

*Genre Humain (Mankind) et
La Sommination de Tout-Homme (Everyman)*
Mise en contexte d'André Lascombes

coll. « Traductions introuvables : Théâtre Anglais Médiéval », 2021
mis en ligne le 27/10/2021,

URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/traductions/mankind-everyman>>.

Traductions introuvables

est publié par le [Centre d'Études Supérieures de la Renaissance](#)
Université de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Benoist PIERRE

Responsable scientifique

Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2021 - CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

ISSN 1760-4745

Date de création

Juin 2008

Dernière révision

Octobre 2021

Genre Humain (Mankind) et La Somme de Tout-Homme (Everyman) : mise en contexte

André LASCOMBES

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

Évoquer en quelques lignes la situation économique, politique, idéologique et religieuse de l'Angleterre depuis la fin du Moyen Âge jusqu'au début de la période Tudor est une entreprise délicate. De la mise en place à très gros traits qui suit et fixe les grandes lignes d'une problématique complexe, le lecteur voudra bien, selon ses besoins et objectifs, passer à certains des ouvrages mentionnés et classés dans la bibliographie sommaire qui fait suite au dossier.

La phrase par laquelle Francis Rapp clôt presque son introduction à l'ouvrage « *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge* » peut servir d'exergue à toute présentation de la dite période et aux divers secteurs ici brièvement balayés : « Comme l'Occident tout entier, après 1300, l'Église entrait dans l'âge des déséquilibres et des contradictions »¹.

Rupture climatique et répercussions

Dans son premier ouvrage publié en 1967, Emmanuel Leroy-Ladurie souligne le fait déterminant, mieux reconnu aujourd'hui, que constituent (vers 1310, puis à nouveau vers la moitié du XIV^e siècle et enfin dans les années 1375) des séries d'années très froides affectent toute l'Europe². Sur des populations devenues pléthoriques à

1. Francis Rapp, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, 3^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, « Nouvelle Clio », 1971, p. 7.

2. L'historiographie relativement récente dont Jacques Heers rend compte (in *L'Occident aux XIV^e*

la fin d'un XIII^e siècle fécond en avancées techniques et réalisations culturelles, dans une économie agricole fragile, où les stocks sont difficiles et souvent insuffisants, les détériorations brutales des récoltes ont des effets désastreux. À la faveur des famines mémorables qui s'ensuivent, l'arrivée en Europe vers 1348, et en Angleterre dès 1349, de la peste bubonique, dite Peste Noire (*Black Death*), fait des ravages aggravés. Même si le tribut humain n'est pas, en Angleterre, sensiblement plus lourd qu'ailleurs, l'organisation médiévale du « manoir » qui y subsiste disparaît à pans entiers³.

Beaucoup de terres et domaines manoriaux laissés à l'abandon du fait de l'épidémie sont progressivement rachetés par des marchands et artisans prospères. Ceux-ci, avec quelques tenanciers (*tenants*) heureux, constitueront peu à peu une nouvelle classe agricole plus ouverte à la novation et à l'exploitation industrielle. À l'inverse, les plus pauvres des micropaysans, attachés à la terre seigneuriale ou confinés jusque là sur de misérables terres louées, alimentent une main-d'œuvre misérable, et parfois errante, qui se loue à ces nouveaux propriétaires, ou va rejoindre la plèbe misérable qui s'entasse dans les faubourgs et peut alimenter des foyers de rébellion. Les retours de l'épidémie, en 1361, 1368, et encore plusieurs fois au XV^e siècle, entretiennent aussi une obsession de la mort qui s'exprime dans les mentalités comme dans les œuvres d'art⁴.

La Guerre de Cent Ans (1337-1455) et ses désordres socio-politiques

Ce que l'on appelle ainsi est une suite irrégulière de batailles, invasions et pillages qui ont surtout pour théâtre le sol de France, mais dont les conséquences, économiques et politiques, n'épargnent pas durablement l'Angleterre. L'une de ses causes est

et XV^e siècles : aspects économiques et sociaux, 3^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, « Nouvelle Clio », 1970) signale l'importance du volume capital d'Emmanuel Leroy Ladurie (*Histoire du climat depuis l'an mil*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1967), fondé sur les conclusions des divers travaux liés à cette question.

3. Sur tous les aspects de ce traumatisme on consultera pour l'Europe, J. Heers, *op. cit.*, et Michel Balard, Jean-Philippe Genet et Michel Rouche, *Le Moyen Âge en Occident*, Paris, Hachette, « HU histoire université », 1991, *passim*. Pour l'Angleterre, on se référera d'abord à John A. F. Thomson, *The Transformation of Medieval England, 1370-1529*, Londres, Longman, 1983. Robert W. Ackerman, dans son œuvre, *Backgrounds to Medieval English Literature*, New York, Random House, 1966, ébauche les grandes lignes de la vie religieuse et anthropologique de l'homme médiéval : utile malgré son âge.

4. Les ouvrages cités de J. A. F. Thomson et de M. Balard *et al.* introduisent à ces problèmes et à leur bibliographie spécifique.

dynastique : le roi Edouard III (1327-1377) a des droits sur la couronne de France dont il finit par tirer argument. Mais la raison principale semble bien d'ordre économique : l'Angleterre souhaite conserver la Guyenne et le commerce des vins de Bordeaux (le *claret*) d'une part, et de l'autre, n'entend pas voir les Français renforcer leur présence et leur influence sur les marchés flamands de la laine à la faveur de la victoire, en 1328, de Philippe de Valois (1328-1350) sur les bandes flamandes. Ce siècle d'affrontements qui appauvrit les deux pays (destructions, pillages, dépenses outrancières, etc.) et y exacerbe aussi les tensions économiques et politiques, est d'abord favorable aux Anglais. Après la défaite de Crécy (1346) le roi Jean le Bon est fait prisonnier à la bataille de Poitiers (1356). Le Dauphin Charles saura pourtant profiter un peu plus tard d'une campagne aventureuse des troupes d'Edouard pour le battre et signer la paix de Brétigny (1360). Devenu Charles V en 1364, il prépare matériellement et diplomatiquement avec des troupes bien commandées (B. Du Guesclin) une reprise des campagnes (1369-1373 et 1376-1380) qui voit les Anglais perdre beaucoup de leurs possessions et les éloigne pendant près de trente ans du sol français. Après la mort d'Edouard III en Angleterre, le règne de son petit-fils Richard II (1377-1399) est brutalement interrompu par la rébellion de son cousin Henry de Lancastre qui le destitue et règne à sa place sous le nom d'Henry IV (1399-1413). Cette *Lancastrian Revolution* va préluder d'abord à de nouveaux succès anglais en France. À la faveur de difficultés dynastiques (la mort de Charles V puis la folie de Charles VI) et de rivalités aristocratiques (celles des partis Bourguignon et Armagnac) les Anglais sont appelés. Ceux-ci, commandés par leur roi Henry V, écrasent la chevalerie française à Azincourt (1415). Par le traité de Troyes le roi anglais, qui épouse Catherine de France (1420), devient l'héritier du trône de France. Tout paraît perdu dans un pays coupé en deux, entre le parti Armagnac qui s'allie au roi et les Bourguignons de Philippe le Bon (1419-1467) qui soutiennent la cause anglaise. La mort d'Henry V (1422) et les difficultés de la régence en Angleterre d'une part, le sursaut d'un sentiment qu'on peut dire national en France (avec l'épisode de Jeanne d'Arc et le sacre de Reims, 1425-1431), font à nouveau basculer la fortune. Par le traité d'Arras (1435) qui reconnaît aux Anglais la possession des domaines français, Philippe le Bon renonce à l'alliance anglaise contre l'abandon de l'hommage au roi. Tandis que de nouvelles batailles (Formigny, 1450, Castillon, 1453) aident à reconquérir la Normandie et la Guyenne, l'Angleterre sombre à son tour dans de longues luttes intestines divisant profondément et intimement le pays : en 1453 éclate la fratricide guerre des Roses, ou des Cousins (1453-1485), entre la maison de Lancastre (Rose rouge) et la maison d'York (Rose blanche). Fertile en batailles et en crimes, favorisant partout la division, la surenchère et la rapine, elle ne prend fin qu'avec la victoire sur le dernier York (Richard III, défait à Bosworth Field en 1485)

d'un nouvel usurpateur. Celui-ci, Henry Tudor, de sang gallois, installe sur le trône une nouvelle dynastie (1485-1603).

C'est donc à la tête d'un pays meurtri par les querelles, divisé en factions, et qui a finalement perdu presque toutes ses possessions françaises, que va devoir s'imposer le nouveau roi Henry VII (1485-1509)⁵.

La situation économique et sociale

À partir de données trop éparées, les historiens jugent prudemment que trois tendances majeures caractérisent l'Angleterre à partir des premières décennies du xv^e siècle :

- un rétablissement progressif de la démographie qui retrouve des valeurs proches de la fin du xiii^e siècle.

- la triple migration, géographique, professionnelle et statutaire, d'une part importante de ses populations. Migration professionnelle et statutaire des nouveaux propriétaires fonciers dont beaucoup constitueront une « *landed gentry* », habitant sur ses terres et qui dans bien des cas va promouvoir une industrie rurale fondée sur la culture et sur l'élevage (surtout celui du mouton). Cette inflexion de l'agriculture anglaise est l'une des sources (jusqu'aux excès de la Renaissance et avant l'arrivée du mérinos espagnol dont la laine concurrence celle du mouton anglais) de la prospérité économique du pays et du développement de certaines régions côtières (Londres, York, Bristol). À l'inverse, on l'a déjà vu, les plus pauvres constituent une population déracinée, inquiétante par les désordres qu'elle suscite (bandes de vagabonds qui, même en temps de paix retrouvée, sont vite prêts à se joindre aux mouvements de révolte sociale : la révolte des paysans (*The Peasants' Revolt*) de 1381 où il est symptomatique qu'apparaissent parmi les leaders des prêtres de campagne comme John Ball. Et à nouveau, entre autres, le mouvement de Jack Cade en 1450⁶.

5. Pour ces questions (plus compliquées de par l'extension même des champs qu'elles couvrent), les ouvrages de base conseillés en notes 2 et 3 sont ici encore le premier investissement. À compléter éventuellement par celui de Harry A. Miskimin, *The Economy of Early Renaissance Europe, 1300-1460*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1969.

6. Sur les mouvements sociaux anglais du xiv^e siècle, R. B. Dobson, *The Peasants' Revolt of 1381*, éd. Gwyn A. Williams, 2^e éd., Londres, Macmillan, 1993, est une source sûre d'information. Pour le soulèvement de 1450, né de difficultés économiques passagères dans le Kent, sur fond d'affrontements de grands feudataires durant le règne d'Henry VI, voir J. A. F. Thomson, *op. cit.*, chap. 21 et 23.

- il faut souligner, enfin, que l'Angleterre du sud-est et surtout l'East Anglia, plus proches des avancées commerciales venues du continent, plus proches aussi du pouvoir royal rétabli à la fin du siècle, abritent des groupes sociaux économiquement et techniquement plus évolués, plus facilement aussi par les idées nouvelles venues des foyers idéologiques et commerciaux que sont Flandres et Rhénanie. C'est là, entre autres, que vont prendre racine les premières entreprises de commerce maritime, de nouvelles industries comme l'imprimerie, ou encore des remises en cause de l'ordre religieux. Les quelques pages des études de J. C. Lejosne et Luc Bergmans permettront de prendre rapidement conscience des ressemblances et des liens entre ces deux foyers de part et d'autre de la Mer du Nord⁷.

L'action du roi Henry VII, souvent sous-estimée parce que prudente et modeste, exploite en réalité ces virtualités positives et prépare l'Angleterre à certaines des mutations qui feront la Renaissance.

Le politique : remise en route vers un autre ordre

Sur le plan intérieur, Henry VII, roi souvent négligé, restaure les droits et les ressources financières de la Couronne, et donc l'autorité royale. Restreignant du même coup les ambitions des grands feudataires, il appelle aux affaires les milieux actifs des classes nouvelles (la méritocratie). Sa sage magnanimité va aussi désamorcer les tentatives d'insurrection qui éclatent dès le début de son règne. En politique intérieure, ce monarque avisé, en épousant Elisabeth, héritière de la maison d'York et reine remarquable, met enfin un terme aux vieilles dissensions entre les deux lignées rivales.

À l'extérieur, il a l'habileté de se concilier deux adversaires potentiels et de trouver pour le pays une place équilibrée dans les complexités de la politique européenne : ceci en mariant son aîné, Arthur, Prince de Galles, à l'Espagnole Catherine d'Aragon, et en donnant sa fille Marguerite au roi d'Écosse Jacques IV.

Enfin, favorisant la classe dynamique des marchands plutôt que les barons

7. J. C. Lejosne, « *Everyman et Elckerlic* », in *Présentation historique et critique*, éd. Jean-Louis Duchet et Claude Gauvin, Poitiers, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, 1982, p.37-61; Luc Bergmans, « *Elckerlyc et Everyman* », in '*Everyman' Studies*, éd. Richard Hillman, Coll. Theta – Théâtre Anglais, vol. VIII(a), numéro spécial, publication en ligne, Scène Européenne, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 2008 (<<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/theta/thetasA>> ; consulté le 20 avril 2021), p. 1-7.

indisciplinés dont les ambitions dynastiques divisèrent le peuple anglais, il pousse au développement du commerce et de la flotte (il fonde la *Navy*), engageant aussi le hardi John Cabot qui dès 1496 découvre la Nouvelle-Écosse et Terre-Neuve. Il prépare ainsi l'arrivée du commerce anglais sur la scène maritime jusque là dominée, au Nord par les marchands de la Hanse, en Méditerranée et dans l'Atlantique par Génois et Portugais, puis par les Espagnols⁸.

Le religieux et le spirituel : désordres anciens et menace de nouvelles mutations

Pour synthétiser clairement les choses, il faut sur ce sujet important et compliqué, rappeler deux éléments apparemment contradictoires mais étroitement corrélés qui caractérisent la vie religieuse et spirituelle de l'Europe chrétienne de la fin du Moyen Âge.

Le premier est la crise que connaissent les rapports de l'institution ecclésiastique avec le pouvoir mondain comme avec les chrétiens d'ailleurs. Ce qu'il faut bien appeler la monarchie pontificale se heurte à nouveau aux princes (Philippe le Bel au début du XIV^e siècle, les rois anglais plus tard) sur des problèmes d'autorité ecclésiastique et de finances. Mal réglé par les conciles, en raison aussi des désordres à Rome et en Italie, ce long conflit entraîna le choix d'Avignon comme lieu de séjour du Pape de 1309 jusqu'en 1365. Mais le retour du pape Grégoire XI dans la Ville Eternelle se heurta au refus des Romains et un deuxième pape fut élu en 1378. Le Grand Schisme commençait (1378-1417). Ce partage de l'autorité papale ébranlait les consciences. La double résidence occasionna aussi une inflation de la cour papale, en Avignon surtout, accroissant les problèmes financiers. Pour majorer ses ressources et son influence, elle accrut charges, taxes et revenus divers, jusqu'à des excès répréhensibles (vente de bénéfices, d'indulgences) propres à déconsidérer l'institution parmi le peuple chrétien. À la résorption du schisme, toutefois, la papauté ne retrouvera pas le prestige perdu⁹.

8. Pour le règne, historiquement assez négligé, du premier Tudor (qui cultiva l'effacement autant que son fils Henry VIII le panache), on peut se référer à l'étude, déjà ancienne mais démonstrative, qu'est le *Henry VII* de Roger Lockyer, 2^e éd., Londres, Longman, 1983. On trouvera un complément dans le chapitre que J. Heers consacre à ce sujet (*op. cit.*, livre 2, 2^e partie, chap. 2).

9. Les différentes questions touchant à la religion évoquées dans cette partie de la « Mise en contexte » exigent de partir encore de l'ouvrage de base qu'est celui de M. Balard *et al.*, *op. cit.*, éventuellement complété par l'étude de Paul Payan *Entre Rome et Avignon : une histoire du Grand Schisme, 1378-1417*,

Par ailleurs et à l'inverse, la vie religieuse des fidèles évolue, en se personnalisant, vers plus d'intériorité mais aussi d'émotivité. Les mouvements de rénovation (d'abord d'origine bénédictine, puis dominicaine) qui se succèdent en Occident entre x^e et xii^e siècles et qui entraînent dès le xiii^e la création des ordres mendiants, en sont les marques successives. Ils induisent par là même des mouvements hérétiques (Vaudois au xii^e, Cathares au xiii^e, Hussites) qui, devenant menaçants, seront sévèrement réprimés. Ce goût pour la ferveur de la relation personnelle a des effets positifs : la figure du Fils de Dieu, intercesseur, celle de Marie, médiatrice, ou de nombreux saints sont l'objet dès le xiii^e siècle d'une dévotion accrue, accentuant le poids du symbole central qu'est la Passion rédemptrice du Christ, ainsi que de l'Eucharistie qui en est comme une participation mémorielle. Sa place dans le rite, dans les écrits dévots et les sermons, mais aussi au théâtre et dans ses dérivés spectaculaires que sont, entre autres, les « images de pitié » (reproduites à partir de blocs en bois utilisés dans l'imprimerie fin xv^e) nourrit une pratique, obsessionnelle jusqu'à la superstition, de la contemplation du sacrifice christique. L'exigence d'intensité spirituelle suscite par ailleurs – entre autres dans les milieux mystiques d'une Europe du Nord singulièrement active – un courant nouveau que l'on appellera *devotio moderna*. Née en Brabant, de l'influence du mystique Jan van Ruysbroek (1293-1381), cette quête spirituelle par approfondissement de la pratique personnelle sera plus tard amplifiée par le succès européen qu'aura le best-seller européen *L'Imitation de Jésus Christ*, aux multiples rééditions généralement attribué à Thomas a Kempis¹⁰. Pour vivre cet itinéraire christique, des groupes de dévots, à l'imitation des ordres religieux, choisissent de vivre en communautés dont les pays flamands nomment les membres *beqaerts* au masculin, et *beguines* au féminin, tandis que leurs équivalents italiens (*disciplinati* ou *laudi*) manifestent, eux, publiquement

Paris, le Grand livre du mois, 2009, ou à nouveau pour la situation religieuse en Angleterre, J. A. F. Thomson, *op. cit.*, chap. 34 à 41, et pour l'Europe, F. Rapp, *op. cit.*, chap. 11 et 13. Pour les mises en place littéraires, on recommande, pour la fin du Moyen Âge anglais, l'ouvrage d'André Crépin et de Hélène Taurinya-Dauby, *La littérature anglaise du Moyen Âge*, Paris, Nathan, « Nathan Université », 1993, que l'on pourra compléter, pour plus de détails, par le *compendium* d'excellente facture qu'est le *Medieval Literature*, in *New Pelican Guide to English Literature*, éd. Boris Ford, 2 vols, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1982.

10. Au-delà des deux ouvrages de base cités de F. Rapp et de M. Balard *et al.* (et de leurs allusions à ces mouvements et au climat d'affectivité religieuse liés à la *devotio moderna*, qui se répand du Nord de l'Europe jusqu'à l'Italie), on lira avec profit l'article de Catherine Vincent, « L'imitation de Jésus-Christ », in *Histoire du monde au xv^e siècle*, éd. Patrick Boucheron, Paris, Fayard, 2009, p. 470-475.

des pratiques incluant parfois la flagellation¹¹.

Cette quête d'intensité spirituelle (parfois mystique, parfois aussi mêlée de réprobation protestataire) est très présente en Angleterre, dès le début du XIV^e et jusqu'au terme du XV^e siècle. Évoquons-en quelques exemples dans le très large champ culturel médiéval qui, chacun en est conscient, mêle la théologie aux divers arts. C'est un savant professeur d'Oxford, John Wyclif (1320-1384), très lié à la Cour où il possède l'appui de l'influent John of Gaunt (Jean de Gand, Duc de Lancastre, quatrième fils d'Edouard III et père du futur roi Henry IV) qui met en forme une critique à la fois dogmatique et spirituelle de l'Église institutionnelle¹². Scandalisé par la richesse de l'institution, il pose plusieurs exigences : a) le retour à la pauvreté évangélique des origines, comme l'ont fait à leurs débuts les instigateurs des Ordres dominicain et franciscain ; b) le rejet de l'idée que l'Église est d'abord la hiérarchie de ses ministres, pour y substituer une Église, communauté des croyants élus, suggérant aussi ce qui deviendra le concept de prédestination ; c) et encore que le chrétien puisse disposer de la parole de Dieu en langue vernaculaire, sans l'intermédiaire de la glose des ministres ; d) enfin le rejet, sous sa forme alors enseignée, du concept de transsubstantiation (l'idée que le pain et le vin, les deux « espèces » de la Communion eucharistique, deviennent au cours de la Communion le Corps et le Sang du Christ). Ses adeptes, qu'on appellera *lollards*, lui survivront, alimentant une Pré-réforme plus ou moins discrète. Quant à lui, s'il meurt sans être inquiété, son mouvement, qui ne connaît immédiatement qu'un succès mitigé, reste influent jusqu'à l'avènement des Tudor¹³.

Dans le même temps, de façon tout à fait indépendante, plusieurs écrivains font valoir des critiques parallèles. Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400), héritier de bourgeois enrichis par le négoce, proche de la cour, ambassadeur des modes philosophiques et littéraires venues d'Italie et de France, est tenu à raison pour le premier grand

11. On trouve des témoignages de cette vogue et de ces excès dans certains écrits du chanoine E. Delaruelle, tels que « Dévotion populaire et hérésie au Moyen Âge », in *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle XI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Mouton, 1968, p. 147-155.

12. Au terme d'une bibliographie gigantesque que l'on ne tentera même pas d'esquisser ici, signalons la parlante évocation dernièrement faite du Wycliffisme en Angleterre par Aude Mairey, « La Bible wycliffite », in *Histoire du Monde au XV^e siècle*, éd. Patrick Boucheron, Paris, Fayard, 2009, p. 458-463. Voir aussi J. A. F. Thomson, *op. cit.*, chap. 40 et 41.

13. Le paradoxe de cette influence est en partie due au délai nécessaire à l'éclosion de ses suites, qui ne se dévoilent qu'à terme et seront de tous ordres. La bibliographie d'A. Mairey, *op. cit.*, suggère quelques pistes pour en suivre le cours.

poète anglais. Il dénonce (avec humour, ironie et mesure) les travers des laïcs et des religieux de son temps. Les savoureuses et impérissables silhouettes de religieux ou figures gravitant dans l'orbite de la religion de l'époque et qu'il croque dans ses *Contes de Canterbury* (*Canterbury Tales*) sont une satire toujours aimable de ce que d'autres dénoncent avec férocité¹⁴.

C'est le cas de celui que l'on nomme, faute de savoir sûrement qui il fut, William Langland, auteur de *The Vision of Will Concerning Piers Plowman*, poème fait de trois versions qui se recoupent partiellement, écrites entre c. 1360 et 1385. La forme médiévale traditionnelle utilisée ici, celle du Songe/Vision, recourt, à l'inverse des vers de Chaucer, au vers accentué et allitéré anglo-saxon, et fonctionne le plus souvent sur deux plans, littéral et figural, maintenant le lecteur en suspens entre réalité décrite et implication spirituelle. Le passage qui suit (avec ma traduction), tiré de la fin du *Passus 1* du texte B (vv. 173-187), portant sur un sujet voisin de celui dont traite *La Sommation de Tout-Homme*, permettra de mieux comprendre le ton et la portée de l'œuvre :

Therefore I rede you richly, have ruth of the poor ;
Though ye be mighty to moot, be meek in your works.
For by the same measures that you mete, amiss or otherwise,
You shall be weighed therewith, when you wend hence :
Eadem mensura qua mensi fueritis, remecietur vobis. (Luc, 6 :38)

For though ye be true of your tongue and truly win,
And as chaste as a child, that in church weeps,
Unless you love loyally and lend to the poor,
Such goods as God sends you goodly divide,
You have no more merit, in mass or in hours,
Than Malkin from her maidenhead which no man desires.
For James the Gentle judged in his books
That faith without the feat, is right nothing worth
And as dead as a door-tree, unless the deeds follow :
Fides sine operibus mortas est. Etc (Jacques, Epître, 2 :26)

Therefore chastity without charity will be chained in Hell :

(Aussi, je vous préviens très fermement, ayez les pauvres en pitié ;
Quelque pouvoir que vous ayez au tribunal, soyez douceur en vos actes.
Car la mesure dont vous usez envers autrui, à tort ou à juste titre,

14. Pour ses œuvres complètes, voir Larry D. Benson, éd., *The Riverside Chaucer*, 3^e éd., Boston, Houghton Mifflin, 1987.

Celle-là-même sera utilisée pour vous, le jour où vous partez d'ici.
Eadem mesura qua mensis fueritis, remecietur vobis (Luc, 6 :38)

Quand vous seriez franc de la bouche et honnête en vos gains,
Et aussi chaste que l'enfant pleurnichant pendant le baptême.
Si vous n'aimez pas pour de bon et ne donnez jamais aux pauvres,
Partageant comme il faut avec eux ce que Dieu vous envoie,
De vos messes ou de vos heures canoniales vous ne tirerez pas plus de mérite
Que la vieille Margot n'en a de conserver un pucelage dont personne ne veut.
Le bon Jacques l'a bien dit en son Epître :
Foi sans les Actes est sans valeur,
Comme porte close est sans vie, à moins que les Actes ne suivent.
Fides sine operibus mortas est Etc.

Et donc chasteté qui va sans charité méritera les chaînes en Enfer : ...¹⁵

Même si l'on n'est pas très sûr aujourd'hui du retentissement exact de cette œuvre à son époque, les vérités essentielles que clame cette voix volontiers épique, rude mais chaleureuse (elle refuse l'injustice, dénonce les vices, prône l'amour du prochain), trouvent de nombreux échos dans les sermons, les poèmes, les divers textes (contestataires ou non) des XIV^e et XV^e siècles, et perdurent au-delà. Pour divers qu'ils soient par leur thématique, leur finalité, leur écriture et leur valeur esthétique, on retrouve parmi les éléments celui, fondamental dans la leçon chrétienne : la charité active est la condition essentielle du salut après la mort. C'est précisément là la leçon même de la deuxième œuvre présentée ici : *La Sommaton de Tout-Homme*.

Parallèlement, ce XIV^e siècle exploite encore ce que les présentations littéraires nomment parfois « les poèmes de la vision ou du songe » rassemblés commodément dans un certain manuscrit, dit *Pearl Manuscript*. Y figurent en particulier les deux œuvres remarquables que sont *Sir Gawain and the Green Knight* (*Sire Gauvain et le Chevalier Vert*) et *Pearl* (*Perle*)¹⁶. Le premier (poème de 2530 vers lié à la matière arthurienne) conte la folle aventure du noble Gauvain répondant au défi lancé par le mystérieux et monstrueux Chevalier Vert qu'il décapite d'un coup d'épée mais qui repart

15. On trouvera des extraits de l'œuvre dans J. B. Trapp, *Medieval English Literature*, in John F. Ker-mode et J. Hollander, éd., *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 188-207. Le texte B de cette œuvre est édité en anglais moderne : voir William Langland, *Piers Plowman, a New Translation of the B-Text*, trad. A. V. C. Schmidt, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1992.

16. *Sire Gauvain et le Chevalier Vert* est présenté dans le recueil de J. B. Trapp, *op. cit.*, p. 208-223. On pourra en prendre connaissance dans la belle traduction française de Juliette Dor, Paris, UGE, « Bibliothèque médiévale », 1993.

tranquillement en emportant sa tête. Gauvin, que le chevalier convie à venir le retrouver à la Chapelle Verte un an plus tard, au risque d'y être décapité, traverse au péril de sa vie un monde merveilleux en quête de l'« Aventure de la Chapelle Verte ». Il devra éviter les pièges liés à la provocation guerrière mais aussi à l'aventure amoureuse la plus piquante, affirmant ainsi la réalité (et les limites) de sa valeur de chevalier. Ce titre exprime l'essence de la *courtoisie*, notion faite d'honneur, de courage (ou vertu) au service de la vérité, et de civilité. Elle a produit entre autres choses la *fin amor* dont le monde médiéval près de sa fin garde la nostalgie. Plus curieux, et plus difficile encore à pénétrer, est le second poème, la *Perle*: ce terme désigne à la fois le trésor de joaillerie, mais aussi la jeune fille chérie d'un père qui la perd un jour, et ne pourra l'entrevoir plus tard qu'en songe, de l'autre côté du fleuve qui sépare vivants et morts, et qui doit faire l'apprentissage de la souffrance attachée à cette longue frustration.

Il n'y a pas, malgré les apparences, tant de distance entre ces remarquables poèmes écrits dans la langue du Nord-ouest (Cheshire et Lancashire), dans le vers allitéré encore de tradition loin de la Cour en cette fin du XIV^e siècle, et les écrits d'inspiration mystique d'auteurs (hommes et femmes) qui explorent les voies du ressourcement spirituel (pour eux-mêmes ou pour ceux et celles qu'ils dirigent). Entre ces différentes œuvres, au demeurant, les différences sont sensibles, seules les rassemblant l'intention d'ouvrir l'esprit du destinataire au cheminement vers la relation à Dieu. La brève mais éclairante présentation que fait A. Crépin des mystiques anglais de la période facilite l'accès à plusieurs de ces œuvres. Ce sont celle de Richard Rolle (c. 1300-1349), ermite du Yorkshire et auteur, entre autres, de *The Form of Living (Forme de la Vie Parfaite)* où il indique le voie vers la vie mystique, et du *Incendium Amoris (Le feu de l'Amour)* qui chante l'ivresse de l'amour de Dieu. Ou celle encore du chanoine augustin Walter Hilton (comté de Nottingham, 1396) dont *The Scale of Perfection* enseigne au disciple comment purifier son âme pour accéder ensuite à la refonte du sentiment intérieur¹⁷. L'un de ses contemporains resté anonyme est l'auteur de traités fameux dont *The Cloud of Unknowyng*. Celui-ci, en chapitres très brefs, enseigne à l'inverse comment l'individu intime doit s'abstraire de tout pour arriver, à travers cette absence à soi-même (ou *Nuage*

17. C'est le beau volume dû à A. Crépin et H. Taurinya-Dauby, *op. cit.*, qui offre, en des pages combinant élégamment sensibilité érudite et clarté pédagogique, un accès suggestif aux écrits, mal connus et souvent passés sous silence, des mystiques anglais de la deuxième moitié du XIV^e siècle et des premières décennies du XV^e. Le chapitre 18 de ce petit mais précieux volume excelle à dire en quelques phrases essentielles ce qu'il en est de *La Forme de la Vie Parfaite (The Form of Living)* de Richard Rolle et de son *Feu de l'Amour (Incendium Amoris)*.

d'inconnance), à découvrir l'Être suprême. L'une des figures féminines du mysticisme anglais des XIV^e et XV^e siècles est Julian of Norwich (1343-c. 1413) qui finira recluse dans une église de Norwich. Tout oppose ses sobres *Revelations of Divine Love* au récit de Margery Kemp. Celui-ci, *The Book of Margery Kemp*, dicté et réécrit après coup, relate les *visions* mais aussi la vie tumultueuse de cette femme d'affaires, grande voyageuse et visionnaire¹⁸.

Pour important qu'il soit au regard de l'idéologie, ce secteur de la littérature religieuse ne saurait, en termes d'influence, éclipser ce dont il faut encore dire un mot. Il s'agit de ce que notre manie moderniste de la segmentation nous fait classer en un genre à part : le théâtre. Celui-ci, annexe de notre « littérature », appartient en fait à la fois à la sphère religieuse évoquée jusqu'ici, mais aussi à cet « univers visuel médiéval » que Derek Pearsall affirme impossible à retrouver tout en entreprenant de le ressusciter avec talent, dans un chapitre qu'il faut consulter¹⁹. De même que les chefs-d'œuvre précédemment cités ou évoqués étaient des produits culturels de large consommation orale dans une culture où la transmission demeurerait inégalement partagée entre écrit et oral (selon époques et milieux), de même on n'oubliera pas que l'idéologie religieuse (avec le divertissement que les peuples savent en tirer) s'incarne dans des œuvres théâtrales dont il importe de dire succinctement un mot ici.

Les deux siècles dont on a tenté d'esquisser l'image voient, en Angleterre comme sur le Continent, se développer un théâtre pour l'essentiel religieux, dont nous restent aujourd'hui des débris relativement rares mais d'autant plus importants. Ce sont, d'une part, les « cycles », ensembles d'épisodes du récit biblique (et parfois extrabiblique), joués sous la responsabilité des municipalités et des guildes dans certaines grandes villes anglaises des XIV^e et XV^e siècles, au début de l'été généralement, entre Fête-Dieu et Pentecôte. De ces ensembles, nombreux selon les témoignages écrits, seuls quatre nous restent, dont deux seulement sont sûrement associés à une ville, Chester et York. Ces suites d'épisodes qui déroulent l'histoire du monde selon la Bible, et qui ont entretenu une longue mémoire spectaculaire jusqu'à la fin du XVI^e siècle anglais (puisque Shakespeare s'en souvient et parfois les exploite), furent longtemps négligées. Ressuscitées dans les années 1950, elles se sont acquies une notoriété nouvelle parmi les foules, plutôt agnostiques, de la fin du XX^e siècle, leur apportant spectacle et séduction,

18. Les dernières pages de ce remarquable chapitre 18 d'A. Crépin et de H. Taurinya-Dauby présentent enfin Julian of Norwich et, moins sûrement peut-être, la multiple Margery Kemp.

19. On lira avec autant de plaisir que de profit l'article de Derek Pearsall, « The Visual World of the Middle Ages », in *The New Pelican Guide to English Literature*, éd. Boris Ford, vol. 1, *Medieval Literature*, op cit., p. 290-317.

plus sans doute que doctrine et conviction²⁰.

Nous restent d'autre part, sans doute en raison de l'histoire tumultueuse de la religion anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles, quelques rares textes dramatiques que l'on dira d'inspiration morale et religieuse et qui esquissent la tradition qu'illustrera plus tardivement *La Sommation de Tout-Homme*. Ce sont essentiellement *The Pride of Life*, fragment sans doute écrit au début du XV^e siècle, qui conte comment le « Roi de Vie » fut, malgré sa superbe, vaincu par la Mort, ainsi que *Dux Moraud*, sinistre récit de meurtre et d'inceste avant le miraculeux remords, *in fine*, de l'aristocratique héros. Ce fragment textuel anticipe les horreurs du théâtre des derniers élisabéthains et des Stuart. C'est enfin l'imposant ensemble de 3648 vers que constitue *The Castle of Perseverance* (c. 1425). C'est là un magnifique témoignage (dont reste aussi un plan de scène) de ce que purent être les mérites spectaculaires du « théâtre en rond » et qui ne devrait être ignoré d'aucun de ceux qu'enthousiasment aujourd'hui encore les réussites de la scène élisabéthaine. Viennent enfin les quelques textes dramatiques accessibles, contemporains de *La Sommation de Tout-Homme* ou immédiatement précédents. Ce sont : *Genre-Humain/Mankind* (c. 1465) « pièce morale » basée dans l'East Anglia elle aussi ; *The Croxton Play of the Sacrament* (1470), version anglaise d'un « miracle » connu sur le Continent ; ou encore *Fulgens and Luces*, premier exemple connu du genre de l'« interlude », pièce théâtralement remarquable et la première à être imprimée (c. 1512). De surcroît, on connaît l'auteur (Henry Medwall), ainsi que les possibles circonstances de sa représentation²¹.

