

IMAGINI ȘI CÂMPURI SIMBOLICE ÎN DISCURSUL TEATRAL AL EVULUI MEDIU

IMAGES AND SYMBOLIC FIELDS IN THE THEATRICAL DISCOURSE IN THE MIDDLE AGES

Oana Aurelia GENCĂRĂU
Universitatea din Oradea

Abstract

The representation of the sacred concepts and the symbolic thought system dominate all the life of the Middle Ages. They need to exteriorize the thought and to reformulate it in images. Cosmic and collective, the Middle Ages has an extraordinary tendency to generalization and abstraction. An image, a scene, a narrow history are generalized and extended to dimensions of the entire universe. In this article we try to see how symbolic thought and specific symbols in the Middle Ages are actualized in the language of the theatre.

Key words: *symbol, symbolic thought, symbolic vocabulary, language, theatrical discourse, Middle Ages*

Cuvinte cheie: *simbolic, gândire simbolică, vocabular simbolic, limbaj, discurs teatral, Evul Mediu*

1. Le symbole dans le contexte médiéval

Au Moyen Age l'idéologie chrétienne impose un modèle unique d'existence aussi bien qu'un système d'abstractions unique et absolu, l'image d'un univers vu comme incarnation de la parole divine. Cet univers est plein, rien n'y est caduc et rien n'y est sans signification, tout objet matériel est l'image de quelque chose qui le transcende, le symbole d'une entité supérieure, immatérielle. Dans cet univers symbolique la pensée n'est qu'une tentative infatigable de trouver ou de retrouver la clef des significations qui se cachent au-delà des apparences, dans un monde du sacré. Comme chaque chose est le symbole d'autre chose, tôt ou tard il faut arriver à une dernière essence, celle de la divinité.

Le terme **symbolon** désignait, chez les Grecs anciens, une des deux moitiés d'un objet coupé en deux, qui devenait signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux. Dans son évolution ultérieure, tout en devenant plus abstrait, le mot a gardé sa caractéristique ancienne : celle de signe de reconnaissance et d'appel à une unité perdue.

En effet, tous les essais de définir le symbole mettent l'accent sur la liaison qui s'établit dans le processus de symbolisation ; cette liaison associe deux éléments pour créer une unité en vertu d'une analogie « naturelle » entre leurs formes ou natures. De ces deux éléments un seul est concret, l'autre est une notion abstraite.

Les définitions lexicales insistent sur la nature de la liaison qu'implique le symbole, aussi bien que sur la ressemblance entre les deux éléments qui forment l'«unité» : « Le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié » (*Le grand Larousse de la langue française*)

Une autre caractéristique largement exploitée par les définitions est celle de la nature abstraite de l'élément symbolisé et non pas nommé de son nom. On a ainsi à faire à un signe qui occupe deux positions: la sienne et celle de la notion qu'il rappelle par analogie. Il se manifeste sur deux plans: le plan du réel concret, et le plan abstrait de la notion substituée. Le terme symbolique

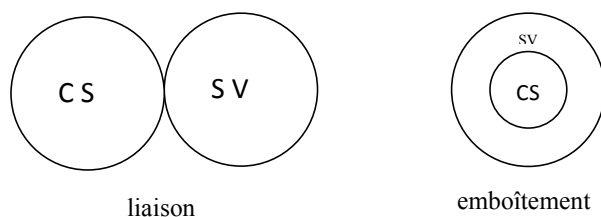
gagne donc des sens nouveaux sans perdre son sens d'origine. Au niveau du théâtre médiéval, cette propriété du symbole se manifeste par ce qu'on pourrait nommer enrichissement par appauvrissement : les personnages-symbole, au fur et à mesure qu'ils accèdent à cet état perdent leurs valences psychologiques, en s'enrichissant du point de vue symbolique par la pluralité d'associations et d'analogies qu'ils permettent ; ils deviennent des signes exemplaires qui s'enrichissent en s'appauvrissant.

La plurivalence de l'interprétation sur le plan des idées est soulignée par Henri Morier dans son *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* où il définit le symbole comme « objet concret choisi pour signifier l'une ou l'autre de ses qualités ». En effet chacun des attributs d'un objet peut entrer en analogie avec des choses différentes.

