

VARIANTE ABSURD(IST)E DANS LE THÉÂTRE JUVÉNILE BRITANNIQUE:
LE CAS DE *THE TINGALARY* DE MARY MELWOOD

ANNE CIRELLA-URRUTIA
HUSTON-TILLOTSON COLLEGE
acirella@alumni.utexas.net

This article analyzes the use of absurdist techniques in the 1964 play *The Tingalary Bird* by British writer and children's dramatist Mary Melwood. Particularly, the article assesses how Melwood adapts both the pantomime and the farce as familiar sources of absurdism to fit her audience. The article shows the many thematic, generic and interpretive changes Melwood operates to address children with such a stylistic innovation.

Este artículo analiza el uso de técnicas del absurdo en *The Tinglary Bird* (1964) de la escritora inglesa y dramaturga infantil Mary Melwood. En particular, el artículo señala cómo Melwood adapta la pantomima y la farsa como fuentes familiares del absurdo, para ajustarse a su audiencia. Muestra además los múltiples cambios temáticos, genéricos e interpretativos que Melwood lleva a cabo para dirigirse a los niños con esta innovación estilística.

Un véritable courant avant-garde se développa dans les années 1960 dans l'histoire du théâtre juvénile britannique alors même que certains dramaturges adoptèrent d'une manière engagée des techniques propres au théâtre de l'absurde afin de les présenter à un public constitué d'enfants. Cette innovation dans le théâtre juvénile donna lieu à un corps de pièces inédites, hors des normes théâtrales que l'histoire du théâtre juvénile britannique avait prescrites depuis le tournant du vingtième siècle. Ces nouveaux dramaturges de l'absurde se retrouvèrent donc à l'avant garde d'un corps d'oeuvres théâtrales basées pour la plupart d'entre elles sur l'abandon de la scène réaliste

(ou représentationnelle) en faveur d'un style non réaliste (ou présentationnel) qui s'appuie sur des techniques relevant de genres tels que la *commedia dell'arte*, le drame classique, la comédie burlesque ou le théâtre expressionniste. Ainsi naissait en Angleterre une tendance similaire à son homologue dans le théâtre adulte français –celui du théâtre de l'absurde, ce mouvement antiréaliste qui s'imposa à la scène française dès les années 1890 avec la création du personnage de Ubu par le père de l'absurde Alfred Jarry et qui vit son apogée entre les décennies 1940-1960.

Cette étude s'attachera à analyser l'emploi des techniques absurdistes dans l'oeuvre théâtrale de la dramaturge et romancière britannique Mary Melwood (pseudonyme, son véritable nom étant E.M. Lewis) intitulée *The Tingalary Bird*, sa première pièce de théâtre pour enfants jouée par la compagnie théâtrale 'Unicorn Theatre for Young People' (UTFYP) au théâtre The Arts Theatre à Londres le 21 décembre 1964¹. Essentiellement, nous verrons comment ces techniques dites absurdes issues d'une dramaturgie visant un public adulte sont à leur tour imbriquées dans d'autres genres tels que la pantomime par exemple, et adaptées pour un théâtre qui s'adresse exclusivement à l'enfant. Plus particulièrement, nous expliquerons comment les techniques relevant de la farce et de la pantomime en tant que sources de l'absurde sont utilisées dans *The Tingalary Bird* afin de créer un nouveau type de dramaturgie destinée à un public jeune. Enfin nous discuterons de cette nouvelle entité du public en tant que facteur de ces changements d'interprétation lorsque l'absurdisme passe d'une entité du public à une autre entité du public. Il est clair que le dramaturge doit manipuler ces techniques ainsi que la thématique présentée lorsqu'il s'adresse à un nouveau type de public. Nous adresserons dans un premier temps quelques définitions historiques des genres de la farce et de la pantomime en tant que