20. Sur cet immense domaine (auquel appartiennent nos deux pièces mais qui les excède largement) les travaux strictement européens, d'abord essentiellement britanniques, germaniques et néerlandais furent, pour des raisons historiques, complétés en gros entre les années 1930-1950 par la critique anglo-saxonne, surtout canadienne et nord-américaine que l'on renonce d'ailleurs, en raison de son poids incompatible avec la place dévolue à une simple introduction, à tenter de résumer ici, nous limitant à ce qui intéresse les secteurs explicitement mentionnés dans notre revue. On renvoie surtout aux travaux de Lois Potter, *The Revels' History of Drama in English*, sous la dir. de Clifford Leech et T. W. Craik. 8 vols, vol. 1: *Medieval Drama*, Londres, Methuen, 1983, et sa bibliographie, même si ces vues sont en permanence à réviser.

21. Sur cette partie du corpus médiéval anglais, la critique britannique et européenne retrouve une belle vigueur dès les années 1960, parallèlement aux nombreux travaux venus du continent américain. Le *New Pelican Guide* déjà cité propose des illustrations qui font date de ce partage des contributions critiques. Ainsi peut-on voir Alan H. Nelson inaugurer par son volume sur le théâtre d'Henry Medwall, *The Plays of Henry Medwall*, Cambridge, D. S. Brewer, 1980, l'intérêt pour un répertoire rompent délibérément avec le modèle médiéval des Cycles urbains. Et dans la foulée, trois britanniques, les époux Axton, Marie et Richard, suivis par Peter Happé, se partagèrent les productions majeures

Ce qu'il faut retenir de ce bref survol c'est que, au-delà de leurs intentions et de leur inspiration propres, toutes ces œuvres étroitement liées à la culture chrétienne, et qui, pour certaines seulement, dénoncent les excès et erreurs de la société ou de l'institution cléricale, manifestent toutes une constante dilection pour une forme d'exploration de la personne intime, dès avant la Renaissance bien sûr. Elles utilisent souvent comme forme d'expression, et à des fins diverses, la vision onirique comme voie d'accès à un en-deçà ou un au-delà de la réalité, ce dont la forme dite *allégorique* rend diversement compte. Elles expriment enfin, en cette fin de Moyen Âge qui va accoucher du « médiévalisme », le prestige obsolète et nostalgique de la *courtoisie* avec ses deux versants sociologiques, le hiérarchique et l'amoureux (ce dernier qui fut à l'origine du succès, deux siècles plus tôt, du célèbre « amour courtois » né de la *fin amor*). Ces valeurs résiduelles, réactivées, alimenteront encore l'inspiration européenne, et connaissent d'ailleurs un renouveau en Angleterre à la fin de la Renaissance.

Il reste à rappeler que l'émotivité volontiers démonstrative soulignée plus haut nourrit aussi, dans le climat d'épidémies et de guerres évoqué, une véritable obsession de la mort comme dissolution du corps et comme aventure spirituelle de l'âme, confrontée (dans la perspective chrétienne) au Salut ou à la Damnation. Si ses manifestations sur des fresques, murs d'églises, façades, cimetières sont surtout

des premières décennies du nouveau siècle, alimentant une série qui s'arrêtera, hélas, en 1986 sur le double volume consacré aux pièces de John Bale. Voir aussi l'indispensable *Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, éd. Richard Beadle, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Par ailleurs, si David Bevington remet le passé des Cycles à portée de lecture avec son recueil *Medieval Drama*, Boston, Houghton Mifflin, 1975, son volume est aujourd'hui épaulé (grâce à des choix sagement complémentaires) par le recueil de Greg Walker, éd. *Medieval Drama, an Anthology*, Oxford, Blackwell, 2000. Pour le théâtre spécifique de ce début de XVI^e siècle, le travail éditorial qu'encouragent les sociétés savantes britanniques et nord-américaines continue à produire ses effets. Il faut ici signaler ce que la recherche française a apporté à ce mouvement. Aussi, André Lascombes, co-auteur du présent volume, se vit-il proposer en 1966 la tâche pionnière de réinscrire ce théâtre lointain dans la culture de son époque. Sa thèse d'état, *Culture vernaculaire et théâtre en Angleterre à la fin du Moyen Âge*, soutenue à la Sorbonne en 1980, fut donc bâtie sur des sources documentaires qui, avant l'ère d'Internet, étaient peu accessibles en France, quête poursuivie dans plusieurs publications ultérieures. Ainsi, Jean-Paul Debax, notre deuxième co-auteur, achevait à son tour en 1987 sa propre investigation sur le théâtre Tudor, centrant sa thèse d'état sur les pièces morales et interludes de 1460 à 1570, *Le théâtre du 'Vice' ou la comédie anglaise* (3 vols, thèse d'état, Paris Sorbonne, 1987). Ce retour bienvenu des médiévistes français dans ce secteur critique avait déjà été marqué d'ailleurs par la thèse d'état de Claude Gauvin consacrée au Jeu qu'on appelait encore *Jeu de Coventry* (*Ludus Coventriae*) et qui fut publiée ultérieurement : *Un Cycle du théâtre religieux anglais au Moyen Âge : « Le Jeu de la ville de N. »*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

continentales, sermons et poèmes en multiplient les rappels en Angleterre, ainsi que, sur la fin du xv^e siècle, les documents issus de la nouvelle technologie de l'imprimerie, dont les « *block books* », ces ouvrages bon marché illustrés qui multiplient, avec celles de la Passion du Christ, les représentations grossières gravées sur bois d'une mort physique menaçante (*Dance of Death*) et incitent, par la pratique d'un véritable « art de mourir » (*ars moriendi*), à protéger l'âme du mourant²².

On soulignera pour conclure ce que de multiples documents attestent mais que notre époque semble curieusement vouloir oublier : par un paradoxe qui n'est qu'apparent, les communautés d'Europe du Nord surtout, récemment gagnées à un matérialisme mercantile triomphant, ont une pratique dévotionnelle qui n'est pas toujours exempte de contaminations superstitieuses, voire parfois d'un souci d'efficacité proche de la computation magique²³. Ceci peut s'expliquer en partie, pour l'Angleterre en tout cas, par un encadrement religieux souvent précaire dans le pays profond. Dû à une pratique souvent désastreuse du cumul des bénéfices, celui-ci conduit le bénéficiaire à déléguer les postes ruraux à de pauvres prêtres misérablement rétribués et mal formés²⁴. Mais plus généralement, ce ne sont là que des signes de la tension qui va croissant entre les violents ébranlements d'une société durablement christianisée, et d'autre part les retards, généralement dus aux élites, mis à favoriser un renouveau spirituel.

22. On lira avec profit l'étude de Jeanette Zwingenberger, *The Shadow of Death in the Work of Hans Holbein the Younger*, Bournemouth, Parkstone, 1999, sur les œuvres graphiques qu'a influencées cette obsession de la mort.

23. Jacques Toussaert, *Le sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1963, fait pour l'Europe du Nord le constat documenté d'une religion pratique à la fois désireuse de plus d'intériorité et portée à des excès proches de la superstition. Pour l'Angleterre, on consultera les travaux de Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1971; de Peter Heath, *The English Parish Clergy on the Eve of the Reformation*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1969; et d'Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, c. 1400-c.1580*, New Haven, CT, Yale University Press, 1992, qui offrent, pour le xv^e siècle et le xvi^e siècle réformé, des perspectives qui sont à conjuguer avec les documents déjà relevés par A. Lascombes, *op. cit.*

24. L'étude de P. Heath, *op. cit.*, brève mais bien documentée et ultra-utile, met surtout l'accent sur les conditions de vie et d'exercice de prêtres, sommairement formés, qui occupent souvent la place de « bénéficiaires », titulaires souvent absents de leur paroisse. Ses conclusions ont nourri, outre la thèse d'A. Lascombes, l'étude d'E. Duffy, *op. cit.*, et les estimations plus récentes de l'état religieux de l'Angleterre, entre celui du xv^e et celui du xvi^e siècle.

Genre Humain (Mankind)

Introduction de Jean-Paul Débax

coll. « Traductions introuvables : Théâtre Anglais Médiéval », 2021, p. 1-24,
mis en ligne le 27/10/2021,
URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/traductions/mankind-everyman>>.

Théâtre anglais Médiéval

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Benoist PIERRE

Responsable scientifique

Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2021 - CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.
ISSN - 1760-4745

Date de création

Janvier 2012

Date de révision

OCTobre 2021

Genre Humain (Mankind)

Introduction

Jean-Paul Débax

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

Parmi toutes les pièces dites à intrigue « *Humanum Genus* » des XIV^e et XV^e siècles en Angleterre, aucune n'est sans doute plus surprenante, plus déconcertante pour le lecteur/spectateur moderne peu familier avec le théâtre médiéval, et particulièrement anglais, que *Mankind* (que j'ai choisi de traduire par « *Genre Humain* »). En effet, le mélange, qui est dans cette pièce particulièrement détonnant, entre un cadre religieux, l'évocation des fins dernières de l'homme – sujet sérieux et prégnant entre tous – d'une part et, d'autre part, le comique débridé, la parodie de formes traditionnellement attachées au contexte religieux ambiant, la grossièreté, les suggestions scatologiques, l'ambiance populaire aux relents de paganisme, peuvent choquer ce spectateur non averti, et semble même mettre en question l'unité structurelle de la pièce.

Certes, toutes les caractéristiques évoquées ci-dessus ne sont pas l'apanage exclusif de cette pièce, ou de ce type de pièces. Elles se retrouvent à des degrés divers dans l'ensemble du théâtre médiéval, tant anglais que plus largement européen. La grossièreté et la scatologie sont abondantes dans les farces françaises des XV^e et XVI^e siècles. Les

inuendos sexuels et érotiques ne sont pas absents du théâtre néerlandais des *Spelen van Simme*, comme des comédies italiennes ou espagnoles. Le vocabulaire cru et l'allusion grivoise ne sont pas absents non plus du théâtre shakespearien. Mais, nulle part l'unité de ton n'est aussi manifestement bousculée, ni mise à mal que dans *Genre Humain*. Les farces et les moralités continentales répondent mieux, semble-t-il, aux exigences de cohérence qui ont fait la loi dans la littérature européenne pendant de longs siècles, pour triompher à l'âge classique, et qui font encore partie de notre héritage culturel. Même si le Moyen Âge n'a pas atteint les extrêmes de cloisonnement des genres dramatico-littéraires qui ont régné à l'âge classique, on peut cependant avancer que nulle part ailleurs le spectateur n'est soumis à une douche écossaise d'une semblable intensité, et sa perplexité est tout à fait compréhensible.

Cette traduction (et l'introduction qui l'accompagne) a justement pour but de faire connaître cette pièce qui nous paraît constituer, en raison même du choc que sa découverte peut produire, une bonne initiation à un domaine dramatique largement méconnu du public français (il n'existe pas à ma connaissance de traduction française publiée), et dont la langue quelque peu archaïque pourrait rebuter.

Everyman

Avant d'entreprendre une étude plus approfondie de *Genre Humain*, un détour s'impose par une autre pièce, *Everyman*, également traduite dans le présent volume, que les critiques ont souvent comparée à la présente pièce et classée dans la même catégorie de pièces « morales », ou pièces traitant du destin spirituel de la nature humaine. Certes, les bases théologiques (au sens large du terme) des deux pièces sont comparables : la nécessité pour tout homme dictée par l'Église chrétienne d'éviter les péchés catalogués par la tradition, pour soustraire l'âme aux châtiments éternels de l'enfer après la mort du vivant. Une lecture, même hâtive, des deux pièces convainc probablement sans mal le lecteur qu'en tant que texte et que réalisation spectaculaire, et pour ce qui concerne la relation avec le spectateur et l'ambiance spirituelle informant l'action, elles sont diamétralement opposées.

Une première remarque. *Everyman* n'est pas une pièce anglaise. Le texte anglais est une traduction/adaptation de la pièce néerlandaise *Elckerlijck*. Non que cette origine étrangère ait une grande importance en soi. Nous n'avons d'autre part

aucun élément nous permettant d'apprécier le devenir de cette pièce depuis les éditions du début du xvi^e siècle¹ et 1901, date de la première mise en scène moderne (et peut-être la véritable première mise en scène), qui a profondément frappé les *litterati* post-romantiques de ce début du xx^e siècle et lui a forgé une renommée en partie fondée sur un malentendu. L'atmosphère sérieuse, relativement sombre et pathétique, comportant des accents tragiques (même si la réunion finale de l'âme avec son créateur peut être qualifiée de « happy ending ») convenait parfaitement à cette fin d'époque victorienne qui imposait une distinction radicale entre les genres dramatiques : la tragédie ne pouvait en aucun cas supporter l'intrusion d'éléments comiques. Ainsi la pièce néerlandaise est-elle devenue pour les Anglais le symbole du drame médiéval national.

Mais les différences sont pourtant profondes entre *Everyman* et les pièces de tradition anglaise. Aucune pièce autochtone n'est aussi fortement centrée sur un seul personnage, montré dans un combat angoissé pour le salut de son âme, si l'on excepte celles qui sont fondées sur une intrigue détaillant les « âges de la vie », comme *Mundus et Infans*, *Nature* (parodiquement), *Pride of Life* et *Youth* (partiellement). Aucune de ces pièces ne crée une telle tension au cours des rencontres qu'a notre héros avec les images (ou représentations) de la tentation ou du péché (incertitude créée par l'atemporalité du conflit). Dans ces dernières, l'alternance entre faute et rémission est totalement prévisible, ainsi que le triomphe final fondé sur la défaite des forces du mal, au point qu'elles en deviennent monotones. Ainsi l'intrigue doit recourir à d'autres procédés et péripéties (comique, jeux de scène, rencontres inopinées, bagarres, etc.) pour tenir en éveil l'attention du spectateur.

L'état d'innocence, la tentation, la chute et l'état de péché semblent y être des situations de fait, des fatalités assez extérieures à l'homme, alors que l'angoisse de *Everyman* est intériorisée, vécue avec passion, tout en étant figurée par ses partenaires (*Compagnie*, *Cousins*, *Mes-Biens*, *Bonnes-Œuvres*, etc.) qui lui renvoient, comme en miroir, des facettes de sa propre image. Dans *Everyman*, la mort physique et la peur devant la tombe ne sont pas occultées², même si, en ce moment ultime de la vie terrestre, l'âme est accueillie par l'ange du Seigneur.

1 Aucune des quatre éditions (deux de Rychard(e) Pynson et deux de John Skot) n'est datée (voir la Bibliographie Générale). La dernière semble avoir été imprimée en 1535 au plus tard.

2 C'est Beauté qui se fait alors son porte-parole (vv. 794-804).

Moralité et intrigue en *Humanum Genus*

Ce genre de pièces est souvent désigné par le terme de « moralité ». Ce terme n'est ni propre, ni impropre ; il n'est pas historique. Il a été transféré vers la fin du XVIII^e siècle du domaine du théâtre français au théâtre anglais³. R. Potter a établi, sans aucun doute possible, que ce terme était dû à une histoire du théâtre européen de Luigi Riccoboni, traduit en anglais sous le titre, *An Historical and Critical Account of the Theatres in Europe*, et publiée à Londres en 1741⁴. Au moment où des pièces semblables à *Genre Humain* étaient jouées, le nom ou l'adjectif « moral » était souvent présent dans leur titre, ainsi que dans des édits interdisant les représentations théâtrales, quoiqu'étrangement absent du catalogue de Polonius⁵. C'est, en particulier, le terme qui figure dans le sous-titre de *Everyman* : « ...in maner of a morall playe »⁶. Mais le terme figurant dans le titre d'une pièce ne permet en rien de préjuger du contenu, du ton ou de la forme de la pièce en question. Il est donc prudent de ne prêter que peu d'attention au terme « moralité », ou à quelque autre titre que le hasard a bien voulu attacher à telle ou telle pièce.

Si l'on veut à tout prix établir une classification (et comment s'en passer pour faire comprendre de quoi on parle ?), il sera plus sage d'interroger les contenus, personnages et intrigues pour établir ces catégories. Au début de cette introduction, j'ai fait référence à des pièces dotées d'intrigues du type « *Humanum Genus* ». J'entends par là, des sujets dépourvus de toute individualisation. La *fabula* de ces pièces c'est l'histoire de l'archétype humain, généralement de la naissance jusqu'à la mort, dans l'esprit de la tirade de Jaques dans *As You Like It* (*Comme il vous plaira*) : « La vie de l'homme est divisée en sept âges... »⁷. Le héros de cette intrigue

3 Cette origine est celle donnée par OED sous « morality ».

4 Robert Potter, *The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975, p. 192-203.

5 William Shakespeare, *Hamlet*, II, ii, 396-400. En revanche il est mentionné dans le *Gulls Horn Book* de Dekker, 1609 (Ch. VI). (Les détails bibliographiques des textes primaires cités dans notre introduction et traduction sont donnés dans la Bibliographie Générale.)

6 Dans tout le *corpus* des pièces en MS ou imprimées entre le milieu du XV^e siècle et 1620, à notre disposition aujourd'hui, trois pièces seulement contiennent « moral » dans leur sous-titre : *All for Money*, 1560 (« morall and pitiful comedy ») ; *Three Lords and Three Ladies of London*, 1589 (« A pleasant and stately moral ») ; *Two Wise Men and All the Rest Fools*, 1619 (« A comicall morall »). Les autres termes utilisés par les imprimeurs sont « interlude » (en majorité), « comedy », « tragedy » et « play ».

7 « His acts being seven ages... » (W. Shakespeare, *As You Like It*, II, vii, 143 *sqq.*). Il existe dans le théâtre anglais post médiéval, dix pièces de ce type : *Pride of Life*, c.1350 ; *The Castle of Perseverance*, c.1425 ; *Mankind*, c.1475 ; *Wisdom*, c.1475 ; *Everyman*, 1495 ; *Nature*, 1495 ; *Youth*, c.1500 ; *Mundus et Infans*, 1508 ; *Hick Scornor*,

est un homme, représentant de l'humanité, sans nom propre, sans caractéristiques propres. Il résume en lui la destinée de tous les hommes possibles : il vient d'un état d'innocence, connaît la tentation et la faute, mais ensuite le regret, la contrition, le pardon et, en fin de compte, le salut (son parcours peut être compliqué par plusieurs chutes, ce qui entraîne plusieurs pardons successifs).

Cet homme archétypal se trouve encadré de puissances « morales » opposées : les avocats du péché d'un côté, les avocats de la vertu de l'autre, entre lesquels il hésite jusqu'au choix final. En bonne théologie catholique le choix ultime sera conforme à l'idéal proposé par Dieu, l'homme repoussera les tentations des forces maléfiques et embrassera la voie de vertu qui le mène au salut⁸. La grande majorité de ces pièces a donc une fin optimiste, et peut être reliée au type des comédies. Mais, il ne faudrait cependant accorder trop d'importance au sort final de l'humain, héros de la pièce, comme on le ferait d'une intrigue de type réaliste, ou même seulement fondée sur une *mimesis* renvoyant à la vie terrestre des humains, ce qui est le cas de la tragédie grecque par exemple. Pour les Grecs, les intrigues sont mythiques, c'est-à-dire qu'elles expriment notre expérience du monde. Les dieux ne sont jamais coupés du monde des hommes. Le jeu dramatique n'en n'est pas individualisé pour autant, mais renvoie à une expérience existentielle commune, figurée sur scène par un modèle emblématique (Œdipe, Pasiphaé...).

Il en va différemment pour les pièces à intrigue « *Humanum Genus* » : le jeu dramatique ne traite pas en premier lieu d'une expérience vécue, ni en quoi que ce soit « matérielle », mais de la destinée d'une âme de laquelle seule la foi (et les paroles divines) peut nous convaincre de l'existence, alors qu'il s'agit en réalité de la partie essentielle de la créature humaine. Rappelons-nous que, dans cette perspective, l'homme vivant est composé de cette curieuse addition de deux parties aux natures totalement opposées, une âme immortelle (esprit créé à l'image de Dieu) et un corps soumis, comme la matière inerte, aux aléas du monde. Dans cette perspective la mort n'est « que » la séparation de ces deux parties souvent en conflit pendant la vie, mais embarquées cependant dans le même destin. Les tentations, les fautes, et les contritions ne sont, à proprement parler, que des

1513; *Lusty Juventus*, 1550.

8 Même si plusieurs pièces sont postérieures à la réforme imposée par Henry VIII, les choix théologiques ne sont guère modifiés avant de longues années, et ne se manifestent pas avant le drame académique des années 1560.

péripéties, donc potentiellement comiques, bien qu'elles puissent engager pour toujours la destinée de l'âme.

On a souvent posé le problème de la nature des forces qui sollicitent l'humain vers le bien ou vers le mal : les vices et les vertus sont-ils des forces extérieures à l'homme issues, comme des excroissances opératoires ayant acquis une existence mondaine, des principes supérieurs du bien et du mal, en l'occurrence de Dieu et du diable ? Ou bien, sont-ils de façon plutôt virtuelle, la manifestation de tendances psychologiques, qui ont normalement une vie cachée à l'intérieur de l'esprit humain, mais qui s'incarnent éventuellement en personnages en raison du principe de *mimesis* auquel le théâtre est soumis ? Il semble que ce problème ne se pose plus si on admet que tout ce qui est représenté dans ce type de théâtre n'est qu'allégorie ou métaphore ou, plus exactement, représentation, c'est-à-dire allégorisation de la seule réalité vraiment pertinente et immuable, celle du monde moral.

De nombreux textes apologétiques et certaines pièces médiévales anglaises portent la trace d'un poème allégorique présent dans la mémoire culturelle du Moyen Âge, la *Psychomachia* de Prudence – récit épique latin du IV^e siècle. En effet, une isotopie guerrière présente dans nombre de ces textes semble constituer un écho de l'épopée latine. Mais il serait sans doute abusif de faire dériver les pièces en « *Humanum Genus* » de la *Psychomachia*. Parmi toutes les pièces à notre disposition, seule *The Castle of Perseverance* utilise une métaphore franchement militaire pour figurer les oppositions de la vie morale. Toutefois, l'image utilisée n'y est pas à proprement parler celle du combat, mais celle du siège de la place forte qui, par ailleurs, est très présente dans les allégories médiévales courtoises tout autant que morales. Même dans ce cas, l'influence lointaine du poème latin n'a peut-être pas été décisive dans le choix du facteur de *Castle*. On peut suggérer que l'impact scénique du siège du château est supérieur à celui du choc de deux armées quand elles sont réduites à deux ou trois figurants qui viennent ferrailer maladroitement devant le public⁹. On peut suggérer aussi que la qualité scénique

9 Pour les batailles théâtrales on pense à l'effet désastreux de la mise en scène de la guerre civile dans *Julius Caesar*, saison 2008-09, Courtyard Theatre, Stratford-upon-Avon, et à cette indication scénique dans *Horestes*, par John Pickering (1567), « Oreste entre avec ses soldats et défile *autour* de la scène » (v. 678), qui semble indiquer des passages répétés devant le public, entrecoupés de passages cachés derrière la scène, pour faire croire à un effectif supérieur à ce qu'il est en réalité. On note à ce propos le nombre de batailles parodiques au théâtre : la plus connue étant la bataille de Shrewsbury qui voit la mort au « champ d'honneur » et la résurrection de Falstaff (W. Shakespeare, *1HIV*, V, iv). Épisodes moins

– et signifiante – de *Castle* tient au fait qu’il n’a pas été prévu de bataille au pied du château, et que la seule arme de défense des assiégés est une pluie de pétales de roses, avec tout le symbolisme que ce jeu de scène implique : la rose, symbole de l’amour, le rouge, couleur du sang du Christ rédempteur, usage de fleurs à l’exception de tout autre arme, signifiant la force non violente de la vertu. D’une façon plus générale, *Castle* a résolu le problème du spectaculaire (problème évidemment constant dans tout théâtre non réaliste) par le recours à une pompe processionnaire (en anglais « pageantry ») entrecoupée de discours statiques, un peu à la manière des mystères historiques français du xv^e siècle¹⁰. On aura compris que la manière de résoudre le problème de la représentation mise en œuvre dans *Castle* est très éloignée du type de jeu que nous trouvons dans *Genre Humain*, qu’il est maintenant de notre devoir de caractériser.

Origine, ambiance

Venons-en donc à la pièce *Genre Humain*. Disons tout de suite que, pour la caractériser, l’insérer dans la production de son temps, nous n’avons d’autre recours que celui des « preuves » internes, donc textuelles... , et des suppositions personnelles, car aucun témoignage extérieur ne vient nous fournir quelque renseignement que ce soit concernant les représentations, l’auteur, le public, etc. Notre texte n’a pas d’édition ancienne. Il nous est parvenu sous forme d’un manuscrit qui, avec avec les manuscrits de deux autres pièces, *The Castle of Perseverance* (*Le Château de Persévérance*) et *Wisdom* (*Sagesse*) a été en la possession d’un certain Cox Macro au début du xviii^e siècle, d’où le nom dudit manuscrit.

Une allusion interne (vv. 689-690), et la mention d’un nom propre (v. 514) permettent de penser que la pièce a été écrite avant 1470. On s’accorde, pour dater sa rédaction, sur la période 1465-70. Les caractéristiques de la langue ne contredisent pas cette datation et localisent la pièce dans la partie Est des Midlands, sans doute le Cambridgeshire ou le Norfolk¹¹. Ces traits linguistiques situent donc la pièce dans une zone, l’East Anglia, commerçante et riche (commerce de l’Étape avec

connus : dans l’interlude *Horestes*, à la fin d’une bataille, une femme fait un soldat prisonnier et lui vole ses armes (vv. 626-647) ; et dans *Cambises*, par Thomas Preston (1565), les clowns/soldats, Huf, Ruf et Snuf sont mis en fuite par une « Meretrix », de même que le Vice Ambidexter qui voulait s’interposer (vv. 160-306).

¹⁰ Voir, par exemple, le *Mystère du siège d’Orléans* (c. 1450).

¹¹ Des toponymes non repris dans la traduction française vont dans le même sens.

l'Allemagne et les Pays-Bas), et partant, d'intense activité théâtrale. Cette situation est comparable à celle des Pays-Bas des xv^e et xvi^e siècles. Mais cette localisation n'est pas particulièrement pertinente en ce qui concerne la caractérisation du jeu qui nous occupe ici¹².

Ce qui paraît plus révélateur, quant à l'atmosphère générale du spectacle, et peut-être plus essentiellement, pour sa signification, ce sont les assez nombreuses références, directes ou indirectes, au froid et à l'hiver. Examinons le texte! Dès le v. 54, nous rencontrons le mot « hiver ». L'allusion faite par Malin était facilement compréhensible par le public de l'époque, car c'était au moment où les travaux des champs n'étaient pas possibles que l'on procédait au battage du blé. Plus loin, et sans lien logique évident avec les déclarations précédentes, À-La-Mode s'écrit : « dehors, il fait bien froid ». Après que Genre Humain a donné ce qui semble être un coup de bêche à À-La-Mode et à Vaurien, qui prétend l'avoir reçu dans ses parties sensibles, ce dernier remarque ironiquement « Je me gelais les c... , mais comm'ça, j'ai pas froid ». Enfin quand les clowns/vauriens imposent à Genre Humain un raccourcissement de sa robe, qui implique qu'ils l'emportent le temps de l'opération, Genre Humain se montre accommodant : « Je ferai de mon mieux pour du froid me couvrir ».

Ce thème du froid s'harmonise parfaitement avec celui des labours et des semailles d'hiver. Genre Humain nous est montré en cultivateur : « quand Adam bêchait... ». Le travailleur est traditionnellement armé d'une bêche (« Dieu bénisse ta bêche »). Maintenant mentionne ironiquement les espoirs de bonne récolte que les trois chenapans ont entrepris de ruiner : « Quoi, c'est ici que doit pousser / le blé que tu vas moissonner ? »¹³.

La question qui vient immédiatement à l'esprit du lecteur est évidemment la suivante : le temps d'hiver, ou le Carême qui y était associé, est-il un temps fictif, temps représenté, qui appartiendrait donc à l'intrigue de la pièce, et ainsi concernerait les personnages de la *fabula*? Ou bien, ces références au froid de l'hiver constituent-elles une invasion du temps de la représentation à l'intérieur de

12 Deux interludes postérieurs qui sont thématiquement et structurellement proches de *Genre Humain*, *Youth* (c.1514) et *Hick Scornor* (c.1514), appartiennent, le premier au Northumberland (peut-être à la maison des Percy, près de Beverley), l'autre à la région de Londres.

13 « For a wynter corn-threscher, ser, I have hyryde » (v. 54); « the wether ys colde » (v. 323); « Marryde I was for colde, but now am I warme (v. 388); « Gode spede you wyth yowr spade » (v. 344); « Xall all this corn grow here / that 3e xall have the nexte 3er? » (vv. 352-353).

la fiction théâtrale ? Il faut prendre ici la juste mesure de ce qui paraît être une opposition rigide, temps de la représentation / temps représenté, et la considérer comme une nécessité théorique qui fournit des pôles de référence pour analyser la représentation théâtrale du temps. En réalité, dans chaque cas réel, en particulier en ce qui concerne le théâtre médiéval, cette opposition doit être nuancée, relativisée et envisagée par rapport aux thèmes et aux buts de chaque pièce. Il me semble par ailleurs qu'il faille prendre en compte le rapport entre la solidité d'une intrigue et l'épaisseur du temps représenté. Par exemple, la mise en œuvre d'une intrigue romanesque doit s'appuyer sur un temps affiché comme lointain et différent du temps de la représentation. Inversement, dans le cas de *Genre Humain*, l'intrigue a souvent été jugée comme inexistante ou incohérente¹⁴. Il est certain que cette remarque est justifiée si l'on entend par intrigue un récit linéaire, situé dans une chronologie claire et vraisemblable. Mais est-ce la seule interprétation possible du terme d'intrigue ? Nous y reviendrons.

Par ailleurs, il a été proposé que *Genre Humain* était inspiré des commentaires sur le livre de Job de Grégoire le Grand, les *Moralia in Job*¹⁵. Les points de ressemblance sont constitués par la description de la nature humaine comme un conflit entre le corps et l'âme, ensuite par la conception de la vie de l'homme sur terre comme une guerre et enfin la mort définie comme un retour à la cendre ou à la poussière¹⁶. Tous ces éléments concourent à créer une atmosphère « pénitentielle », liée aux épreuves successives de la tentation, du péché et de la contrition.

Nous sommes donc en présence d'une subtile convergence entre la dureté du froid hivernal¹⁷ et l'époque pour laquelle on peut supposer que la pièce a été composée, et l'esprit de Carême, de même que le spectacle est à la fois le véhicule de

14 « [Mankind has] as nearly as possible no plot » (C. F. Tucker Brooke, *The Tudor Drama : A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin, 1911, p. 65) ; « Mankind has no plot to speak of » (Neville Denny, « Aspects of the Staging of Mankind », *Medium Aevum* 43 (1974), 252). La pièce est considérée comme une « sham morality » par W. K. Smart, « Some Notes on Mankind (Concluded) », *Modern Philology* 14.5 (1916), 309-312.

15 En particulier par L. Kochanske Stock, « The Thematic and Structural Unity of Mankind », *Studies in Philology*, 72.4 (1975), 386-407.

16 Voir *Genre Humain*, v. 204 / Job 2.7-8 ; *Genre Humain*, vv. 227-228 / Job 7.1 ; *Genre Humain*, vv. 319-322 / Job 34.15. Voir aussi « Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris », inspiré de la prière pour l'imposition des cendres le Mercredi des Cendres, début du Carême, « Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris » (citation de Genèse, 3.19).

17 On comparera ces allusions à l'hiver à la plainte des bergers dans la *Secunda [pagina] Pastorum [Second Shepherds' Play]* de Wakefield : « Lord, what these weders ar cold ! And I am yll happyd... » (vv. 1 sqq.).

thèmes édifiants ou parodiques et un interlude organisé pour distraire un public dont nous ne connaissons certes pas l'identité, mais sûrement réuni pour une fête.

Public et occasion

Ici une remarque me paraît fondamentale : la liberté de ton, de composition, d'idées présente dans cette pièce suppose qu'elle a été écrite pour un groupe homogène, socialement privilégié, guidé par une connivence qui permet des audaces et des facilités qui seraient déplacées devant un large public. La comparaison avec une pièce de même époque, et sur laquelle nous sommes mieux renseignés, *Nature* de Henry Medwall, peut nous apporter quelque lumière. Vraisemblablement jouée pour les festivités de Noël d'une des dernières années du xv^e siècle, au Palais de Lambeth, pour répondre à la commande du Cardinal J. Morton, Archevêque de Cantorbéry et Grand Chancelier d'Henry VII¹⁸. Ainsi, *Nature* est un des premiers divertissements de cour connus. *Nature* décrit la carrière de *Humanum Genus*, à la manière de *Castle*, par exemple. La pièce débute de façon assez classique par un exposé théologique inspiré par la philosophie érasmienne. Elle prend véritablement vie avec l'entrée d'Orgueil (qui ici signifie l'amour des biens de ce monde); leur succès, et donc la chute de l'homme, seront manifestés par un procédé éminemment spectaculaire, l'acquisition d'un beau costume à la mode du jour. Sensualité est aussi à l'origine d'une tentation d'une autre nature : le péché de la chair. Le même Sensualité nous raconte comment l'Homme a succombé aux charmes de Kathy et de Margot au cours d'une des premières scènes de taverne de la littérature dramatique anglaise (même si elle est ici simplement rapportée et non représentée)¹⁹.

Nature donne un second exemple d'audace dans le traitement qu'elle offre de la guerre entre les vices et les vertus (*psychomachia*). L'orgueil est présenté comme

18 Voir R. Potter, *op cit.*, p. 58-66.

19 À peu près contemporaine de la *Mary Magdalen* du manuscrit Digby, où on trouve une scène de taverne représentée. Déjà mentionnée dans *Castle* (v. 2345), la taverne deviendra au théâtre la représentation classique de la débauche : voir *Youth*, vv. 281, 395, 425 et 531; *Mundus et Infans*, v. 583; *Hick Scorer*, vv. 404-413; *Impatient Poverty*, v. 229; *The Trial of Treasure*, v. 789; *The Glass of Government* (par George Gascoigne), v. 75; et *The Miseries of Enforced Marriage* (par George Wilkins), v. 1130. La scène de taverne est déjà présente dans la pièce française de l'Enfant Prodigue, *Courtois d'Arras* (1^{er} tiers du XIII^e siècle). On pourra consulter Alan Hindley, « *L'Escole au deable : Tavern Scenes in the Old French Moralité* », *Comparative Drama* 33.4, (1999 / 2000), 454-73.

un *Miles Gloriosus*, vantard et bavard, dont Envy se moque en lui faisant croire que la bataille pour laquelle il se prépare est déjà perdue avant qu'il ait atteint le champ de bataille. De bataille, il n'y en aura d'ailleurs pas, et l'action dramatique se termine en queue de poisson. À ce stade l'Homme est déjà vieux et la pièce se clôt sur des prédications.

