que la femme mérite notre dédain, notre crainte ou notre admiration? Est-ce que nous sommes révoltés ou attirés par ce qu'elle fabrique, révèle ou dissimule? Tout dépend du script que nous établissons comme notre point d'approche, le script de la réalité, celui de l'anxiété ou celui de la fantaisie. En choisissant les trois, nous soulignons la complexité d'un genre qui reste à explorer. En examinant la sémiotique de la dissimulation dans cette comédie de l'amour, on commence à voir la richesse de ce qui est mis en jeu quand une femme refuse de jouer selon les règles traditionnelles.

Dora E. POLACHEK, « Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Bibliographie

BOWEN, Barbara. 1964, *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press.

CHOURAQUI, André (prés. et trad. par). 1989, *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer.

FOURNIER, Édouard (éd.). 1872, « La Farce de la cornette », dans *Le Théâtre français avant la Renaissance 1450-1550*, Paris, La Place, Sanchez, p. 439-45. Le titre complet de cette farce y apparaît comme FARCE NOUVELLE/TRES BONNE ET TRES JOYEUSE/DE LA CORNETTE/A V. PERSONNAGES/PAR JEHAN D'ABUNDANCE.

DUBY, Georges. 1981, *Le Chevalier, la femme, et le prêtre*, Paris, Hachette.

IMBS, Paul (dir.). 1978, *Trésor de la langue française*, Paris, Centre national de la recherche scientifique.

JAKOBSON, Roman. 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, t. I, p. 176.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. 1998, *La Quenouille et la lyre*, Paris, José Corti.

ROUSSE, Michel. 1980, « Jean d'Abondance et la farce de la Cornette », dans Yves Guiraud (dir.), *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tubingen-Paris, Gunter Narr-J.-M. Place, p. 51-61.

SEBILLET, Thomas. 1548, *Art poétique françois*, cité dans Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, Genève, Droz, 1984.