Pour Yung les symboles sont nés d'une psychologie de type collectif ayant pour origine des angoisses multiples et diverses, à partir de la crainte de la douleur physique jusqu'à la terreur de la mort et de ce qui nous attend après la mort. Ce sont des aspects bien évidents dans la spiritualité médiévale et bien sûr dans le théâtre de cette époque, dont la fonction ludique n'est pas tellement d'amuser l'homme mais de l'aider à échapper à sa condition, de franchir les limites que lui impose son existence physique.

Enfin Ernest Cassirer définit le symbole comme une « énergie de l'esprit qui unit un contenu de significations avec un signe visible, concret, entre le contenu de significations et le signe concret existant un rapport d'attribution intérieure ». ⁵⁶ Le symbole est donc une liaison qui s'établit entre les deux éléments, le contenu de significations et le signe visible auquel le contenu de significations est attribué de manière intérieure, liaison qui s'effectue par une énergie spirituelle.

A la base du symbole il y a une double tentative de créer une unité entre le contenu de significations et le signe concret, entre ce que l'on pourrait appeler signifié et signifiant. L'unité entre le contenu de significations et le signe visible se réalise dans une première instance par leur liaison, et dans une seconde instance par l'attribution du contenu de significations au signe visible, comme entité intérieure. La liaison entre le contenu de significations et le signe visible est une mise en contact des deux entités ; l'attribution intérieure du contenu de significations au signe visible est un emboîtement de celui-ci dans le premier. Comme double unification de deux éléments, le symbole se réalise donc par une mise en contact **-liaison-** et par **l'emboîtement** d'un élément dans un autre :



Nous considérons que ce qui s'appelle attribution intérieure chez Cassirer dérive de ce qui, dans les définitions lexicales, portait le nom d' « association d'idées naturelle » ou « lien naturel » entre le signifiant et le signifié.

Pour ce qui est du théâtre médiéval il est à remarquer qu'à la base de chacun de ses éléments il y a une double tentative de réaliser une unité entre un contenu de significations et un signe concret. Si l'on prend en considération cette double unité réalisée par la liaison entre les deux éléments et par l'emboîtement de l'un dans l'autre, on pourrait envisager tout le théâtre médiéval comme un théâtre symbolique, ou bien aborder chacun de ses éléments comme un symbole à part.

⁵⁶ E. Cassirer apud Al. Husar, *Ars Longa*, Univers, Bucuresti, 1980, p. 36.

2. Le théâtre médiéval: acte ou discours

Une question qui se pose quant au théâtre médiéval concerne sa qualité d'acte ou de discours: si c'est la qualité de discours qui l'emporte, alors il n'est que le moyen de transmettre la parole, divine ou pas; si c'est la qualité d'histoire qui l'emporte alors le théâtre médiéval est le spectacle qui a à la base l'acte dramatique. Il permet au spectateur de s'édifier, par le spectacle, sur l'histoire, et, par l'histoire, sur le sens de sa nature humaine et la substance du monde qu'il habite.

S'il est discours, le théâtre du Moyen Age se fait l'instrument de transmission de la parole divine. C'est surtout l'objectif du théâtre religieux qui, par l'intermédiaire de la parole, révèle le texte sacré en en tirant un enseignement spécifiquement chrétien, et un jugement moral et didactique.

L'objectif du théâtre non religieux consiste dans la révélation d'un enseignement spécifiquement humain, et d'un jugement le plus souvent contestataire. Le jugement contestataire peut concerner l'ordre ou l'organisation sociale comme dans la majorité des sotties; il peut avoir une portée encore plus générale ou, par contre, strictement individuelle. Le jugement moral et didactique se retrouve également dans le théâtre non religieux. Le discours communique sous forme de monologue ou de dialogue des préceptes moraux, didactiques ou métaphysiques. Ces préceptes sont popularisés en images que le discours décode. Au niveau du discours il peut s'installer un décodage triple ou même quadruple. En ce qui concerne le théâtre médiéval, il est dominé par une lecture double « où, en face du sens littéral, l'allégorie accueille des éléments divers »⁵⁷, la lecture triple ou quadruple étant l'apanage des exégètes des textes bibliques. Le théâtre a une fonction de sermon et c'est ainsi qu'il doit transmettre l'enseignement des '*spécialistes*', c'est-à-dire des exégètes des textes bibliques.