Nature, qui fut jouée devant un auditoire aristocratique et cultivé²⁰, et traite son sujet avec une désinvolture certaine, est cependant policée dans sa forme. *Genre Humain* fait preuve du même manque de sérieux, mais est aussi plus libre et plus leste dans son expression, allant même jusqu'à la scatologie. L'abondance du latin et d'éléments appartenant à la culture religieuse et universitaire alliés à la farce la plus dévergondée confère à ce dernier une saveur goliardesque, et suggère que le public pouvait être constitué d'étudiants de Cambridge (en raison de la présence de toponymes de la région) ou des Inns of Court de Londres. On pourrait penser que les grossièretés sont destinées à un public populaire et campagnard peu raffiné, mais, inversement, il est tout à fait acceptable d'imaginer que seul un public sûr de lui, de son importance sociale et de ses performances intellectuelles, peut admettre l'ironie et un certain détachement vis à vis des problèmes fondamentaux de l'existence, et que ces incongruités sont plus supportables pour une société « avertie » et qui se croit supérieure à ces plaisanteries de bas niveau.

Lieu de la représentation

Il a été généralement admis que ce type de pièces, et cette pièce en particulier, était joué dans les auberges, ou dans les cours d'auberge. Une quête semble trouver sa place naturelle dans un lieu public dont l'entrée est habituellement libre. Mais on peut aussi argumenter que l'auberge (et sa cour) est l'endroit où il est le plus facile de filtrer un public et de lui faire payer son billet. D'autre part, on voit mal un aubergiste prêter ses locaux sans assurance d'un profit assuré. Il est vrai que certains passages de *Genre Humain* semblent impliquer que la scène se déroule dans une auberge. En premier lieu, l'énigmatique « Monsieur, je suis venu vous fournir distraction » (v. 69), qui peut être le fait d'un amuseur populaire, *leader* d'une troupe théâtrale s'adressant au patron de l'auberge avec qui il a négocié le spectacle. Au moment de la quête, prétendument destinée à faire apparaître

20 Voir *Nature*, vv. 886-899.

Titivillus, le clou de la soirée, le premier à être sollicité (pour donner un exemple au public ?) est le patron (« the goodeman of this house » [v. 467]). Plus tard, Genre Humain encanaillé, réclame un « tapster » (v. 729 – pour obtenir une bière ?), une femme (v. 729 – une fille ?) et un ballon de football à un « [h]ostlere » (v. 732 – le tapster et le « hostler » sont-ils une seule et même personne ?). Ces trois exigences – un pot, une fille et un ballon –, qui interviennent, remarquons-le, à la fin d’une scène de dissipation, sont-elles à prendre au pied de la lettre, ou ne sont-elles pas des expressions consacrées qui ne tendent qu’à mettre en relief la dépravation des personnages qui les formulent ?

Cela dit, et comme déjà suggéré, il ne faudrait pas confondre ces allusions, ces créations verbales, qui sont du domaine du dialogue, avec des allusions à la situation réelle de la représentation ou même avec des créations de situations fictives. La référence à la taverne est une image classique, ou métaphore, de la dépravation²¹.

L’autre lieu de représentation proposé est le hall d’un « manor », ou maison d’un membre de la *gentry*, qui accueillait souvent des troupes en tournée, particulièrement au cours de la période des festivités reliées à Noël et au Carnaval, jusqu’au mercredi des Cendres²². Il est possible que le langage ait pu être plus libre devant un groupe fermé, la famille du « Lord of the Manor » et ses serviteurs²³. Un indice en faveur de cette solution pourrait résider dans les nombreuses références au public comme un « respectable auditoire » (« worshipful audience » [vv. 317, 409 et 896]) ou une expression équivalente, telle que « sovereigns » (vv. 13, 29, 204, 316 et

21 Dans *Nature* la taverne, lieu de tentation, ne paraît que dans un récit. Les allusions sont nombreuses dans *Genre Humain*. Genre Humain, convaincu par le discours de Titivillus, déclare qu’il s’en va au « cabaret » (« ale house » [v. 609]), ce qui entraîne inmanquablement l’allusion à la fille de mauvaise vie qu’on y rencontre (« lemman » [v. 611]). Il ne fait que répéter le conseil de Titivillus (v. 604). Dans les prétendues minutes de la cour seigneuriale Malin fait semblant de lire « un endroit où il y de la bonne bière » (v. 688) – peut-être une traduction approximative d’une expression latine courante à l’époque –, pour se donner un air provocateur. Aller au cabaret à la place de la messe le dimanche matin fait partie des engagements que Genre Humain doit prendre sous la dictée de Maintenant (v. 711). Le mot « yard » (v. 561) – c’est-à-dire cour, en particulier d’auberge – a été longuement discuté. Sa présence est-elle une preuve que la pièce était jouée dans une auberge ? Genre Humain sort pour, dit-il, « soulager un besoin pressant ». La cour d’auberge est-elle le lieu le plus approprié pour cette opération ? C’est peut-être aussi le lieu fictif où il cultive son blé (voir vv. 350-355).

22 Pamela M. King envisage cette solution parmi d’autres dans « Morality Plays », in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, éd. Richard Beadle, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 247-48.

23 Qui semblent explicitement désignés dans la formule si souvent citée : « Vous qui êtes assis, et ceux qui sont debout » (v. 29).

903)²⁴. Remarquons aussi que ce public est (en partie tout au moins) lettré, comme le suggèrent plusieurs références à l'écrit²⁵. La référence à la cour de Seigneurie dans le carnet écrit par Vaurien prouve une familiarité avec cette institution, qui semble être le fait de petits nobles, ou de clercs qui jouaient le rôle de notaires dans les sessions judiciaires²⁶.

Une troisième solution impliquant des clercs ou des universitaires (qu'ils soient acteurs ou simples spectateurs) nous est suggérée par la quantité inhabituelle de citations (ou pseudo citations) latines. La quantité même de ces citations constitue une parodie des auteurs médiévaux, qui citent en latin pour donner plus de poids à leurs « autorités » : l'Église ou la Justice peut être visée. Ces citations sont souvent des lieux communs de l'apologétique, comme « Ecce nunc tempus acceptabile » (v. 866) qui exprime l'urgence de la pénitence et de la conversion, précepte si souvent illustré par la parabole des vierges sages et des vierges folles. De même, « Nolo mortem peccatoris » (v. 834), qui est illustré par l'épisode de la femme adultère. Cette abondance de citations est certes une parodie de la technique des sermonnaires et des textes d'édification, mais aussi du genre théâtral dans lequel *Genre Humain* s'inscrit²⁷. L'emploi du latin d'église est ouvertement parodié dans les sarcasmes que les trois gredins adressent à Pardon. À-La-Mode le reprend sur la qualité de son latin ; qu'il traite de latin « anglicisé » (v. 124), autrement dit « latin de cuisine » (faisant probablement allusion aux termes « denomination » et « communication » que Pardon vient d'employer (vv. 122-123) ; et il se livre à l'exercice favori des potaches (du temps où les collégiens apprenaient le latin !), traduire des grossièretés dans la langue de Cicéron (vv. 129-138). Les créations « breadibus », « horsibus » et « firibus » de la même veine (traduits par « panibus », « chevalibus » et « cheminibus » respectivement), sont mises en relief

24 Ces expressions semblent plutôt déplacées pour désigner des manants. Une seule fois le public est appelé « congregation » (v. 188).

25 *Genre Humain* promet de noter les étapes de son amendement par écrit sur du papier (vv. 315-316). Vaurien est nommé greffier du « Parlement » convoqué par Malin (v. 670), et une didascalie d'origine en latin note explicitement qu'il écrit (v. 672). Malin fait une remarque sur l'élégance de l'écriture de Vaurien : « a fayer hande » (vv. 682-686).

26 Voir le MS « carici tenta generalis » (v. 68), où « carici » est interprété comme « Curia » dans l'édition d'Eccles, qui précise dans sa note au v. 687 que « curia tenta » était l'en-tête habituel des minutes des cours de seigneurie. La graphie « carici » est comique si le public (ou une partie) se rend compte de l'impropriété.

27 Voir *Castle* et *Nature*.

par l'allusion à la glose que Malin propose sur le modèle des exercices scolaires médiévaux (vv. 58-63) venant tout droit de la pratique pédagogique du dialogue en latin entre maître et élèves, et très anciennement illustré par les *Colloques* d'Ælfric : « Nos pueri rogamus te, magister... »²⁸.

Les acteurs

Si aucun document ne nous permet de préciser le type de lieu où se donnait cette pièce, la nature de la troupe théâtrale impliquée par la structure du jeu, les thèmes évoqués et les actions inscrites dans le dialogue nous portent à penser qu'elle était produite par des acteurs professionnels, vraisemblablement en tournée. Ce caractère professionnel ne semble pas faire de doute. Il est d'abord suggéré par le nombre d'acteurs nécessaire à la mise en scène. La distribution comprend sept rôles parlants (sans compter le[s] musicien[s])²⁹. Un tableau récapitulant les présences en scène des divers rôles montre aisément que deux rôles seulement peuvent être doublés : Pardon et Titivillus. Le même acteur assurant le rôle du diable et aussi celui du représentant de la morale et de la religion, n'est-ce pas un clin d'oeil déjà lourd de signification ?

Le nombre des acteurs s'établit donc à six, ce qui paraît raisonnable pour une troupe professionnelle. Il s'agit probablement d'une troupe instruite, ou tout au moins capable de répondre à la demande d'un public plutôt « haut de gamme », qui comprend les jeux de mots et assez de latin pour apprécier son emploi parodique³⁰. La qualité professionnelle de la troupe est suggérée par l'obligation qu'ont les acteurs de chanter et de danser et par le relief accordé au langage, qui fait l'objet de multiples commentaires, et constitue ainsi le centre d'intérêt de

28 Voir aussi « spadibus » et « headibus » (vv. 398-399) et « patus » (v. 472).

29 Le problème du (ou des) musicien(s) est secondaire. La musique et la danse semblent concentrées dans la partie vv. 72-161, au cours de laquelle tous les acteurs sont en scène, sauf Genre Humain. Ce dernier double-t-il le musicien requis au v. 72 ? Mais le mot « mynstrellys » est un pluriel. Ces ménestrels appartiennent-ils à une autre troupe ? Un autre « mynstrell » est appelé au v. 451. L'entrée de Titivillus doit-elle donc se faire en musique ? Il semble que l'intervention de Vaurien, qui propose de jouer du pipeau de Walsingham, ait résolu la question.

30 Peter Happé a cette remarque : « *Mankind* is an odd mixture of clerical / academic thinking with a mode of performance and some circumstantial detail suggesting a company on the road, whether learned or not » (« The Macro Plays Revisited », *European Medieval Drama* 11 (2007) 52). On voit que sur ce dernier point P. Happé reste évasif.

nombreux passages³¹. Que ces professionnels jouent avec des éléments culturels ne signifie pas pour autant qu'ils font dans la finesse. Les sources de leur comique se trouvent tout autant dans la culture populaire (ou folklorique) que dans celle des clercs (fêtes des fous, etc.), mais ces éléments sont les uns et les autres traités avec une distance idéologique, même s'il y a immédiateté de jeu. Si l'idéologie dominante est quelquefois mise à mal, le cadre dans lequel le jeu est donné reste intact – parcours de l'homme tenté, vaincu par le péché, et finalement sauvé grâce à l'intervention d'un agent divin – et constitue une sorte de caution sociale du jeu qu'il contient.

Les motifs

Après la lacune dans le manuscrit (suivant le v. 71), nous sommes brutalement confrontés à une séquence musicale, une musique de danse qui, associée à d'autres indices, porte à penser que *À-La-Mode* assume le rôle de montreur d'ours, alors que l'ours est joué par Vaurien³². Le rythme de la musique est rapide, et Vaurien proteste car il a peur de se casser le cou (vv. 74, 94-95).

Cette danse de l'ours est une bonne introduction à la danse imposée au Révérend Pardon, sorte de harcèlement qui vise, notons-le, non le représentant de l'humanité susceptible de tomber dans le péché, mais l'agent divin, infaillible par nature. Ce jeu est donc tout aussi gratuit que la danse de l'ours, puisque Pardon ne peut pas fauter, mais renforce dès le début de la pièce le climat d'irrè-

31 Voir commentaires sur le latin : vv. 124-125, 688-95, 771 et 774 ; les critiques sur le langage relâché des trois chenapans : vv. 102-105, 147, 295 et 349 ; ou inversement les remarques de ces trois mêmes sur le langage de Pardon : v. 150. On peut juger des qualités exigées d'un acteur professionnel en examinant l'exemple de *Fulgens and Lucretia* de H. Medwall. Les personnages y sont clairement divisés en deux catégories : A, B et la servante Jeannette qui, fournissent l'élément comique, chantent, dansent et font des démonstrations sportives ; d'autre part les rôles « nobles », Fulgence, sa fille Lucrèce, les soupirants... qui peuvent être tenus par de jeunes nobles non professionnels. Aucun jeu de scène particulier n'est demandé à ces derniers, ils n'ont qu'à déclamer les vers du texte. On peut aussi identifier une parodie du style « noble » dans le résumé que donne B de l'intrigue de la pièce (vv. 70-125).

32 Voir Glynn Wickham, éd., *English Moral Interludes*, Londres, Dent, 1976, Introduction, p. 5, et Tom Pettitt, « *Mankind*, an English Fastnachtspiel? », in *Festive Drama : Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre, Lancaster, 13-19 July, 1989*, éd. Meg Twycross, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, p.193. Cet ours est joué par un acteur au vu et au su du public. Ce peut être également l'ours costumé en paille qui accompagnait les quêteurs durant la période de Noël (East Anglia) ou du Carnaval.

vérence. Il se combine avec le thème de la robe raccourcie, qui va être ré-utilisé dans la tentation de Genre Humain.

Le deuxième motif utilisé dans *Genre Humain* est celui de la tête coupée, familier des pièces de Mummings. Après avoir été copieusement insulté par les trois vices, Genre Humain se venge en leur donnant un coup de sa bêche³³. Ils prétendent avoir été blessés dans leurs parties tendres, et Maintenant se plaint aussi de la tête, déclenchant ainsi l'offre de la part de Malin de la lui couper pour la lui recoller³⁴. À-La-Mode en profite pour faire un parallèle scabreux entre la tête et les parties dont il prétend souffrir après le coup de bêche de Genre Humain. Cette partie du texte joue sur cet épisode des pièces de Mummings, souvent repris dans divers types de festivals populaires, le jeu de la décapitation – mise en scène de la mort symbolique de la « vieille » année, suivie du renouveau³⁵. Cette attention portée à la tête est doublée par la description de Titivillus comme un individu (diable ?) qui a une tête de grandes dimensions, qui évoque le Belzebuth « grosse tête et petit cerveau » qui paraît dans les pièces de Mummings. Ces références à des mythes familiers situent immédiatement l'action dans un réseau de significations bien connu et apportent une crédibilité à la vedette du spectacle, Titivillus.

Le troisième motif est celui de la quête. Qu'elle soit réelle ou fictive, elle établit un contact fort entre spectacle et public. Dans les pièces de Mummings, la quête vient clore la représentation et renforce le lien en intégrant cette « participation » (aux deux sens du terme) du public³⁶. Dans *Genre Humain*, en déplaçant les responsabilités de la quête du diable central (Titivillus au lieu de Belzebuth) vers un subalterne (À-La-Mode), la nature symbolique du don est mise un peu en retrait, au profit du spectaculaire, du jeu entre la troupe et le public qui doit « mériter » l'entrée en scène du clou du spectacle. Ainsi se construit une intrigue

33 Qui intervient après 380 et est rappelé par Malin à 421.

34 434-50 et 618.

35 Jeu de la décapitation évoqué dans *Sir Gawain and the Green Knight*, 366-443 (éd. J. R. R. Tolkien, E. V. Gordon et Norman Davis, 2^e éd. Oxford, Clarendon Press, 1967). Cette décapitation, suivie de la remise en place de la tête, constitue la guérison effectuée par le Docteur. Elle est aussi symbolisée par un cercle d'épées autour du cou de la victime au cours des « sword dances » écossaises, et est aussi évoquée dans les fêtes du renouveau du mois de mai par la chanson « Here comes a chopper to chop off your head » (E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, 2 vols., Londres, Oxford University Press, 1903, vol. 1, p. 151).

36 *Genre Humain*, vv. 457-461. C'était le diable Belzebuth qui procédait à la quête, armé d'une poêle ou d'une louche (Chambers, vol. 1, p. 217).

du jeu, qui motive l'enchaînement des parties du spectacle qui devient ainsi bien plus qu'une suite de numéros.

Un lien plus évident, et hautement efficace pour faire participer le public à l'action de la scène, c'est l'interaction concrète et physique entre salle et scène : les acteurs sortent de la salle ou la traversent, et se frayent un passage à travers le groupe de spectateurs qui se tient debout devant les issues, aux cris de « place, place » (« room, room » [vv. 331, 612, 631, 696 et 701])³⁷. On peut rapprocher ces sortes d'entrées ritualisées des auto-présentations, fréquentes dans les pièces de Mummings, qui ont sans doute inspiré l'entrée de Titivillus – « Ego sum dominantium dominus » (v. 475) – annoncée quelques vers plus haut pour la mettre en évidence : « j'arrive pedibus cum jambis » (« I com wyth my leggy's wnder me » [v. 454]). Dans les *Mystères*, ce type d'entrée annonce souvent l'entrée des tyrans, les Hérode-Pilate. Ici sa violence est atténuée par le comique qui s'attache au personnage de Titivillus.

Mais, avant de considérer la nature assez particulière de Titivillus et des autres personnages, abordons un thème qui, s'il est moins visuel que les précédents, est tout aussi traditionnel. De la tête passons au cou ! Dès que Titivillus quitte la scène, on voit les effets désastreux de son influence. Genre Humain rêve que Pardon s'est « cassé le cou », entendez, a été pendu à un gibet. C'est en revanche, ce qui est « vraiment » arrivé à Maintenant qui en a miraculeusement réchappé quand la corde a cassé. Mais il lui en reste un bout, qu'il porte comme un collier qui lui fait mal au cou (vv. 612-630)³⁸. Une mésaventure similaire est arrivée à Malin, mais lui, il a été attaché par des fers aux poignets. Ces deux exemples signalent l'irruption du monde des bas fonds (vols, violences et prostitution) dans le théâtre « moral » de divertissement, en tant que repoussoir et source de comique³⁹.

37 On peut rappeler à ce propos la fréquence de ces entrées annoncées par un « room, room ! » tonitruant, qui classent les personnages qui le profèrent parmi les vices et les tentateurs.

38 Maintenant mérite pleinement le nom de « Chevalier du Collier » (Knight of the Collar ou, plus explicitement « of the halter »), terme qui est employé dans plusieurs interludes pour désigner un malandrin. Voir *Youth*, v. 269 ; *Hick Scorer*, vv. 239 et 894 ; et *Enough Is As Good As a Feast*, v. 367. Cette dénomination est peut-être une allusion parodique à l'Ordre du Collier fondé en 1362 par le Comte Amadeo II de Savoie (voir J. R. Hulbert, « Syr Gawayn and the Grene Knyzt (Concluded) », *Modern Philology*, 13, 1916, p. 716-18).

39 Vv. 642-650. On sait qu'au xv^e siècle une abondante littérature satisfaisait la curiosité des gens « comme il faut » quant aux milieux criminels.

Structure du spectacle

Ces motifs que nous venons d'examiner impliquent un certain nombre de rôles, présents comme personnages, parlants ou non. D'un côté les petits voyous qui n'évoquent que de très loin les vices de l'enfer, et qui doivent peut-être leur nom à des personnages de la moralité française⁴⁰. Leur groupe est présenté comme un ensemble structuré. Comme dans plusieurs autres interludes, ils sont sous l'autorité d'un chef / organisateur, ici Malin, et ailleurs honoré du titre de « capitaine »⁴¹. Les relations à l'intérieur de la bande sont source de rivalités, d'embrouilles, donc de comique. Après des récits de pendaisons qui tournent bien (la corde a cassé), nous avons sous nos yeux une « presque » scène de pendaison lorsque le désespoir pousse Genre Humain à crier « une corde, une corde ». Nos chenapans lui fournissent avec prévenance un gibet où se pendre... mais il est sauvé in extremis par l'arrivée miraculeuse du Père Pardon. La bande des quatre canailles s'égaille alors dans la nature, sans être ni punis ni menacés. Leurs cris « mon cou, mon cou ! » (vv. 808, 810) n'étant là que pour souligner cette isotopie de la deuxième partie de la pièce.

Malin n'est pas que le chef de la bande. Il est aussi l'interlocuteur privilégié de Pardon et, dans une certaine mesure, de Genre Humain et du public. Il est le premier qui apostrophe Pardon – ce qu'il n'oublie pas de faire remarquer plus tard⁴². Mais sa prééminence n'est pas fortement marquée, et une certaine « démocratie » préside à l'organisation de la bande. Par exemple, il ne semble plus présent après la lacune dans le manuscrit ; c'est À-La-Mode qui convoque les musiciens, et c'est Vaurien qui joue les chefs de chœur pour l'exécution du fameux Noël. Il ne reparaitra qu'au vers 413 pour rappeler l'intrigue « morale », plutôt mise à mal par les pitreries de ses trois compagnons. Il introduit alors Titivillus, et lui passe d'une certaine manière le flambeau.

Avec cette entrée en scène, la pièce bascule de façon assez sensible. Titivillus n'est pas le diable qui fait peur aux enfants, mais la vedette dont le public a désiré

40 Similarité que j'ai exploitée en traduisant *Nowadays* par *Maintenant*.

41 Dans *The Tide Tarrieth No Man*, le Vice Courage s'autodésigne comme « Captain » : « [I] am the Captain of all this rout » (v. 897).

42 J'étais ici tantôt ; c'est moi Monsieur Malin.
J'ai discuté avec Pardon (vv. 417-418).

Dans le texte qui nous reste ils ne sont ensemble sur scène que pendant 72 vers, mais on peut penser qu'ils continuaient leur discussion dans la page manquante du MS (puisque v. 123 marque un changement de scène).

l'apparition, pour laquelle il a d'ailleurs payé un supplément! Ce retournement dans l'utilisation du Titivillus traditionnel illustre le modèle qui préside à la structuration de l'action. Le déroulement du spectacle en est le centre, et les éléments qui le constituent sont dépouillés de leur valeur symbolique. Le porte-parole de la leçon morale et religieuse, Pardon, est ridiculisé d'abord dans sa parole, ensuite dans sa personne lorsqu'il est forcé de danser par les trois complices de Malin. Ce thème visuel avait été introduit par une danse exécutée par Vaurien – danse qui ne coïncide pas avec la danse satanique (ou danse macabre) de la littérature d'édification, puisqu'elle est elle-même grotesque, et parodique d'un motif folklorique⁴³.

Si les motifs s'enchaînent et se répondent, cette succession n'a aucune prétention à la causalité logique, mais relève bien plutôt de la fantaisie métonymique. Le thème de Noël, et du froid qui y est lié, est rappelé par À-La-Mode après que Genre Humain s'est félicité de sa bonne conduite, se disant à lui-même « Memento, Homo, quod cinis es... » (v. 321). Cette citation suit l'évocation du feu (qui produit de la cendre), et inspire le premier vers du Noël qui contient, sans aucune obligation logique ni sémantique en dehors des besoins de la rime, « C'est écrit avec un charbon... » (v. 335)⁴⁴.

De même, l'isotopie de la pendaison est introduite à brûle-pourpoint par À-La-Mode (vv. 612-630)⁴⁵ et reprise par Genre Humain qui, dans son désespoir, demande une corde pour se pendre (vv. 800-802). Par ailleurs, remarquons que ces différentes isotopies ont une présence presque exclusivement linguistique – ce qui permet des glissements, des enchaînements de mots, à l'instar de ceux des textes narratifs. Les deux seules « actions » faisant l'objet d'une monstration étant le tour que joue Titivillus à Genre Humain en lui mettant une planche sous la terre qu'il va bêcher (vv. 533-536), et la venue sur scène d'un gibet porté par Malin et À-La-Mode pour pendre Genre Humain (vv. 801-802). La deuxième conséquence d'une telle composition c'est qu'il n'y a pas d'intrigue à proprement parler. La

43 Le raccourcissement du vêtement (qui intervient deux fois : vv. 88, 671-672 et 697-700, 718-721).

44 On peut ajouter que la prière « Dieu nous donne de bons feux » contient aussi un élément visuel, À-La-Mode se chauffant les mains à la cheminée, ou au feu brûlant au foyer central du hall, comme suggéré par les références au feu qui réchauffait le hall où se tenait la représentation des deux interludes de Medwall : *Fulgens and Lucre*, v. 1302 et *Nature*, vv. 268 et 513.

45 Avec allusion métonymique aux fers des prisonniers du fait de Malin (vv. 642-643). Le thème de la pendaison est peut-être introduit par l'évocation de la tête coupée et recollée (v. 435).

tentation de Genre Humain, n'est qu'un cadre formel, un schéma rendu obligatoire pour assurer un *imprimatur* social à un divertissement dont le ressort est majoritairement farcesque. *Genre Humain* n'est pas une farce de la bastonnade, elle est bâtie sur les jeux du mot.

La bataille des mots

À tout seigneur, tout honneur ! Le clou de la soirée, Titivillus, est certes un diable de la tradition⁴⁶. Dès son entrée dans l'histoire dramatique anglaise, Titivillus est associé aux mots. Il transporte dans un sac des rouleaux contenant les paroles creuses et oiseuses échangées par les paroissiens (et surtout les paroissiennes) pendant l'office religieux. Invisible de ses victimes, il est un peu comme une police politique de la religion ; il ne sanctionne pas ceux qui ont mal agi, mais ceux qui ont mal parlé. Si le Titivillus de *Genre Humain* ne se présente pas explicitement comme un chasseur de mots, il se révèle de façon encore plus significative : après avoir pris contact avec ses alliés objectifs, les trois chenapans de la bande à Malin (en fait, Titivillus et Malin ne se rencontrent jamais dans la pièce), Titivillus prend un ton solennel, en soulignant ses propos au moyen de l'expression « I say » répétée quatre fois (vv. 486, 490, 492 et 504). Il donne alors une sorte de mission officielle à ses acolytes, parodie de la mission évangélique donnée aux apôtres, et qui est formulée en termes identiques à ceux employés par le Christ, « allez sur le chemin de votre mission », à la différence près qu'il qualifie cet apostolat de mission *diabolique*, et qu'il les bénit de la main gauche pour souligner et le parallèle et l'antinomie (vv. 521-522). Nous nous rappelons que la mission des apôtres consistait à évangéliser le monde entier en portant la « bonne » parole⁴⁷.

⁴⁶ Ce paragraphe doit beaucoup à K. M. Ashley, « Titivillus and the Battle of Words in *Mankind* », *Annuaire Mediaevale*, 16, 1975, p. 128-50. Voir aussi mon « Titivillus et ses ruses », dans *L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais : actes du colloque des 18 et 19 juin 1998 [et] du colloque des 25 et 26 juin 1999 à l'Université de Nancy II*, éd. C. Stévanovitch, 2 vols, coll. « Grendel », Nancy, AMAES, 1999, p. 96-106. Dans les *Mystères* nous faisons connaissance avec Titivillus, seul diable nommé du Jugement de Wakefield (v. 249). Il montre avec orgueil ses rouleaux de parchemin où sont consignés les péchés des âmes (vv. 224-225), et il joue le rôle d'accusateur public au moment du jugement. Il est cité parmi les bourreaux et les tyrans dans *The Assembly of Gods* de Lydgate (éd. O. L. Triggs, Early English Text Society, Londres, Oxford University Press pour la EETS, 1957) ; il est mentionné par Hardy d'Hardy, le Vice de *Godly Queen Hester* (1040) ; enfin, un Tom Titivile paraît parmi un groupe de dévergondés dans *Ralph Roister Doister*, par Nicholas Udall (I, i, 21).

⁴⁷ Marc, 16.15 ; Jean, 15.27.

La rivalité entre Titivillus et Pardon se définit comme parole contre parole, c'est-à-dire d'un d'un côté la parole qui se veut la parole de l'édification, la parole authentique, de l'autre la parole jugée comme étant illégitime, et « parole vaine » (« ydle language » [v. 147]). En réalité, cette opposition est brouillée par l'action théâtrale, de la même façon que Malin prétend, d'entrée de jeu, brouiller la différence entre le bon grain et l'ivraie (vv. 45-52) – différence qui constitue la leçon de la parabole évangélique. Pardon présente sa parole comme un discours « délectable » (v. 65), qu'il prétend justifier en raison (v. 165), c'est-à-dire par des preuves et des citations scripturaires. Dans le même ordre d'idées, il affirme que sa nature est contenue dans son nom, qu'il utilise comme preuve de son statut vertueux : « Pardon est mon nom et ma dénomination » (v. 122). Du haut de son autorité il qualifie la parole de ses opposants de « ydyll language », qui sera comptabilisé à leur débit dans le bilan qu'il faudra présenter le jour du jugement (v. 173)⁴⁸. Les opposants (la bande des quatre !) n'ont de cesse qu'ils n'aient retourné le discours de Pardon et dévalué son langage, qu'ils qualifient d'élucubrations (« calcacyon » [v. 45]) de bla-bla-bla (« dalyacyon » [v. 46]) et de préchi-précha (« predication » [v. 47]), sans prétendre toutefois que leurs propres discours soient supérieurs et mieux fondés que celui de Pardon, mais déclarant que l'un et l'autre reviennent à du non-sens (v. 45), et que ce qui est dit est dit pour rien, qu'à la place de l'ordre prôné par Pardon, il n'y a que chaos et non-sens, propos abracadabrantiques et tours de passe-passe (« mysse-masche, dryff-draff » [v. 49]). Ce sens de l'absurde est renforcé par les citations et traductions latines, incompréhensibles pour le bon peuple. Les quatre canailles semblent avoir gagné la première manche contre un Pardon dépassé par leur dynamisme et leur gouaille. À-La-Mode conclut cet épisode avec assurance et ironie : « le Révérend n'apprécie pas notre éloquence » (v. 50)⁴⁹. Par un effet de symétrie, suggéré par une étymologie médiévale fantaisiste, « reson » (v. 165) est opposé à « derysyon » (v. 168). Pardon essaie de faire prévaloir son point de vue, proposant que la parole de Dieu est raison, celle du mal déraison (vv. 164-177)⁵⁰.

48 Noter le double sens du mot « account » : bonnes actions et péchés commis au cours de la vie, mais aussi livre de compte, transcription des actions sur un papier à l'aide de l'outil linguistique.

49 Au titre du chaos on peut citer le discours déréglé représenté par la chanson scatologique (vv. 335-343), et les grossièretés provocatrices de À-La-Mode (vv. 344-347).

50 Je suis d'accord avec L. M. Clopper, « Mankind and Its Audience », *Comparative Drama*, 8, 1874, p. 347-55, qui conclut que les quatre malandrins représentent la folie du monde.

Heureusement pour Pardon, le public, quoique muet, est là pour apprécier son éloquence, et est pris à témoin du malheur que ressent le bon Père de ne pas être écouté par la bande des vices, car son rôle principal est celui de conseiller⁵¹. Et, dans ce domaine, il aura plus de succès auprès de Genre Humain. Avant son départ il lui recommande de garder ses paroles (*i.e.* ses conseils) dans son cœur – ce que fera Genre Humain en fin de compte (v. 259).

Le langage est également mis en scène au moyen de la variété langagière de l'affrontement, la cour de justice. Une cour, ou tribunal, est convoquée aux cris de « oyez, oyez, oyez! » (vv. 665-669). Vaurien en est nommé greffier (v. 670). Malin lit ensuite de prétendues minutes en latin (vv. 690-613), et prenant le siège du juge de seigneurie, il fait jurer à Genre Humain (comme on fait jurer à un témoin de dire la vérité) de suivre les préceptes du mal (vv. 702-717). Une deuxième évocation de cour intervient lorsque Malin s'écrie « A parlement, a parlement! »⁵². Ces évocations de lieux de discussion à cet endroit de la pièce, et après les prières de Pardon à la Vierge s'adressant au pouvoir de médiatrice de Marie et rappelant la nécessité de compassion et de miséricorde, suggèrent une référence à peine voilée aux Procès de Paradis (« Parliament of Heaven ») qui concluaient de nombreuses pièces médiévales⁵³. Cette présence constitue une sorte de retour formel à un schéma traditionnel.

L'action de cette pièce est donc majoritairement langagière. Outre qu'elle constitue une variation comique sur le rôle de la parole divine, cet emploi du langage instaure un décalage, une distanciation par rapport au jeu traditionnel de la conquête du bonheur éternel. Il a donc valeur métadramatique, en situant l'action dramatique au niveau du moyen d'expression du théâtre, la parole.

Si la pièce fascine le public en mettant en scène le vecteur même du divertissement, elle n'en oublie pas pour autant de donner une leçon conforme à sa vocation apologétique. Comme l'affirme Pardon en conclusion, « le corps est votre ennemi » (v. 897), car il bride la manifestation de la parole divine au profit d'un discours corporel, vicié, et trompeur, qui singe celui du Créateur, mais ne peut procéder que de l'orgueil, vice central de l'homme pécheur.

51 Donc on trouve « cownsell » (v. 179), « dyscomende » (v. 183), « recomende » (v. 188), « advise » (v. 220) et « consell » (v. 223).

52 Parlement a sans doute ici un sens de « discussion », « conférence », peut-être voisin de « conseil », qui correspond à « counsel » et « council » en anglais moderne.

53 Voir *Castle of Perseverance* dans le domaine anglais.

La traduction

Je n'applique pas une théorie particulière de la traduction : la traduction parlera sans doute d'elle-même. Je tiens seulement à préciser les points suivants. On y trouvera certainement bien des sujets de mécontentement, et quelques petits bonheurs ! La proposition selon laquelle elle se voudrait « fidèle » à l'original n'a, à mes yeux, aucune pertinence si on ne précise pas à quels traits de l'original on prétend être fidèle. Mon propos étant de faire connaître la pièce elle-même, et le type de théâtre auquel elle appartient, à des amoureux des planches qui ignoreraient, de façon tout à fait excusable, l'existence d'un *corpus* bien maltraité par l'histoire littéraire, et même l'histoire de la « poésie dramatique ».

Il a été jugé expédient d'essayer de transposer en priorité les qualités formelles de la pièce, quantités, nature des vers, dispositions des rimes et répartition des strophes, au prix de quelques « compressions », inexactitudes et faux-sens. J'ai autant que possible gardé des mots « pivots », autour desquels s'articulent images et métaphores (e.g. « porte » [v. 159]; « raison », « dérision » [vv. 165-169]). À côté de ces « fidélités », je me suis permis quelques fantaisies que je considère comme appartenant à l'esprit de la pièce (e.g. les toponymes [vv. 505-517]). Les allusions scatologiques, élément significatif du style de *Mankind*, sont reproduites aussi efficacement que possible. Enfin les vers de base choisis sont l'alexandrin et l'octosyllabe, vers majoritaires dans la scansion française, à partir duquel j'ai osé un certain nombre de variations (8, 10 ou, exceptionnellement, 14 pieds – les vers de 10 pieds étant formés de deux parties, 6 + 4 ou 4 + 6), selon les besoins.

Le lecteur reste juge quant à l'opportunité de ces choix⁵⁴.