¹ Mary Melwood est née à Carlton-on-Lindwick, dans le Nottinghamshire en Angleterre. Elle réside actuellement à Hove dans le Sussex. Melwood a publié plusieurs pièces de théâtre pour enfants. Deux ont été publiées aux Etats-Unis: *The Tingalary Bird* et *Five Minutes to Morning*. Elle a aussi écrit des romans pour enfants comme *Nettlewood* (1974) et *The Watcher Bee* (1982). *The Tingalary Bird* a été publiée dans l'anthologie de Roger L. Bedard (1884: 492-540). Je renvoie aussi le lecteur à l'ouvrage de Betty Jean Lifton, *Contemporary Children's Theater* (1974) où dans la préface à la pièce Melwood affirme "je n'ai jamais rien écrit pour les enfants jusqu'à la parution de *The Tingalary Bird* qui remporta la première récompense "Arts Council Awards" donnée à une pièce de théâtre. Elle a été traduite en polonais et en allemand, a été produite et rendue à la télévision au Canada, et fut présentée dans la plupart des Etats-Unis de même qu'en Australie". La traduction est la mienne.

sources du théâtre absurde et d'innovation dans le théâtre de Mary Melwood.

Selon l'historien du théâtre adulte Jeffrey H. Huberman la farce réfère à des oeuvres dramatiques constituées d'épisodes reliés par des actes de bouffonnerie². La farce nommée par les britanniques "knockabout comedy", visait en fait un public mixte. Elle fut par la suite reléguée à un public d'enfants durant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Il faudra attendre la deuxième moitié de ce même siècle pour que la farce britannique inspirée du vaudeville français se popularisa auprès d'un public adulte à nouveau. Ainsi la farce qui traditionnellement consistait en une pièce en un seul acte, tournait essentiellement autour des vicissitudes du mariage souvent provoquées par des sujets ayant un lien de parenté avec la victime. Le mécanisme de la farce était donc déterminé par la brièveté de la pièce elle-même. Par ailleurs, l'intrigue de la farce était constituée de surprises, de découvertes et de rebondissements. Les fenêtres mais plus particulièrement les portes d'un lieu normalement clos servaient donc de garants de suspense par lesquelles un personnage inattendu pouvait surgir à tout moment. Ainsi, une pièce avec une multitude de portes devint l'aspect le plus caractéristique du décor de la farce à la fin du dix-neuvième siècle. La farce dépourvue de tout sentimentalisme et qui donc était très distincte de la comédie, devint un genre populaire que les absurdistes comme Eugène Ionesco par exemple exploitèrent. Maurice Charney (1978) dans son étude *Comedy High and Low* nous fait remarquer au sujet de la farce que

La farce peut être considérée comme la comédie la plus pure et la plus quintessencielle puisqu'elle exclut très rigoureusement tout sentiment, en particulier la sympathie, la compassion, ou l'empathie pour les personnages. Elle est dépourvue d'intellectualité, de psychologie, et elle est peu compliquée avec des personnages énergiques, rêveurs qui poursuivent leurs impulsions et leurs gratifications avec une singularité étonnante dans l'entreprise de leur dessein [...] L'atmosphère qui domine est celle d'un monde sens dessus dessous mis en oeuvre par les personnages. Dans la farce tout est possible et le public attend d'ailleurs des surprises, des transformations, des changements de relation amoureuse (et de costume), des portes qui claquent, des révélations trouvées au fond des armoires, des découvertes et des cachettes remarquables, et un

² Huberman (1986: 7). Pour une discussion plus ample sur la farce, je renvoie le lecteur à Eric Bentley (1964). L'essai de Bentley se trouve aussi dans l'excellente anthologie de Robert W. Corrigan (1965).

sentiment général de folie et d'hystérie qui accélère jusqu'à atteindre un point culminant³.

