

## **Mutation du romanesque : de la nouvelle à la comédie. L'exemple de *Common Conditions* (1576).**

Jean-Paul DEBAX

Université de Toulouse-Jean Jaurès

CAS, Cultures Anglo-Saxonnes - EA 801

jean-paul.debax@orange.fr

### **Résumé**

Les sources des textes se trouvent la plupart du temps dans d'autres textes ; et cette reprise infinie doit être vue sous l'angle du ré-emploi et de la métamorphose, et non pas du plagiat. Cette étude déborde un peu de la période médiévale *stricto sensu*, mais les textes inspirateurs qu'elle évoque, les récits ou romans de courtoisie, d'aventure ou de chevalerie, sont très profondément ancrés dans le Moyen-Âge, et les textes résultats de cette fécondation, les pièces dites « romanesques » du XVI<sup>e</sup> siècle, participent de l'esthétique médiévale plus que de celle de la Renaissance.

Le passage de relais évoqué ici, probable mais non certain tant la métamorphose a été complexe et le travail de l'auteur du texte cible profond, met en jeu une nouvelle de Cinzio et une pièce anonyme, *Common Conditions*, consignée sur les registres des libraires en juillet 1576 (mais probablement écrite plusieurs années auparavant). L'article analyse les effets du passage du récit au théâtre : changements de contexte historique, de rapport au public, suppression de personnages, invention d'une figure de « Vice » – procédé qui paraît dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle pour assurer l'efficacité dramatique –, insistance sur les rapports intra-familiaux, effets de la Fortune sur les destinées individuelles. Enfin, l'auteur considère le transfert comme sang nourricier de la création textuelle.

### **Summary**

The sources of texts are more often than not to be found in other texts, a never-ending process which can be viewed much more as a new and different use, and a metamorphosis at that, than as an act of plagiarism. The article considers a time that extends slightly beyond the Middle Ages strictly speaking. Still, the sources of inspiration under examination, courtly romances of adventure and chivalry, are undoubtedly embedded in the medieval era. The 16th-century Romantic plays stemming from the encounter between both periods of time actually pertain to the medieval aesthetics more than the Renaissance.

More likely than certain in this study, on account of the complex metamorphosis and in-depth work done by the adaptor and « translator » of the source of inspiration, the transition is made or the gap is bridged between an Italian story by Cinzio and an anonymous English play, *Common Conditions*, mentioned in the booksellers' records in July 1576 – although it might have been written earlier. The article focuses on the results of passing from narrative to drama ; the changes in the historical context, the relation with the audience, the removal of some characters, the invention of the Vice figure in the early 16th century for greater dramatic

effectiveness, the emphasis laid on family relationships, and the effects of Fortune on individual destinies. Lastly, the author of the article considers the notion of transfer or passage as what fosters textual creation.

**Mots-clés :** *Novelle*, théâtre romanesque, sources, Vice.

**Keywords :** *Novelle*, Romantic drama, sources, Vice.

Nombreux sont ceux qui, portés par l'élan du renouveau critique des années 1960-1970 ont proposé que tout texte s'écrit au bout des textes existants. C'est aussi mon credo critique. C'est aussi, me semble-t-il, le présupposé qui en sous-tend et fonde la démarche, qui peut se lire sous la formule « Identité en mouvement, transfert, échanges, résonances ». Je crois que l'adhésion à cette définition implique une priorité du texte sur le référent – si tant est qu'en fiction on puisse parler de référent ; la fiction ne se réfère-t-elle pas à elle-même ?

