

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 Sommotion 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.