La pantomime aussi nommée au début du vingtième siècle "extravaganza" en Angleterre et aux Etats-Unis servait d'épilogue à des spectacles à grand public. Elle devint un spectacle de Noël destiné à un public familial vers la moitié du dix neuvième siècle. Ce changement d'audience est intimement lié au statut de l'enfant comme nouvelle entité du public et à la prolifération de diverses formes artistiques destinées aux enfants à partir du dix neuvième siècle et en réponse à une célébration de l'enfance sous l'époque victorienne. Ainsi la pantomime selon l'historien A.E. Wilson (1949: 134) met l'accent sur un style présentationnel que le théâtre juvénile (post)moderne semble revendiquer et qu'il définit selon les conventions suivantes:

Il doit y avoir des chansons, et même un ballet; elle [la pantomime] devra s'attacher à reproduire une fable afin d'être reconnaissable par les enfants; elle devrait contenir assez d'ampleur pour présenter l'impossible, l'absurde, le grotesque et la scène doit être bien exploitée et avec une emphase sur la notion de spectacle. Les chansons doivent être mélodieuses, les danses doivent être des performances pleines de grâce et de rigueur, le ballet doit être une harmonie de mouvements. La scène de la transformation doit être aussi merveilleuse que possible. Par dessus tout la drôlerie doit être drôle et les jeux amusants⁴.

Il est clair que la pantomime victorienne qui amalgamait différents styles avec celui du grotesque (au service de la satire) offrait déjà une avant-garde dans le domaine du théâtre juvénile: la plupart d'entre elles avaient pour but d'introduire les enfants aux personnages de *la commedia dell'arte* notamment dans la scène finale de la transformation. En fait l'inclusion de la pantomime en tant que spectacle pour enfants représentait en soi une première amorce au

³ La traduction est la mienne.

⁴ Pour une discussion plus approfondie au sujet de la pantomime, je renvoie le lecteur au chapitre intitulé "The Making of Pantomime" où Wilson présente l'évolution de la pantomime et une analyse détaillée de chaque personnage présent comme les clown et les harlequins. Par ailleurs, je recommande les ouvrages de Douglas et Kari Hunt (1964); R.J. Broadbent (1901); Jean Dorcy (1962) et finalement les livres pour enfants de William M. Hutchinson (1956) et celui de Raymond Mander et Joe Mitchenson (1973) et en particulier la section "Victorian Fairyland, Burlesque, and Extravaganza", (21-33) ainsi que la section consacrée aux illustrations de pantomimes, acteurs, gravures, (50-à fin).

développement ultérieur d'une esthétique absurd(ist)e dans les années 1960 dans le théâtre juvénile britannique. Il n'est pas surprenant non plus que la pantomime tout comme la farce furent sources d'avant-garde et de ré-appropriation dans le théâtre moderne adulte par les dramaturges de l'absurde.

Mary Melwood employa beaucoup de ces techniques propres à la farce et à la pantomime comme sources d'innovation dans son oeuvre théâtrale. Bien que la dramaturge se défende de ses intentions lors de la genèse de la pièce, elle admet néanmoins une certaine logique lorsque la critique littéraire rapprocha son oeuvre à celle d'Eugène Ionesco *Les chaises* ou bien à celle du dramaturge américain Edward Albee et de sa pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?* En effet, lors d'une de ses correspondances au sujet du choix des techniques, Mary Melwood précise:

Je suis à peu près certaine de n'avoir été sous aucune "influence" absurdiste ou autre. Bien que j'ai dû avoir entendu parler de Ionesco et de la nouvelle tendance dans l'écriture du théâtre à cette époque, je n'avais jamais vu ou bien même lu une de ses oeuvres [de Ionesco]. Après la première production [de *Tingalary Bird*] par Caryl Jenreis durant le Noël 1964, *The Times*, alors un journal très en vogue, publia une revue de la pièce qui mentionnait *Les chaises* –à ma grande curiosité. Plus tard, on me rapporta que certains critiques américains rapprochèrent la pièce à celle du dramaturge Albee intitulée *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Quand j'ai pu enfin la voir, j'ai assumé que la comparaison provenait des jeux enfantins utilisés dans les deux pièces. Quant à l'étiquette absurdiste –tout dans la pièce est en quelque sorte déplacé –le peigne qui ressemble à un rateau, l'os [sans viande autour] pour le dîner [du vieux couple], le fer à repasser de la vieille dame afin de ne pas avoir à l'utiliser chaud, [...] –donc je suppose que l'étiquette est appropriée. Il y a une sorte de logique en quelque sorte. Comment est-ce que je perçois l'étiquette avant-garde au sujet de la pièce? Plutôt flatteuse je dois dire car je pensais que l'inverse puisse aussi être vrai [...]⁵.