La fiction est partout, et particulièrement prégnante dans le créneau historique, et dans le genre artistique que j'ai choisi comme objet de cette étude : le théâtre de l'époque Tudor. En effet, quand on prononce le nom « Tudor », vient immédiatement à l'esprit le syntagme « mythe Tudor ». L'époque Tudor, la Maison Tudor, les pratiques Tudor, se réclament d'un mythe, c'est-à-dire d'une fiction plaquée, qui se déroule indépendamment de l'histoire. Henry VII, qui au moment de son avènement avait dit quelque chose comme « le changement c'est maintenant », fonde une nouvelle approche économique-sociétale sur une référence au roi Arthur, à un passé providentiel d'une Bretagne celtique, et sur une vision déjà dépassée et périmée des pratiques médiévales. Ce rêve, ce faux-semblant va durer un peu plus d'un siècle, jusqu'à la mort d'Elizabeth en 1603, dans un pays qui célèbre officiellement les joies de *Merry England*, avec un roi qui, d'autre part, fait couper la tête à deux de ses femmes, avec ensuite une reine, elle-même pilier d'une nouvelle administration qui étend son réseau et son autorité sur le pays tout entier, qui se fait célébrer sur le ton d'une « courtoisie » inspiré du *Roman de la Rose*, et choisit des distractions d'inspiration médiévale : tournois, masques mettant en scène des épisodes du passé mythique de la Grande-Bretagne, de la mythologie, ou tirés de la littérature chevaleresque ; car le XVI<sup>e</sup> siècle voit les balbutiements ou prémices de l'économie moderne, en même temps que la prolifération des ordres de chevalerie !

Avant de passer à l'étude du cas particulier annoncé dans mon titre, il convient de préciser deux points d'histoire culturelle qui ont eu un impact non négligeable sur le théâtre au cours de ce siècle. Le premier c'est l'importation massive de romans de toute espèce. Après la diffusion des romans byzantins dans le monde occidental, récemment favorisée par le développement de l'imprimerie, la deuxième moitié du siècle est le témoin d'une invasion de romans de chevalerie (majoritairement espagnols), qu'ils soient sérieux ou parodiques, qui vont trouver leur apogée avec le *Quichotte* de Cervantes (1605). Les thèmes et les récits romanesques (souvent rocambolesques) se trouvent aussi diffusés dans l'Europe entière par

les nouvelles italiennes de Bandello, Grazzani ou encore Cinzio<sup>1</sup>. Le deuxième point est la résistance, peut-être causée par une crispation des positions religieuses, aussi bien chez les réformateurs que chez les catholiques conservateurs, face au caractère mondain de ce nouveau théâtre, qui s'oppose la plupart du temps à l'édification morale et à la tragédie classique. Ici, il faut citer un texte central qui ne résulte pas de l'obscurantisme monastique, mais plutôt d'une conception traditionnelle et immobiliste du théâtre. Après avoir critiqué les changements de lieux, les événements sensationnels, la venue d'un monstre, la représentation d'une armée entière par quatre braquemards, Sidney conclut :

Outre ces absurdités grossières, toutes leurs pièces ne sont ni de vraies tragédies, ni de véritables comédies : elles mélangent les rois et les clowns qui y jouent un rôle dans les affaires d'importance, sans discernement ni esprit d'à propos, de sorte que ces tragi-comédies bâtardes ne produisent ni admiration, ni pitié, ni saine distraction<sup>2</sup>

Parmi ces pièces tant décriées par Sidney, notons les pièces romanesques (*romantic plays*), qui trouvent leurs modèles dans les romans sentimentaux, ou les romans d'aventures. C'est d'une de ces pièces que nous voudrions vous entretenir maintenant, *Common Conditions*, 1576, et de quelques aspects de sa genèse. L'auteur semble vouloir nous faciliter la tâche, citant ses sources dans l'avertissement inscrit sur la page de garde, où il nous informe que sa pièce « est tirée de la très fameuse histoire de Galiarbus, Duc d'Arabie, de ses bonnes et mauvaises fortunes, ainsi que de celles de ses deux enfants, Sedmond son fils, et Clarissia sa fille, augmentée de passages comiques et d'intermèdes délectables ». Seulement, voilà ! Il n'existe pas d'histoire de Galiarbus dans la longue liste de nouvelles et de romans en notre possession. Et là, deux solutions se présentent à nous : admettre que le texte narratif de l'histoire en question a existé mais a été bel et bien perdu – auquel cas, la situation est sans remède ; ou que dans son adaptation à la scène, notre auteur a changé le nom de ses personnages, et modifié quelques éléments d'intrigue, tout en gardant cependant quelques ressemblances qui nous permettent d'établir un parallèle entre les deux textes.