Principes éditoriaux

Cette traduction est basée sur le texte de Mark Eccles (*The Macro Plays*, Early English Text Society, 262, Oxford, Oxford University Press for the EETS, 1969), dont je suis les choix textuels, ainsi que les interprétations données en note et dans le glossaire. Les didascalies originales sont transcrites en majuscules, sans modifications pour les originaux en latin, traduites pour celles qui sont en anglais. Pour

⁵⁴ Je suis heureux de découvrir qu'une autre traductrice donne priorité aux caractéristiques formelles du texte poétique, et les considère comme vecteurs privilégiés de sens : Dante Alighieri, *La Divine comédie*, trad. Danièle Robert, Paris, Actes Sud, coll. «Babel», 2021.

aider le lecteur dans sa compréhension des entrées et sorties de personnages et de quelques jeux de scène, j'ai reproduit entre parenthèses les didascalies ajoutées par G. Wickham dans son édition de *Mankind* (in *English Moral Interludes*, Londres, Dent, 1976), traduites en français.

Genre Humain (Mankind)

Traduction de Jean-Paul Débax

coll. « Traductions introuvables : Théâtre Anglais Médiéval », 2021, p. 1-46,
mis en ligne le 27/10/2021,

URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/traductions/mankind-everyman>>.

Théâtre anglais Médiéval

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Philippe VENDRIX

Responsable scientifique

Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2012 - CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

ISSN - 1760-4745

Date de création

Janvier 2012

Dernière révision

Octobre 2021

Genre Humain (Mankind)

Traduction de Jean-Paul Débax

Jean-Paul Débax

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

SCÈNE I

(Entre Pardon)

Pardon

Que le grand créateur de notre espèce humaine'
 Par nous, pauvres pécheurs, soit toujours glorifié!
 Pour nos très vils péchés il ne conçut de haine,
 Livrant son propre fils pour être crucifié.
 En serviteurs zélés nous devons l'adorer ;
 Car lui, le Tout Puissant, qui créa tout de rien,
 Par amour du pécheur et pour le racheter
 Il envoya son fils parmi le genre humain.

5

Son précieux sang n'a pas été versé en vain.
 L'homme doit son salut au sang de Jésus Christ.
 Il a été guéri, lui au péché enclin,
 Par la Passion de Dieu, ce remède béni.
 Messigneurs, je vous prie, amendez votre vie ;
 Priez donc humblement et avec dévotion,
 Ce Prince vénéré que nos cœurs glorifient,

10

15

1 Début probablement conventionnel pour introduire une pièce en grande partie déviante par rapport à un propos « moral ».

Pour avoir votre part de Sa Satisfaction².

J'ai été le canal de votre guérison ;
Je me nomme « Pardon »³, et pleure votre offense.
Surtout ne cédez pas à folle tentation
Pour accéder au Ciel après la transhumance. 20
Le pardon du Seigneur qui est omnipotence,
Grâce à Dame Marie⁴ descend sur le pécheur,
Et répand dans son cœur ses dons en abondance ;
Plaise à Dieu que Pardon soit votre défenseur !

Poursuivez, Messeigneurs, la vertu dans vos vies, 25
Votre âme purifiez pour la garder du mal.
L'ennemi, le Malin, gagnerait son pari
S'il pouvait vous mener à adorer Béliar.
Vous qui êtes assis, vous qui êtes debout⁵,
N'accordez point de prix à des biens passagers, 30
Regardez donc le ciel plutôt que notre boue ;
Voyez comme la tête des membres est respectée.
Cette tête, qui c'est ? Je vais vous l'expliquer :
C'est Christ, notre Sauveur, qui est comme un agneau ;
Les membres sont les saints qu'il comble sans arrêt 35
De son amour divin, inépuisable flot.

2 « Retribution » (dans le texte anglais) : ce mot doctrinalement à double sens, renvoie selon le cas à la félicité éternelle ou à l'Enfer / Purgatoire. La traduction par le mot « satisfaction » me paraît mieux convenir pour décrire les « mérites » du Christ, desquels l'homme peut prétendre bénéficier (« be partycypable »), grâce à sa foi, piété, prières, etc.

3 « Pardon » a été préféré à « Merci » pour le nom de personnage (« Mercy » en anglais), ambivalent lui aussi, étant plus directement compréhensible en français contemporain. Il a aussi l'avantage d'être masculin pour désigner un personnage qui est en général interprété comme celui d'un prêtre ou d'un religieux ; identification confirmée quand Nature Humaine le salue du nom de « father » (209). De plus, Pardon désigne aussi l'« indulgence » évoquée par Vaurien (143).

4 En bon prêtre catholique, Pardon évoque dès les premiers vers l'intercession de la Vierge Marie (dont le rôle dans le salut de l'homme est semblable à celui de Miséricorde qui paraît dans les « Procès de Paradis » médiévaux).

5 Ce vers qui fait référence à deux catégories de spectateurs, des « privilégiés » assis, et d'autres entassés dans un équivalent du « pit » élisabéthain, a été souvent commenté.

Il n'y a réconfort sur terre et sur les eaux,
Plus précieux, plus glorieux, ni pour nous plus utile,
Car il a libéré l'homme de son bourreau,
Son ennemi mortel, le venimeux reptile. 40
Que Dieu vous sauve au Jugement ! Ainsi soit-il !
Car sûrement il vous faudra payer vos dettes,
Le blé sera stocké, non la paille inutile⁶ ;
Je vous prie de tout cœur de garder ça en tête.

Malin Eh, dis donc, s'il te plaît, trêve de bavardages ! 45
Oublie ta paille, oublie ton blé, tes radotages !
T'as la gross' têt', mais rien dedans, et trop d'adages.
Dites-donc, cher Monsieur, expliquez-moi pour voir :

Tout est pareil, c'est la pagaille⁸,
Ici le blé, par là la paille, 50
Ma maman m'a nommé Canaille,
Ouvre ta bourse, aboule un liard !

Pardon Que fais-tu par ici ? On t'a pas invité !

(Malin s'avance).

Malin Comme batteur de blé j'ai été engagé⁹.
Vous dites que le blé doit être conservé et la paille brûlée¹⁰ ; 55

6 Allusion à la parabole de la paille et du bon grain (Mat., 3.12, Luc, 3.17), qui joue le rôle de conclusion à la partie doctrinale, est aussi une remarquable transition vers la partie « comédie » de la pièce.

7 L'interruption est opérée par Malin (« Mischief »), évidemment un « esprit du mal », qui joue à plusieurs occasions le rôle de « captain », ou chef des « vices », dans les interludes plus tardifs.

8 Ce court passage (vv. 49-52) de non-sens se pose en opposition radicale à la partie didactique.

9 Le personnage du batteur de blé s'insère bien dans l'isotopie blé / salut, et préfigure l'atmosphère ludique des fêtes d'hiver autour de Noël.

10 Allusion parodique à Mat., 3.12 et Luc, 3.17.

On peut montrer que non, comme apert ci-après :
 Le blé sert au panibus, la balle aux chevalibus et la paille aux cheminibus¹¹ ;
 Ce qui peut se gloser pour votre faible esprit :
 Le blé fera du pain à la fournée prochaine,
 « La balle aux chevalibus... » et ceteri, et cetera... 60
 Le son pour les chevaux fera bonne ripaille,
 Quand on souffre du froid on peut brûler la paille,
 Ainsi de suite, et queteri et quetera.

Pardon Va-t'en mon frère, car tu te rends coupable
 De tenter d'écourter mon discours délectable. 65

Malin Monsieur, je n'ai à moi de cheval ni de selle ;
 Je ne peux donc pas chevaucher.

Pardon Va donc à pied, crénom de nom !

Malin Monsieur, j'étais venu vous fournir distraction,
 Et, n'ayant pas reçu votre malédiction, 70
 Je vais rester¹².

* * * * *

*(Une page du manuscrit est probablement perdue ici.
 Le texte continue avec l'entrée de À-La-Mode, de Vaurien
 et de Maintenant, accompagnés d'une troupe de musiciens.)*

À-la-mode Hola ! ménétriers, jouez la danse habituelle¹³ !
 Appuyez sur l'archet, cassez-lui les oreilles !

11 Ces mots en latin fantaisiste (sans prendre en compte que ces formes en -ibus signalent des pluriels), sont la transposition des mêmes formations sur des racines anglaises : « bredibus » sur « bread », « horsibus » sur « horse » et « fribus » sur « fire ».

12 Quelques vers manquent entre vv. 71 et 72. Les festivités sont déjà entrain au v. 72, et Malin se présente comme un musicien professionnel (v. 69).

13 Allusion possible à un air lié à la danse de l'ours, Vaurien jouant le rôle de l'ours, À-la-Mode et Maintenant ceux des montreurs. Le v. 72 marque le début d'un passage à la double nature (vv. 72-161) : à la fois dans le droit fil de l'intrigue Malin / Pardon, et aussi métathéâtral.

Vaurien Et si je me rompais le cou, qu'en dirais-tu ?

À-la-mode Que je m'en fous royalement, turlututu ! 75

Maintenant Saute comme un lapin! Pour ça t'es pas tordu!
Et amusons-nous bien, profitons de l'instant !

Vaurien Quoi, me casser le cou pour te faire plaisir ?

À-la-mode Alors, fais attention, de toi on va médire.

Vaurien Je vous emmerde tous ! En voilà qui délirent ! 80
Allons-y, les copains, dansons joyeusement !

Ici ils dansent. Pardon dit :

Pardon Arrêtez, arrêtez, Messieurs, ce carnaval !

Maintenant « Arrêtez, père Adam », c'est là ton mot final ?
Ta partition tu connais mal.

Vaurien Voyez-moi ça : « ce carnaval ne me plaît guère »¹⁴ ! 85
Mon révérend, avancez là ;
Essayez donc un petit pas ;
Et cette robe ? Quittez-la moi !
J'ai bien dansé, quel joli bal !

Pardon Non, mon ami, je ne veux pas danser. 90

À-la-mode Si fait, Monsieur, mon pote va vous faire sauter !

Maintenant De tout mon cœur, Monsieur, si je peux vous bouger,
Je vais vous faire voir un pas du dernier cri.

14 Paroles ironiques prêtées à Pardon le vertueux.

<i>Vaurien</i>	Comment, Monsieur, vous feriez ça ? Avec ces gens ne dansez pas ! J'ai trop dansé ; ça, croyez-moi ! Et puis ça manque de place ici.	95
	Mais, Monsieur, j'ai cru que vous parliez de nous trois.	
<i>À-la-mode</i>	La peste soit de vous, j'étais sur mon grabat.	
<i>Maintenant</i>	Quant à moi, j'étais prêt à aller au rata. En bref, Monsieur, soyez le bienvenu.	100
<i>Pardon</i>	Soyez concis et sans détours ¹⁵ .	
<i>À-la-mode</i>	Mais, c'est du dernier cri, Monsieur, au goût du jour : Des mots nombreux et peu de sauce autour ; C'est la mode aujourd'hui, soyez-en convaincu.	105
<i>Pardon</i>	Mon Dieu, que les pécheurs sont fiers de leurs péchés !	
<i>Maintenant</i>	Contre la nouveauté, Monsieur, faut pas prêcher, Car tu nous trouveras toujours coquins fieffés, Et tu peux attraper, ce faisant, un coup bas.	
<i>Pardon</i>	Qui vous a invités n'a pas perdu son temps !	110
<i>Vaurien</i>	Qui c'est qu'a appelé Vaurien et Maintenant ? Plein la poire en prendras, si tu dis que je mens. Fais gaffe à pas faire un faux pas !	
<i>Pardon</i>	Dites vos noms, je n'en sais rien ¹⁶ .	

15 Cette injonction semble indiquer qu'à 101 les vœux de bienvenue de Maintenant annoncent une longue déclaration : exemple de métadiscours.

16 Les auto-présentations sollicitées des trois galopins, puis de Pardon, évoquent celle du Miles Gloriosus des pièces populaires, du type « sword dance », ou des pièces de mummers.

<i>À-la-mode</i>	Oh, moi, c'est « À-La-Mode ».	
<i>Maintenant</i>	« Maintenant ».	
<i>Vaurien</i>	« Et Vaurien ».	115
<i>Pardon</i>	Par le Christ qui nous veut du bien, Moult gens vous menez à malchance.	
<i>À-la-mode</i>	Malchance ? Ah, non, mais pas du tout ! On les rend gais, et un peu fous. Mais, votre nom, dites-le-nous Pour que nous fassions connaissance !	120
<i>Pardon</i>	« Pardon » est mon nom et ma dénomination ; Vous faites peu de cas de ma prédication.	
<i>À-la-mode</i>	Ah, tu es tant farci de latin de cuisine Qu'on craint à tout moment de te voir éclater ! « Pravo te » ¹⁷ , m'a dit le boucher, À qui j'avais gigot volé : « Tu n'es qu'un coquin de curé ! »	125
<i>Maintenant</i>	Je te prie instamment, curé très vénéré, De me tourner ces mots français en bon latin : J'ai bouffé des crêpes d'éteule, Et je t'ai chié dans la gueule ; Des mots latins tu me dégueules , Dis-moi ça de docte façon ! Ma femme a pour prénom Gisèle,	130 135

17 Eccles propose « I shrew thee, I curse thee ». Notez le comique consistant à faire parler un boucher en latin, deux vers après avoir critiqué le clerc Pardon pour son latin anglicisé ! Pravo semble appartenir à la famille de « prave » (adv. = de travers), « pravitas » (subst. = défaut, vice) et « pravus » (adj. = défectueux, mauvais ; souvent mis en opposition avec un adj. à valeur euphorique, e.g. « honesta » / « prava », le bien et le mal).

Un différend j'ai avec elle,
Et je voudrais qu'on me rappelle
Qui des deux est le vrai patron !

Vaurien C'est ta Gisèle ! Je t'y parie la peau des fesses.

Maintenant Tu n'es qu'un fou, et sans sagesse ; 140
Accomplis donc ce qui convient à ta bassesse :
*Osculare fundamentum*¹⁸.

Vaurien Le beau Pardon ; gras comme lard !
Lequel il tient du Papelard.
Si dans sa femme tu mets ton dard, 145
Tu auras cent jours d'indulgence.

Pardon Regretterez ces mots oiseux ;
Et sans délai, quittez ces lieux !

À-la-mode Sortons tous trois, ce sera mieux,
Le révérend n'apprécie pas notre éloquence. 150
Alors je file sans tarder,
Et que Dieu vous fasse accéder
À l'inférieure fraternité.

Maintenant Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid,
P'tet'que je pars à tout jamais ; 155
Et que t'aveugle le Mauvais.
Dirigeons-nous vers la sortie!

Vaurien Filons d'ici, par tous les diables,
Voilà la porte praticable¹⁹,

¹⁸ Un grand exemple de la grossièreté médiévale, illustrée notamment par le « souffle-à-cul » de la sculpture romane.

¹⁹ Intéressant détail de mise en scène qui suggère que la production originale utilisait un lieu couvert (hall aristocratique ou municipal), ou une cour d'auberge.

Adieu Révérend vénérable, 160
Que Dieu t'accorde bonne nuit!

Exiant simul. Cantent.

Pardon Que soit loué le Seigneur! Ah, quel bon débarras²⁰
Que ces trois galopins nous aient enfin quittés!
Ce qu'est leur vraie nature, ils ne le savent pas.
Qu'ils sont pis qu'animaux, la raison peut prouver. 165

La bête suit sa naturelle inclination,
Par leur comportement on peut se rendre compte
Qu'ils prennent plaisir à tourner en dérision
Jésus Christ, leur Sauveur, lui faisant grande honte.

Cette sorte de vie est des plus méprisables. 170
Attention, car elle est pire que trahison,
Au jour du Jugement elle n'est pas excusable,
Quand de chaque mot vain il faudra rendre raison²¹.

Ils ne s'en font donc pas et vivent sans souci;
Qu'advient-il quand l'ange embouchera sa trompe, 175
Et dira aux pécheurs qui auront mal agi :
« Venez devant le Juge et rendez votre compte » ?

Alors, moi, le Pardon, des pleurs je verserai²² ;

20 Le changement dans la scansion (6 quatrains, rimés a, b, a, b,) détache le passage vv. 162-185 comme un ensemble méditatif et pédagogique.

21 Cette culpabilité concernant les « vaines paroles » fait partie de la thématique caractéristique de Titivillus, ce diabolotin qui collectionnait (en vue du Jugement Dernier) les « paroles oiseuses » que les femmes échangeaient pendant la messe.

22 Allusions à la discussion entre les quatre filles de Dieu, présente dans de nombreuses Passions françaises, et connue sous le nom de « Procès de Paradis » (« Parliament of Heaven »); l'avis de Miséricorde et de Charité y prévaut face à celui de Justice et de Vérité. Il s'agit d'une scène inspirée *in fine* du Psaume, Vulgate 84 (Bible protestante 85).11 :

Misericordia et Veritas obviaverunt sibi,

Pour la consolation il ne sera plus temps ;
Et ce qu'il ont semé ils devront récolter : 180
Ce jour c'est l'insouciance, mais demain les tourments.

Non, je n'interdis pas la nouveauté licite,
Mais seulement au cas où elle est dévoyée.
Point besoin d'insister, la Raison y invite :
Fais ce qui est permis, refuse le péché. 185

(Entre Genre Humain).

Genre Humain Oui, de terre et de boue est façonnée la vie²³ :
Nous la devons à la divine Providence,
À qui je recommande toute la compagnie :
Que le bonheur du Ciel soit pour tous l'échéance !

Chacun à son degré en aura connaissance, 190
Si nous renonçons tous à notre mauvais pli,
Et pour la faible chair nous faisons pénitence,
Si nous obéissons aux vœux de Jésus Christ.

Humaine Condition est mon nom ; et je suis
Fait d'une âme et d'un corps, l'un à l'autre opposés. 195
Ils se livrent tous deux bataille sans merci ;
Qui devrait obéir tient le haut du pavé.

Voilà la triste histoire de cette inimitié,
Ma chair a sur mon âme acquis prééminence ;
Où la femme a vaincu, l'homme n'a qu'à pleurer, 200
Je soupire et je pleure quand j'en ai souvenance.

O, mon âme, où es-tu, si fine en ta substance ?

Justicia et Pax osculatae sunt.

23 Si on considère les 185 premiers vers comme un cadre ludique, la véritable comédie de *Humanum Genus* commence ici ; Genre Humain introduit maintenant le thème de la dispute entre l'âme et le corps (voir aussi *Pride of Life*, vv. 93-100, et *Castle of Perseverance*, vv. 3012-20).

O, que triste est ton sort, et grande ta malchance,
D'être unie à ma chair, cette fosse à purin²⁴!

À l'aide, Mère du ciel! Messeigneurs, j'ai chagrin 205
De voir ma chair prospère et mon âme humiliée.
Voyons si ce Monsieur peut m'apporter ses soins;
Il ne refusera pas son aide éclairée.

Bonjour, mon Révérend. Bienvenue en ce lieu,
O, vous qui partagez la divine sagesse! 210
Mon corps livre à mon âme un combat furieux;
Je fais appel à vous du fond de ma détresse.

Donnez-moi, je vous prie, spirituel réconfort.
Très instable est ma vie; mon nom est Genre Humain;
Satan, mon ennemi, se réjouira très fort 215
Si dans le noir péché il me fait choir enfin.

Pardon Le réconfort du Christ soit sur toi, mon ami!
Mets-toi donc sur tes pieds, je t'en prie, lève-toi!
Le Pardon est mon nom. Tu m'as l'air très gentil;
Pour éviter le vice je te dirai la voie. 220

Genre Humain O, vertu de Pardon, source de toutes grâces,
Selon ce qu'en ont dit les sages des nations
Vous êtes près de Dieu, et contemplez sa face,
Votre vertu surpasse toute la création.

Plus doux que le miel sont vos propos édifiants. 225

Pardon Garde-toi de la chair, car sois sûr que ton âme

24 Un vers manque après ce vers, non pris en compte dans la numérotation. Rime en –ill.

Avec ton corps toujours sera en différend :

*Vita hominis est milicia super terram*²⁵.

Combats Satan ; sois de Dieu le vaillant champion.

Ne sois jamais couard devant ton ennemi, 230

Si tu veux triompher montre-le dans l'action,

Comme compagnon d'armes tu auras Jésus Christ.

Rappelle-toi, mon fils, que très courte est la vie :

C'est le temps d'un soupir ; que Dieu nous vienne en aide !

Sers-t'en de tout ton cœur pour gagner Paradis ; 235

Ni l'ale ni le vin ne sont de bons remèdes.

Mesure est un trésor²⁶. Certes, on peut jouir de tout ;

Oui, mais modérément. Méfiez-vous de l'excès,

Ce qui est superflu, refusez-le partout.

Bridez vos appétits quand vous êtes comblés. 240

Si on ne donne pas trop d'avoine au cheval²⁷

On peut le contrôler avec facilité ;

Si on le nourrit trop il obéira mal

Et désarçonnera bientôt son cavalier.

(*À-la-mode entre à nouveau, invisible pour Genre Humain*).

À-la-mode Vous dites vrai, l'ami, vous n'êtes pas menteur, 245

25 Le thème de l'opposition entre l'âme et le corps est un classique de l'« ars moriendi » (voir Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains*, New York, Columbia University Press, 1958, p. 67-69). *Vita hominis... terram* : « la vie de l'homme sur cette terre est un combat » (Job, 7.11).

26 Mesure, descendant éloigné du « moyen terme » aristotélicien, est un thème favori de la littérature morale, plus humaniste qu'étroitement chrétien (développé dans *Magnyfycence* de John Skelton (c. 1520), où l'on trouve la formule « Measure's treasure » [v. 121]).

27 L'exemple de la nourriture pour illustrer la « mesure » conduit naturellement à un thème médiéval classique : l'antiféminisme. Mais, ne prenons pas l'argumentation de *À-La-Mode* trop au sérieux !

J'ai tant nourri ma femme qu'elle est mon commandant.
 J'ai dans la tête un trou, voyez mon pansement ;
 Et celui-ci plus bas. Et si ma femme en plus
 Votre monture était, ça irait plutôt mal.
 Il a raison celui qui rationne un cheval. 250
 Eh bien, si vous étiez palefrenier royal,
 Les bons chevaux, Monsieur, ne courraient pas les rues.

Genre Humain Ah, mais, qui parle ainsi ? Il va pas s'approcher²⁸ ?

Pardon Bien trop tôt à ton goût, j'en ai peur.
 Par notre Rédempteur, il vient que de partir 255
 Avec ses acolytes il cause grands malheurs.

Ils vont vite arriver, si je m'en vais d'ici.
 Médite mes conseils, ils seront ton abri.
 Écoute bien ces mots et apprends-les par cœur ;
 C'est que sans plus tarder je dois partir ailleurs. 260

(*Maintenant et Vaurien reviennent*).

Maintenant Ne te retarde pas ; t'as pas vu l'heure, bon Dieu ! ;
 Ton nom c'est « fainéant », eh, n'est-ce pas, mon vieux ?
 Si tu t'en vas, on te suit tous, où que tu veux !
 Et on est un monceau!
 Tu peux partir ; on t'retient pas. 265
 Car tes façons, c'est pas la joie,
 Et tu n'es pas un rigolo !

Vaurien Ta soupe refroidit, quand passes-tu à table ?
 De ce temps, vingt écus perdit un misérable. 270
 Mais non, ce n'est pas moi, j'le jure par le diable !

28 Création du suspense par référence à un personnage invisible, mais que Genre Humain prétend entendre. L'entend-il vraiment ? Titivillus ne paraîtra que quelque cent vers plus loin. Le remarque de Pardon, « [il paraîtra] bien trop tôt pour toi » (v. 254), renforce le suspense.

Depuis que je suis né, je ne vaux pas tripette ;
Je m'appelle Vaurien, j'aime faire la fête,
J'ai passé du bon temps dans le bistrot du coin²⁹
Et j'ai tant fait le fol que j'ai mal à la tête. 275
Pourtant, soyez-en sûrs, j'y reviendrai demain.

Pardon Je m'inquiète beaucoup pour toi, mon cher ami,
Tes ennemis partout font leurs rodomontades.
Ton nom est Genre Humain ; cela jamais n'oublie !
Sois fidèle à ton Dieu ; surtout pas d'incartades ! 280

Ton Dieu aime sans cesse ; ne sois pas inconstant ;
Par folie ne perds pas les dons du Rédempteur.
Dieu t'éprouvera. Si tu es persévérant,
Tu connaîtras toujours Son éternel bonheur.

On n'obtient pas toujours et partout ce qu'on veut ; 285
Vois les malheurs de Job, sa patience exemplaire :
Tout comme le forgeron forge son fer au feu,
Dieu lui a imposé épreuve nécessaire.

Il avait ta nature et ta fragilité ;
Suis son chemin, cher petit homme, 290
Et dis en l'imitant, dans ton adversité :
*Dominus dedit, Dominus abstulit ; sicut sibi placuit, ita factum est ;
nomen Domini benedictum*³⁰.

Méfie-toi, mon ami, vraiment je t'y engage,
Surtout de Maintenant, d'À-La-Mode et Vaurien :
Coquets sont leurs habits, grossier est leur langage, 295

29 Un autre exemple de dépravation, la taverne, connue sous le nom d'« école du Diable ». Voir Alan Hindley, « *L'Escole au deable: Tavern Scenes in the Old French Moralité* », *Comparative Drama* 33.4 (1999/2000), 454-473.

30 *Dominus... benedictum*, (Job, 1.21), « L'Éternel a donné, l'Éternel a ôté selon son bon plaisir ; que le nom de l'Éternel soit béni ».

À te faire fauter ils mettront tous leurs soins.

À cette compagnie ne va pas te mêler.
Ça fait bien douze mois qu'ils n'ont pas ouï la messe ;
Ne les écoute pas ; ils mentent sans arrêt ;
Observe les jours saints et œuvre sans paresse. 300

Et de Titivillus méfie-toi donc sans cesse :³¹
On ne le voit jamais ; il ne joue pas franc-jeu,
Mais murmure à l'oreille et aveugle tes yeux.
C'est le pire de tous ; Dieu lui envoie détresse !

Si tu déplais à Dieu, de t'accuser ne tarde, 305
Ou Malin te prendra dans son piège trompeur.
Embrasse-moi mon fils ; que Dieu t'ait en sa garde !
Occupe bien ton temps et reste à ton labeur.
Et que Dieu te bénisse, et vous tous braves gens !

(Exit Pardon).

Genre Humain Ainsi soit-il, mon Révérend ! 310
Béni soit Jésus Christ, mon âme est satisfaite
Par les mots pleins de miel de ce sage docteur.
Voyez, je ne suis plus l'esclave de la bête
Et qu'en soit remercié Dieu qui est mon Sauveur !

Je vais coucher ici sur ce bout de papier³² 315
L'état prodigieux de ma libération.
Mes respectés Seigneurs, je viens d'y consigner
Le souvenir de ma très noble condition.

Pour ne pas oublier ma propension au vice,

³¹ Dans cette mise en garde, Pardon en profite pour anticiper sur les événements à venir.

³² Cette importance du papier et du pense-bête notée par Genre Humain peut être une indication sur le caractère érudit du public de cette pièce.

- Pour m'en garder est écrit sur cette tablette : 320
*Memento, homo, quod cinis es, et in cinerem reverteris*³³.
 Je le porte à mon cou comme sainte amulette³⁴.
- À-la-mode* Dehors il fait bien froid ; Dieu nous envoie chaleur !
Cum sancto sanctus eris et cum perverso perverteris.
Ecce quam bonum et quam jocundum, Satan dit aux prédicateurs,
Habitare fratres in unum. 326
- Genre Humain* J'entends parler quelqu'un ; point ne vais l'aborder.
 Je vais avec ma bêche retourner cette glèbe ;
 Contre l'oisiveté c'est le meilleur remède.
 Dans sa grande bonté Dieu m'accorde succès ! 330
- Maintenant* Eh ! On est en retard ; faites-nous de la place,
 Car on va vous chanter un Noël plein de grâce !
- Vaurien* Vous tous ici, mes chers seigneurs,
 Reprenez-le donc tous en chœur :
- (Vaurien chante) :*
- Voilà la triste vérité, voilà la triste vérité. 335
- À-la-mode* Voilà la triste vérité, voilà la triste vérité.
- Vaurien* C'est que celui qui a chié, c'est que celui qui a chié.
- À-la-mode* C'est que celui qui a chié, c'est que celui qui a chié.

33 *Memento... reverteris* : Le texte utilisé aujourd'hui pour l'imposition des cendres le mercredi dit « des cendres » (lendemain du Mardi Gras) substitue « pulvis » à « cinis » : « Homme souviens-toi que tu es poussière, que tu retomberas en poussière » (adapté de Job, 34.15).

34 *Genre Humain* porte à la main (ou à son cou) un signe de sa foi, sans doute un crucifix. Il le montre au public, exécutant peut-être en même temps un signe de croix. Ce même signe est encore plus probable à 331.

Vaurien S'il ne se torche pas, vois-tu, s'il ne se torche pas, vois-tu.

À-la-mode S'il ne se torche pas, vois-tu, s'il ne se torche pas, vois-tu. 340

Vaurien Il gardera la merde au cul, il gardera la merde au cul.

À-la-mode Il gardera la merde au cul, il gardera la merde au cul.

tous ensemble Ah, merde, ah merde, ah merde, ah merde !

À-la-mode Ohé, oh, Genre Humain, Dieu bénisse ta bêche !
Je vais te raconter l'histoire d'un mariage : 345
Je voudrais voir marier ta bouche avec son derche,
En une sainte union et un sacré ménage.

Genre Humain Hors d'ici, chenapans
Et trêve de ricanements.
Je dois bêcher mon p'tit arpent. 350

Maintenant Mais enfin, on vient just' d'arriver.
Quoi, c'est ici que doit pousser
Le blé que tu vas moissonner !
Il faudra cher te le payer,
Ou bien, c'est toi, qui s'ra fauché. 355

Vaurien Hélas, mon pauvre Vieux, sûr, ce travail t'esquinte,
Et c'est pour ta moisson que je joue ma plainte
Comme t'es seul dans la vie, du besoin point de crainte.
D'ailleurs, je vais trouver chaussure pour ton pied.
Dis, à peu près, combien fait ta propriété? 360

À-la-mode Oh, là dis-donc, comment que tu bêches !
J'ai vu des tas de gens, qui dans des villes crèchent ;
Oncques ne vis un tel bêcheur !

Genre Humain Grands fainéants, c'est malheur que vous soyez nés.

- Maintenant* Trêve de moquerie ! Faisons là un marché : 365
Prends-toi un tombereau et charge-s-y ton blé,
Quoi qu'il faut te donner pour te voir décamper ?
- Vaurien* Il est bon travailleur, de bonne volonté ;
Avec Pardon un coup tordu il a monté,
Mais ça pourrait lui retomber, pan, sur le nez. 370
Et pourtant, voyez-vous, c'est un petit malin.
Il aura du bon blé ; il peut pas le louper .
Et s'il veut de la pluie, il n'a qu'à y pisser,
Et s'il veut du fumier, il n'a qu'à l'sanctifier
De son arrière-train ! 375
- Genre Humain* Allez ouste ! Au travail, que le Seigneur vous damne !
Ou, par la Trinité, je vous trouverai la couenne.
Il n'y a donc que moi à qui chercher chicane ?
Vous me voulez dans votre équipe ?
Allez, déguerpissez ; disparaissez, infâmes ! 380
- (Genre Humain les frappe avec sa bêche).*
- À-la-mode* Oh, la, la, mes bijoux ! Que va dire ma femme ?
- Maintenant* C'en est fini de moi, c'est le bout de ma trame ;
Tout ça m'a fort secoué les tripes.
- Genre Humain* Allez, ouste ! À-La-Mode, Vaurien et Maintenant,
On vous l'a dit : tous les moyens sont expédients 385
Pour me faire damner au jour du Jugement.
Ouste, gredins ! Arrêtez-là vos menteries.
- Vaurien* Je me gelais les c . . . , mais comm' ça j'ai bien chaud !
Vous eûtes tort, Monsieur, de m'agresser tantôt.
Par le Saint Corps du Christ, je suis comme manchot, 390
Que même changer un sol désormais je ne puis !

Genre Humain À deux genoux je remercie le Créateur ;
Béni soit son Saint Nom ; Il est notre Seigneur.
Par la grâce infinie dont Il est pourvoyeur
J'ai fait fuir mes trois ennemis. 395

(Il désigne sa bêche).

Pourtant, cet instrument n'est pas pour me défendre.
David a dit : *Nec in hasta nec in gladio salvat Dominus*³⁵.

Vaurien Non, sacrebleu, vois-tu, c'est grâce aux bechibus !
Et la malédiction dessus ta tronchibus !
Que le Seigneur t'envoie un peu moins d'énergie ! 400

Exiant.

Genre Humain Ces coquins, je parie, ne reparaitront point :
Et je préférerais voir certains d'eux plus loin !
Je garde bon espoir, car Pardon m'a enjoint,
D'attaquer courageusement mes ennemis.

Je les terrasserai bien tous jusqu'au dernier ; 405
Disons plus justement : ce n'est pas moi seulet ;
C'est aidé par le Christ que j'ai pu résister
Aux attaques de ces trois mecs.

Je pars avec ma bêche, respectable assistance,
Et je vivrai de mon travail pour corriger mon insolence. 410
Attendez-moi ; je vais chercher de la semence,
Et je reviens dans les cinq secs.

(Exit).

35 *Nec... Dominus* : I Rois, 17.47. « L'Éternel ne remporte de victoire, ni par le glaive ni par la lance ».

SCÈNE II

(Entre Malin).

Malin Hélas, maudit le jour où j'ai été conçu³⁶ !
Hélas, car je suis bien le dernier des perdus
Depuis mon premier jour, par notre doux Jésus! 415
Mes bons amis, je suis fini.

J'étais ici tantôt. C'est moi Monsieur Malin,
J'ai discuté avec Pardon, ce grand coquin.
Mais j'ai perdu ; il a appris à Genre Humain
À terrasser ses ennemis. 420

Avec sa bêche il a battu, ce vieux gredin,
Mes potes Maintenant, À-La-Mode et Vaurien ;
Ça m'fend vraiment le cœur de les voir tout chagrins.
Silence : entendez-les pleurer.

Clamant.

(À-la-mode, Maintenant et Vaurien entrent).

Hélas, venez à moi ; je suis votre soutien. 425
Veni, veni, je guérirai votre chagrin ;
Paix, les enfants, vous aurez un gâteau demain.
Pourquoi ainsi vous lamenter ?

À-la-mode Aie, aie, aie, mes chers bijoux³⁷ !

Malin De quoi ? Fais-moi un gros bisou. 430
Je verrai ça, assez tôt à mon goût.

(À-La-Mode se met à enlever son pantalon).

Maintenant T'as vu ma tête, Eh, Patron ?

36 Malin utilise ici ironiquement une formule qui indique habituellement une volonté de conversion.

37 Voir v. 381.

- Malin* Sainte Marie, quel demeuré!
Il faut surtout pas t'affoler.
Je vais te la couper et puis la recoller³⁸. 435
- Vaurien* Par la Madonne ! En voilà une opération.

Toi, lui couper le cou ? Voilà un bel onguent !
Moi, je n'ai pas eu d'accident !
Pour me faire amputer, je ne suis pas partant.
Ton petit jeu c'est, *in nomine patris*, couic ! 440
- À-la-mode* Tu vas pas me couper mes bijoux, je t'assure³⁹.
- Maintenant* Tu vas pas me couper la tête ou le galure !
Très peu pour moi ! Je te conseille : pas de blessures ;
Sinon, je passe pour un comique.
- Malin* Je peux te la couper, puis te la recoller. 445
- À-la-mode* Ça m'a fichu K.O., mais je ne sens plus rien.
- Maintenant* Ma tête a pas bougé, et elle va très bien.
Maintenant, pour ce qui touche le Genre Humain,
Tenons un peu conseil puisque tu es venu ;
Il serait temps qu'on en finisse. 450
- Malin* Holà ! Un musicien pour nous jouer un morceau⁴⁰ !
- Vaurien* Moi, Vaurien, je veux bien vous jouer de mon flûteau.