Ainsi *The Tingalary Bird* confirme les relations indéniables entre théâtre de l'absurde d'une part et certaines oeuvres théâtrales dans l'histoire du théâtre juvénile d'autre part mais aussi un point de croisement esthétique et historique entre ces deux domaines jusqu'à lors séparés. Il est vrai que la scène dans *The Tingalary Bird* acquiert

⁵ La traduction est la mienne. Lettre qui me fut adressée par Melwood lors de nos diverses correspondances au sujet de *The Tingalary Bird* le 16 décembre 1997.

de nouvelles fonctions tout en gardant l'univers de la farce d'une façon littérale. L'adaptation d'un décor qui relève de la farce pour un public constitué d'enfants construit une alternative dans l'esthétique absurdiste bien que les intentions de Melwood soient similaires à celles de certains dramaturges dans le théâtre adulte, notamment la critique autour de l'arbitrarité du langage en tandem avec la difficulté de communication dans une société donnée.

Mary Melwood a recours aux techniques de la farce et de la pantomime afin de créer un style basé sur un "hybridisme" de genres – une nouvelle tendance dans le théâtre de l'absurde pour un nouveau public et une nouvelle génération. L'historien américain du théâtre juvénile moderne Roger L. Bedard (1984) met l'accent sur l'impact de cette pièce dans l'histoire du théâtre juvénile américain bien qu'elle fut accueillie aux Etats-Unis avec une certaine réserve. Selon Bedard, elle n'en reste pas moins celle qui "a stimulé une diversité certaine dans le domaine du théâtre juvénile [...] et reste "la pièce [qui] a désormais assumé une position de prominence dans le répertoire". Lorsqu'il évoque le problème du style, il remarque par ailleurs des caractéristiques évidentes et communes avec celles du théâtre de l'absurde dans le théâtre adulte. Ainsi Bedard (1984: 495) affirme:

The Tingalary Bird a souvent été comparée avec les pièces absurdistes du théâtre adulte – une comparaison bien justifiée quand on considère les utilisations par la dramaturge Melwood des techniques propres à celle école. Cependant, les absurdistes, essayèrent de présenter l'homme prisonnier d'une existence illogique, hostile, impersonnelle et indifférente. Nous ne trouvons aucune de ces prétentions dans *The Tingalary Bird*; son univers est plus fantastique que noir, plus humoristique que menaçant.

Bien que Melwood utilise des conventions théâtrales qui coïncident avec celles du théâtre de l'absurde pour créer sa pièce, elle insiste sur son désir de rester conforme aux ingrédients propres au théâtre juvénile. Comme elle nous l'explique elle-même: "Je ne crois pas que la pièce échappe aux influences traditionnelles. Elle reste fidèle à un format en trois actes, [...] et reste fidèle aux trois unités bien que je ne m'en sois aperçue qu'après sa rédaction"⁶. Mais quel est donc cet univers absurde que Melwood destine à l'enfant et comment est-ce que Melwood le fonde?

⁶ Vid. n. 5

L'UNIVERS IONESCO-ESQUE DE *THE TINGALARY BIRD*: SIMPLE JEU D'ENFANTS OU VÉRITABLE ANTIFARCE?