Une étude critique de 1917 a établi une relation entre notre pièce et une nouvelle de Cinzio, l'histoire de Gravina, incluse dans le volume *Eccatommitti* (V,8)<sup>3</sup>. Sa démonstration est assez convaincante, et nous la reprenons donc bien volontiers – d'autant plus que nos objectifs ne sont pas exactement les mêmes. Son approche est axée sur l'identification de la source, la nôtre s'attache plutôt à décrire les effets du transfert. La situation initiale est la même dans la nouvelle et dans la pièce. Originaire de Naples dans la nouvelle, et d'Arabie dans la pièce, (cf. « Galiarbus, Duc d'Arabie ») père de famille riche et respecté, est calomnié auprès du Duc, ou roi, par des courtisans jaloux et est contraint de s'exiler pour échapper à une condamnation et à une exécution. Dans la première scène nous assistons à ses adieux à sa famille (remarquons que tous les noms ont été changés : Gravina = Galiarbus, Gaio = Sedmond, Giulia =

<sup>1</sup> Pour ces nouvelles italiennes, consulter *Italian Tales From the Age of Shakespeare*, éd. P. J. Benson, Dent (Everyman), 1996, Introduction, p. xxi-xxxv, et *Anthologie de la littérature italienne*, éd. J-L Nardone, A. Perli, PUM, Toulouse, 1999, 2 vols, II, 56-64.

<sup>2</sup> P. SIDNEY, *A Defence of Poetry*, ed. J.A. Van Dorsten, Oxford University Press, 1966, p. 67. « But besides those gross absurdities, how all their plays be neither right tragedies, nor right comedies, kings and clowns, not because the matter so carrieth it, but thrust in the clown by head and shoulders to play a part in majestic matters with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained. » (Ma traduction).

<sup>3</sup> L. M. ELLISON, *The Early Romantic Drama at The English Court*, Menasha, Wisconsin, 1917, 89-105, et en particulier aux vers 96-99.

Clarissia). Mais, s'il y a bien deux enfants dans les deux cas, une différence importante s'impose : dans la pièce, la femme de Galiarbus est morte. L'absence de cette dernière n'est pas clairement expliquée : est-ce pour des raisons d'économie ? A-t-elle été supprimée pour briser le parallèle entre les deux époux, ou pour introduire une dimension de pathétique totalement absente dans la nouvelle ? Ou alors pour motiver l'introduction d'une tierce personne au moment de la fuite des deux enfants ? Les destinées des parents et des enfants divergent. Dans les deux textes le père retrouve rapidement fortune et statut social. Dans la nouvelle il est redevenu assez riche pour acheter une servante, et les enfants évoluent dans le même monde (riche bourgeoisie), mais à des niveaux plus précaires. Il est curieux de constater que le schéma social d'origine est reproduit assez fidèlement dans le pays d'accueil ; de sorte que ces exilés accomplissent pour ainsi dire un voyage immobile qui ne tend qu'à reconstituer la situation initiale.

Alors que dans la nouvelle les enfants partent en exil à un âge très tendre, ce sont déjà de jeunes adultes dans la pièce. L'action peut y être plus resserrée, et leur âge leur permet d'être impliqués d'emblée dans des aventures amoureuses. Le fils, Sedmond, ne donne pas une image très positive de jeune homme galant lorsqu'il fuit à l'approche de rétameurs malhonnêtes et abandonne sa sœur à leur brutalité et à son triste sort. Cette scène du jeune héros potentiel fuyant devant des attaquants de bas étage semble avoir été un classique de la comédie, puisqu'elle se répète dans *Mucedorus* (1590, II, iii, 4), mais là, c'est un ours qui attaquait !