Si c'est la qualité d'histoire qui domine, alors le théâtre est spectacle et, par le spectacle, il présente une histoire à l'aide des événements; il a un caractère narratif en vertu du fait qu'il raconte le déroulement des événements.

En tant qu'histoire, le théâtre a un double niveau de signification: d'abord c'est l'action qui transmet un message, c'est-à-dire qu'il se matérialise dans une action signifiante; ensuite c'est le spectacle qui se produit au niveau de la mise en scène, le niveau le plus facilement perceptible. Le niveau de signification de l'action fait la liaison entre le discours et l'acte. Du niveau verbal l'expression passe au niveau visuel, l'image matérielle remplace le mot, la mise en scène le verbe.⁵⁸

L'interprétation allégorique du discours dérive du sens historique de la pièce, lui étant subordonnée en quelque sorte. L'histoire est dramatisée afin d'exposer le mieux possible le contenu du récit et d'en faciliter la lecture allégorique. Au fond le rapport entre la qualité de discours et celle d'acte doit être regardé comme réciproque et équilibré, les deux notions s'appuyant l'une sur l'autre et dérivant l'une de l'autre même si l'on est tenté de voir dans le théâtre médiéval l'acte par excellence à cause de la grande ressemblance des sujets représentés.

S'il y a identité de sujets dans le théâtre religieux, pour lequel unique n'est que la représentation, le discours n'est jamais identique, même si son ambition est de décoder les mêmes préceptes moraux et métaphysiques. Pour ce qui est du théâtre profane et comique, la variété des sujets et des thèmes est trop grande pour qu'on puisse tenir compte seulement de l'art du spectacle.

3. Le symbolisme du théâtre médiéval vu comme texte

Les symboles du discours dans le théâtre médiéval peuvent être facilement transformés en symboles de la mise en scène. Aussi y a-t-il une différence entre l'imagerie du théâtre médiéval et celle d'un théâtre symboliste de Claudel ou de T.S. Eliot. Dans le théâtre de ces deux derniers par exemple on peut parler d'un symbolisme du discours pur parce qu'il y a un grand nombre d'images tissant un vrai système de symboles, mais qui ne sont pas reprises au niveau de la mise en scène.

⁵⁷ Gilbert Dahan, « L'Ancien Testament dans les drames religieux », dans *Romania*, 1/1979, tome 100, p.102.

⁵⁸ Jean-Claude Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Honoré Champion, Paris, 1976, p. 347.

Dans la tentative d'analyse du symbolisme du théâtre médiéval vu comme discours, seul le texte sera pris en considération. Au début le texte est très court, soit qu'il s'agit du théâtre religieux ou du théâtre profane. Dans le drame chrétien on pourrait parler d'un certain équilibre entre le texte et les autres éléments. Mais si l'on tient compte de l'opinion de Rey-Flaud, qui se rattache d'ailleurs à celle de Johan Mortensen qui soutient que « l'impulsion a été donnée au travail cyclique par ces mystères mimés [...] » et que « c'est dans les représentations muettes que nous pouvons trouver les plus anciens exemples de ces drames géants qui reproduisent la vie du Christ tout entière »⁵⁹ - on doit accepter aussi qu'au début le texte très réduit des mystères avait le rôle d'expliquer les tableaux et les figurations représentant des sujets dans une succession d'images dont le tout constituait une histoire ; le texte a par conséquent le rôle de commenter le spectacle visuel qui se déroule sur la scène. Henry Rey-Flaud associe l'intégration du texte dans le spectacle, dans la formule que nous connaissons, aux fêtes de la ville de Namur de la première moitié du XVe siècle, où l'on donnait des mystères mimés⁶⁰. De l'autre côté il est possible que le théâtre profane ait subi le même processus, c'est-à-dire l'évolution du mime, défini comme l'instinct fondamental et universel de créer le théâtre réel par imitation et observation⁶¹ - et qui se matérialise d'abord en pantomime, ensuite en « pièce », texte et spectacle à la fois.