38 Décollation symbolique : motif classique des pièces de Mummers, où le fou a la tête coupée par son rival dans les faveurs de Cecily, et est ensuite « guéri » par le Docteur.

39 Répétition du thème des bijoux, mis symboliquement et ironiquement en parallèle avec la tête.

40 Nouvelle interruption musicale rappelant v. 72, et qui annonce un nouvel épisode comique ; celui-ci met en scène le clou du spectacle : Titivillus lui-même. Notez que chaque changement du mode dramatique est clairement souligné : la fin de l'épisode précédent avait été annoncée au v. 450.

- Malin* Il va fair' son entrée au son de ton pipeau.
 (*Titivillus rugit dans les coulisses*).
- Titivillus* Ho, ho, j'arrive à pied, *pedibus cum jambis* !
- Malin* À-La-Mode et Vaurien, écoutez donc un mot! 455
 Quand on s'est concertés, j'ai dit *si dederò*⁴¹.
- À-la-mode* On va vous demander un tout petit cadeau,
 Va vous falloir cracher : point d'argent point de suisse!
 Pour vos projets dévots, respectable assistance,
 Nous lançons un appel à votre négligence⁴², 460
 Pour voir qui a un chef de grande omnipotence⁴³.
- Maintenant* Toi, compte bien ton fric, mon ami, s'il te plaît.
 C'est un homme important, sauf votre révérence,
 Qui n'accepte ni liards, ni sous, fais-moi confiance.
 Sortez vos plus beaux louis pour jouir de sa présence. 465
- À-la-mode* Si vingt francs c'est trop cher, filez de la monnaie.
 Nous allons commencer par taper le patron ;
 Et même s'il rouspète, il ne dira pas non.

41 Le nouveau thème est annoncé par « *si dederò* » : c'est la quête, la plus ancienne sur la scène anglaise, qui rapproche sur un point supplémentaire ce texte des pièces de mummings. Cette expression latine exprime la promesse d'un don soumis à une exigence de contre-don ou, plus exactement, la perspective d'une corruption, ou obtention malhonnête de faveurs (voir W. K. Smart, « Some Notes on *Mankind* (Continued) », *Modern Philology* 14.1 (1916), p. 45-58, « Some Notes on *Mankind* (Concluded) », *Modern Philology* 14.5 (1916), p. 293-313, et « *Mankind* and the Mummung Plays », *Modern Language Notes* 32 (1917), p. 21-25. Malin manifeste ainsi son intention de « ne rien donner pour rien ».

42 Négligence : même impropiété qu'en Anglais, qui sera nommée « *malapropism* » quelques siècles plus tard.

43 La « grosse tête » du fou était une caractéristique déjà connue dans les pièces de Mummings. Le fou est appelé « *big head and little wits* » dans la pièce de Newbold (voir W. H. D. Rouse, « Christmas Mummings at Rugby », *Folklore* 10.2 [1899], p. 188).

Allez ! On leur fera bien aligner leur pognon !

Vaurien Maintenant, À-La-Mode, *estis vos pecuniatus*⁴⁴ ? 470
Vous avez tous payé ? Et bonne distraction
Que j'ai crié. Maudites soient vos tronchibus !

Maintenant *Ita vere magister!* Sors de ta portibus !
Et voici la vedette ! Prêtez-lui attention.

(*Entre Titivillus habillé en diable, son filet à la main.*)

Titivillus *Ego sum dominancium dominus*, c'est moi Titivillus⁴⁵. 475
Si vous avez un bon bourin, *caveatis!*
J'en connais un qui en fera son bénéfice !
Loquitur ad À-la-mode :
*Ego probo sic*⁴⁶. À-La-Mode prête-moi donc un franc.

À-la-mode J'ai une grande bourse, mais pas un sou vaillant. 480
Il me manque, bon Dieu, vingt sous pour faire un franc.
Pourtant j'avais dix louis pas plus tard que hier soir.

Titivillus *Loquitur ad Maintenant :*
Et toi, as-tu des sous ? Tu m'as l'air d'un coquin.

Maintenant Au diable tous mes sous ! Je suis vraiment fauché.
Et je prie Dieu ma condition d'améliorer.
Puisse tout s'arranger, avant demain matin. 485

Titivillus *Loquitur ad Vaurien :*
Dans ta bourse, collègue, as-tu quelques radis ?

44 Pour poursuivre l'effet de « *estis vos pecuniatus* » (allusion au rôle de l'argent dans l'Église ?), « *pate* » et « *gate* » ont été latinisés en « *tronchibus* » et « *portibus* ».

45 *Ego sum... dominus* : « Je suis le Seigneur des seigneurs » (Deut., 10.17 et Apo., 19.16.)

46 *Ego probo sic* : « Je prouve ainsi ». Terme d'argumentation judiciaire.

- Vaurien* *Non nobis, domine, non nobis*⁴⁷ par Saint Denis.
Satan peut bien danser dans ma bourse à l'envi :
Elle a le fond pelé comme cul de poulet.
- Titivillus* Je dois vous répéter, *caveatis!* 490
J'en connais un qui en ferait son bénéfice!
- Mes amis Maintenant, À-La-Mode et Vaurien,
Parcourez le pays, sans négliger un coin,
Courez de tous côtés, prenez votre butin!
- À défaut de bourrin, piquez n'importe quoi. 495
- À-la-mode* Faites reproche à Genre Humain de ses coups bas.
- Maintenant* N'oubliez pas que ma tête il endommagea.
- Vaurien* Quant à moi, cher Monsieur, j'ai la sciatique au bras⁴⁸!
- Titivillus* Je connais les affronts que vous avez subis.
Monsieur Malin m'a tout décrit. 500
Je vous vengerai, devant Dieu c'est promis!
Allez! Voyez où vous pouvez causer tracas,
Et Julot Bonnefoy serait un bon allié⁴⁹.
À-La-Mode, dis-moi où que tu penses aller!
- À-la-mode* J'irai d'abord, vois-tu, chez Hubert de Belleville; 505
De là je me rendrai chez Guy de Vaudeville;
Puis après j'irai voir Pierrot de Trompeville :

47 *Non nobis* : Ps. (Vulgate) 113,1, « Pas à nous Seigneur, pas à nous ». Dans la Bible anglaise, la deuxième partie de ce psaume ne figure pas dans le psaume 114 (« In exitu Israel »), mais au début du Ps. 115.

48 Le fameux bras qui ne peut plus changer un sol : voir vv. 390-91.

49 Vv. 503-15 : Ces équivalents fantaisistes des noms propres anglais (qui constituent vraisemblablement des références aux réalités locales) ont été choisis pour leur valeur phonétique et les connotations qu'ils contiennent.

Je joue l'homme invisible ; voyez comment je fais :
Devant ses yeux, comm' ça, je tendrai un filet⁵⁴ 530
Pour l'aveugler. J'espère ainsi y arriver.
Pour lui gâcher la vie j'ai ma petite idée :
Je vais cacher ces planches en terre adroitement ;

(Il cache la planche dans la terre).

Sa bêche y entrera, pour sûr, malaisément.
Je crois qu'il le prendra très mal, assurément. 535
Il y perdra patience, et en sera damné,
À son blé je m'en vais mélanger de l'ivraie.
Il sera bon ni à semer ni moissonner.
Notre homme est là ; et n'allez rien lui révéler !
Il croira que la grâce l'a abandonné. 540

Genre Humain Ta grâce envoie sur moi, Dieu de clémence !
Pour semer dans mon champ j'ai porté la semence ;
Je vais bêcher ; et je la place en évidence.

(Il dispose le sac devant le public. Titivillus le vole aussitôt)

In nomine Patris, et Filii et Spiritus Sancti ; mais le sol est si dur
Que j'en suis courbatu, fatigué et hargneux. 545
Je vais semer mon blé à la grâce de Dieu.
Mon blé a disparu ; que je suis malheureux !
De succès je n'aurai point dans l'agriculture !

J'abandonne ma bêche avec très grand plaisir.

Titivillus prend la bêche et sort

54 Prédiction en forme de prolepse narrative qui contribue à construire une attente chez les spectateurs, et à stimuler leur participation (voir v. 539).

Je vais pas me crever, pour sûr, à l'avenir, 550
Mais je dirai mes vêpres avant que de partir.
Mon temple je ferai au milieu de ce champ.
Je me mets à genoux ; ici est mon église⁵⁵ :
Pater noster qui es in celis...

(Titivillus entre à nouveau)

Titivillus Je suis le voyageur aux pieds légers, *pedes levis* ; 555
Me revoilà pour embêter ce grand brigand.
Attention ! Je vais lui murmurer à l'oreille :

(Il s'approche de Genre Humain).

Courte oraison, bonne prière, c'est mon conseil.
O, sainte créature, à nulle autre pareille.
Va donc, dégage-toi ; ce devoir faut accomplir⁵⁶ ! 560

Genre Humain Je m'en vais dans la cour ; vite fait. Au revoir.
Pour ne pas attraper une colique noire,
Sans hésiter il faut aller à son devoir.
Voilà mon chapelet ; pour qui veut s'en servir. EXIAT

(Genre Humain laisse son chapelet en scène).

Titivillus Il était tout à ses prières, le Genre Humain, 565
Et je l'ai détourné de l'office divin.
Où est-il donc passé ? Et, je suis si malin
Que je l'ai expédié pour chier des mensonges.
Si vous usez d'argent, même de bronze, eh bien,
Enduisez-le de poudre de perlimpinpin 570

55 Cette église en plein champ peut être une allusion à la nouvelle tendance piétiste hostile à l'église traditionnelle.

56 La tentation prend ici un tour scatologique.

Et dans le noir, ça passera pour des sequins.
Titi vous apprendra des choses bien étranges.

Je crois que Genre Humain va bientôt revenir,
Ou ses vêpres il n'aura pas le temps de finir ;
Son chapelet va disparaître, sans mentir. 575
Vous allez vous marrer. Attendez voir un peu !
Genre Humain nous revient ; lui faudra la santé.
Je vais lui rétorquer *ad omnia quare*.
S'il prétend aborder un sujet de piété
Pour le faire dévier je ferai de mon mieux. 580

(*Genre Humain entre à nouveau*).

Genre Humain Ca fait déjà longtemps que je dis mes complies,
J'en ai vraiment assez, jamais ça ne finit.
Du temple moins souvent j'irai voir le parvis.
Quoiqu'il puisse arriver je change de chanson ;
J'en ai un plein dos de prières et de boulot ! 585
Quoiqu'en pense Pardon, je m'arrête illico !
Je suis bien fatigué, croyez-moi, mes agneaux.
Je vais faire dodo, que ça lui plaise ou non.

(*Genre Humain s'endort et se met à ronfler*).

Titivillus Faites silence : votre attention je vous demande.
Pas un mot, je vous prie, sous peine d'une amende⁵⁷. 590
Vous allez voir un tour que je vous recommande.
Vous l'entendez ronfler ; comme il dort, l'animal !
« Ohé ! Satan est mort » je lui dis à l'oreille,
« Et Pardon a fauché une jument : merveille !
Il s'est enfui de chez son maître avec l'oseille ; 595
Il a même volé un bœuf et un cheval.

57 Les nouvelles suggestions diaboliques de Titivillus sont présentées comme un tour de music hall, pour lequel l'attention du public est sollicitée. Titivillus en signale la fin au v. 605.

Il s'est cassé le cou, dit-on, sur une route en France ;
Je crois qu'il pend à un gibet, et s'y balance
À cause de ce vol : telle fut sa sentence.
Tu n'y peux plus compter, c'est un homme fini ! 600
Alors ta bêche a fait un travail bien vilain ;
Implore Maintenant, À-La-Mode et Vaurien ;
Réforme ta conduite, leur disciple deviens ;
Vas-y, trompe ta femme et prends une Julie ».

Salut la compagnie, mon tour touche à sa fin, 605
Car à honte et malheur j'ai conduit Genre Humain.

(Exit Titivillus. Genre Humain se réveille).

Genre Humain On me dit que Pardon l'occiput s'est cassé,
Et qu'il pend par le cou, tout en haut du gibet.
Quant à moi, Messeigneurs, je vais au cabaret
Parler à Maintenant, À-La-Mode et Vaurien, 610
Et me trouver une souris au frais minois.

(Entre À-La-Mode en traversant l'auditoire).

À-la-mode Attention ! Faites place et sortez-vous de là.
Ah, tu m'as écrasé ; je l'ai échappé belle ;
C'est qu'on était du Purgatoire à mi-chemin⁵⁸ :

J'avais la corde au cou, tout prêt pour mon pensum, 615
Le licol a cassé ; miracle : *ecce signum*⁵⁹ !

58 La naissance du Purgatoire de Saint Patrick se trouve dans une œuvre des environs de 1200, rédigée par H. de Saltrey, et appartenant à la littérature de visions. On peut y lire que, lorsque saint Patrick évangélisait l'Irlande, le Christ lui montra dans un désert, un trou rond qui était une des entrées terrestres du Purgatoire. Saint Patrick y construit une église et un pèlerinage s'organise aussitôt, qui est encore vivant de nos jours à Station Island, Lough Derg, Comté Donegal, Eire. Le « chemin » de notre texte doit être le chemin des pèlerins se rendant à ce pèlerinage, comparable au « chemin de Compostelle ».

59 *Ecce signum* = « c'est le signe » (pas d'origine particulière connue). Plus explicitement, le licol

Voyez les restes ; un peu plus et c'était pour ma pomme !
« Attention » dit-elle à son époux, en lui perçant le cœur.
Malin est en prison, car il savait son psaume ;
J'ai fait pirouette en sautant du patibulum⁶⁰ ; 620
Ah ! Qui aurait le cœur de pendre un si bel homme
Pour le vol d'un cheval ? Je lui souhaite malheur.

Enlevons ce carcan. Quoi, Genre Humain ici ?
Aie, j'ai bien mal au cou, je vous le certifie.

Genre Humain Soyez le bienvenu. Que dites-vous l'ami ? 625

À-la-mode Ah, Monsieur, je n'ai pas de raison de me plaindre.

Genre Humain Quel était à ton cou cet étrange sautoir ?

À-la-mode Eh bien, c'est le collier de l'Ordre de Veinards⁶¹.
Le ciel m'a suggéré quelque méchante histoire,
Et cette plaie qui ne veut pas cicatriser. 630

(Maintenant entre en traversant l'auditoire).

Maintenant Laissez-moi donc passer ! Eh bien, eh bien, mon frère ?
J'ai beaucoup travaillé ; offrons-nous bonne chère.
L'église d'à côté va fournir vin et bière⁶² ;
Qu'est-ce qu'on va se taper !

cassé est un signe divin, qui indique que le condamné n'était pas coupable.

60 Mot latin signifiant « gibet » (d'où est dérivé le français « patibulaire »).

61 Plaisanterie habituelle à propos du nœud de la corde du gibet comparée à un collier ou à une décoration, entre autres de l'ordre de Sainte Audrey, qui commémorait cette Sainte, morte d'une tumeur au cou due à sa vanité qui l'avait poussée à porter de splendides colliers. Ce même nœud de chanvre était aussi plaisamment désigné du terme de « ordre du collier », en référence à un véritable Ordre du Collier fondé par le Comte Amadeo IV de Savoie en 1362 (J. R. Hulbert, « Syr Gawayn and the Grene Knyzt - (Concluded) », *Modern Philology* 13.12 (1916), p. 715-717).

62 « church ale » : fête organisée par une paroisse, dans l'église ou dans le cimetière, au cours de laquelle de la bière est servie, et dont le produit servira à subvenir aux besoins de la paroisse.

- À-la-mode* Par la Vierge Marie, t'achètes mieux que moi. 635
- (Vaurien entre en traversant l'auditoire).*
- Vaurien* Faites place, coquins, laissez-moi passer là.
Pour tout l'amour du ciel, je vais pas vous voler!
- (Entre Malin).*
- Malin* Voici un vrai soldat, O, gens doux et paisibles,
Qui se repaît de morts et de meurtres horribles.
- Maintenant* T'as été en prison, Malin, est-ce possible ? 640
Où tu as récolté cette paire de menottes.
- Malin* J'ai eu les fers aux bras, la marque on en voit bien,
Je les ai fait sauter, puis j'ai tué le gardien,
Et je me suis tapé sa femme dans un coin,
Et j'ai baisé ses douces lèvres, Ah, saprelote ! 645
- Quand j'en eus terminé, je me suis bien servi :
Je me suis octroyé toute l'argenterie.
Maintenant, j'ai assez. Bon vent la compagnie !
Souhaitons prospérité à ce nouveau système.
- Genre Humain* Ah, pitié, Maintenant, À-La-Mode et Vaurien : 650
De vous avoir frappé j'ai vraiment du chagrin⁶³.
Je paierai des dommages si j'ai fait du vilain,
Si je vous ai causé du tort ou de la peine.
- À-la-mode* Qu'est-ce qui t'a poussé à parler sur ce ton ?
- Genre Humain* J'ai rêvé qu'au gibet était pendu Pardon, 655

63 Après des allusions proleptiques, ici la cohésion du texte est assurée par une analepse, le souvenir des coups que Genre Humain a portés aux trois galopins amis de Malin, et de la pendaison de Pardon.

Qu'il me fallait rejoindre ici le peloton ;
Soyez-moi secourables et miséricordieux !
J'implore le pardon pour mes affreux péchés. (*Il s'agenouille*).

Maintenant Mais, vous savez, Titivillus a tout tramé.
Je vous le dis pour sûr, ou que je sois damné! 660

Vaurien Debout, bon Genre Humain ! Pourquoi si silencieux ?
Couchez, Maître Malin, si vous voulez m'en croire,
Le nom de Genre Humain dans votre répertoire.

Malin Non ! Plutôt l'appeler devant le grand prétoire.
Crétin, fais maintenant proclamation. 665
Et fais-la *sub forma juris*⁶⁴, espèce d'animal.

(*Il s'installe comme président du tribunal de seigneurie*).

Maintenant Oyez, oyez⁶⁵, bonnes gens, femmes et manants,
À la cour de Malin accourez sur le champ.
Genre Humain répondra ; il est de notre clan.

Malin Je te nomme, Vaurien, greffier du tribunal. 670

À-la-mode Sa longue robe noire on peut lui raccourcir,
Pour en faire un pourpoint, plus du fric, sans mentir.

Vaurien scribit.

(*Il lui enlève sa robe. Vaurien prend des notes*).

Genre Humain Je ferai de mon mieux pour du froid me couvrir.

64 « Sub forma juris » : selon les formes légales. Par ces termes Malin souligne qu'on a affaire à une parodie de cour seigneuriale.

65 Le triple « oyez » (dans le texte anglais) appel au silence, signifie que la cour instituée par Malin est de nature correctionnelle (Leet Court), degré supérieur d'une cour de seigneurie.

- Vous pouvez l'emporter,
Et vous me la rendrez quand ce sera commode. 675
- À-la-mode* Vous aurez un pourpoint à la nouvelle mode.
- Genre Humain* Allez et faites donc ce qui est dans vos cordes,
Selon ce que ça peut rapporter !
- (*À-la-mode sort avec la robe*).
- Vaurien* Lisez-moi donc ceci, mon cher Monsieur Malice ;
- (*Il passe ses minutes à Malin*)
- Malin* On peut lire *blottibus in blottis*, 680
*Blottorum blottibus istis*⁶⁶.
O, sacrebleu, quelle belle écriture !
- Maintenant* Ah, oui, mais c'est qu'elle est tout à fait esthétique.
Une telle écriture est caractéristique.
- (*Exit Maintenant*).
- Vaurien* Si j'avais su, elle eût été plus énergique. 685
- Malin* Mais elle convient à votre nature.
- Carici tenta generalis
Un coin à la bière propice,
Anno regni regitalis
Edwardi nullateni 690
Ce dernier jour de février, quand l'année se finit,
Comm' l'a écrit Vaurien, qu'est notre Alighieri,

66 La vacuité du langage judiciaire est exprimée par l'emploi du latin et sa traduction fantaisiste.

*Anno regni regis nulli*⁶⁷ !

Maintenant À-La-Mode, mon vieux, faut te magner le train,
Ton justaucorps ne vaut pas un pet de lapin⁶⁸. 695

*(À-la-mode entre portant la robe taillée à la
longueur d'un pourpoint).*

À-la-mode Faites place, Messieurs, dégagez mon chemin !
En voilà un beau froc pour danser et bondir.

Vaurien Cet habit vaut pas plus qu'un vieux quignon de pain.
C'est trop long à mon goût, et trop lourd, c'est certain.
Je vais le raccourcir, ou j'y perds mon latin ! 700
Place, place, laissez-moi donc sortir !

(Vaurien s'empare de la robe et sort).

Malin Viens ici, Genre Humain, Dieu t'envoie la vérole !
Cours le pays, visite tous les arganhols⁶⁹,
En cachette à leurs femmes raconte fariboles,
Et répète après moi : je promets.

Genre Humain Je promets. 705

À-la-mode La charmante luxure n'est pas péché du tout
Comme le prouvent bien des coquins comme nous.

67 « Une cour générale ayant été tenue, l'an du règne d'Edward le nul . . . l'an du règne du roi zéro ». Ces quelque vers latins imitent la formule d'introduction des minutes d'une cour, avec une allusion possible à la déposition d' Edward IV en 1470.

Alighieri : Tully est la forme anglaise de Marcus Tullius Cicero, célèbre écrivain romain. Mais cette forme abrégée étant inconnue en français, je l'ai remplacée par le nom d'un autre écrivain célèbre, Dante Alighieri (rime en -i). Je pense que l'ironie est maintenue.

68 L'institution judiciaire est aussi ridiculisée dans son *decorum*.

69 Terme occitan qui désigne, avec intention péjorative, un représentant de la gent masculine ; souvent en position de mari.

Va voler, arnaquer, assassiner et tout.
Dis : Je promets.

Genre Humain Je promets.

Maintenant Le dimanche matin, dès l'aurore ou plus tôt, 710
Tu iras au bistrot pour te taper un pot,
Et tu te passeras de messe et de credo.
Dis : Je promets.

Genre Humain Je promets.

Malin Tu porteras au flanc un poignard aiguisé 715
Pour attaquer les voyageurs, et les braquer
Pour leur couper le cou, et pour les détrousser.
Dis : je promets.

Genre Humain Je promets.

(Vaurien revient avec la robe coupée encore plus court).

Vaurien Voilà un beau pourpoint, eh l'ami, qu'en dis-tu ?

À-la-mode Qu'il est pour ferrailer parfaitement conçu. 720
En garde, et hop, youpi ! Va d'un pas résolu.
Tu peux ainsi nippé courir la prétentaine.

Malin Écoutez, les amis, j'ai vu un revenant ;
Il nous faut déguerpir, vite levons le camp.
Et malheur au dernier dans ses appartements !

Tous ensemble Amen. 725

(Entre Pardon).

Pardon Fuis cette compagnie, mon cher Nature Humaine.

Genre Humain Va, je te reverrai la semaine prochaine ;
On ira pour papa fair' dire une neuvaine.
Oh, patron, une bière, sers-nous presto, la fille !

Malin La peste de vous tous ; j'ai pris un bon gadin⁷⁰.
Soyez donc tous maudits, et barrez-vous, gredins !

730

À-la-mode Hep, patron, donnez-nous un ballon, je vous prie !
Vous entendez, les joyeux drilles ?

(Exeunt).

70 Si la chute évoquée est réelle, il se peut que Malin soit tombé d'une sorte de trône d'où il présidait la séance. Elle peut aussi être prise dans un sens figuré. Les galopins demandent à jouer au ballon, peut-être pour évoquer les jeux des trois jours précédant le début du carême (mercredi des cendres).

SCÈNE III

Pardon Mon esprit est troublé, mon corps est comme en transe ;
Mes larmes couleraient n'était votre présence ; 735
Si la mort m'emportait ce serait délivrance.
Comment le dire en respectant la bienséance ?
Les pleurs et les soupirs seraient ma subsistance.
Nourriture est pour moi charogne insupportable,
Mon chagrin intérieur me donne triste apparence. 740
Que de tant de péchés les humains soient coupables !

Genre Humain, dis-moi donc, était-il concevable
Que, pour te racheter de ta captivité,
Le fils chéri de Dieu soit de passion capable ?
Il a versé son sang pour ton iniquité, 745
Insupportable m'est ta versatilité.
Aux yeux du monde entier tu es bien haïssable ;
Pourquoi es-tu si impertinent ? Ah, pitié !
Comme girouette au vent tu es insaisissable.

Sa confiance as trahi, tu n'es pas raisonnable. 750
Je ne peux exprimer ta folle ingratitude ;
Aux yeux des chœurs divins tu es bien méprisable ;
Le poète l'a dit avec exactitude :
Lex et natura, Christus et omnia jura
*Damnant ingratum, lugent eum fore natum*⁷¹. 755

Mère du Grand Pardon, accorde ta pitié
À la Nature Humaine, si faible et pécheresse.
Que ta miséricorde excède l'Équité ;
Entends notre prière, O mère de tendresse !

Quel malheur que les mœurs soient si viles aujourd'hui, 760

⁷¹ *Lex...natum* : « Loi et nature, le Christ et la justice condamnent l'homme impitoyable, et se lamentent qu'il soit né » ; le poète (en anglais « nobyll versyfyer ») est inconnu.

Comme peut l'illustrer cette pièce assez bien⁷².
Maintenant, À-La-Mode et Vaurien ont séduit
Par leurs propos trompeurs mon cher fils Genre Humain.

Avec ces chenapans il ne peut pas rester,
Moi, Pardon, vais agir selon ma qualité ; 765
Sainte Vierge, aidez-moi, ça ne peut plus durer ;
Vanitas, vanitatum, tout n'est que Vanité.

Pardon n'accepte pas de te voir avili ;
Sur ton sort nuit et jour je pleurerai sans cesse.
Par la garde de Dieu ! Se cache-t-il ici ? 770
Oh, mon fils bien-aimé, Genre Humain, *ubi es* ?

Malin Mon père omnipotent, demande pas la lune !
Tu te pousses du col, et fais vaines promesses.
Vous l'entendez crier ; Genre Humain, *ubi es* ?

À-la-mode Hic, hic, hic, hic, hic, hic, hic, hic. 775
Qui signifie « ici », ou « mi-noyé dans la crique ».
Si tu veux le trouver tâche de tomber à pic ;
Cherche pas trop longtemps, tu en perdras la tête.

Maintenant Si tu veux dégoter Genre Humain, Domine, Dominus,
Va donc chez le shérif pour un *cepe corpus*⁷³ ; 780
Où on vous répondra par *non est inventus*⁷⁴.
Qu'en dites-vous, Monsieur ? Mon coup est bien parti.

Vaurien Quand on fait ses besoins, faut ajuster le tir⁷⁵.

72 Pardon prétend que cette pièce illustre la dépravation des mœurs ; en quoi il n'a que partiellement raison, mais il est intéressant de noter qu'il la présente comme un jeu fabriqué sous les yeux des spectateurs.

73 *Cepe corpus* (la formule authentique est : *capias corpus*) : un mandat d'arrêt.

74 *Non est inventus* : introuvable ; en termes juridiques « faire défaut ».

75 Cette conclusion scatologique et gratuite, renforce la note ludique de cet interlude.

Je me suis chié dessus les pieds : pas de quoi rire,
Faut bien savoir viser et taper dans la mire! 785
Je me suis emmerdé, ça c'est sûr, les ribouis!

Malin Concertons-nous! Concertons-nous! Aux pieds, Vaurien!
J'ai bien peur que Pardon ne trouve ce crétin.
Quant à nous, que ferons-nous de Genre Humain?

À-la-mode Ah, là, là, peu me chaut, il ne vaut pas un clou. 790
Il croit Pardon pendu pour le vol d'un bourrin.
Toi, dis-lui que Pardon le cherche dans les coins,
Et de pétoche se pendra, c'est bien certain

Malin Y a pas à hésiter, bien d'accord avec vous.

Maintenant Tu parles si j'opine, prends ça sous ton bonnet! 795
Gabriel te bénisse jusqu'aux clous des souliers!
Tous les bouquins du monde qu'on pourrait consulter
Ne nous auraient donné plus respectable avis. *Hic exit Malin.*

(Exit Malin. Il rencontre Genre Humain en sortant, et le salue).

Malin Pardon est près d'ici, viens lui dire deux mots.

Genre Humain Une corde! Je suis le dernier des salauds⁷⁶. 800

Malin Voilà, elle t'attend pour faire un petit saut.

(Ils portent un gibet sur scène).

Et, en prime, un gibet que voici.
Maintenant, tiens-moi bien ce poteau, attention!

76 Nous assistons là à une sorte de passion parodique, à la différence près qu'elle est émaillée d'un petit incident : le bourreau s'est presque pendu lui-même en montrant le mode d'emploi du licol à Genre Humain.

(*À-La-Mode montre comment procéder*).

À-la-mode Fais comme moi, l'ami, c'est la bonne façon.
Mets la corde à ton cou ; voilà mes instructions. 805

Malin Eh, sauve-toi, Vaurien, Pardon vient d'arriver.
Il nous montre son fouet, nous devons déguerpir.

À-la-mode J'ai le quiqui serré, c'est mon dernier soupir.
Ah, Pardon, sois maudit, de par les Saints Martyrs.
J'ai le souffle coupé ; tu m'as presque étranglé. 810
Exiant.

(*Tous sortent sauf Genre Humain et Pardon*).

Pardon Fils de la Rédemption ; debout mon bien-aimé !
Il en est si honteux qu'il en perd le sifflet !

Genre Humain Je me suis mal conduit, je n'ose me montrer,
Je ne peux compter voir ton visage indulgent.

Pardon Ton profond désespoir me perce au fond du cœur. 815
Mais fais preuve plutôt d'une vraie contrition ;
Ne me donne point d'or, deviens mon serviteur,
La contrition du cœur te vaudra le pardon.

Genre Humain Redemander pardon serait prière vile,
Pécher, puis regretter, est conduite infantile. 820
Evoquer mon péché est si abominable,
Qu'espérer le pardon paraît déraisonnable.

Pardon Genre Humain, mon ami, la lamentable excuse !
O, combien tes propos me remplissent de honte,
Doux Jésus, au pécheur ton pardon ne refuse ! 825

*Nam hec est mutacio dextre Excelsi ; vertit impios et non sunt*⁷⁷.

Relève-toi, l'ami, mes bras te sont tendus :
Ta mort m'accablerait, renonce à ta folie.
Car ton obstination t'exclurait du salut.
Dis pour l'amour de moi : *Deus, miserere mei.*

830

Genre Humain Mais, se peut-il que moi, si vile créature,
D'Enfer je sois sauvé ; cela est impossible.

Pardon Tu peux bénéficier de la miséricorde :
*Nolo mortem peccatoris, inquit*⁷⁸, s'il est corrigible.

Genre Humain Que vaut l'homme, ici-bas, s'il n'a miséricorde ?
Sans elle, peu d'espoir d'entrer au Paradis.
Repousse loin de moi l'implacable ennemi !
La vérité éclatera, et j'en ai grand souci !

835

Pardon On ne peut préjuger du Dernier Jugement,
Justice et Équité sortiront fortifiées,
Vérité ne pourra son pouvoir exercer,
Sans que pardon divin n'en émerge gagnant.

840

Relève-toi, l'ami, viens dans cet oratoire,
Prête oreille attentive à mon enseignement.
Pécher, pardon en tête, serait crime notoire ;
Et trop croire au pardon c'est être trop confiant.

845

D'obtenir le pardon ne sois donc pas si sûr ;

⁷⁷ *Nam...sunt* : « Voilà qu'a changée la main droite du Très Haut : il abat les méchants et ils ne sont plus » (Ps., 76 [Bible anglaise 77].11).

⁷⁸ *Nolo...inquit* : « Je ne veux pas la mort du pécheur, dit-il » (adapté d'Ezéchiel, 33.11).

La conclusion de la pièce est conforme à la philosophie de la fin du xv^e siècle dans son insistance sur la miséricorde et le pardon, mais aussi sur les limites de cette miséricorde qui est bornée par la fin de la vie terrestre – voir vv. 861-62.

À Chanaan, le Christ dit à la pécheresse,
Comme il est rapporté dans la Sainte Écriture,
*Vade et jam noli peccare*⁷⁹. 850

Il n'a pas condamné cette femme adultère,
Lui a simplement dit : « Va, et ne pêche plus ».
Ne pêche pas non plus, n'aie pas confiance entière ;
N'offense pas un prince : son pardon n'est pas sûr.

Si tu te sens piégé par le vieil ennemi, 855
Demande grâce alors, et change de conduite,
Si la blessure est fraîche elle est vite guérie,
Si elle est mal soignée, attention à la suite !

Genre Humain Accorder le pardon, cela est libéral.
Est-ce qu'à votre avis cela sera possible ? 860

Pardon Pardon abondera jusqu'au moment fatal ;
Mais après, ce sera l'inventaire terrible.

Obtiens donc ton pardon tant qu'âme tient au corps.
Si tu attends la fin, fini le temps propice !
Reprends-toi maintenant sans attendre la mort : 865
*Ecce nunc tempus accptabile, ecce nunc dies salutis*⁸⁰.

Les mérites humains, méprisables trésors,
Ne peuvent t'assurer le bonheur éternel,
Ni les joies des élus grâce à ton seul effort,
Comme il est consigné dans le Livre Immortel. 870

Genre Humain O, Pardon, mon soutien, mon doux consolateur⁸¹,

79 *Vade...peccare* : « Va, et ne pêche plus » (Jean, 8.11).

80 *Ecce...salutis* : « Voyez, maintenant est le temps convenable ; Maintenant est le temps du salut » (Isaïe, 49.8).

81 Cette note personnelle et sentimentale rappelle le ton de l'*Imitation de Jésus Christ*, qui a exercé

Mon ami préféré, digne de mon amour,
Qui, sans m'en vouloir de mon manque de valeur,
Mon horrible péché pardonneras toujours.

Ah, quelle peine j'ai quand je vois mes offenses, 875
Titivil l'invisible a aveuglé mes sens,
Et par des rêves fous, m'a poussé, ce malin,
À suivre Maintenant, À-La-Mode et Vaurien.

Pardon Genre Humain, tu oublies mes sages instructions ;
À l'avenir prends garde à ce qu'il te raconte, 880
Car il te tentera sans une hésitation ;
Il est écrit : *Jacula prestita minus ledunt*⁸².

C'est lui le grand patron de tes trois ennemis :
Signifiant le Démon, et le monde et la chair⁸³,
Et ces trois galopins du Monde sont amis ; 885
Titivillus est, lui, le Démon de l'Enfer !

La Chair, vois-tu, c'est le cuisant désir du corps.
Vois donc dans quels gredins tu as mis ta confiance ;
Ainsi, ils t'ont livré à Malin, ce retors,
Comme il a été joué devant cette assistance. 890

Souviens-toi que toujours je t'ai offert mon aide ;
Mon fils, à l'avenir, abstiens-toi de pécher,
Tu as entre tes mains ta perte ou ton remède :
*Libere velle, libere nolle*⁸⁴ Dieu doit te l'accorder.

une influence profonde sur la piété du xv^e siècle. Un écho en est perceptible dans *Everyman*.