Les travestissements permettent certaines ambiguïtés qui ajoutent un piment légèrement sulfureux aux rapports humains : le père maintenant opulent, achète (sans la reconnaître) sa propre fille comme servante, et n'est pas insensible à ses charmes. Le fils entrevoit sa propre sœur (mais sans la reconnaître) dans une maison voisine de celle de sa bien-aimée, et son désir amoureux semble titillé par cette nouvelle rencontre. Que d'incestes en perspective ! Mais ces deux affaires s'arrêtent avant d'avoir vraiment commencé, et la décence ne sera pas outragée. Les « vrais » amoureux sont enfin réunis, chacun avec un parti « convenable », la sœur avec le fils du *podestà* de Patrasso, le frère avec la fille d'un riche notable de la région. En d'autres termes, on assiste à une fin on ne peut plus conventionnelle. L'aventure est punie et le conformisme récompensé. Au cours de ces rencontres amoureuses, la sœur est amenée à se déguiser en homme, ce qui provoque son arrestation à cause de sa ressemblance avec son frère, justement poursuivi par la police à la suite d'une autre confusion. On note au passage que cette situation sera reprise dans *Twelfth Night* (*La Nuit des rois*).

La nouvelle de Cinzio est donc une saga familiale à l'issue heureuse, à la différence de la fin incertaine de la pièce, la raison invoquée étant que, faute de temps, la conclusion ne peut pas être jouée (*Common Conditions*, v. 193) ! Il est donc difficile de se prononcer sur le caractère global de la pièce : tragédie ou comédie ? Tout au long de la pièce, les passions sont moins contrôlées, car elles se déroulent dans un cadre ni géographiquement ni socialement clairement défini. Mais on peut arguer du fait que le but de cette histoire n'est pas de poser une intrigue bien bouclée, où les vrais sentiments se révéleraient. Les personnages sont plutôt victimes, frappés par les passions qui s'abattent sur eux à leur insu, mais qui en même temps, se révèlent irrésistibles (v. 911-912). Elles sont la manifestation d'une Fortune aveugle et supérieure aux hommes qui trouve, comme nous le verrons bientôt, un agent très adroit, comique bien que maléfisant qui recentre la pièce à son profit.

Pour composer efficacement un théâtre purement profane (c'est-à-dire non religieux) de l'aventure humaine, quoi de plus convaincant que de relater les voyages (intérieurs ou extérieurs) des hommes, ainsi que les rencontres de hasard faites au cours de ces voyages ? Et pour représenter ces situations humaines sur une scène, il faut les incarner, trouver une image visible, un personnage, un « corrélat objectif » ou *objective correlative*. À ce moment-là de l'histoire du théâtre, ce corrélat se trouve être le Vice. Ce personnage, le théâtre romanescque de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle n'a pas eu à l'inventer. Il fait son apparition vers le début du siècle (même un peu avant si nous comptons les deux serviteurs A et B dans *Fulgens & Lucres* de Medwall, c.1497), et dans les pièces de Heywood, à partir de 1533. Le Vice de *Common Conditions* est inscrit dans la distribution. Il se manifeste très tôt dans la pièce, quand on a besoin de lui. Sans motivation réaliste aucune, il intervient depuis la coulisse, en lançant le classique « stay ! » (« arrêtez ! ») pour attirer l'attention. À cet instant il n'est encore qu'une voix, au point que Sedmond le prend pour un écho. Le Vice profite de cette situation pour se livrer à une mise en scène de lui-même, dont ce type de personnage est coutumier :

CC	Spectre ne suis, ni ombre, ni apparition, Et ni chair ni poisson, mais un menteur fripon.
Sedmond	Quel client es-tu donc, qui répond comme écho, Un Parasite venu pour trahir mes propos ? (CC, 114-7)