Au fur et à mesure que le texte de la pièce s'amplifie, et que le « verbe » acquiert de nouvelles libertés de créer des mondes de la fiction de plus en plus différents de celui de la Bible, il se produit une concentration du 'lieu théâtral' par la réduction du dispositif scénique. De même façon, au fur et à mesure que le texte s'affermi, la relation entre le signe visible du symbole adopté et son contenu de significations change ; petit à petit elle sera perçue comme une consubstantialité non pas au niveau des émotions mais grâce à l'esprit devenu capable d'établir un rapport d'analogie naturelle entre les deux termes. Pourtant la relation entre le signe visible et son contenu de significations gardera la marque de ses origines : comme le théâtre médiéval adopte des symboles préexistants dans la réalité sociale et spirituelle ceux-ci garderont leurs qualités qui consistent dans la participation et l'identification.⁶²

Le sens littéral du texte se trouve à la base des autres sens qu'on découvre par analogie et ressemblance⁶³. En accord avec la définition d'Ernest Cassirer qui définit le symbole comme une *énergie de l'esprit qui unit un contenu de significations avec un signe visible, concret*, nous pouvons considérer tout le texte comme un signe visible.

Le théâtre religieux du Moyen Age reprend le texte biblique dans une perspective dramatique afin de transmettre son sens théologique. Les significations de ce texte religieux comportent aussi des intentions édifiantes sur le plan moral, métaphysique et biblique. Le théâtre profane et comique se crée un texte propre qui englobe, lui-aussi, des intentions édifiantes sur le plan moral et métaphysique mais aussi sur le plan social et culturel.

Sous un autre point de vue, le texte est le lieu où plusieurs symboles se rencontrent, chacun avec son *signe visible* et son contenu de significations spécifiques. Le même *signe visible* peut apparaître dans plusieurs pièces ou plusieurs fois dans la même pièce sans que le contenu de significations qu'il implique soit chaque fois le même. En plus, le même *signe visible* peut apparaître dans le théâtre religieux aussi bien que dans celui profane et comique, avec ou sans le même sens. Tout cela parle de la plurivalence des symboles aussi bien que de leur capacité de réversibilité : si, au début du *Jeu d'Adam*, Eve apparaît comme le symbole du désir et de la concupiscence dans le processus de la chute vu comme : tentation, suggestion (le serpent) → désir, concupiscence (Eve) → raison, consentement, soumission de la raison à la passion (Adam), après la

⁵⁹ Johan Mortensen, *Le théâtre français au Moyen Age*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1903, p. 19.

⁶⁰ Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique*, Gallimard, Paris, 1973, p.23-24.

⁶¹ Ion Marin Sadoveanu, *Scrieri*, vol. 6, Minerva, Bucuresti, 1980, p.20.

⁶² Lucien Lévy-Bruhl, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1938, p.125.

⁶³ Du Marsais, *Despre tropi*, Univers, Bucuresti, 1981, p.176.

chute elle n'est plus un symbole de la sensualité, de la curiosité et de la volonté, mais une figure de Marie, -Eva>Ave-, et de l'humanité, ou un symbole de l'espoir de l'humanité à la venue de Messie:

« Adam, beau sire, fort m'avez rudoyée,
Ma vilénie durement reprochée ;
Si je méfie, j'en fus bien châtiée ;
Je suis coupable, par Dieu serai jugée...
L'affreux serpent, la maudite vipère
Me fit manger la pomme délétère,
Je t'en donnai, hélas ! Je crus bien faire... »⁶⁴

Quant à l'apparition du même signe à significations différentes ne pensons plus loin qu'au symbole de l'aveugle, présent dans les *Mystères de la Passion* mais aussi dans la farce du *Garçon et l'Aveugle*. Dans les mystères, Longin, le personnage aveugle, signifie la race humaine à laquelle le sacrifice du Christ apporte la lumière. L'aveugle, dans *Le Garçon et l'Aveugle*, se révèle doublement aveugle car il ne se rend pas compte qu'il a affaire à plus rusé que lui ; il renvoie aussi au riche insensible à la misère d'autrui, l'esprit fermé à l'art et à la beauté de la contemplation métaphysique, et qui, symboliquement, est frappé par les moqueries de Jeannot ; troisièmement il nous fait penser à l'isolationnisme et à la fermeture face à l'autre, ce qui fait d'ailleurs moderne.