82 *Jacula... ledunt* : « Les traits prévisibles sont moins malfaisants » (sentence proverbiale).

83 Cette division tripartite du monde du mal (le Monde, la Chair et le Diable) remonte à Saint Augustin.

84 *Libere... nolle* : « Tu peux choisir librement, et refuser librement » (ne semble pas être une citation biblique).

Méfies-toi de Titivillus et de ses rets, 895
Du plaisir, qui détruit ta divine substance ;
Le corps, ton ennemi, ne peut faire à son gré,
Mais sois toujours fidèle à la persévérance.

Genre Humain Bénissez-moi, mon père, car je pars illico, 900
Que des grâces du Ciel nous soyons tous bénis.

Pardon *Dominus custodit te ab omni malo*
*In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*⁸⁵. Amen.

Hic exit Genre Humain.

Mes respectés seigneurs, un rôle ici j'ai joué.
Le Genre Humain est libéré par ma tutelle
Du péché aliénant, triste captivité. 905
Qu'il puisse mépriser sa condition charnelle!

Et pour l'amour de Jésus qui s'est incarné,
Faites soigneusement examen de conscience ;
Rappelez-vous toujours : le Monde est vanité,
Comme il est démontré par l'humaine inconstance. 910

Que l'Homme soit pécheur est prouvé sans conteste.
Donc, que Dieu vous protège *per suam misericordiam* ;
Pour que vous rejoigniez les cohortes célestes,
Et que vous puissiez jouir de *vitam eternam*. Amen

FINIS

85 *Dominus...Sancti* : « Le Seigneur te garde de tout mal » (Ps, Vulgate 120 [Bible anglaise 121].7).

La Sommutation de Tout-Homme (The Summoning of Everyman)

Introduction d'André Lascombes

coll. « Traductions introuvables : Théâtre Anglais Médiéval », 2021

mis en ligne le 27/10/2021,

URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/traductions/mankind-everyman>>.

Traductions introuvables

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Benoist PIERRE

Responsable scientifique

Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2021 - CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

ISSN 1760-4745

Date de création

Juin 2008

Dernière révision

Octobre 2021

La Sommation de Tout-Homme (The Summoning of Everyman)

Introduction

La problématique d'une traduction

André LASCOMBES

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

Le responsable de la présente traduction française a jugé que son introduction à une œuvre résolument définie comme duelle devait d'une part concerner le texte écrit de l'œuvre, mais ne pas laisser à l'écart son versant théâtral. Il propose donc au lecteur les deux volets introductifs qui suivent.

Le texte de la pièce

Entreprise (avec celle de la première tragédie anglaise *Gorboduc*) à la demande instante de Paul Bacquet, pour le recueil de traductions des textes majeurs du théâtre anglais de la Renaissance que Gallimard prévoyait d'éditer dans sa série « Bibliothèque de la Pléiade », cette traduction en français pour le lecteur d'aujourd'hui fut une aventure passionnante mais qui connut une enfance difficile dont les grands épisodes sont évoqués en note¹.

1 Il s'agit, pour être clair, de l'entreprise de traduction de textes représentatifs du théâtre anglais de la Renaissance pour un ouvrage de la collection « Pléiade » de Gallimard, proposée à un ensemble de spécialistes vers 1994. Un premier état de ma traduction, présentée en 1996 aux deux responsables, fut jugée recevable. Lorsque l'entreprise, longtemps en panne, fut relancée en 2006 sous la responsabilité d'un nouveau directeur de Collection, cette traduction, désormais plus soucieuse de restituer des choix formels d'abord négligés (dont jeux

Conserver la simplicité familière d'une langue orale accordée aux émotions violentes du personnage éponyme brutalement confronté à la Mort était bien sûr le premier objectif. La rhétorique, essentiellement simplificatrice, tour à tour naïve ou sentencieuse, de l'auteur exploite à la fois la visée théologique et catéchétique de la pièce ainsi que les émotions élémentaires du personnage confronté à sa fin prochaine. Plaçant continûment son personnage principal au contact direct du lecteur/spectateur, il souligne tout ensemble les enjeux idéologiques et nourrit l'implication du récepteur. Un deuxième impératif, lié au protocole élémentaire de l'acte de traduction était de conserver l'essentiel des éléments de formalisation adoptés dans l'œuvre de départ, soit pour nous la traduction Tudor.

Or, dans la pièce flamande, la prosodie se fonde sur une charpente accentuelle presque toujours régulière, offrant des quantités syllabiques à peu près stables (même si les déplacements d'accent en modulent aisément le rythme) tandis que le système de distiques à rimes presque toujours plates garantit une forme sonore d'une sobre simplicité que l'oreille conserve aisément. Mais le traducteur Tudor s'est visiblement donné pour tâche de transposer ce système cohérent en une forme inspirée d'une tradition anglaise encore composite, empruntant à la fois à la structure syllabique continentale et à une rythmique accentuelle plus insulaire. Par ailleurs, pour conserver comme on l'a dit la spontanéité d'une expression bousculée par la violence des situations et émotions, il développe souvent des mètres où le nombre d'accents ou de syllabes fluctue grandement. Par ailleurs, la dynamique des émotions bouscule souvent l'ordre des mots et la forme des syntagmes, aboutissant, à travers inversions et chevilles, à un système de rimes plus ou moins exactes ou simplement assonancées². On voit mieux le défi que le texte pose au traducteur.

Celui-ci a tenté de répondre à la gageure et produire un texte qui, en écho aux volontés du scripteur Tudor, tienne aussi en bouche et passe la rampe. Soucieux d'éviter la rigidité classicisante d'un mètre unique et de conserver les incessantes modulations du rythme et du ton, il a privilégié le recours à des mesures diversi-

de rimes et échos verbaux), fut remise, fin 2006 et début 2007, au coordinateur. Il me transmit bientôt le refus du Directeur, soucieux d'« homogénéiser » (terme mémorable) une transcription faite dans la langue Tudor du tout début du siècle avec des traductions d'œuvres allant jusqu'à la période élisabéthaine. Quand j'opposai mon incompréhension, le coordinateur substitua à ma traduction celle de son cru (voir Bibliographie Générale).

2 Voir A. Crépin et H. Taurinya Dauby, *op. cit.*, 122, pour l'expression rapide d'un point de vue accrédité de longue date maintenant.

fiées, depuis la prestesse de l'hexamètre et la vivacité de l'octosyllabe jusqu'à parfois l'encombrante mesure de quatorze syllabes. Quand il a su le faire, il les a combinées en associations passagères, approximatives parfois, rappelant la simplicité familière, ou brutalement sérieuse, voire poignante, des conteurs, fabulistes ou moralistes de la tradition française. Il s'est même résigné parfois à faire boiter le dodécasyllabe dont l'anachronique régularité s'impose trop aisément aux oreilles françaises. Il a enfin emprunté à cette même tradition française qui, dès avant la Renaissance et jusqu'à l'Age baroque au moins, sait user d'inversions de syntagmes pour *in fine* garantir la rime. Même s'il est conscient de l'insuffisance de ses compromis, il a toujours cherché à conserver les variations de schéma rimé ou assonancé ainsi que les rimes, (le plus souvent parfaites) qui, à la façon d'un échange de balles entre joueurs, lient les répliques des différents « entreparleurs ».

Il a dû composer aussi sur un autre point, moins crucial au demeurant. Pièce allégorique, *La Sommaton de Tout-Homme* présente en effet des personnages au référent psychique ou moral fort clair mais dont l'incarnation humaine à la scène n'est pas toujours évidente. Problème de metteur en scène qui peut parfois être aussi celui du traducteur restituant linguistiquement le signifié allégorique. Le problème ne s'est guère posé ici que pour « la Mort », entité que la langue française féminise alors que les traditions non latines, l'anglo-saxonne en particulier, la figurent à l'époque du texte par un squelette armé d'une lance, comme suggéré au v. 76, et comme Holbein la représente dans ses gravures³. La féminisation des vertus intérieures, dont Conscience ou Bonnes-Œuvres, ne posait guère problème, accordée qu'elle est à une longue tradition continentale, proche d'ailleurs de l'image de la Vierge Marie, médiatrice à l'heure de la mort dans cette pièce ouvertement catholique.

Enfin et pour la commodité du lecteur d'aujourd'hui, le traducteur a décidé de conserver les quelques didascalies ajoutées au texte original par A. C. Cawley dans son édition de 1961. Quant au choix du texte, on trouvera dans la bibliographie en fin de volume les raisons qui ont fait retenir une version particulière du texte entre les variantes des diverses éditions.

Même si les deux coéditeurs exprimeront conjointement dans leur « Introduction au volume » leur gratitude pour les aides qu'ils ont, chacun de son côté, reçues dans leur travail, le traducteur de la *Sommaton de Tout-Homme* entend reconnaître ici les dettes contractées au cours de son travail de traduction et d'édition du volume.

3 Un article du traducteur rend compte de certains aspects majeurs de cette stratégie : « Problématique de l'énoncé et du vers de *Everyman* », *Bulletin des médiévistes anglicistes* 76 (2009), 39-67.

Sa reconnaissance va d'abord bien sûr au professeur Paul Bacquet qui, poussant le traducteur à cette aventure, lui assura jusqu'à sa disparition l'aide de ses avis linguistiques. Elle va aussi à son collègue au CESR, Luc Bergmans, professeur de littérature et civilisation néerlandaises à l'Université Paris 4, qui voulut bien lui faciliter la comparaison de larges extraits du texte flamand de *Elckerlijc* avec la version anglicisée. Elle va enfin à plusieurs de ses collègues anglicistes, spécialistes de la période et de son théâtre, qui l'ont au fil des versions successives aidé d'encouragements et parfois de critiques utiles. Ainsi, Jean-Marie Maguin, professeur à Montpellier 3, réagit-il positivement dès la première version de 1996. Beaucoup plus continûment, Jean-Paul Debax, professeur à Toulouse 2, lui a fait des propositions constructives, et a consenti, pour la dernière révision, une relecture critique exhaustive et des conseils précieux. Le traducteur a également écouté les avis de deux comédiens, Laure Mandraud et Bertrand Suarez-Pazos, rompus à la mise en scène et la restitution parlée de textes de la période proto-moderne, avis que complétait par ailleurs la vigilance poétique de son épouse. Enfin, il doit à son plus proche collègue au CESR, le professeur Richard Hillman, médiéviste éclairé et spécialiste reconnu du théâtre de la Renaissance, un soutien sans faille et un investissement intellectuel et administratif constants. Il a su faire aboutir en effet le vieux projet de traduction-édition des textes dramatiques européens, présenté en vain avant son appui et qu'actualise la présente parution. À cet égard, le signataire n'oublie bien sûr pas les différents soutiens administratifs et techniques qui aidèrent à cette naissance, depuis l'appui déterminé du Directeur du CESR jusqu'aux divers collègues animant les équipes administrative et technique. Enfin, une mention de gratitude toute spéciale va bien sûr à la petite équipe enthousiaste et passionnée qui fait vivre le magnifique projet des Presses Universitaires François-Rabelais.

La forme théâtrale de la pièce

Pour rendre justice à la forme théâtrale de la pièce, le présent traducteur choisit d'évoquer ses propres impressions, par le bref compte-rendu qu'il a rédigé au sortir d'une des représentations de la pièce *Everyman* dans la mise en scène qu'en proposèrent les deux metteurs en scène Marcello Magni et Kathryn Hunter (théâtre de Complicité) pour la saison médiévale de la Royal Shakespeare Company, en 1996-97. Cette série de représentations fut donnée dès l'été 1996 dans le troisième lieu théâtral de la RSC, appelé « The Other Place », à Stratford-upon-Avon.

Intensité dramatique et densité du sens me semblent caractériser cette expérience théâtrale d'une bouleversante efficacité, vue à la fin de l'été 1996. Ces deux qualités tiennent selon moi aux trois facteurs ci-après.

1-Dans l'espace nu, cerné de spectateurs sur trois côtés, du *The Other Place*, les rares accessoires se chargent aisément de sens symboliques, comme il sied au théâtre : les cailloux de l'espace fauve et désert de l'arène sont déjà aridité et obstacle, avant de devenir le creux d'où sourdra plus tard l'eau de purification. De même, la table évoque le banquet, puis elle sera la banque. Enfin, la baignoire au premier plan préfigure aisément le tombeau. Ainsi, ce lieu laissé vide par le texte devient-il matrice féconde où s'épanouissent les significations grâce à cette flexibilité des signes fondamentalement théâtrale, et que la mise en scène étend d'ailleurs aux costumes comme à la gestuelle essentielle⁴.

2-L'intensité tient aussi à ce que les dix-sept rôles sont répartis entre six acteurs seulement. Exception faite du personnage-titre qu'incarne avec une vérité et une force remarquables Joseph Mydell, acteur noir chargé de ce seul rôle, les seize autres sont tenus par cinq acteurs jouant chacun trois à cinq personnages. Cette réduction enrichit le sens en même temps qu'elle le condense : quatre hommes et deux femmes au total, deux noirs et quatre blancs (noyau succinct de types humains au regard de la diversité des rôles) transcrivent en quelque sorte la ténuité et l'artificialité d'un monde (monde des hommes – et de « Tout-Homme ») fait d'apparences plutôt que d'essence. En donnant qualité méta-théâtrale au regard qui perçoit les acteurs sous les rôles, ce parti-pris impose des superpositions sémantiques enrichissantes. Ainsi, il faudra à « Tout-Homme » de longs échanges pour enfin, au v. 115, reconnaître finalement la « Mort » dans la figure pulpeuse, érotiquement offerte, de l'actrice noire Josette Bushell-Mingo, qui vient vers lui dès le v. 86 et l'invite à danser tout en restant insaisissable. Un peu plus tard, la même actrice, dans la même robe sombre, va se muer en une « Parenté » grinçante et méprisante à souhait. Puis (alors que « Tout-Homme » amorce sa conversion intérieure) elle finit par épouser la fonction essentielle de « Conscience » (à partir des vv. 485-520). Cette translation, menant de la figure initiale d'attrait et de terreur jusqu'à celle d'une connaissance intime de

4 Au-delà de ce bref aperçu, on lira avec intérêt et profit l'évocation, bien plus détaillée et très suggestive, des vertus du spectacle, qu'en fait Marion O'Connor : « *Everyman, The Creation and The Passion: The Royal Shakespeare Company Medieval Season 1996-1997* », *Medieval and Renaissance Drama in England*, 11 (1999), 19-33. Elle n'hésite pas à rappeler d'entrée de jeu les idées reçues de chroniqueurs britanniques jugeant *a priori* cette pièce inaudible et a-théâtrale.

soi, transcrit visuellement le trajet du personnage éponyme et, soulignant le système d'échos qui structure la pièce, accentue l'inévitabilité pathétique de son parcours.

3-L'intensité du sens tient enfin à d'autres choix (superbement efficaces même s'ils pourront à certains sembler choquants), visant manifestement à inscrire dans la réalité humaine de notre temps ce drame éternel qui (comme le souligne J.-P. Debax dans l'introduction à la pièce *Genre-Humain*) esquive le plus souvent, à l'inverse des autres moralités, le burlesque des tentations et des impostures du monde d'ici bas.

Trois choix particuliers, au moins, manifestent cette volonté :

- L'addition délibérée d'un prologue, *essentiellement muet par opposition au texte qui suivra* (lui, scrupuleusement respecté à quelques menus détails près). Il fait émerger de l'obscurité initiale celui qui sera « Tout-Homme », nu comme un ver dans la baignoire en zinc posée au premier plan. Si le corps évoque la faiblesse du nouveau-né, sa teinte bistre et son abandon immobile rappellent immanquablement le célèbre gisant, manière de *memento mori*, qui illustre certaine page du Livre d'Heures du Duc de Rohant (1418-1425). Mais un renversement parodique intervient vite, douchant brutalement l'émotion, quand le « cadavre » s'anime : il n'était qu'à sa toilette, et va devenir l'élégant témoin du marié lors de la scène suivante, noce parodique dénuée de toute sacralité, réduite à l'atmosphère fêtarde du banquet nuptial. Ce rajout apparent a donc, quand la pièce commence, donné à voir la dérisoire superficialité (mais aussi la riche pluralité) des liens avec le monde où se meut, inconscient, le héros « Tout-Homme », avant que la Mort ne l'appelle. Selon la mode du temps, ce tableau initial synthétise le sens profond de la pièce.

- De même, au moment où Tout-Homme, disant adieu à tout, se prépare à l'Ailleurs, le texte écrit propose au mourant, on le sait, une dernière rencontre avec toutes les qualités qui firent sa vie et désormais l'abandonnent (vv. 660-682). Cette résurgence du passé vécu, dérisoire parce que totalement désaccordé d'avec la situation de l'homme au seuil de la Mort, devient sur scène l'ébouriffante irruption, dans les pétarades mimées d'une vieille moto, de quatre hurluberlus costumés de façon bouffonne. Il s'agit de « Beauté », « Cinq Sens », « Vigueur » et « Discernement ». Peut-être née de la crainte des deux metteurs en scène d'une longue finale vers le trépas en compagnie d'allégories poussiéreuses, cette transcription rompt un peu factivement l'unité de ton de cette pièce austère, et sera peut-être tenue par certains pour modernisation regrettable.

- Enfin, faisant écho aux querelles de l'époque sur la question, un débat didactique, mené dans le texte écrit (en l'absence provisoire du héros) par Cinq-Sens aux

vv. 730-760, dit que la prêtrise jouit d'un l'éclat effaçant les turpitudes de ceux qui l'incarnent. À ce passage aisément tenu de nos jours pour prédication saint-sulpicienne difficile à théâtraliser, les metteurs en scène substituent ici la prédication cacophonique de cinq charlatans, prêtres factieux ou gourous d'aujourd'hui, venus proposer leurs caricaturales impostures.

Si ces deux modernisations ont été (selon les échos et commentaires glanés) apparemment acceptées par des publics religieusement indifférents ou à peine frottés d'anglicanisme, rien ne dit qu'elles ne peuvent pas heurter des spectateurs de tradition chrétienne plus affirmée. Comme l'addition du prologue pourtant, elles ont concouru à rappeler au présent scripteur la violence latente du texte. Elles ramènent *a posteriori* la pensée du spectateur sur le scandale qu'est, au début de la pièce, ce Dieu prostré sur sa chaise, accablé par les désordres de sa créature humaine, même si le magnifique crescendo vocal de l'acteur noie vite sa plainte sous la redoutable menace du Jugement promis à « Tout-Homme ». Elles aident en tout cas le superbe Joseph Mydell, incarnation de « Tout-Homme », à donner à sa conversion (*metanoia* ou *retournement intérieur*) sa convaincante authenticité.

Telle la fleur médicinale retrouvant dans l'eau arôme et vertus, cette pièce trop aisément tenue pour allégorie d'un morne didactisme trouve, ainsi mise en scène, une véritable résurrection dans le bain théâtral. Rendant à la Mort, dont le questionnement ne nous a bien sûr jamais quittés, sa vérité la plus charnelle, et donc à l'existence humaine son irréductible problématique, elle ramène le spectateur aux fondements mêmes de l'expérience humaine, en deçà de tout credo.

La Sommation de Tout-Homme (The Summoning of Everyman)

Traduction d'André Lascombes

coll. « Traductions introuvables : Théâtre Anglais Médiéval », 2021

mis en ligne le 27/10/2021,

URL stable <<https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/traductions/mankind-everyman>>.

Traductions introuvables

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Benoist PIERRE

Responsable scientifique

Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2021 - CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

ISSN 1760-4745

Date de création

Juin 2008

Dernière révision

Octobre 2021

The Summoning of Everyman, *La Sommation de Tout Homme*

André LASCOMBES

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

À de rares exceptions près, signalées en note, la présente traduction suit les choix textuels faits par A. C. CAWLEY éd. (1961), choix répétés pour l'essentiel par l'édition de Geoffrey COOPER et Christopher WORTHAM, de 1980 (voir Bibliographie générale).

PERSONNAGES

Le Prologue Messenger (Messenger)

Dieu (God)

La Mort (Dethe)

Tout-Homme (Everyman)

Compagnie (Felowship)

Parenté (Kynred)

Cousins (Cosyn)

Mes-Biens (Goodes)

L'épilogue / Docteur en théologie (Doctour)

Bonnes-Œuvres (Good Dedes)

Conscience (Knowledge)

Confession (Confessyon)

Beauté (Beaute)

Vigueur (Strength)

Discernement (Dyscrecion)

Cinq Sens (Fieue Wyttes)

l'Ange de Dieu (The Angell)

Aides à la lecture

Complétant l'introduction et mise en contexte de la pièce, les notes de bas de page fournissent une aide supplémentaire au déchiffrement du texte, qu'il s'agisse de préciser plus avant le contexte, la variante textuelle choisie, ou encore un mot ou un syntagme susceptible de faire problème.

Messenger

Vous tous ici, je vous en prie, soyez toute ouïe
En toute révérence, écoutez cette histoire
En forme de pièce morale¹.
L'Assignation à Tout-Homme, comme on l'appelle,
De notre vie et notre mort fait le rappel,
Montrant comment tous, ici bas, nous passons².
Admirable et précieuse est l'histoire,
Trésor de grâce plus grand encore est sa leçon,
Si douce aussi à la mémoire.

10

L'histoire dit : « Homme, dès ton début,
Prends bien garde, et songe à ta fin,
Si plein de vie que tu puisses être.
Pécher en tes débuts bien doux te semblera,
Mais sur ta fin, ton âme en pleurera
Lorsque ton corps en terre pourrira ! »
Vous y verrez Compagnie et Gâité,
Mais aussi Vigueur, Plaisir et Beauté
Faner, tomber de vous comme font fleurs en mai.
Vous entendrez le Roi de Paradis

20

Sommer chaque homme de donner son bilan.
Soyez toute ouïe, entendez ce qu'Il dit.

Dieu

Moi, Dieu, je vois ici, sis en ma majesté³,
Comment toutes créatures ont trahi ma nature,
Vivant sans crainte aucune en ce monde prospère⁴.

1 V. 1 : Cawley, éd., fait l'hypothèse que le prologue de *Messenger* n'est pas de la plume de l'auteur/traducteur du texte Tudor, expliquant ainsi les erreurs de détail commises tout en restant fidèle au sens de la pièce.

2 Vv. 3-5 : La double nature de l'œuvre, exposé verbal et jeu théâtral, est soulignée ici par le verbe « shewes », « montrant » dans notre traduction. Les quelque quarante redites ou équivalents disent l'importance attachée à la forme visuelle pour convaincre un Tout-Homme qui est, selon Dieu, spirituellement aveugle (voir en particulier vv. 504-505 et 867).

3 Vv. 5-21 : Le thème, évidemment central, de la finitude terrestre est développé ici.

4 V. 22 : Le théâtre médiéval représente fréquemment Dieu en personne sur scène, soulignant comme ici le sens de Sa création et le devoir premier de Sa créature.

5 V. 24 : Dans notre œuvre, originaire des régions de Flandre/Rhénanie où est née la tradition de renouveau spirituel appelée *devotio moderna*, l'opposition entre la richesse matérielle de l'Europe du

25 Noyé sous le péché, ce peuple aveugle aux cieux
 Ne me reconnaît plus, Moi, son Dieu.
 Les seuls biens de ce monde occupent leur esprit,
 Sans craindre mon Mérite⁶, ma rude Croix des Cieux⁷.
 Et ma Loi, révélée quand je mourus pour eux,
 30 Ils l'oublient tout à fait, mon sang vermeil versé, aussi.
 Pendu entre deux hommes, qui donc peut le nier,
 J'ai souffert le trépas pour leur rendre la Vie⁸.
 Oui, j'ai guéri leurs pieds, mon front fut d'épine blessé,
 Je n'ai pu faire plus, c'est sûr, que je n'ai fait :
 35 Pourtant, je vois ces gens m'oublier tout à fait,
 Commettre sept péchés entraînant damnation,
 Comme Orgueil, Avarice, Colère ou bien Luxure,
 Péchés qui, ici-bas, valent l'admiration.
 Aussi désertent-ils la compagnie des anges.
 40 Tout homme vit ainsi selon son bon plaisir,
 Même si nul ne sait quand il devra mourir.
 Et je vois bien que plus j'attends,
 Pis ils deviennent au fil des ans ;
 Ainsi, toute vie va de mal en pis.
 45 Aussi, je veux, et sans autre sursis,
 Demander à tout homme de donner son bilan.
 Car si je laisse ainsi à eux-mêmes ces gens
 Proies de leur vie, du Mal et ses tempêtes,

Nord mercantile et son dénuement spirituel s'exprime de bout en bout.

6 V. 28 : « Mérite », ce terme de la théologie catholique rappelle contrat passé entre Dieu et l'homme : déchu à la suite d'Adam et racheté par le sacrifice du Christ mort sur la Croix, l'homme est soumis après sa mort à la règle du *Mérite*, ou *Rétribution*, déterminant Salut ou Damnation à la fin des temps. C'est le sens du rappel fait aux vv. 22-63.

7 Dans ce même vers, Cooper et Wortham, édts, rappellent qu'ils privilégient la lecture faite par le texte B – alors que leur édition se fonde sur le texte A –, préférant le terme « rod », – la règle – à celui de *Rood* (la Croix, afin d'améliorer la rime à *God*, v. 26). La traduction française devait pourtant conserver cette double signification, essentielle au récit.

8 V. 32 : Il s'agit bien sûr de la Vie spirituelle.

9 Aux vv. 40-46, 52, 62, 66 et 74, l'auteur utilise les termes « every man » ou « every person » sans majuscule comme équivalents de la communauté des vivants. Mort passe à la majuscule au v. 80 pour désigner, après ces allusions successives, le personnage entré en jeu et devenu interlocuteur théâtral.

50 Ils deviendront vraiment bien pires que des bêtes,
Prêts qu'ils sont, par envie, à s'entre-dévorier.
La charité, tous l'ont bien oubliée.
Je croyais pourtant que tout homme
En ma gloire ferait sa demeure,
Je les avais donc tous élus¹⁰.
55 Mais je les vois, ce jour, tous des traîtres déchus,
Ne me disant merci ni du bonheur conçu pour eux,
Ni même de cet Être prêté à chacun d'eux.
J'ai offert à ces gens ma grâce mille fois :
Mais peu en ont du fond du cœur requis l'octroi.
60 Ils sont si encombrés des richesses du Monde
Qu'il faut que sur eux tous je passe Ma justice,
Sur Tout-Homme qui vit sans craindre ma colère.
Où donc es-tu, Ô Mort, puissante messagère¹¹ ?

Mort
65 Ici, Dieu Tout-Puissant, et à ta Volonté,
Pour tous Tes ordres exécuter.

Dieu
Va donc trouver Tout-Homme,
Fais-lui voir, de ma part,
Qu'en un pèlerinage il faut qu'il parte¹²,
Sans pouvoir en rien s'y soustraire.
70 Qu'il emmène avec lui ses comptes bien précis,
Sans aucun retard ni sursis.

Mort
Seigneur, j'irai par le monde en tous sens,
Débusquer sans pitié les petits, les puissants.
Tout-Homme, je l'assiégerai s'il vit tel l'animal,
75 Hors de la loi de Dieu, et sans craindre le Mal.

10 Cette mention signe l'inspiration catholique du texte flamand, en ce qu'il ignore les notions de salut par la foi ou de prédestination peu à peu élaborées par les divers mouvements issus de la Réforme.

11 V. 63 : Pour l'imagination religieuse médiévale, la Mort est l'auxiliaire de Dieu.

12 V. 68 : Ce rappel d'une pratique médiévale liée à la recherche spirituelle désigne ici métaphoriquement la mort qui menace Tout-Homme.

80 S'il aime la richesse, je veux de mon dard le percer¹³
 Afin de l'aveugler et du ciel le chasser
 (À moins que Charité ne soit de ses amies)
 Pour le mettre en Enfer jusqu'à la fin des temps.
 Mais voyez, là-bas, Tout-Homme approche !... À son pas¹⁴
 Il est bien peu conscient qu'approche son trépas,
 L'esprit à ses conquêtes ainsi qu'à son trésor¹⁵,
 Il aura bien du mal à rester aussi fort
 Face au Seigneur, le Roi du Paradis.
 Tout-Homme, halte-là ! Où t'en-vas-tu ainsi,
 Si plein de vie ? Oublies-tu donc ton Créateur ?

Tout-Homme Pourquoi cette question ?
 Que veut le questionneur ?

90 *Mort* Je m'en vais, Monsieur, vous l'apprendre¹⁶ :
 En toute hâte je suis vers toi mandé
 Par Sa Divine Majesté !

Tout-Homme Mais quoi ? Mandé vers moi ?

13 V. 76 : L'Europe du nord médiévale voit Mort comme figure masculine armée d'une pique dont elle transperce le futur cadavre. Voir Jeanette Zwingenberger, *The Shadow of Death in the Work of Hans Holbein the Younger*, Bournemouth, Parkstone, 1999.

14 V. 80 : « là-bas » (orig. « yonder ») : Même en ignorant tout des circonstances d'une possible représentation de la pièce au début du XVI^e siècle, le mot « yonder » évoque les conditions possibles d'un tel spectacle à l'époque : nef d'église ou hall de corporation ou de maison privée, l'espace scénique est entouré de spectateurs sur trois ou quatre côtés, sans autre clôture qu'un mince espace entre Jeu et auditoire. L'acteur, visible dès qu'il approche du lieu du Jeu, est souvent interpellé comme ici avant même d'entrer dans le rôle.

15 V. 82 : « conquêtes » (orig. « fleshely lustes »), comme « plein de vie » (orig. « gaily ») au v. 86, renvoient tous deux aux plaisirs charnels et à la pulsion vitale, incongrus à l'approche de la Mort. (voir aussi vv. 273 et 360-363).

16 Vv. 85-89 : le jeu des tutoiements et vouvoiements entre Tout-Homme et la Mort (orig. « Whider arte thou goinge » ... « I will shewe you ») traduit l'inconscience de premier qui n'a pas encore identifié l'interlocuteur, et l'ironie de la seconde qui feint un respect exagéré pour sa pauvre victime. Ces touches mineures, inscrites dans le texte, remplacent le commentaire extratextuel qu'offrent les textes du théâtre moderne.

Mort Eh oui ! Sans aucun doute.
Même si toi, ici-bas, tu l'oublies,
95 Lui pense à toi, là-haut, au paradis¹⁷,
Comme tu l'apprendras avant que je te quitte.

Tout-Homme Que veut donc Dieu de moi ?

Mort Je vais t'en dire le pourquoi :
C'est un bilan qu'il veut maintenant,
100 Sans nul délai, dès cet instant¹⁸.

Tout-Homme Pour donner mon bilan j'ai besoin d'un répit,
Cette obscure question me trouble fort l'esprit.

Mort Il te faudra partir, et pour un long voyage,
Aussi, il te faudra emmener ton bilan
105 Car revenir ici, non, ce n'est pas l'usage :
Donc, sois sûr de bien préparer ce bilan,
Car devant Dieu tu devras en répondre,
Montrer tous tes méfaits, tes très rares bienfaits,
– Comment passa ton temps, et ce que fut ta vie.
110 Oui, tout ça au Seigneur qui règne en Paradis.
À présent, hâte-toi et songe à t-en aller¹⁹
Sachant bien que nul ne pourra te suppléer.

Tout-Homme Mais je suis si peu prêt à donner tel bilan !
Je ne te connais pas, qui donc t'envoie ?

115 *Mort* Je suis la Mort : – qui ne craint aucun homme –

17 V. 95 : « paradis » (orig. « heavenly sphere ») : On a rendu par le mot du registre chrétien le terme qui, pour un public d'esprit encore très médiéval en ce XVI^e siècle, évoque la vision pré-copernicienne du monde héritée de Ptolémée.

18 V. 100 : Ce qui caractérise la Mort est l'imprévu, et l'urgence, de sa survenue.

19 V. III : Estimant qu'il y a erreur du copiste Cawley, éd. (suivi de Cooper et Wortham, éd.) préfère au « we were » (proposé par le texte A qui pourtant fonde son édition) un « thou were » plus logique ici. La traduction suit ici son choix.

J'arrête tous les hommes et n'épargne personne.
Car c'est de Dieu l'ordre absolu
Qu'à m'obéir chacun soit résolu.

Tout-Homme

120

Ô Mort, tu viens quand je t'avais si peu en tête !
Pourtant tu peux, si tu veux, me sauver :
Car je puis, volontiers, oui, (... si tu accèdes à ma requête)
Disons, mille livres trouver,
Et on remet à plus tard cette affaire.

Mort

125

Impossible Tout-Homme, non, rien à faire.
Sans valeur sont pour moi or, richesse ou argent,
Même Pape, empereur, roi, duc ou bien régent²⁰.
Car si j'acceptais cadeaux de grand prix,
Le monde en entier me serait acquis.

130

Tout-Homme

Mais j'agis, moi, tout à rebours :
Aussi, point de répit ! Hors d'ici, sans détours !
Hélas, n'aurai-je donc aucun répit,
On le dit bien, Mort jamais n'avertit !
Penser à toi me soulève le cœur ;
Pour mes livres de compte, ils sont tout en désordre,
Mais douze ans me seraient un délai suffisant ;
Et, mon livre de comptes ainsi mis en bon ordre,
Non, je ne craindrais plus de donner ce bilan.
Aussi, Mort, je t'en prie, par la grâce de Dieu,
Épargne-moi, le temps d'y remédier au mieux.

135

140 *Mort*

Tes cris, pleurs et prières, tout est vain.
Hâte-toi, bien plutôt de te mettre en chemin,
Testant tes amis si tu peux.
Tu le sais : arrêter la marée, nul ne peut ;
D'ailleurs, en ce bas-monde c'est chaque créature
Que le péché d'Adam fait mourir par nature.

145

20 C'est le thème multi-séculaire de la Mort niveleuse, indifférente aux valeurs d'ici-bas.

Tout-Homme Ô Mort, si ce pèlerinage j'entamais maintenant
Et mes comptes pouvais mettre en ordre vraiment,
Dis-le-moi, je te prie, par Sainte Charité,
Pourrais-je pas, bientôt, céans rentrer ?

150 *Mort* Que non, Tout-Homme, car une fois là-bas,
Revenir, non : jamais tu ne pourras,
Tu peux m'en croire !

Tout-Homme Ô Dieu de Grâce, en Ton trône éternel,
Pitié pour moi, en ce besoin crucial !
155 N'aurai-je point, quittant ce Val mortel²¹,
D'ami connu qui me conduise au point final ?

Mort Que si ! Si quelque fou a le courage
D'être ton compagnon pour faire le voyage.
Hâte-toi de partir vers le Dieu de Magnificence²²,
160 Pour donner ton bilan en Sa présence.
Mais quoi ? Croyais-tu donc que ta vie t'est donnée,
Et tes biens en ce monde aussi ?

Tout-Homme Oui, vraiment, je l'ai cru²³.

Mort Allons donc, c'est prêtée qu'elle te fut,
165 Puisque toi sitôt parti d'ici,
Un autre l'aura, avant de s'en aller
Tout comme tu l'as fait.
Tout-Homme, quel fou tu fais ! De tes cinq sens tu as joui,
Sans penser ici-bas à amender ta vie :
170 Et pourtant, moi, je viens sans prévenir.