Par ces déclarations *Common Conditions* nie appartenir au monde de la magie, comme à celui des apparitions suscitées par le diable ; « Ni chair ni poisson » est une expression populaire qui exprime le refus de se définir ; « menteur » : déclaration de type performatif, et antiphrastique ; il faut comprendre qu'il dira souvent la vérité. Un peu plus loin, Sedmond utilisera le terme « Parasite » : ici ce n'est pas une référence au pique-assiette des riches maisons romaines, mais un emploi dans le théâtre latin (en général comique), qui jouait le témoin, le flatteur, l'entremetteur et le traître. Le rôle du Vice anglais n'est pas très différent du parasite latin, avec quelquefois en plus des relents de tentateur diabolique dans les interludes moraux et édifiants. La tournure absurde du discours du Vice ne doit pas nous tromper : sous le « nonsense » apparent se cachent souvent des intentions et des manipulations très pertinentes à un moment donné de l'action théâtrale.

Dans cette première scène, son rôle est de convaincre par des propos totalement mensongers les deux enfants de Galiarbus de la nécessité de la fuite. Ainsi, il déclenche l'action dramatique de la pièce tout entière. Pour imposer son personnage, il utilise les procédés du comique : comme l'Auguste du cirque, il pleure et rit aux éclats avec exagération (cf. 1276, 1286, et *Cambyses*, 739. Il rit aux vers 436, 623, 913 et 1288. *Common Conditions* est aussi un organisateur et le héros de la scène enchâssée qui comprend le départ des jumeaux, l'intermède comique des rétameurs et la pendaison manquée de *Common Conditions* lui-même. On l'y voit flouer les rétameurs/ bandits qui attaquent les trois voyageurs, et les convaincre qu'ils peuvent éviter la peine de le pendre en se pendant lui-même. Il en profite pour grimper en haut d'un arbre, et les nargue une fois arrivé au sommet. À sa surprise (et à celle des spectateurs) les rétameurs jugent plus prudent d'abandonner la partie ; le Vice descend alors de son arbre et en profite pour libérer Clarissia qui avait été ligotée au tronc du même arbre. Pour ajouter au comique (et à l'ironie) de la scène, le frère Sedmond s'était piteusement enfui à l'arrivée des brigands.



Cette scène, qui semble être un divertissement sans lien avec l'intrigue romanesque, nous en dit long sur les différents acteurs, sur la forfanterie des bandits, la pleutrierie des jeunes héritiers, la rouerie de Vice qui se tire astucieusement des mauvais pas. On voit l'adresse avec laquelle ce personnage qui sort d'on ne sait où (sûrement pas du cercle de la famille Galiarbus au centre de l'intrigue), en fait tout bonnement de la coulisse du théâtre, est d'abord embauché comme serviteur des jumeaux (mode classique du recrutement des Vices comme dans *Fulgens & Lucres*). Il est ensuite promu par le dramaturge grand manipulateur des personnages de l'intrigue, grand amuseur du public qu'il prend constamment à témoin de son astuce et de ses succès, après quoi il lance un triomphant « ça a bien marché ! » (« *this gear cottons* » CC, 589, 623 et 914). Plus loin, *Common Conditions* fera une deuxième entrée à partir de la coulisse. Cette fois il interviendra pour favoriser le rapprochement entre Lamphedon (fils du roi de Phrygie) et Clarissia qui, dans sa fuite, a pénétré sur ses terres. Après quelques mots d'introduction où il place la séduction amoureuse sous le signe de la sorcellerie comme le ferait un vrai devin, Vice résume l'évolution des relations entre les deux jeunes gens, tout en jurant qu'il ne possède pas ces pouvoirs surnaturels de prédiction (à juste titre, car il a entendu depuis la coulisse la confession à haute voix de Lamphedon), mais il justifie (ironiquement, bien entendu) son don de clairvoyance par son nouveau nom qui sera désormais Affection. Or, en moyen-anglais, *affection* a parmi ses divers sens la valeur de « disposition passagère », « caprice », « choix non soumis à la raison »<sup>4</sup> – ce qui nous rappelle le nom d'un de ses cousins, Vice Inclination, que l'on trouve dans *The Trial of Treasure* (1567)<sup>5</sup>. Remarquons que dans notre pièce, Vice utilise plusieurs fois ce procédé classique. La première fois (602), Vice modifie légèrement son nom, et se fait appeler « Double Conditions », rappelant par là qu'il est un adepte du double jeu, de la dissimulation (et signale par là-même sa parenté avec un autre cousin, Ambidexter de *Cambise* (1569). Plus loin, il se décrit comme « Gravitas », qui signale le sérieux du comportement : après avoir juré de ne plus mentir (1734), et que sa bonne foi a été reconnue (1756-57), il est accepté à la cour de Leostines (Galiarbus) pour un (presque) honnête homme ! Par ailleurs, pouvons-nous émettre des hypothèses sur ce rapprochement possible ? « Gravitas » est-il un écho du nom du père de famille Gravina, type de bourgeois respectable, dans la nouvelle de Cinzio ?