Dans le théâtre religieux, l'interprétation des symboles est d'abord christique. Le principe fondamental de l'exégèse de l'Ancien Testament - la continuité qui unit celui-ci au Nouveau Testament - se retrouve dans les pièces à sujet religieux. Ce qui fait l'unité du *Jeu d'Adam*, selon l'avis de plusieurs critiques, est la typologie et le motif de la Rédemption de l'homme par la mort et la résurrection de Jésus Christ⁶⁵. De même dans la *Passion* d'Arnoul Greben ou dans celle de Jean Michel. Le motif de la rédemption est comme un fil rouge qui, non seulement traverse d'un bout à l'autre ces pièces, mais il transgresse leurs limites et se prolonge au milieu de l'assistance qui s'en sent directement visée.

L'interprétation christique⁶⁶ cherche à découvrir dans les personnages de l'Ancien Testament autant de figures du Christ et de relever des prophéties relatives à sa venue. Le premier à rappeler le Christ est Adam lui-même. Dans *Sponsus*, drame liturgique, le Christ, qu'on attend d'apparaître, est nommé le second Adam. On y met l'accent sur l'aspect dual du personnage : mauvais le premier Adam, bon le second, le Sauveur :

« Vierges, voici l'Époux, voici le Christ, veillez
[...]
C'est le second Adam, comme dit le prophète,
Qui du premier Adam a vengé la défaite»,⁶⁷

Adam préfigure le Christ également dans d'autres pièces qui commencent par la création et finissent par la Résurrection ou l'espérance de la Résurrection. C'est avec Adam et le Christ que l'histoire ou la nouvelle histoire de l'humanité commence. Adam annonce le Christ par le contraste de leurs personnalités : le premier, par sa désobéissance et sa libre volonté d'intervenir dans la hiérarchie de la création, fait entrer la mort dans le monde ; le Christ, par obéissance et soumission à l'ordre cosmique, apporte la Résurrection et change la loi en grâce, rend à l'homme ses potentialités divines et l'espoir de la vie éternelle. C'est une dialectique où le premier terme rappelle le second.

⁶⁴ *Le Jeu d'Adam*, d'après M. Sepet, *Le drame chrétien au Moyen Age*, Librairie Académique Didier et Cie, 1878, p.144.

⁶⁵ Tonny Hunt, "The Unity of the *Play of Adam*", in *Romania*, 3/1975, tome 96, p.368-388.

⁶⁶ Gilbert Daham, « L'Ancien Testament dans les drames religieux », dans *Romania*, 1/1979, p.71.

⁶⁷ *L'Époux*, d'après M. Sepet, op. cit., p.113-114.

Dans le *Jeu d'Adam*, la Figure, c'est-à-dire Dieu, reproche à Adam de ne pas avoir persévéré dans l'action de se rapprocher de la divinité en perfectionnant leur similitude initiale :

« Je te formai a mon semblant !
 Por quoi trespasas mon comant ?
 Jo toi plasmai dreit a ma ymage
 por ço me fis cel oltrage ? (les vers 769-772)⁶⁸

Par contre, Adam a annulé cette similitude qui devra être recréée et perfectionnée, ce que fera le Christ. Adam préfigure aussi la relation Christ – Église : la création d'Eve de la côte d'Adam préfigure la Passion du Christ et la création de l'Église chrétienne.

Un autre personnage symbole qui « prédit » le Christ est Abel. Son histoire, dans le *Jeu d'Adam*, rappelle la passion du Christ, par sa psychologie, l'amour et le don gratuit de soi.