Comme la plupart des pièces absurdes, *The Tingalary Bird* n'offre pas un scénario linéaire de type cause/effets. Dans son introduction à la pièce, l'historien Bedard (1984: 494) adresse la question du style et explique que "Melwood, au lieu de mettre en évidence les éléments traditionnels d'exposition, de complication et de dénouement, préfère présenter son intrigue sous forme d'un collage de sons, de sensations et d'action à travers la mise en oeuvre de ces éléments disparates", une définition qui semble être appropriée pour tout type de théâtre absurde. En effet, l'idée d'un collage semble le mieux caractériser les qualités innovatrices de cette pièce qui offre une alternative aux scénarios plus conventionnels employés dans la plupart des pièces pour la jeunesse. Toutefois bien que la pièce s'ouvre sur un univers de chaos et de dislocation (une sorte d'univers apocalyptique qui ne va pas s'en nous rappeler celui qu'évoque Ionesco lui-même dans *Les chaises*) comme dans la plupart des pièces absurdes, nous verrons que Melwood tempère cet univers grâce à un état final de réconciliation, d'équilibre et d'optimisme dans le but d'accommoder son public. Ainsi le dénouement qu'elle adopte dans cette pièce est conforme à la plupart des dénouements propres au théâtre de jeunesse: de l'état d'un chaos social initial nous retournons dans un état d'ordre. De surcroît, il semble être consistant avec celui de la farce en général.

Melwood réalise aussi que dans une pièce qui touche un public d'enfants, les éléments de suspense doivent être explicites et l'action plus ouvertement dévoilée que dans le théâtre adulte. Ainsi *The Tingalary Bird* est construite à partir d'une intrigue simplifiée (mais pas simple) et offre une situation dramatique claire. *The Tingalary Bird* est présentée sous la forme d'une pièce de théâtre dans la pièce de théâtre que Melwood annonce directement à son public par un médiateur (et non pas à l'aide de procédés scéniques hors de la scène). Ainsi la pièce utilise un pseudo-réalisme suggéré par un décor qui tient de la farce et qui révèle aux jeunes enfants un cadre explicite et visuel de la situation dramatique évoquée. A travers la chanson du marin qui sert de prologue à l'action principale de cette antifarce, Melwood rappelle à son public que ce qu'ils vont voir n'est que la réalisation d'un événement purement imaginaire et fictif. Comme dans toute farce, l'exposition est donc présentée brièvement par un personnage (le Marin) qui joue le rôle de médiateur (physique) entre

le public et l'action dramatique. La dramaturge introduit son univers à travers une narration –la chanson du Marin (Sailor):

Cette pauvre petite demeure
est froide et rude
et sur son palier
Personne n'y est bienvenue (Bedard, 1984: 499)⁷

Le premier acte s'ouvre sur un décor de foyer (l'auberge du couple) où nous découvrons les deux principales victimes de la farce: un vieux couple. Très vite le jeune public s'aperçoit que la fermeture de l'auberge coïncide à l'univers psychologique du couple et de leur relation. Bien que les enfants ne soient pas ouvertement informés des causes qui sont à l'origine de la dislocation dans le couple et leur commerce, il est évident que cet univers à l'arrêt et aliéné de tout sujet extérieur est au coeur de leur dilemme. En fait, rien ne se passe vraiment dans le premier acte et très vite l'impression de temps suspendu, comme mort et qui évoque le motif central dont l'action fait place. La vieille dame n'a pas d'identité (Melwood ne lui donne d'ailleurs aucun nom ou prénom) excepté à travers un trait de personnalité qui la caractérise tout le long de la pièce: elle est méchante (Melwood la nomme à cet effet *The Mean Old Woman*). Le public ne dispose d'aucune information sur les circonstances qui affectent le couple et leur relation maritale hormis une petite pièce mystérieuse où la vieille dame se réfugie quelquefois et qui semble suggérer l'absence d'un enfant dans le couple manifestée par la présence "d'une vieille baignoire [...] et de jambes de poupée, [...] et une étagère garnie de choses pêle-mêle et parmi lesquelles se trouve une petite timbale cabossée par des marques de dents et sur laquelle est inscrit "Lapins" (Bedard, 1984: 498) . A ce décor, s'ajoute une description du vieil homme qui semble dans un état "d'infantilisation" dès l'ouverture du rideau. Ainsi le premier acte souligne l'attitude très maternelle de la vieille dame, en particulier dans la scène burlesque où elle essaie de lui administrer sa dose journalière de sirop (Bedard, 1984: 501).