Un dernier élément, ignoré jusqu'ici, a une grande importance dans la dramaturgie de cette pièce, alors qu'il est totalement absent de la nouvelle. Il s'agit des interventions intempestives, déjà annoncées comme « pleasant shewes » ou « intermèdes délectables » dans la page de garde, et qui ne sont pas motivées par le développement de l'intrigue. Le premier de ces tableaux est situé à l'intérieur de la première scène de Vice. Ce sont trois rétameurs qui entrent en chantant une chanson dont le refrain est : « Hé, ho, les rétameurs, les joyeux pistolets, / Quand ils bouchent un trou, en font trois à côté » (CC, 216-7). S'ensuit un dialogue entre les trois malandrins (Shrift, Drift et Thrift, en français Radin, Gredin et Badin) qui les intègre dans l'intrigue et prépare la confrontation avec Vice, où ils se font berner de belle manière. Ce qui est remarquable c'est le caractère spectaculaire de cette intervention : la musique en premier lieu ; on peut aussi imaginer une chorégraphie en harmonie avec le chant et, bien sûr, des mimiques entremêlant des postures menaçantes et des grimaces comiques. Ce tableau est à la fois un spectacle en soi, et intégré dans l'ensemble de la pièce, car il contribue

<sup>4</sup> *Shorter Oxford English Dictionary*, 2 vol., [1933], revised and edited by C.T. Onions, Oxford, The Clarendon Press, 1964 : « II. 1. An emotion of the mind ME. + esp. passion, lust, as opposed to reason – 1736, 2. Mental tendency - 1756. esp. disposition, inclination towards ME ».

<sup>5</sup> J. S. FARMER, ed., *The Trial of Treasure* [1567], *Anonymous Plays*, vol. 3, 1906.

à établir la tonalité de l'action et lui fournit un code stylistique, dans une veine non réaliste. L'emploi de ce genre de tableau relève de la technique du masque élisabéthain, ou de l'opérette ou, plus près de nous, de la comédie musicale à l'américaine.

Le deuxième tableau met en scène un groupe de marins/corsaires, qui comme dans le tableau précédent, commencent leur prestation par une chanson dont le texte ne nous est pas fourni. Nous avons en revanche le texte d'une deuxième chanson dont le refrain est : « Ohé, ohé, tous à tribord, / Le vent est bon, bon vent du Nord ». (CC, 1152-53).

*Common Conditions* est toujours maître de la situation et nous prévient que les marins chanteurs sont en fait des pirates. Naturellement il se lie d'amitié avec eux, au point que ces derniers le prennent comme capitaine, et l'équipage se livre à ce qui ressemble à un attentat contre la vie de Lamphedon (jeté à la mer), et au rapt de Clarissia vendue à un « tyran » pervers ; mais, pris de remords, *Common Conditions* la confie à la garde d'un honnête notable (libération nécessaire à la poursuite de l'intrigue !), et en profite au passage pour libérer un groupe de femmes prisonnières du même tyran. Ici aussi, ce tableau, centré sur *Common Conditions*, procure une incarnation pittoresque du concept d'incertitude en même temps qu'une action scénique endiablée qui mobilise constamment l'attention des spectateurs. Si *Common Conditions* a son utilité dans l'intrigue romanesque des aventures de la famille Galiarbus, il est surtout l'auteur et l'acteur d'une aventure spectaculaire qui assure la véritable cohérence de la pièce.