Les prophètes, dans la troisième partie du *Jeu d'Adam*, *La procession des prophètes*, s'identifient directement de par leurs gestes et paroles avec les gestes et les paroles du Christ. Ces figures du Christ apparaissent aussi dans *Les prophètes du Christ* qui, selon l'opinion des spécialistes a été intégré ultérieurement dans le *Jeu d'Adam*. Dans la procession chacun d'eux est annoncé par le « lecteur » : Abraham, Moïse, Aaron, David, Salomon, Balaam, Daniel, Jérémie, Isaïe et Nabuchodonosor s'avancent tour à tour et font leurs prophéties.

Le parallélisme avec le Christ est retrouvable aussi dans les mystères inspirés de la vie des saints, qui ont au centre la figure d'un saint rappelant le Christ. La structure du *Mystère de saint Quentin* retrace celle de la *Passion* : la naissance et l'éducation de Quentin, les miracles de Quentin dans la Gaule, le martyre de Quentin, sa mort, la découverte de son corps et la garde de ses reliques.

En général tous les symboles du théâtre médiéval profane tentent à incarner des principes antithétiques : bien-mal, pur-impur, faste-néfaste, sacré-profane. La « règle » est d'ailleurs valable aussi pour le théâtre religieux avec l'observation que la tentative d'interprétation christique détient une place privilégiée. Excepté la règle de bipolarisation du monde par des symboles s'opposant dans leurs champs de significations, et celle d'interprétation christique, il est difficile d'en tirer d'autres.

En guise de conclusion

Le symbolisme commence par les mots. Prononcer les mots c'est les connaître, c'est imposer son pouvoir sur les choses cachées, car les mots et les choses ne s'opposent pas, le langage étant à la fois le voile et la clé de la réalité.

Le théâtre est l'expression la plus complète de la vie sociale médiévale tout entière⁶⁹. A cette époque, dominée comme nous l'avons vu, par la pensée symbolique et l'idéologie chrétienne, où la loi chrétienne est le critère de la valeur et du comportement des individus dans toutes les couches sociales, c'est le texte sacré de la Bible qu'on dramatise. Et comme l'histoire sacrée se confond avec le présent, la 'mise en scène' de la Bible affecte tous les aspects de la vie quotidienne jusqu'à ses moindres éléments.

BIBLIOGRAPHIE

1. ADLER, Alfred, 1960, «Le Jeu de saint Nicolas, édifiant mais dans quel sens ? », in *Romania*, fasc. 321, nr.1, t. 81, p.112-120.
2. ***, 1973, *Concetto, storia, miti, imagini del medioevo*. Firenze : Sansoni.

⁶⁸ Le *Jeu d'Adam*, apud Tonny Hunt, "The Unity of the *Play of Adam*", in *Romania*, 3/1975, p.372.

⁶⁹ Johan Mortensen, 1903, « Le théâtre français au Moyen Age », Alphonse Picard et fils, Paris, p. XIII