21 Vv. 154-156 : « trône éternel » (« hye sete celestiaall ») / « Val mortel » (« vale terrestriall ») – voir note 17, sur la désignation chrétienne des lieux du monde.

22 V. 159 : « Hâte-toi de partir » – orig. « Hye thee that thou were gone » = hasten to go = hâte-toi de partir.

23 Vv. 161-163 : « Croyais-tu... je l'ai cru » (orig. « wenest thou... I had wende »); le verbe « wenen » = supposer, imaginer.

Tout-Homme Prisonnier d'infortune, mais où donc puis-je fuir²⁴
Pour éviter cette affliction sans fin ?
Allons, ma bonne Mort, grâce jusqu'à demain,
Le temps de m'amender
175 Et d'aviser au mieux.

Mort Y consentir ? Que non ! Je ne le veux !
Non, nul homme jamais n'aura de moi répit²⁵,
Mais au cœur je frappe subit
Sans aviser aucunement !
180 Mais vois donc, je m'en vais ; et à tes yeux je disparaïs.
Aussi, fais vite, hâte-toi de te préparer
Car le jour est venu, dis-toi bien,
Où nul vivant n'échappe à son destin.

Tout-Homme Hélas, je n'ai plus qu'à pleurer, pousser profonds soupirs,
185 Me voici sans personne prêt à m'accompagner,
M'aider en mon voyage, et pour me soutenir ;
Et par ailleurs mes comptes sont si désordonnés !
Comment pourrai-je désormais me disculper ?
Plût à Dieu qu'en ce monde je n'eusse jamais paru !
190 Pour mon âme c'eût été d'un immense profit,
Car désormais je crains des peines si aiguës !
Le temps s'écoule ! Seigneur qui créa tout, sois mon recours,
Car rester à gémir ne m'est d'aucun secours :
Le jour s'en va, sera fini bientôt.
195 Que puis-je faire, je ne sais trop !
À qui donc vaut-il mieux aller me plaindre ?
Et si à Compagnie j'allais ma misère dépeindre ?
De ce soudain malheur lui faire confiance ?
Car en lui j'ai toute confiance.
200 En ce monde nous fûmes si longtemps

24 V. 171 : « Prisonnier d'infortune » – orig. « wrecched caytyfe » = pauvre misérable, malheureux prisonnier.

25 V. 177 : Ici, le laconisme de la formule veut rendre le ton cassant, définitif de la Mort, déité au-dessus de nos lois qui profère des arrêts absolus.

205 Compagnons de plaisir, et divertissements !
 Mais c'est lui qui vient là, à coup sûr !
 Lui me tiendra compagnie, j'en suis sûr !
 Je vais donc lui parler, ma peine soulager.
 Très heureux, cher Compagnie, de te saluer.

Compagnie (*Compagnie parle*)
 Salut à toi, Tout-Homme, par ce beau jour qui luit !
 Mais quoi, l'ami ! Pourquoi mine si affligée ?
 Si quelque chose ne va pas, dis-le moi, je t'en prie,
 Que je t'aide à y remédier !

210 *Tout-Homme* Oui ! Mon cher Compagnie, oh, oui !
 Je me trouve en très grand danger !

Compagnie Ami très cher, racontez-moi ce qu'il arrive.
 Je ne t'abandonnerai pas si longtemps que je vive,
 Tu auras compagnie d'un véritable ami.

215 *Tout-Homme* Ça vient du cœur, et c'est bien dit !

Compagnie Dites-moi, je dois savoir d'où vient votre tristesse,
 C'est pitié de vous voir en quelque détresse.
 Vous a-t-on maltraité ? Lors, vous serez vengé !
 Quand je devrais tomber, de ma vie le payer,
 Même sachant d'avance qu'il en irait ainsi.

220 *Tout-Homme* Pour de vrai, Compagnie, à toi mille mercis.

Compagnie Laissons ! De tes mercis je ne saurais que faire,
 Dis plutôt tes malheurs, c'est là toute l'affaire.

Tout-Homme Si, le fond de mon cœur une fois dévoilé,
 De vos pensées vous décidiez de me bannir
 Et refusiez, après mes propos, de me consoler,
 Ma peine serait alors dix fois pire.

225

Compagnie Ami, ce que je dis, je le ferai, promis !

Tout-Homme En ce cas vous serez un véritable ami ;
230 Vous fûtes toujours pour moi un homme de parole.

Compagnie Et vous me trouverez toujours tenir ce rôle.
Car, en vérité, si pour l'Enfer vous partiez,
Je ne vous laisserais pas tomber en chemin.

Tout-Homme Parole d'ami vrai : je vous crois tout à fait,
235 Je vous revaudrai çà, si j'en ai le moyen.

Compagnie Là n'est pas la question, non, par ce ciel serein !
Qui a promis et ne fait pas ce qu'il a dit
N'est pas digne d'aller en bonne compagnie.
Aussi, racontez-moi ce qui ce cœur oppresse,
240 Comme à un ami vrai, au cœur plein de tendresse.

Tout-Homme Je vais donc vous conter ce qu'il en est.
De partir en voyage l'ordre me fut donné,
– Voyage long, fatigant, périlleux –
Pour livrer mon bilan, précis, sans nul délai,
Devant le Haut Juge du Ciel, Adonai*.
Aussi, je vous en prie, tenez-moi compagnie
En ce voyage, comme promis.

Compagnie En voilà des nouvelles ! Certes, promesse il faut tenir,
250 Mais si je m'engageais à faire ce voyage,
Ce serait, je sais bien, tout à mon détriment.
En plus, cela m'effraie, réellement.
Mais réfléchissons bien, ici, de notre mieux,
Car vos propos terrifieraient un preux.

26 Le nom donné à Dieu dans la Bible.

Vous songeriez plus volontiers
 Qu'à m'assister en mon voyage, si longtemps.

280 *Compagnie* Vraiment, non, vois-tu ! Je ne suis pas partant.
 Mais voudrais-tu assassiner, quelqu'un tuer,
 Là, oui, je suis tout prêt à t'assister.

Tout-Homme C'est là remarque bien sotté, ma foi !
 Allons, vieux copain, aide-moi en mon besoin extrême !

285 Nous sommes vieux amis, là, j'ai besoin de toi :
 Et là, cher Compagnie, songe à ce qu'est ma peine !

Compagnie Que tu aies été mon ami ou pas,
 Par la Saint-Jean, çà, je ne te suivrai pas !

Tout-Homme 290 Accepte, je t'en prie, la corvée, et pour moi
 Consens à m'assister, par Sainte-Charité,
 Viens me réconforter jusqu'aux portes de la Cité !

Compagnie 295 Non pas ! Même si robe neuve ce devait m'apporter,
 Je ne te suivrais pas, fût-ce d'un pas.
 Mais voudrais-tu surseoir, là, je ne t'abandonne pas !
 Sur ce, que Dieu t'assiste en ton voyage ;
 Car je dois te quitter sans tarder davantage.

Tout-Homme Où vas-tu, Compagnie ? Tu veux m'abandonner ?

Compagnie Oui, par ma foi, mais c'est pour à Dieu te donner.

Tout-Homme 300 Adieu, cher Compagnie !... J'ai le cœur tout serré.
 C'est adieu pour toujours ! Plus jamais je ne te reverrai !

Compagnie Ma foi, Tout-Homme ! Bonne route jusqu'à ta dernière heure
 Pour toi, je garde en tête que se quitter vaut grande douleur⁹.

29 V. 302 : Autre formule qui relève de la catégorie des dits proverbiaux, nombreux dans ce texte (entre

Tout-Homme
Hélas, faut-il ainsi pour de bon se quitter ?
À l'aide, Bonne Mère ! Sans nul autre réconfort ?
305 Voyez, vous, Compagnie me laisse en cette extrémité –
Où irai-je en ce monde chercher quelque renfort ?
Compagnie qui jadis partageait mes fredaines,
Prend si peu part aujourd'hui à ma peine !
On le dit bien : « Prospérité vaut des amis :
310 Mais vienne Adversité : les amis, c'est fini » !
Où courir maintenant pour trouver du secours
Quand Compagnie m'abandonne sans recours ?
Vers mes parents, bien sûr, je vais aller,
Les prier de m'aider en cette extrémité.
315 Je crois qu'ils viendront à tout coup :
La voix du sang parle plus haut que tout.
Je m'en vais leur parler car je les vois là-bas.
Est-ce bien vous, mes bons parents et alliés ?

Parenté
Oui, nous voici, en réponse à votre injonction,
Cousin, je vous en prie, dites vos intentions
320 Parlez bien clair, sans nulle gêne.

Cousin
Certes, Tout-Homme, et donnez-vous la peine
De dire si vous voulez partir, et pour où ;
Vous le savez, c'est à la vie à la mort entre nous.

Parenté
Par tempête ou mer calme, toujours à vos côtés,
325 Car sur ses proches on peut toujours compter.

Tout-Homme
Grand merci, chers amis et parents,
Je vais donc vous conter ce qui fait mon tourment.
J'ai reçu ordre d'un messager,
330 (Qui d'un puissant Roi est grand officier)
De partir pour un périlleux parcours

autres, vv. 309-310, 412, 821, 827-828).

Car pour moi il sera, je le sais, sans retour.
 Je dois donner aussi un bilan très précis
 Car, embusqué, m'attend un grand ennemi
 335 Qui entend bien me capturer.

Parenté Quel est donc ce bilan qu'il vous faudra montrer ?
 C'est là ce que je veux savoir.

Tout-Homme Tous mes actes passés je dois donner à voir :
 340 Oui, comment j'ai vécu, et tout ce que j'ai fait,
 Tous les actes de peu que j'ai commis aussi
 Tout au long de la vie qui m'a été prêtée,
 Les actes vertueux que je n'ai pas choisis.
 Aussi, je vous en prie, veuillez m'accompagner
 M'aider à faire mes comptes, par Sainte Charité.

345 *Cousin* Comment ? Aller là-bas ? C'est donc là votre affaire ?
 Non, Tout-Homme, vivre de pain et d'eau je préfère,
 Cinq ans et même plus.

Tout-Homme Est-ce donc pour cela qu'ici-bas j'ai vécu ?
 350 Heureux, je ne pourrai jamais plus l'être
 Si vous m'abandonnez ainsi.

Parenté Allons ! Quoi, cher ami ! Vous êtes fort plaisant !
 Prenez courage et cessez de gémir.
 Et par Sainte Anne, je vous le dis tout franc,
 Pour ce qui est de moi, seul vous devrez partir !

355 *Tout-Homme* Vous, mon cousin, venez-vous avec moi ?

Cousin Oh que non, Bonne Mère ! Car j'ai ma crampe à l'orteil droit !
 Il ne faut pas compter sur moi car, par Dieu Tout-là-haut,
 C'est au pire moment que je ferai défaut.

Parenté Pourquoi vouloir nous enjôler ?

360 Si vous voulez ma bonne, prenez-la, j'y consens,
 Elle adore danser, se faire cajoler,
 Danser et prendre du bon temps.
 Pour vous accompagner je lui donne congé,
 Si elle et vous vous entendez.

365 *Tout-Homme* Mais vous-même, à la fin, qu'avez-vous décidé ?
 M'accompagnerez-vous ? Rester ici est votre idée ?

Parenté Rester ici ? Oh, oui ! C'est là ce que je veux, si je peux.
 Et donc, jusqu'à une autre fois, adieu* !

Tout-Homme Comment me réjouir ou être heureux ?
 370 Car tous de belles promesses me font
 Et au plus fort de ma détresse c'est l'abandon.
 Or, c'est là me tromper – et j'en suis malheureux.

Cousin Tout-Homme, mon cousin, je vais vous dire adieu,
 Car, à vrai dire, je ne veux pas vous suivre.
 375 D'ailleurs, j'ai un bilan qui est en tel désordre
 Qu'il me faut au plus tôt y remettre bon ordre.
 Va !... Que Dieu te protège ! Et sur ce, je te quitte.

Tout-Homme Doux Jésus ! C'est là toute la suite ?
 Voyez ! Belles promesses pour complaire à gens fols :
 380 Mais ce sont des promesses, que de vaines paroles !
 Mes parents m'avaient promis, sur leur foi,
 Sans faute aucune de demeurer avec moi,
 Et les voilà qui s'enfuient en vitesse !
 De la même façon, Compagnie tint promesse.
 385 À quel ami maintenant m'adresser ?
 Je perds mon temps, ici, à tergiverser.
 Une chose à l'esprit cependant me revient :

30 Si l'on compare les deux personnages incarnant la parentèle, on voit que l'absence de description personnelle est remplacée par le contraste des deux caractères : gentillesse naïve de Cousin contre rouerie, un peu vicieuse, de Parenté.

390 Tout l'amour de ma vie ne fut que pour mes biens,
Si Biens-du-Monde pouvait m'aider,
De joie mon cœur serait comblé !
Je vais donc lui parler en ma détresse :
Où êtes-vous, Mes-Biens et toute ma richesse ?

Biens-du-Monde
395 Qui donc m'appelle ? Tout-Homme ? Quoi, si pressé ?
Vois, je gis en tous coins, en ballots qui très haut s'empilent,
En coffres bien cadénassés,
En tous ces sacs aussi (vois toi-même leurs files),
Je ne puis plus bouger, gisant au fond des piles³¹.
Que te faut-il ? Vite, dis-moi !

Tout-Homme
400 Approche, Biens-du-Monde, fais vite, approche-toi ;
De toi il me faut un avis.

Biens-du-Monde
Cher Monsieur, qu'en ce monde vous ayez tracas ou ennuis,
À y trouver remède je vous aide sur l'heure.

Tout-Homme
405 C'est d'un tout autre mal que je suis affligé,
Il n'est pas de ce monde, ça, je puis te le dire.
Car d'ici on m'enjoint de partir
Pour donner mon bilan, complet et rigoureux,
Devant Dieu, le Très Haut, maître absolu des cieux.
Toute ma vie, de toi j'ai eu plaisir et joie,
Aussi, je t'en supplie, viens avec moi,
410 Peut-être pourras-tu devant le Tout-Puissant,
M'aider à apurer, rectifier mon bilan,
Car, on le dit communément,
« Tous maux sont guéris par l'argent ».

Biens-du-Monde
415 Que non, Tout-Homme ! Car tout autre est mon chant.
Moi, je ne suis personne en de pareils voyages,

31 Ici, c'est l'évocation du décor (coffres, ballots, piles) qui décrit éloquemment la nature du personnage, dont la réalisation scénique est un défi intéressant pour le metteur en scène d'aujourd'hui.

Car si je partais avec toi,
 Il t'en coûterait bien plus, à cause de moi.
 Parce que dans tes pensées tu m'avais installé,
 Ton bilan est indéchiffrable : je l'ai trop maculé :
 420 Tu ne peux plus finir tes comptes, réellement !
 Et tout çà vient de ton amour pour moi !

Tout-Homme Mais ce me serait chagrin sans nom
 D'en venir à si effroyable conclusion !
 Allons, debout, et ensemble partons !

425 *Biens-du-Monde* Que non ! Je suis trop délicat – et c'est trop loin, pour sûr.
 Je ne suivrai personne d'un seul pas, je t'assure.

Tout-Homme Hélas !... Je t'ai aimé, et éprouvé liesse
 À vivre chaque jour avec biens et richesses.

430 *Biens-du-Monde* Cela te vaudra damnation, sans mentir,
 Car l'amour que j'inspire s'oppose à l'amour infini.
 Mais si tu m'avais moins aimé durant ta vie,
 Aux pauvres distribuant une partie de moi,
 Tu ne serais pas aujourd'hui en tel émoi,
 Si accablé de chagrin et soucis !

435 *Tout-Homme* Hélas, je me suis trompé, avant d'être averti,
 Et puis me reprocher d'avoir perdu mon temps.

Biens-du-Monde Mais quoi, croyais-tu donc que moi je t'appartiens ?

Tout-Homme Je l'ai cru, tout de bon !

440 *Biens-du-Monde* Mais non ! Tout-Homme, je te le dis, c'est non !
 Pour un temps seulement je t'ai été prêté,
 Temps qui pour toi fut de prospérité.
 Il est dans ma nature en l'homme de tuer l'âme,
 Et pour un que je sauve j'en envoie mille aux flammes.

445 Tu croyais donc que je m'en vais te suivre ?
Oh, non ! Hors de ce monde, non, je ne veux vivre !

Tout-Homme J'avais cru le contraire.

Biens-du-Monde C'est ainsi : Biens-du-Monde va te voler ton âme,
Et quand tu seras mort – c'est ma pratique –
J'en tromperai un autre, à l'identique,
450 Tout comme toi, pour condamner son âme.

Tout-Homme Biens-du-Monde, grand fourbe ! Maudit sois-tu,
Tu es traître à Dieu, car tu m'as abusé
Et pris dans tes filets !

Biens-du-Monde Mais, par Marie, de toi-même tu t'y es jeté !
455 Ce dont je me réjouis.
Car je ne puis m'en attrister : vois donc, j'en ris³² !

Tout-Homme Oh, Mes-Biens ! Longtemps, mon cœur tout entier tu as eu,
Je t'ai donné ce qui au Très Haut était dû !
Mais vraiment... ! Dis, ne vas-tu pas m'accompagner ?
460 Je t'en prie, dis-le-moi, en vérité.

Biens-du-Monde Que non ! Par Dieu qui est ma sécurité !
Et donc, porte-toi bien, et à toi le bonjour !

Tout-Homme Hélas ! À qui pourrais-je aller me plaindre,
Pour être accompagné en ce pesant parcours ?
465 D'abord, Compagnie dit qu'il voulait bien m'accompagner :
Ce furent beaux propos et fort plaisants discours ;
Mais pour finir me laissa seul, abandonné.
Puis, tout désespéré, j'allai parler à Parenté,
Et là encore, on m'a tenu de beaux propos :

32 Vv. : 414-462 : C'est le symbole de l'esprit de lucre, le Mal absolu, qui est ici le catéchiste. On sait qu'il est fréquent dans les œuvres du Moyen Âge de voir la leçon morale paradoxalement confiée au représentant du Mal.

470 Belles paroles n'ont certes pas manqué,
Mais pour finir, tous m'ont abandonné.
Alors, je m'en fus voir Mes-Biens, mon bien-aimé,
Espérant réconfort : or lui, m'en a le moins donné,
Mes-Biens m'a dit d'un ton cinglant

475 Qu'il mène en Enfer bien des gens.
La honte alors m'a envahi,
Puis la pensée que je mérite d'être honni :
Dès lors, je suis tout prêt à me haïr.
De qui, après cela, un conseil requérir ?

480 Je crois bien que jamais je ne me sauverai
Tant que de Mes-Bienfaits je ne m'approcherai.
Mais celle-ci, hélas, est si épuisée
Qu'elle ne peut ni marcher ni parler.
D'avoir d'elle quelque aide je vais pourtant tenter

485 Mes-Bienfaits, où êtes-vous ?

Mes Bienfaits Ici, à terre, toute glacée,
Par tes péchés si bien garrottée et blessée
Que je ne puis bouger.

Tout-Homme Ô, Mes-Bienfaits, me voici de peur figé !
490 De vous je dois implorer un conseil
Car ce serait pour moi une aide sans pareille.

Mes-Bienfaits Tout-Homme, je crois avoir compris
Qu'on t'a sommé d'aller ton bilan présenter
Au Roi de Jérusalem, le Messie.

495 Si vous m'écoutez, je peux, moi, vous escorter.

Tout-Homme Je venais vous en supplier :
Je vous implore donc de m'accompagner.

Mes Bienfaits De tout cœur je le voudrais mais je ne puis marcher, vraiment.

Tout-Homme Pourquoi ? Quelque objet, en tombant, vous aura-t-il blessée ³³ ?

500 Mes bienfaits Non, c'est vous, cher ami, que de tout je dois remercier !
Si vous aviez toujours eu de moi parfait souci,
Votre bilan serait bien en ordre aujourd'hui.
Voyez ! Le livre de vos actes et de vos autres faits,
Voyez-le, là : foulé aux pieds ;
505 C'est bien ce qui votre âme oppresse³⁴.

Tout-Homme Seigneur Jésus, accordez-moi votre aide,
Pas une lettre ici qui soit lisible ou assez nette !

Mes-Bienfaits Voilà un bilan illisible à l'heure de détresse !

Tout-Homme Mes-Bienfaits, aidez-moi en ce grave moment.
510 Ou je suis à jamais condamné aux tourments.
Et puis, veuillez m'aider à mon bilan assumer
Devant Celui qui tout a rédimé,
Lui qui est Roi, toujours le fut et le sera toujours,

Mes-Bienfaits Tout-Homme, de ta chute j'ai le cœur lourd³⁵,
515 Très volontiers je t'aiderais, si je pouvais.

Tout-Homme Mes-Bienfaits, c'est votre conseil qu'il me faut, s'il vous plaît.

Mes-Bienfaits Je vous le donne donc, assurément,
Même si sur mes deux pieds je ne peux pas marcher.
J'ai une sœur, elle aussi va vous accompagner :
520 Elle s'appelle Conscience, à vos côtés elle restera,
Vous aidant à finir ce bilan redoutable.

Conscience Tout-Homme, je viendrai avec toi afin de te guider,

33 Le thème du poids des bonnes actions, amorcé dès la visite de Mort, prend une importance croissante quand approche l'issue de la pièce.

34 Vv. 504-505 : Ce livre, ainsi abîmé par les péchés, constitue un « objet scénique » d'un symbolisme puissant (cf. n. 31 *supra*).

35 Chute qui est, bien sûr, le risque de damnation de Tout-Homme.

En cette urgence extrême, je reste à tes côtés.

Tout-Homme

525

À tous égards je suis donc rassuré,
Et très heureux d'être ainsi entouré.
Loué soit donc le Dieu qui me créa³⁶.

Mes-Bienfaits

530

Et quand elle vous aura conduit là-bas,
Là où tu vas guérir de ta misère,
Alors, avec bilan et Tes Bienfaits tu iras,
Emportant au cœur joie plénière
Devant la Sainte Trinité.

Tout-Homme

535 *Conscience*

Ah! Bienfaits, grand-merci !
Je suis heureux, soyez sans peur,
De vos mots de consolation.

Tout-Homme

540 *Conscience*

De joie je pleure, tant j'ai envie !
Mais, je vous prie, dites-moi donc
Où demeure ce saint homme, Confession !

545 *Tout-Homme*

Avec Salut ! Dans sa maison³⁷ ;
Là, nous irons le retrouver,
Et, grâce à Dieu, le réconfort trouver !
Voici Confession ! Donc, à genoux et demande pardon,
Car il est très bien vu du Tout-Puissant.

Ô, fontaine de gloire, toi qui effaces tout péché,
Lave le vice impur dont mon âme est tachée,
Pour qu'en soit désormais tout péché arraché.
Je viens avec Conscience quérir ma rédemption :

36 Vv. 526 et 532 : Ces remerciements à Dieu de la vie reçue signalent l'évolution intérieure de Tout-Homme.

37 V. 540 : On a pu penser que la représentation avait lieu, soit près d'une église, soit à l'intérieur.

550 Que rachète en mon cœur absolue contrition.
De faire pèlerinage il me fut ordonné,
Et mon bilan complet devant Dieu d'amener.
Je vous prie, Confession – vous de Salut la source –
C'est ma supplique : à Mes-Bienfaits accordez vos ressources.

Confession
555 Je connais bien, Tout-Homme, ta détresse,
Puisqu'avec Conscience tu viens à moi.
De te reconforter au mieux je fais promesse :
Un bijou de grand prix je m'en vais te donner,
Il s'appelle Pénitence et chasse le malheur.
560 Grâce à lui tu pourras ton corps châtier,
Faisant abstinence et servant Dieu avec constance.
Voici ce fouet que tu reçois de moi,
C'est rude pénitence qu'il te faut endurer
En mémoire de ton Sauveur qui supporta pour toi
Des coups de fouet cruels qu'il souffrit patiemment.
565 Fais-le pour réchapper de ce rude pèlerinage³⁸.
Conscience, assiste-le en ce voyage.
Après quoi, Bonnes-Œuvres sera à tes côtés.
Sois bien sûr en tout cas de demander pardon,
Car ta fin est très proche, et pour ton Salut mériter
570 Il faut à Dieu ton pardon demander : Il te l'accordera, sûrement.
Qui se lie en pratique au fouet de pénitence
Recevra l'huile du pardon en récompense.

Tout-Homme
575 Merci à Dieu que Sa grâce ait pu opérer !
Et je veux maintenant entamer ma pénitence ;
Car mon cœur en est tout réjoui, éclairé³⁹,

38 V. 565 : Dans ce passage, Cawley, éd., voit le parallèle entre les coups de fouet durant la Passion du Christ et la pénitence de Tout-Homme, qui imite son modèle. Ce parallèle repose sur l'amphibologie du verbe « scapen » qui peut signifier à la fois « commencer », « donner forme à », mais également « réchapper de », « revenir indemne ». Ma traduction a préféré expliciter ce deuxième sens essentiel au contexte, même si le premier l'enrichit obscurément.

39 V. 575 « réjoui, éclairé » (orig. « lyghted »); le traducteur veut ici, après Cawley, éd., restituer une amphibologie mineure. Le sens, évident, de « allégé », exprimant la fin du désespoir de Tout-Homme (déclen-

Même si ces nœuds sont aussi rudes au corps qu'à la conscience⁴⁰.

Conscience

Tout-Homme, fais bien jusqu'au bout pénitence,
Pour douloureuse qu'elle te soit !
Conscience te conseillera en toute patience,
580 Pour que ton bilan soit bien clair et droit.

Tout-Homme

Ô, Dieu d'éternité, ô céleste figure,
Ô voie de la droiture, bienheureuse vision !
Toi qui es descendu en une vierge pure,
Parce que Dieu voulait racheter tous les hommes
585 Qu'Adam avait forfaits par désobéissance,
Divinité bénie, toi, Dieu élu, Très-Haut,
Pardonne mes cruelles offenses.
J'implore ton pardon devant ces deux instances⁴¹.
Ô trésor pour l'esprit ! Ô, toi qui rançonne et rachète,
590 De l'Univers entier, toi guide et prophète !
Miroir de Joie, fondateur du pardon
(Et le ciel et la terre sont illuminés par ce don),
Entends ce que proclame ma plainte, pour tard qu'il soit !
Reçois mes prières, lestées des pesanteurs de ma vie ;
595 Si l'un des plus odieux pécheurs c'est bien moi,
Fais pourtant que mon nom soit sur les Tables de la Loi.
Et Toi, Marie, implore Celui qui tout créa
Qu'il veuille m'aider, Moi, à l'heure du trépas ;
Qu'à la puissance de mon Ennemi il m'arrache,
600 Car, Mort, de toute sa violence à moi s'attache.
Aussi, Mère de Dieu, fais par ta prière
Que dans la gloire de ton fils je sois son partenaire.
Par les Armes de Sa Passion, je t'adjure,
Aide à sauver mon âme, je t'en conjure !
605 Conscience, donne-moi le fouet de pénitence,

ché dès les vv. 85-183), se double ici de celui de « éclairé », allusion à l'état intérieur qu'annonce le v. 573.

40 V. 576 : C'est encore Cawley, éd., qui, dans ce vers (traduisant les vv. 543-544 de *Elckerlijc*), lit ce que notre traduction choisit d'explicitier.

41 V. 588 : Ce sont les deux présences : celle, physique, du prêtre, et celle, allégorisée, de Conscience.

Et que mon corps grâce à lui trouve quittance.⁴²
Je vais donc commencer, si Dieu m'en accorde la grâce.

Conscience 610 Que Dieu, Tout-Homme, t'accorde du temps pour que tu le fasses ⁴³!
Aux mains du Rédempteur je te laisse à présent
Puisses-tu maintenant mettre au net ton bilan !

Tout-Homme 615 Au nom de la Sainte Trinité,
Que mon corps soit sévèrement châtié.
Reçois ceci, ô corps, toi qui par la chair a péché,
Et pour t'être complu à tes ardeurs de débauché,
Et pour m'avoir ainsi induit en tentation :
Souffre donc en retour ces coups pour punition.
Ainsi, les eaux claires de pénitence je vais franchir,
Des feux ardents du Purgatoire pour m'affranchir⁴⁴.

Bienfaits 620 Dieu merci, voici que sur mes jambes je puis aller,
Guérie de ma misère et ma débilité⁴⁵.
Je pars avec Tout-Homme sans nulle hésitation ;
L'aider à témoigner de ses bonnes actions.

Conscience 625 Allons, Tout-Homme, exulte et réjouis-toi !
Vois venir Tes-Bienfaits, aies donc de la joie ?
Vois comment, bien robuste et restaurée,
Tes-Bienfaits a maintenant le pas assuré !

42 V. 606 : dans la suite logique du choix fait au v. 565 entre les deux sens possibles du syntagme « gyue acqueyntaunce » (texte A) = « faire connaissance », et celui que suggère la graphie du texte B (que signalent les éditeurs de référence) : « gyue a quytaunce » = « donner quittance », on privilégie le second avec Cawley, éd. Il correspond au thème désormais insistant du rachat spirituel par imitation volontaire du sacrifice Christique. (Voir dans notre Introduction l'influence de la *devotio moderna*).

43 Vv. 607-608 : Depuis le discours initial de Dieu, le thème du temps du repentir laissé au pécheur pour échapper à l'éternité de damnation court à travers le texte. Il refait surface dans la formulation de ces vers.

44 Dans la théologie de l'époque, le Purgatoire héberge l'âme entre décès et le Jugement Dernier, temps où se décide son sort définitif, chez les damnés ou les élus.

45 V. 620 : Contrairement à la vision largement protestante, qui est punitive, la pénitence du pécheur efface les conséquences du péché dans la vision qui prévaut ici.

Tout-Homme Mon cœur est léger et toujours va le rester.
Aussi, à coups plus pressés, je veux me fouetter.

Bienfaits Tout-Homme, ami très cher, ô, pèlerin,
630 Béni sois-tu jusqu'à la fin des fins !
Pour toi la gloire éternelle est donc préparée.
C'est toi qui m'as rendue robuste et résistante,
Aussi t'assisterai-je en tous tes tourments⁴⁶.

Tout-Homme Bienvenue, Ô, Bienfaits ! Oui, j'entends bien ta voix,
635 Mes larmes sont causées par la douceur d'aimer.

Conscience Ne sois plus triste, toujours demeure en joie :
Dieu contemple ta vie de Son Trône, là-haut.
Enfile ce vêtement, il est ce qu'il te faut⁴⁷
Étant de tes larmes trempé,
640 Car devant Dieu il te ferait défaut,
Lorsqu'au terme du voyage tu parviendras.

Tout-Homme Conscience, chère amie, quel manteau est-ce là ?

Conscience C'est un manteau de Contrition,
Il te rédimera de ton affliction.
645 Car c'est Contrition
Qui entraîne Pardon,
Et à Dieu plaît énormément.

Bienfaits Tout-Homme, veux-tu, pour ton Salut, mettre ce vêtement ?

Tout-Homme Jésus soit loué, Fils de Marie ⁴⁸!
650 Me voici vêtu de vraie contrition,

46 V. 633 : « tourments » – orig. « stounde » = « instant » mais également « difficulté », « épreuve » (« hard time », « trial »). Les deux sens se superposent encore ici dans les derniers moments de vie de Tout-Homme.

47 V. 638 : autre exemple de la convention allégorique selon laquelle le visible reflète la réalité intérieure.

48 Déjà invoquée plusieurs fois par Tout-Homme, la Mère du Sauveur, figure de médiation protectrice, est une présence de plus en plus insistante à mesure qu'approche le moment de la mort.

Partons donc à présent sans plus différer.
Mes-Bienfaits, avons-nous notre compte apuré ?

Bienfaits Oui, bien sûr, je l'ai avec moi.

Tout-Homme C'est donc sûr, pour nous plus d'effroi.
655 Partons, mes amis et ne nous séparons pas.

Conscience Oh non, Tout-Homme, marchons du même pas !

Bienfaits Tu dois pourtant prendre à ta suite
Trois personnages très puissants.

Tout-Homme Et qui faut-il donc que j'invite ?

660 *Bienfaits* C'est Vigueur et Discernement.
Mais ta Beauté aussi, qui ne peut, seule, rester.

Conscience Il te faut aussi inviter
Cinq-Sens qui furent tes conseillers.

Bienfaits Tu dois les avoir là, toujours, bien éveillés.

665 *Tout-Homme* Mais comment donc les convoquer ?

Conscience Il te faut tous les invoquer,
Ils t'entendront incontinent.

Tout-Homme Mes amis, approchez, et soyez tous présents,
Discernement, Vigueur, Cinq Sens et toi Beauté !

670 *Beauté* Nous voici tous ici, selon vos volontés.
Que voulez-vous que nous fassions ?

Bienfaits Que vous accompagniez Tout-Homme,
Et l'assistiez en son pèlerinage.

Tenez conseil : le suivrez-vous ou non en son voyage ?

675 *Vigueur* Oui, jusque là-bas nous l'accompagnerons
Pour l'aider, l'assister, soyez-en persuadée.

Discernement Ainsi, nous tous cortège lui ferons.

Tout-Homme Dieu Tout-Puissant, puisses-tu être aimé !
Je te rends grâce d'avoir mené ici
680 *Vigueur, Discernement, Beauté, Cinq Sens, nul n'a failli.*
En outre, Mes-Bienfaits, ma Conscience éclairée,
Tous prêts par leur présence à faire ma volonté.
Je n'ai besoin de rien d'autre en l'espèce.

Vigueur Pour moi, *Vigueur*, je veux t'aider dans ta détresse,
685 Même s'il te fallait te battre sur le terrain.

Cinq Sens Et même si cela doit nous mener très loin,
Orage ou ciel radieux, toujours à vos côtés.

Beauté Tant que Mort n'est pas là je suis toute fidélité,
Et quoi qu'il puisse survenir.

690 *Discernement* Tout-Homme, tu dois d'abord bien réfléchir,
Puis va après réflexion et longue délibération ;
Nous tous faisons très ferme prédiction
Que tout va bien finir.

Tout-Homme Mes amis, écoutez ce que j'ai à vous dire :
695 Que Dieu vous récompense tous en Son Paradis.
À présent écoutez, vous tous, ici,
Car je veux faire mon testament,
Ici, devant vous tous, présents.
Je fais aumône de la moitié de mes biens, à deux mains,
700 Par charité, d'un cœur aimant ;
Quant à l'autre moitié de tous mes biens,

Qu'elle aille par legs où il convient⁴⁹.
 Ceci pour dépiter le Diable en son Enfer,
 À son empire tout entier me soustraire,
 À jamais et dès ce jour !

705

Conscience

Tout-Homme, écoutez bien mon discours :
 Allez voir un prêtre, je vous y engage,
 Pour recevoir de lui, dans les formes d'usage
 La Sainte-Communion avec l'Extrême-Onction.

710

Puis revenez ici sans délai,
 Nous vous attendrons tous, assemblés.

Cinq-Sens

Oh oui, Tout-Homme, hâtez-vous de vous préparer,
 Car il n'est empereur, prince, duc ou baron,
 Qui tienne de Dieu plus haute commission
 Que celle dont tout prêtre est dépositaire,
 Car des sacrements – saints, purifiants, salutaires –
 Il possède les clefs. Il en a la tutelle
 Pour racheter les hommes – leur efficace est éternelle – ;
 En effet, Dieu voulant guérir nos âmes
 En d'intenses douleurs tira de Son cœur ce dictame.