En ce qui concerne la thématique, il ne fait pas de doute que les deux textes ont pour but commun d'illustrer les jeux de la Fortune comme ordonnatrice de la vie des hommes. Dès les premières paroles dans la nouvelle comme dans la pièce, Dame Fortune est mentionnée et, dans le texte dramatique, elle est régulièrement invoquée comme responsable des destinées humaines, comme on peut le lire aux vers 170, 379, 452, 4899 et 1838. Le vers 476 indique qu'elle œuvre en collaboration avec les dieux. Notre dramaturge (et peut-être adaptateur) a bien compris qu'au théâtre il ne suffit pas de dire, il faut montrer. Mais dans le cadre d'une intrigue romanesque, (et en particulier dans un théâtre sans grands moyens matériels), le spectacle, au moyen du décor et des accessoires, entre autres, ne peut pas réellement transporter son public ailleurs ; il doit trouver un substitut visible et évocateur, sous forme de tableaux, saynètes ou mini-pièces enchâssées, dont l'action est formalisée, et qui constituent sporadiquement des points forts de la représentation ; ou bien à l'aide de personnages, fous ou Vices, qui sont l'incarnation dramatique du concept structurant de l'intrigue. Ceux-ci remplissent la fonction d'agents déclencheurs de l'action, rôle instrumental qui sert de contrepoids à l'arbitraire, à l'absence de motivation qui est la règle dans ce type de pièces. Ces deux procédés donnent une précieuse « valeur dramatique ajoutée » aux voyages improbables, aux rencontres imprévues et toujours éphémères, et aux passions passagères qui sont le tout-venant de la littérature narrative romanesque.

## **Bibliographie**

- BENSON, Pamela Joseph (ed.), *Italian Tales From the Age of Shakespeare*, Dent (Everyman), 1996.
- ELLISON, Lee Monroe, *The Early Romantic Drama at The English Court*, Menasha, Wisconsin, 1917.
- FARMER, John Stephen (ed.), *The Trial of Treasure [1567]*, *Early English Dramatists*, Londres, 1905-8, vol.III.
- NARDONNE, Jean-Luc et PERLI, Antonello (éd.), *Anthologie de la littérature italienne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, 2 vols.
- SIDNEY, Philip (Sir), *A Defence of Poetry*, [1581], ed. J.A. Van Dorsten, Oxford University Press, 1966.

## **Dictionnaires**

*Shorter Oxford English Dictionary*, 2 vol., [1933], revised and edited by C.T. Onions, Oxford, The Clarendon Press, 1964.

## **Notice biographique**

Professeur émérite de langue et de littérature anglaises à l'Université de Toulouse II-Le Mirail, Jean-Paul Debax est spécialiste du Moyen-Âge et de la Renaissance. Sa recherche porte sur le théâtre du Vice, un corpus de pièces courtes et protéiformes, également connues sous le nom de « moralités » ou d'« interludes », qui a été la forme la plus répandue et la plus féconde du XVI<sup>e</sup> siècle. Ses publications sont nombreuses et traitent de différents aspects de ce théâtre « Tudor », d'autres sujets médiévaux ou de la Renaissance, ainsi que de la théorie dramatique. Jean-Paul Debax est également un éminent traducteur de ce théâtre.

## **Biographical information**

Professor Emeritus of English literature at the University of Toulouse II-Le Mirail, Jean-Paul Debax is a specialist in both medieval and Renaissance studies. He researches the English Renaissance drama centred on the Vice figure, a set of short and protean plays also known as Moralities or Interludes, which was the most common and creative dramatic form in 16th-century England. He has published a large number of articles on the various aspects of Tudor drama, other medieval and Renaissance themes, as well as dramatic theory. He is also a talented and recognized translator of this particular type of drama from English to French.