3. ***, 1922, *Courtois d'Arras, jeu du XIIIe siècle*. Paris : Honoré Champion.
4. ***, 1922, *La Passion du Palatinus*. Paris : Honoré Champion.
5. ***, 1978, *Grand Larousse de la langue française*. Paris : Larousse.
6. ALBERT, Henri, 1960, «La partie du hasard dans le Jeu de Saint Nicolas », in *Romania*, fasc. 322, nr. 2, t. 81, p. 241-244.
7. ALBERT, Henri, 1961, « Introduction stylistique au Jeu de Saint Nicolas », in *Romania*, fasc.326, nr.2, p. 201-220.
8. AUBAILLY, Jean-Claude, 1975, *Le théâtre médiéval profane et comique*. Paris : Larousse.
9. AUBAILLY, Jean-Claude, 1976, *Le monologue, le dialogue, la sottie*. Paris : Honoré Champion.
10. BERLOGEA, Ileana, 1970, *Teatrul medieval European*. Bucuresti: Meridiane.
11. CHOCHAYRAS, J, 1966, «Les éditions de la *Passion de Saint Michel* », in *Romania*, nr. 2, t. 87, p. 175-193.
12. CHYDENIUS, Johan, 1975, « La théorie du symbolisme médiéval », in *Poétique*, nr. 23, p. 322-342, Paris : Seuil.
13. COHEN, Gustave, 1906, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. Paris : Honoré Champion.
14. DAHAN, Gilbert, 1976, «Notes sur les prologues des drames religieux », in *Romania*, nr.3, tome 97, p. 306-326.
15. DAHAN, Gilbert, 1979, «L'Ancien Testament dans les drames religieux », in *Romania*, nr. 1, t. 100, p. 71-103.
16. DU BRUCK, Eldegard, 1972, «The Devil and the Hell in Medieval French Drama », in *Romania*, nr.2, t.100, p.165-179.
17. DU MARSAIS, 1981, *Despre tropi*. Bucuresti : Univers.
18. DUFOURNET, Jean, 1965, «Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée* », in *Romania*, nr. 2, t.86, p. 199-246.
19. DUFOURNET, Jean, 1981, «Réflexions sur le *Garçon et l'Aveugle* », in *Romania*, nr.2, t.102, p. 202-220.
20. ELIADE, Mircea, 1961, *Images and Symbols*. New-York: Sheet and Ward.
21. FRAPPIER, Jean, 1961, «Sur le vers 30 de la farce de Regnault qui se marie à Lavolle », in *Romania*, fasc. 328, nr.4, t. 82, p.522-524.
22. HALLE, Adam de la, 1924, *Jeu de la Feuillée*. Paris: Honoré Champion.
23. HUIZINGA, Johan, 1932, *Le déclin du Moyen Age*. Paris: Payot.
24. HUIZINGA, Johan, 1977, *Homo ludens*. Bucuresti: Univers.
25. HUNT, Tony, 1975, «The Unity of the Play of Adam», in *Romania*, fasc.383, nr.3, t. 96, p. 368-388.
26. HUNT, Tony, 1976, «The Authenticity of the Prologue of Bodel's *Jeu de Saint Nicolas*», in *Romania*, fasc.386, nr.2, t. 97, p. 252-267.
27. HUSAR, Alexandru, 1980, *Ars longa*. Bucuresti: Univers.
28. LE DON, Gérard, 1979, «Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'Enfer », in *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, nr. 4, p.363-379.
29. LE GOFF, Jacques, 1964, *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris : Arthaud.
30. LÉVY-BRUHL, Lucien, 1928, *L'expérience mystique et les symboles des primitifs*. Paris : Felix Alcan.
31. LINTILHAC, Eugène, 1904, *Le Théâtre sérieux du Moyen Age*. Paris : Flamarion.
32. MORIER, Henri, 1961, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris : PUF.
33. MORTENSEN, Johan, 1903, *Le théâtre français au Moyen Age*. Paris : Alphonse Picard et fils.
34. NOOME, W, 1968, «Le Jeu d'Adam. Étude descriptive et analytique », in *Romania*, fasc.354, nr.2, t.89, p. 145-195.
35. REY-FLAUD, Henri, 1973, *Le cercle magique*. Paris : Gallimard.

36. SADOVEANU, Ion Marin, 1980, *Scrieri*, vol. VI, (Istoria niversală a dramei și teatrului). București : Minerva.
37. SCHULZE, Hertha, 1977, "Martyrdom as an Act of Fortitude. Theme and Structure in the *Mystère de Saint Quentin*", in *Romania*, fasc.381, nr.3, t. 98, p. 398-409.
38. SEPET, Marius, 1878, *Le drame chrétien au Moyen Age*. Paris: Librairie Académique.
39. STRUBEL, Armand, 2003, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance 'une littérature dramatique*, Paris : Bréal.
40. TODOROV, Tzvetan, 1977, *Théories du symbole*. Paris: Seuil.
41. ZINK, M, 1971, «Le Jeu de Saint Nicolas de Bodel, Drame spirituel », in *Romania*, fasc.393, nr.1, t.99, p. 31-46.
42. ZUMTHOR, Paul, 1983, *Incercare de poetică medievală*, București: Univers.