715

720

Pour toi comme pour moi, en cette brève vie,
 Il s'agit des sept sacrements que voici :
 Baptême, Confirmation – par de bons prêtres donnés –
 Le Corps et Sang de Dieu, don précieux à nous destiné,
 Mariage, Sainte Extrême Onction et enfin Pénitence.

725

De ces sept sacrements gardez bien souvenance,
 Car ils sont sanctifiants et hautement divins.

Tout-Homme

Très fort est mon souhait de recevoir ce Corps Divin,
 Je vais donc humblement m'approcher du Saint Père.

49 V. 702 : À l'idée de restitution de la richesse mondaine, qui est condition de l'acte de pénitence, et de la « bonne mort » médiévale, s'ajoute ici probablement le souci de restitution équitable (celle de richesses issues d'actes, commerciaux ou autres, plus ou moins foncièrement honnêtes). D'où, vraisemblablement, le vague de la formulation.

730 *Cinq-Sens*

Tout-Homme, c'est ce que tu as le mieux à faire,
– Et Dieu te mènera à rédemption –
Car prêtrise passe toute autre condition :
Il enseigne les Ecritures,
Arrachant l'homme au péché, l'accès au ciel lui assure.
735 Dieu lui a plus de pouvoirs transmis
Qu'à tout ange en Son Paradis.
Avec cinq mots, le prêtre peut consacrer
Le Corps de Dieu, de chair et de sang recréé ;
Prendre son Créateur entre ses mains,
740 Par Lui lier ou délier tous liens,
Que ce soit au Ciel ou sur Terre.
Prêtre, des sacrements tu as le ministère,
Bien que nous te baisions les pieds, tu es Dignité.
Tu es le chirurgien qui guérit du mortel péché ;
745 Dieu mis à part, le prêtre est le secours,
Et notre seul recours.
Tout-Homme, au prêtre Dieu donna telle dignité,
Et le mit parmi nous pour l'y remplacer.
C'est donc au dessus des anges qu'il faut le placer.

750 *Conscience*

S'il s'agit d'un bon prêtre, cela est assuré.
Mais Jésus sur Sa Croix, souffrant grandes douleurs,
Tira lui-même de Son Sacré Cœur
Ce même sacrement, au prix de grands tourments.
Et il ne nous l'a pas vendu, Lui, le Seigneur Tout-Puissant !
755 Aussi – Saint-Pierre Apôtre l'a bien dit –
Jésus les a, oui, vraiment tous maudits,
Ceux qui leur Sauveur vendent ou achètent,
Ou qui, par goût du lucre, se l'approprient ou le renient.
Des prêtres pécheurs aux hommes pécheurs imposent leur image,
760 Leurs enfants, me dit-on, se chauffent chez d'autres ménages,
Certains d'eux mènent avec des femmes commerce impur,
Vivant en débauchés dans la luxure.

	Oui, tous ceux-là sont aveuglés par le péché ⁵⁰ .
<i>Cinq-Sens</i> 765	Dieu veuille qu'aucun de nous ne puisse les approcher. Et donc, rendons aux prêtres tout honneur, Nous suivons leur doctrine pour qu'ils soient nos sauveurs, Nous sommes leurs brebis, nos bergers ce sont eux, Et tous nous sommes en sécurité grâce à eux. Mais silence ! Je vois Tout-Homme qui revient
770	En ayant fait toute satisfaction ⁵¹ .
<i>Bienfaits</i>	Oui, je crois bien le reconnaître.
<i>Tout-Homme</i> 775	Puisse Jésus vous faire tous renaître ⁵² ! J'ai reçu le Sacrement de Rédemption Et puis l'Extrême-Onction. Bénis soient ceux qui me l'ont conseillé ! Maintenant, mes amis, partons sans différer. Dieu soit loué que vous m'ayez si longtemps attendu ! Allons! Sur cette croix mettez vos mains tendues Et suivez-moi de près.
780	Je vous précède où je veux être : que Dieu nous guide !
<i>Vigueur</i>	Tout-Homme, nous ne te quittons pas Avant la fin de ton si long voyage.
<i>Discernement</i>	Et moi, Discernement, je suis aussi tes pas.
<i>Conscience</i> 785	Pour éprouvant que soit ce pèlerinage, Non, jamais, de toi je ne me sépare pas.

50 Dans cette dénonciation des mauvais prêtres, fréquente en Angleterre surtout, avant les débuts de la Réforme, resurgit la métaphore initiale de Dieu, puis de Mort, condamnant la cécité spirituelle des hommes (vv. 25 et 77, *supra*).

51 V. 770 : « Satisfaction » : sens donné dans le Sacrement de Pénitence à la conclusion du processus de réparation, via l'examen de conscience. Par extension, c'est la confession et la pénitence elles-mêmes.

52 V. 772 : Il s'agit bien sûr de la Résurrection.

Vigueur Tout-Homme, sois en bien assuré, je suis à tes côtés
Autant que je le fus de Judas Macchabée.

Tout-Homme Hélas, je suis si faible que je me tiens à peine !
Mes jambes me refusent soutien.
790 Amis, ne revenons jamais sur cette scène,
Même si l'or du monde devait être notre gain :
Car je dois maintenant en ce caveau descendre,
Pour y dormir, devenir cendres.

Beauté Quoi ? En cette fosse ? C'est dépit !

795 *Tout-Homme* Pourtant ! Tous devrez y pourrir, grands et petits !

Beauté Quoi ? Moi, étouffer dans ce trou ?

Tout-Homme Oui, ma foi, et sans en ressortir du tout :
En ce monde nous ne revivrons jamais plus,
Mais au Ciel, devant le Très Haut, Maître absolu.

800 *Beauté* Moi, je fais une croix sur tout çà ! Adieu, par Saint-Jean !
J'emporte fil et fuseau, et prends la clef des champs⁵³.

Tout-Homme Eh, là ! Beauté, où t'en vas-tu ainsi ?

Beauté Paix, je ne t'entends plus, et sans me retourner m'enfuis,
Quand tout l'or de tes coffres tu voudrais me léguer !

805 *Tout-Homme* Mais, à qui donc se fier ?
Beauté si vite de moi s'en va,
Vivre et mourir avec moi elle avait pourtant promis !

Vigueur Tout-Homme, à mon tour, je te quitte et te renie :
Le jeu que tu joues là n'est plus de mon goût.

53 On le sait, la femme ordinaire d'avant l'âge industriel se séparait rarement de son fuseau ou sa quenouille.

- 810 *Tout-Homme* Quoi ? Tous m’abandonnerez-vous ?
Vigueur, mon bon ami, reste encore un peu plus.
- Vigueur* Non, mon cher, je le jure, par la Croix du Salut.
Vois donc, je m’enfuis sur l’heure,
Quand bien même les pleurs te briseraient le cœur !
- 815 *Tout-Homme* Rester toujours, tu me l’avais promis !
- Vigueur* Voyons, je t’ai bien assez loin conduit,
Et tu es, ce me semble, en âge
De mener tout seul ton pèlerinage.
Je me repens de t’avoir si loin convoyé.
- 820 *Tout-Homme* Vigueur, moi je me blâme de t’avoir rudoyé.
Vas-tu manquer promesse qui est due »?
- Vigueur* Ma foi, je suis sans regrets là-dessus.
Tu n’es qu’un sot d’ainsi me chamailler:
C’est perdre ta salive, tes forces gaspiller.
825 Va plutôt en ce tombeau te fourrer.
- Tout-Homme* Je croyais pourtant tes promesses mieux assurées.
Qui trop compte sur sa vigueur,
Sera déçu quand viendra l’heure.
Vigueur et beauté tous deux me délaissent,
830 Qui firent pourtant mainte belle promesse.
- Discernement* Tout-Homme, Vigueur parti, je dois, moi, te laisser
Pour ce qui me concerne, je dois te désert.
- Tout-Homme* Mais quoi, Discernement, tu veux aussi m’abandonner ?

54 Vv. 821 et 827-828 : deux nouveaux recours aux formules proverbiales.

Discernement
835
Oui, par ma foi, de toi je vais me séparer;
À l'instant où Vigueur s'en va,
Dans la minute, je suis ses pas.

Tout-Homme
Pourtant, je t'en prie, pour l'amour de la Trinité,
Jette sur mon tombeau, fût-ce un regard de pitié.

Discernement
840
Non ! Si près je ne veux m'approcher.
Et donc, à tous je dis adieu !

Tout-Homme
Ah! ainsi, tout se dérobe, il ne reste que Dieu:
Beauté, Vigueur, tout comme Discernement,
Quand de Mort mugit la trompette,
Tous se hâtent de faire retraite.

845 *Cinq-Sens*
Tout-Homme, voici que mon congé il me faut te donner,
Je dois suivre les autres, ici t'abandonner.

Tout-Homme
Hélas, je n'ai donc plus qu'à pleurer et gémir,
Je te prenais pourtant pour mon meilleur ami !

Cinq-Sens
850
Mais je ne puis plus te servir.
Va et bonne chance ; voilà, c'est fini !

Tout-Homme
Oh ! Jésus, aide-moi, tous m'ont abandonné.

Bienfaits
Non pas, Tout-Homme, je reste à tes côtés,
Je ne vais pas t'abandonner, sois en certain ;
Je reste ton amie très sûre en tous besoins.

855 *Tout-Homme*
Merci, ô Mes-Bienfaits ! Oui, je les vois les vrais amis,
Jusqu'au dernier, tous m'ont abandonné,
Plus que toi, Bienfaits, je les avais pourtant aimés !
Mais, toi aussi, Conscience, tu vas m'abandonner ^{»?}

55 Le dernier et le plus crucial des abandons : celui de la pensée claire.

<i>Conscience</i> 860	Oui, Tout-Homme, à l'instant où à Mort tu seras donné, Mais ce n'est pas encore, aucun danger.
<i>Tout-Homme</i>	Conscience, du fond du cœur, mille mercis !
<i>Conscience</i>	De rien, je ne m'en vais pas encore d'ici, Tant que je n'ai pas vu ce qui va t'arriver.
<i>Tout-Homme</i> 865	Je crois, hélas, que je dois m'en aller Pour donner mon bilan et mes dettes régler, ⁵⁶ Car je vois que mon temps est bientôt écoulé. Comprenez bien, vous tous qui entendez ou voyez, Que ceux que j'ai le plus aimés, voyez...m'ont déserté, Sauf Mes-Bienfaits, d'une absolue fidélité.
870 <i>Bienfaits</i>	Ici-bas, toutes choses ne sont que vanité. Beauté, Vigueur, Discernement, tous abandonnent l'homme, Tels amis et parents frivoles phrasant ad libitum – Tout s'enfuit, sauf les Bienfaits : voyez, je suis là.
<i>Tout-Homme</i> 875	Aies pitié de moi, ô Dieu Tout-Puissant, Assiste-moi, Toi, Mère et Vierge, Sainte Marie.
<i>Bienfaits</i>	Ne crains donc pas, je parlerai pour toi.
<i>Tout-Homme</i>	Mon Dieu! Grâce pour moi, je le crie !
<i>Bienfaits</i>	Abrégez notre fin, réduisez nos tourments, Pour ne plus revenir, nous partons à présent.
880 <i>Tout-Homme</i>	Entre tes mains, Seigneur, mon âme je remets, Reçois-la donc, Seigneur, qu'elle ne soit pas perdue :

56 Dans les vers suivants, vv.865-889, se succèdent les rappels du thème majeur de la pièce : ce sont les actes d'une vie qui font la mort, et décident du sort de l'âme pour l'éternité.

885 Si tu m'as racheté, veilles sur mon Salut,
Arrache-moi au pari de Satan,
Pour qu'avec l'host des Bienheureux on me voie dans le camp
Des âmes à sauver au Jour du Jugement.
In manus tuas (toute-puissantes, Ô Seigneur),
À jamais, *commendo spiritum meum*.

Conscience
890 Voilà, il a souffert ce qui tous nous attend,
Ses Bienfaits assureront qu'il réchappe aux tourments⁵⁷.
Voilà qu'il a fait bonne fin,
Je crois des anges entendre le chœur serein
Proclamer grande joie et harmonie
Là où l'âme de Tout-Homme est accueillie.

L'Ange
895 Viens toi, parfaite épouse élue, rejoindre Jésus,
Ici, au Haut des Cieux tu trouveras ta place,
Pour ta singulière vertu.
Voici que de ton corps ton âme se désenlace.
Car ton bilan, tel le cristal, est clair.
Tu vas donc accéder au firmament
900 Là où tous vous serez conviés,
Qui aurez bien vécu avant le Jugement Dernier.

*Le Docteur en
Théologie*
905 *Cette leçon, que tous la gardent à l'esprit.*
Jeunes et vieux qui m'entendez, saisissez-en le prix,
Et laissez là Orgueil, qui vous décevra pour finir.
Souvenez-vous : Beauté, Cinq-Sens, Vigueur, Discernement,
Tous vont à la fin Tout-Homme abandonner
Sauf ses Bienfaits qu'il peut avec lui emmener.
910 Mais qu'il y prenne garde : si elles sont trop débiles,
Aux yeux de Dieu, elles ne sont guère utiles.
Nulle excuse, alors, pour Tout-Homme.
Que peut, dès lors, faire notre pauvre homme ?
La Mort venue, rien ne peut plus se pardonner,

57 Bref rappel pour finir de la doctrine (catholique) du salut par les œuvres.

Grâce et Pitié vont alors l'abandonner.
915 Si son bilan à l'arrivée n'est pas limpide,
« *Ite, maledicti, in ignum aeternum* », c'est ce que Dieu décide.
Mais qui a avec lui bilan bien ordonné,
C'est au plus haut des cieux qu'il sera couronné.
920 Veuille Dieu nous y voir tous accueillis,
Et que nous y vivions, âme et corps réunis⁵⁸.
Que chacun dise « Amen » par Sainte Charité.

Fin

Ici s'achève la Moralité de Tout-Homme
Imprimée à Londres, Cimetière de Saint-Paul,
Par Moi, Iohan Skot.

58 Les deux vv. 897 et 920 font l'un et l'autre allusion à la leçon du temps sur le sort de l'âme immortelle et du corps périssable après le décès : a) leur séparation lors de l'admission du défunt au jugement particulier durant son temps de Purgatoire ; b) leur réunion définitive en « Corps glorieux » lorsque l'âme est élue, au moment du Jugement Dernier.

Genre Humain (Mankind) et La Sommutation de Tout-Homme (Everyman)

Bibliographie générale

coll. « Traductions introuvables : Théâtre Anglais Médiéval », 2021

mis en ligne le 27/10/2021,

URL stable <<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/mankind-everyman>>.

Traductions introuvables

est publié par le [Centre d'Études Supérieures de la Renaissance](#)
Université de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Benoist PIERRE

Responsable scientifique

Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2021 - CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

ISSN 1760-4745

Date de création

Juin 2008

Dernière révision

Octobre 2021

Genre Humain (Mankind) et La Somme de Tout-Homme (Everyman) : bibliographie générale

Partie 1 : Bibliographie pour la mise en contexte

A – Sources primaires

- Axton, Marie, éd. *Three Tudor Interludes*. Cambridge, D. S. Brewer, 1982.
- Bevington, David, éd. *Medieval Drama*. Boston, Houghton Mifflin, 1975.
- Chaucer, Geoffrey. *The Riverside Chaucer*, éd. Larry D. Benson, 3^e éd. Boston, Houghton Mifflin, 1987.
- Dives and Pauper*, éd. Priscilla Heath Bamum. 2 vols en 3. Oxford, Oxford University Press for the Early English Text Society, 1976-2004.
- Heywood, John. *The Plays of John Heywood*, éd. Richard Axton et Peter Happé. Woodbridge, D. S. Brewer, 1991.
- Langland, William. *Piers Plowman, a New Translation of the B-Text*, trad. A. V. C. Schmidt. Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1992.
- Medwall, Henry. *The Plays of Henry Medwall*, éd. Alan H. Nelson. Cambridge, D. S. Brewer, 1980.
- Rastell, John, et Thomas Heywood (?). *Three Rastell plays: Four elements, Calisto and Melébea, Gentleness and Nobility*, éd. Richard Axton. Cambridge, D. S. Brewer, 1979.
- Sire Gauvain et le Chevalier Vert*, trad. et adapt. Juliette Dor. Paris, UGE, « Bibliothèque médiévale », 1993.
- Turville-Petre, Thorloc, éd. *An Anthology of Medieval Poems and Drama*. In Boris Ford, éd., *Medieval Literature, Part 1: Chaucer and the Alliterative Tradition: with an Anthology of*

- Medieval Poems and Drama*, The New Pelican Guide to English Literature, vol. 1, pt. 1, sect. 4, éd. rév. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1982.
- Trapp, J. B., éd. *Medieval English Literature*. In *The Oxford Anthology of English Literature*, éd. John F. Kermode et J. Hollander, vol. I. Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Walker, Greg, éd. *Medieval Drama, an Anthology*. Oxford, Blackwell, 2000.

B- Sources secondaires

- Ackerman, Robert W. *Backgrounds to Medieval English Literature*. New York, Random House, 1966.
- Balard, Michel, Jean-Philippe Genet et Michel Rouche. *Le Moyen Âge en Occident : des Barbares à la Renaissance*. Paris, Hachette, « HU histoire université », 1991.
- Beadle, Richard, éd. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Bergmans, Luc. « *Elckerlyc et Everyman* ». In 'Everyman' Studies, éd. Richard Hillman, Coll. Theta – Théâtre Anglais, vol. VIII(a), numéro spécial, publication en ligne, Scène Européenne, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 2008 (<<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/theta/theta8A>> ; consulté le 20 avril 2021).
- Crépin, André, et Hélène Taurinya-Dauby. *La Littérature anglaise du Moyen Âge*. Paris, Nathan, « Nathan Université », 1993.
- Débat, Jean-Paul. *Le théâtre du 'Vice', ou la comédie anglaise*, 3 vols. Thèse d'état, Paris Sorbonne, 1987.
- Delaruelle, E. « Dévotion populaire et hérésie au Moyen Âge ». In *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle 11^e-18^e siècles*, Colloque de Royaumont, 27-30 mai 1962, p. 147-155. Paris-La Haye, Mouton, 1968.
- Dickens, A. G. *The English Reformation*, 2^e éd. Londres, B. T. Batsford, 1989.
- Dobson R. B. *The Peasants' Revolt of 1381*, éd. Gwyn A. Williams, 2^e éd. Londres, Macmillan, 1993.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, c. 1400-c. 1580*. New Haven, CT, Yale University Press, 1992.
- Ford, Boris, éd. *Medieval Literature*. In *The New Pelican Guide to English Literature*, 2 vols, éd. rév. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1982.
- Gauvin, Claude. *Un Cycle du théâtre religieux anglais au Moyen Âge : « Le Jeu de la ville de N. »*. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.
- Gibson, Gail Mc Murray. *The Theater of Devotion: East-Anglian Drama and Society in the Late Middle Age*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

- Haigh, Christopher, éd. *The English Reformation Revised*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Heath, Peter. *The English Parish Clergy on the Eve of the Reformation*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1969.
- Happé, Peter. *English Drama before Shakespeare*. Londres, Longman, 1999.
- Heers, Jacques. *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles : aspects économiques et sociaux*, 3^e éd. Paris, Presses Universitaires de France, « Nouvelle Clio », 1970.
- Lander, J. R. *Conflict and Stability in Fifteenth Century England*. Londres, Hutchinson, 1969.
- Lascombes, André. *Culture vernaculaire et théâtre en Angleterre à la fin du Moyen Âge*, 3 vols. Thèse d'état, Paris Sorbonne, 1980.
- Lejosne, J. C. « Everyman et Elckerlic ». In *Présentation historique et critique d'Everyman*, éd., Jean-Louis Duchet et Claude Gauvin, p. 37-61. Poitiers, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, 1982.
- Leroy Ladurie, Emmanuel. *Histoire du climat depuis l'an mil*. Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1967.
- Lockyer, Roger. *Henry VII*, 2^e éd. Londres, Longman, 1983.
- Mairey, Aude. « La Bible wycliffite ». In *Histoire du monde au XV^e siècle*, éd. Patrick Boucheron, p. 458-463. Paris, Fayard, 2009.
- Miskimin, Harry A. *The Economy of Early Renaissance Europe, 1300-1460*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1969.
- Payan, Paul. *Entre Rome et Avignon : une histoire du Grand Schisme, 1378-1417*. Paris, le Grand livre du mois, 2009.
- Pearsall, Derek. « The Visual World of the Middle Ages ». In *The New Pelican Guide to English Literature*, éd. Boris Ford, vol. I, Medieval Literature, p. 290-317. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1982.
- Rapp, Francis. *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, 3^e éd. Paris, Presses Universitaires de France, « Nouvelle Clio », 1971.
- Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1971.
- Thomson, John, A. F. *The Transformation of Medieval England 1370-1529*. Londres, Longman, 1983.
- Toussaert, Jacques. *Le sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Âge*. Paris, Plon, 1963.
- Vincent, Catherine. « L'imitation de Jésus-Christ ». In *Histoire du monde au XV^e siècle*, éd. Patrick Boucheron, p. 470-475. Paris, Fayard, 2009.

Partie 2 : Bibliographie supplémentaire portant sur les deux pièces

A- Instruments de travail et dictionnaires

- La Bible de Jérusalem*. Paris, Éditions du Cerf, 1973.
- La Bible, édition œcuménique*. Paris, Éditions du Cerf, 2004.
- Le Catéchisme de l'Église Catholique*. Paris, Éditions du Centurion/Cerf, 1998.
- Kökeritz, Helge. *A Guide to Chaucer's Pronunciation*. Toronto, University of Toronto Press in association with the Medieval Academy of America, 1978.
- Middle English Dictionary*. University of Michigan, en ligne à <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary> ; consulté le 20 avril 2021.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 3^e éd. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, en ligne à <https://www-oed-com> ; consulté le 20 avril 2021.
- Rhétorique générale*, group Mu (J. Dubois et al). 1970 ; rééd. Paris, Seuil « Points », 1982.
- Stevanovitch, Colette. *Manuel de l'histoire de la langue anglaise*. 1977 ; rééd. Paris, Ellipses, 2008.
- Whiting, Bartlett Jere, avec la collab. de Helen Wescott Whiting. *Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases from English Writings Mainly before 1500*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968.

B-Éditions des deux pièces

Premières éditions d'*Everyman*

- [*Everyman*.] London, Rychard Pysons, [c. 1515] ; STC 10604.
- [*Everyman, a moral play*]. London, Rycharde Pyson, [c. 1526] ; STC 10604.5.
- Here begynneth a treatyse how ye hye fader of heuen sendeth dethe to somon euery creature, etc.* London, Iohn Skot, [1528 ?] ; STC 10606.
- The Somonyng [of Everyman] [titre courant de Here begynneth a treatyse how the hye fader of heuen sendeth dethe to somon euery creature, etc.* [London], J. Skot, [1535 ?] ; STC 10605.

C-Éditions modernes

- Everyman*. Éd. A. C. Cawley. Manchester, Manchester University Press, 1961.
- Everyman*. In 'Everyman' and 'Mankind', éd. Douglas Bruster and Eric Rasmussen. Londres, Londres, Arden Shakespeare, 2009.
- Everyman and Its Dutch Original Elckerlijc*. Éd. Clifford Davidson, Martin W. Walsh et Ton J. Broos. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2007.
- Everyman. L'Homme face à la mort*. Trad. François Laroque, in *Théâtre élisabéthain*, sous la dir. de Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, 2 vols, vol. I. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- Mankind*. In *English Moral Interludes*, éd. Glynne Wickham. Londres, Dent, 1976.
- Mankind*. In *The Macro Plays*, éd. Mark Eccles, Early English Text Society, 262. Londres, Oxford University Press for the EETS, 1969.
- The Summoning of Everyman*. Éd. Geoffrey Cooper et Christopher Wortham. Nedlands, Western Australia Press, 1980.

D-Autres sources primaires

- All for Money*. In *English Morality Plays and Moral Interludes*, éd. E. T. Schell et J. D. Schuchter. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1969.
- The Castle of Perseverance*. In *The Macro Plays*, éd. Mark Eccles, Early English Text Society, 262. Londres, Oxford University Press for the EETS, 1969.
- Courtois d'Arras*. In *Jeux et Sapience du Moyen Âge*, éd. Albert Pauphilet. Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- The Dance of Death by Holbein the Younger: A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres et historiées faces de la mort*. Intro. Werner L. Gundersheimer. New York, Dover, 1971.
- The Dance of Death. Edited from MSS. Ellesmere 26/A.13 and B.M. Lansdowne 699, collated with the other extant MSS*, éd. Florence Warren et Beatrice White, Early English Text Society, OS 181. Oxford, Oxford University Press for the EETS, 1931.
- Dekker, Thomas. *The Gull's Horn Book (1609)*, éd. R. B. McKerrow. Londres, De la More Press, 1904.
- [Elckerlijck]. In *The Mirror of Everyman's Salvation: A Prose Translation of the Original 'Everyman'*, trad. John Conley et al. Amsterdam, Rodopi, 1985.
- Enough Is As Good As a Feast*. In *English Morality Plays and Moral Interludes*, éd. E. T. Schell et J. D. Schuchter. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1969.
- Gascoigne, George. *The Glass of Government (1575)*. In *The Complete Works of George Gascoigne*, éd. J. Cunliffe, 2 vols, vol. II. Cambridge, Cambridge University Press, 1907-1910.

- Godly Queen Hester*. In *Six Anonymous Plays (Second Series)*, éd. J. S. Farmer, Early English Dramatists. Londres, Early English Drama Society, 1906.
- Hick Scornor*. In *Two Tudor Interludes*, éd. Ian Lancashire. Manchester, Manchester University Press, 1980.
- Impacyente pouerte*, éd. R. B. McKerrow. *Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas*, vol. XXXIII. Louvain, A. Uystpruyst, 1911.
- Lusty Juventus*. In *Four Tudor Interludes*, éd. J. A. B. Somerset. Londres, Athlone Press, 1974.
- Mary Magdalen*. In *The Late Religious Plays of Bodleian MSS Digby 133 and E Museo 160*, éd. Donald C. Baker, John L. Murphy, et Louis B. Hall, Jr., Early English Text Society, 283. Oxford, Oxford University Press for the EETS, 1982.
- Medwall, Henry. *Fulgens and Lucrece*. In *The Plays of Henry Medwall*, éd. Alan H. Nelson. Cambridge, D. S. Brewer, 1980.
- _____. *Nature*. In *The Plays of Henry Medwall*, éd. Alan H. Nelson. Cambridge, D. S. Brewer, 1980.
- Mundus et Infans*. In *English Morality Plays and Moral Interludes*, éd. E. T. Schell et J. D. Schuchter. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1969.
- Mystère du siège d'Orléans*, éd. Gérard Gros, éd. bilingue. Paris, Le livre du poche, « Lettres Gothiques », 2002.
- Pickering, John. *Horestes*. In *Three Tudor Classical Interludes*, éd. Marie Axton. Cambridge, D. S. Brewer, 1982.
- Preston, Thomas. *Cambises*. In *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, éd. J. M. Manly, 2 vols, vol. II. Boston, Ginn, The Athenaeum Press, 1987.
- The Pride of Life*. In *Non-Cycle Plays and Fragments*, éd. Norman Davis, Early English Text Society. Londres, Oxford University Press for the EETS, 1970.
- Secunda [pagina] Pastorum [Second Shepherds' Play]*. In *The Wakefield Pageants in the Towneley Cycle*, éd. A. C. Cawley. Manchester, Manchester University Press, 1958.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*, éd. G. Blakemore Evans et J. J. M. Tobin, 2^e éd. Boston, Houghton Mifflin, 1997.
- Skelton, John. *Magnyfycence: A Moral Play*. Éd. Robert L. Ramsay, Early English Text Society Extra Series, 98. Londres, Oxford University Press for the EETS, 1958.
- Three Lords and Three Ladies of London*. In *A Select Collection of Old Plays*, éd. Robert Dodsley (1744), 4^e éd. W. Carew Hazlitt, 15 vols, vol. VI. Londres, Reeves and Turner, 1874-1876.
- The Tide Tarrieth No Man*. In *English Morality Plays and Moral Interludes*, éd. E. T. Schell et J. D. Schuchter. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1969.
- The Trial of Treasure*. In *Anonymous Plays (Third Series)*, éd. J. S. Farmer, Early English Dramatists. Londres, Early English Drama Society, 1905.

- Two Wise Men and All the Rest Fools, 1619* [par George Chapman ?]. [s.l.], Tudor Facsimile Texts, 1913.
- Udall, Nicholas, *Ralph Roister Doister*. In *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, éd. J. M. Manly, 2 vols, vol. II. Boston, Ginn, The Athenaeum Press, 1987.
- Wilkins, George, *The Miseries of Enforced Marriage*. In *A Select Collection of Old Plays*, éd. Robert Dodsley (1744), 4^e éd. W. Carew Hazlitt, 15 vols, vol. IX. Londres, Reeves and Turner, 1874-76.
- Wisdom*. In *The Macro Plays*, éd. Mark Eccles, Early English Text Society, 262. Londres, Oxford University Press for the EETS, 1969.
- Youth*. In *Two Tudor Interludes*, éd. Ian Lancashire. Manchester, Manchester University Press, 1980.

E-Sources secondaires :
Approches littéraires, historiques et anthropologiques

- Ariès, Philippe. *Images de l'homme devant la Mort*. Paris, Seuil, 1983.
- Bacquet, Paul. « *Everyman* et l'orthodoxie catholique médiévale ». *Études anglaises* 35, 3 (1982), 296-310.
- Bevington, David. *From Mankind to Marlowe: The Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1962.
- Bourgne, Florence, éd. *Everyman : Lectures critiques et documents, Publications de l'Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur*. Paris, Université de Paris 4, UFR d'Anglais, 2009.
- Bourquin, Guy. « Notes de lecture, réflexions complémentaires ». *Bulletin des médiévistes anglicistes* 14 (2008), 95-100.
- Brooke, C. F. Tucker. *The Tudor Drama : A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare*. Boston, Houghton Mifflin, 1911.
- Carpenter, Sarah. « Dramatising Death in *Everyman* ». In '*Everyman*' Studies. Coll. Theta – Théâtre Anglais, éd. Richard Hillman, vol. VIII(a), numéro spécial, publication en ligne, Scène Européenne, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 2008 (<<https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/theta/theta8A>> ; consulté le 20 avril 2021).
- Conley, John. « The Doctrine of Friendship in *Everyman* ». *Speculum* 44 (1969), 374-382.
- Débat, Jean-Paul. « *Everyman* et les Pays-Bas ». *Bulletin des médiévistes anglicistes* 16 (2009), 21-38.
- Denny, Neville. « Aspects of the Staging of *Mankind* ». *Medium Aevum* 43 (1974), 252-263.

- Duchet, Jean-Louis, et Claude Gauvin, éd. *Présentation historique et critique d'Everyman*. Poitiers, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, 1982.
- Happé, Peter. « The Macro Plays Revisited ». *Medieval European Drama* 11 (2007), 37-57.
- Harper, Elizabeth, et Britt Mize. « Material Economy, Spiritual Economy and Social Critique in *Everyman* ». *Comparative Drama*, 40.3 (2006), 263-311.
- Hennezel, Marie de, et Jean-Yves Leloup. *L'Art de mourir. Traditions religieuses et spiritualité humaniste face à la mort aujourd'hui*. Paris, Robert Laffont, 1997.
- Hillman, Richard. « *Everyman* and the Energies of Stasis ». *Florilegium* 7 (1985), 206-226.
- _____, éd. '*Everyman*' Studies. Coll. Theta – Théâtre Anglais, vol. VIII(a), numéro spécial, publication en ligne, Scène Européenne, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 2008 (<<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/theta/theta8A>> ; consulté le 20 avril 2021).
- Hindley, Alan. « *L'Escole au deable: Tavern Scenes in the Old French Moralité* ». *Comparative Drama* 33.4 (1999/2000), 454-473.
- Hurlbert, J. R. « *Syr Gawayn and the Grene Knyzt (Concluded)* ». *Modern Philology* 13.12 (1916), 689-730.
- Jambeck, Thomas J. « *Everyman* and the Implications of Bernardine Humanism in the Character Knowledge ». *Medievalia et Humanistica*, 8 (1977), 103-123.
- Lascombes, André. « Problématique de l'énoncé et du vers de *Everyman* ». *Bulletin des médiévistes anglicistes* 76 (2009), 39-67.
- King, Pamela M. « Morality Plays ». In Richard Beadle, éd., *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, p. 240-264. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Kolve, V. A. « *Everyman* and the Parable of the Talents ». In Jerome Taylor et A. H. Nelson, éd., *Medieval English Drama: Essays Critical and Contextual*, p. 316-340. Chicago, University of Chicago Press, 1972.
- Kübler-Ross, Elizabeth. *On Death and Dying*. New York, Macmillan, 1969.
- Neuss, Paula, éd. *Aspects of Early English Drama*. Cambridge, D. S. Brewer, 1983.
- O'Connor, Marion. « *Everyman, The Creation and The Passion: The Royal Shakespeare Company Medieval Season 1996-1997* ». *Medieval and Renaissance Drama in England*, 11 (1999), 19-33.
- Pettitt, Tom. « *Mankind*, an English Fastnachtspiel? ». In *Festive Drama: Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre, Lancaster, 13-19 July, 1989*, éd. Meg Twycross, p. 190-202. Cambridge, D. S. Brewer, 1996.
- Potter, Lois. *The Revels History of Drama in English*, sous la dir. de Clifford Leech et T. W. Craik. 8 vols. Vol. I: Medieval Drama. Londres, Methuen, 1983.

- Potter, Robert. *The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975.
- Rouse, W. H. D. « Christmas Mummers at Rugby ». *Folklore* 10.2 (1899), 186-194.
- Ryan, Lawrence V. « Doctrine and Dramatic Structure in *Everyman* ». *Speculum* 32 (1957), 722-735.
- Southern, Richard. *The Medieval Theatre in the Round: A Study of the Staging of 'The Castle of Perseverance' and Related Matters*. 2^e éd. Londres, Faber, 1975.
- _____. *The Staging of Plays before Shakespeare*. Londres, Faber, 1973.
- Smart, W. K. « *Mankind* and the Mummery Plays ». *Modern Language Notes* 32 (1917), 21-25.
- _____. « Some Notes on *Mankind* (Concluded) ». *Modern Philology* 14.5 (1916), 219-313.
- _____. « Some Notes on *Mankind* (Continued) ». *Modern Philology* 14.1 (1916), 45-58.
- Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains*. New York, Columbia University Press, 1958.
- Stock, L. Kochanske. « The Thematic and Structural Unity of *Mankind* ». *Studies in Philology* 72.4 (1975), 386-407.
- Walker, Greg. *Plays of Persuasion: Drama and Politics at the Court of Henry VIII*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- _____. *The Politics of Performance in Early Renaissance Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Wickham, Glynn. *Early English Stages, 1300-1660*. 4 vols, vol. I: 1300 to 1576. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980.
- _____, éd. *English Moral Interludes*. Londres, Dent, 1976.
- Ziegler, Philip. *The Black Death*. 1969 ; rééd. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1970.
- Zwingenberger, Jeanette. *The Shadow of Death in the Work of Hans Holbein the Younger*. Bournemouth, Parkstone, 1999.