De cet état latent et grotesque du premier acte qui suggère une relation de mère à son enfant, naît un climat burlesque autour d'une série d'actions absurdes telles que la scène du fer à repasser par exemple où la vieille dame affirme: "le type de repassage que je vais

⁷ La traduction est la mienne.

entreprendre peut être fait avec un fer froid...et n'importe qui peut repasser avec un fer *chaud* (Bedard, 1984: 504)⁸ ou bien la scène du feu où l'absurdité du langage pris au sens littéral n'a d'autre effet que de suggérer l'absurdité de l'existence et l'impasse linguistique dans laquelle le couple évolue:

OLD WOMAN: ça c'est un bon feu. Regarde tout le bois.

OLD MAN: Oui, mais il ne brûle pas.

OLD WOMAN: C'est un feu de bois... mais si le bois brûlait, il n'y aurait plus de bois, n'est-ce pas? Donc –ce ne *serait* pas un feu de bois...et cela ne pourrait être un bon feu..et quand bien même tu aurais toujours quelque chose à redire, n'est-ce pas?

(Bedard, 1984: 504)⁹

Cette situation d'impasse fait vite place dans le deuxième acte à un univers de pantomime avec l'arrivée imminente de l'agent de la farce Tingalary, l'oiseau magique. En effet, l'arrivée de Tingalary signale non seulement aux enfants la possibilité de communication dans le couple mais aussi un renouveau dans leur rapport et dans leur langage. Alors que le vieil homme semblait être sous l'emprise de sa femme, très vite il retrouve son identité en tant que mari et complice (de Tingalary). La régénération du vieil homme grâce à l'intervention de Tingalary est signalée par un nouveau décor où le fantastique, la magie, la danse, l'acrobatie et la musique s'entremêlent et signalent un nouveau rebondissement dans l'intrigue. Alors que l'Acte I présentait un monde quasiment à l'arrêt, l'Acte II au contraire s'ouvre sur un univers où le langage devient synonyme de célébration et de création¹⁰. Melwood grâce à des jeux de mots, des devinettes, des énigmes auxquels le jeune public est encouragé à participer révèle la puissance des mots dans un décor de pantomime où un ballet entre les trois personnages se déploie sous les yeux des enfants. Cette fois-ci les mots unissent et

⁸ La traduction est la mienne.

⁹ La traduction est la mienne.

¹⁰ A ce sujet, je renvoie le lecteur à une pièce de théâtre issue de la même veine absurdiste que celle de Melwood par le dramaturge britannique Ken Campbell (1980) et sa pièce (7-13 ans) intitulée *Skungpoomery*. Jouée par la compagnie Nottingham Playhouse Roundabout Company le 24 juin 1975, cette pièce présente un monde absurde mis en oeuvre par les deux personnages Faz et Twoo qui créent un jeu qui consiste à inventer des mots et les mettre en pratique. Je recommande aussi la pièce du dramaturge allemand Paul Maar *Noodle Doodle Box* pour un décor sartrien dans un monde en huis-clos dans l'anthologie de Coleman A. Jennings et Gretta Berghammer (1986).

ne divisent plus le couple à travers leurs chants. Il est vrai que Melwood clarifie ses intentions au sujet de ce deuxième acte lors d'une de ces interventions et précise au sujet de ce décor de pantomime imbriqué dans cet univers de la farce:

Je me souviens qu'en fait j'ai "vu" cet acte comme ma scène de Transformation—et grâce aux effets de lumière, de musique et de mise en scène, l'aspect de la scène se métamorphose en quelque chose de lyrique et de merveilleux. C'est ce que je cherchais à produire en effet. Ma première expérience de pantomime professionnelle fut dans un théâtre de Manchester lorsque j'avais 3 ou 4 ans et où j'assistai à une prestigieuse production pendant laquelle je me sentis comme éjectée de mon siège par la scène magique de la Transformation. Je me souviens encore de l'effet que cela eût sur moi. Au théâtre, je pense que j'ai toujours cherché quelque chose de semblable à cette expérience-là¹¹.

Ainsi le langage du vieil homme devient plus poétique, plus cohérent, en quelque sorte plus social. Cette transformation dans le langage du vieil homme est source de transformation chez la vieille dame: elle devient dans ce monde féérique plus conciliante avec son partenaire moins autoritaire et à nouveau amoureuse. A ce renouveau dans l'utilisation du langage s'ajoute les éléments de la danse et de la musique, deux ingrédients majeurs présents dans la plupart des pantomimes et qui entraînent la réouverture de l'auberge dans l'acte trois et grâce à la découverte d'un magot que la vieille dame avait dissimulé dans le foyer de la cheminée.

Ainsi l'examen des traits absurdes dans *The Tingalary Bird* ouvre une nouvelle brèche dans l'esthétique (et non pas seulement dans la pédagogie) du théâtre de la jeunesse britannique des années 1960. Cette pièce informe la critique de nouvelles revendications adoptées par certains dramaturges de jeunesse: la légitimisation de ce genre théâtral comme un art à part entière digne de faire figure au sein d'anthologies du théâtre adulte. Bien que ce courant absurd(ist)e ait évolué en parallèle avec son homologue dans le théâtre adulte, il prouve que l'esthétique absurde a trouvé une sorte de rallonge dans le théâtre de jeunesse qui ne doit plus être ignoré.

¹¹ La traduction est la mienne. Correspondance de Melwood adressée à l'auteur le 24 avril 1998.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bedard, R. L., ed. (1984) *Dramatic Literature for Children: A Century in Review*, New Orleans, LA: Anchorage Press.
- Bentley, E. (1964) *The Life of Drama*, New York: Antheneum.
- Broadbent, R. J. (1901) *History of Pantomime*, London: Kent & Co.
- Campbell, K. (1980) *Skungpoomery*, London: Methuen Young Drama.
- Charney, M. (1978) *Comedy High and Low*, New York: Oxford University Press.
- Corrigan, R. W. (1965) *Comedy: Meaning and Form*, San Francisco: Chandler.
- Huberman, J. H. (1986) *Late Victorian Farce*, Ann Arbor, Michigan: UMI Press.
- Hunt, K. et D. (1964) *Pantomime: The Silent Theater*, New York: Antheneum.
- Hutchinson, M. (1956) *A Child's Book of the Theatre*, New York, Maxton Publishers.
- Jennings, C. L. - Berghammer, G., eds. (1986) *Theatre for Youth: Twelve Plays with Mature Themes*, Austin, Texas: The University of Texas Press.
- Lifton, B. J. (1974) *Contemporary Children's Theater*, New York: Avon Books.
- Melwood, M. (1974) *Nettlewood*, London: Andre Deutsch.
- Melwood, M. (1982) *The Watcher Bee*, London: Andre Deutsch.
- Melwood, M. (1964) "The Tingalary Bird" en R. L. Bedard, ed. *Dramatic Literature for Children: A Century in Review*, New Orleans, LA: Anchorage Press.
- Mitchenson J. - Mander R. (1973) *Pantomime: A Story in Pictures*, New York: Taplinger Publishing Co., Inc.
- Wilson, A. E. (1949) *The Story of Pantomime*, London: Home and Van Thal.