

Genre Humain (Mankind)

Introduction de Jean-Paul Débax

coll. « Traductions introuvables : Théâtre Anglais Médiéval », 2012, pp. 1-24,
mis en ligne le 13 FEVRIER 2012,
URL stable <<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/genre-humain-mankind>>.

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

Responsables scientifiques

Richard HILLMAN & André LASCOMBES

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

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 Sinne*, 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 *Mankind*. 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 *Mankind*, 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 châtiements 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 (Copain, Cousin, Richesse, 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 Pynson et deux de Skot) n'est datée. La dernière semble avoir été imprimée en 1535 au plus tard.

2 C'est Beauté qui se fait alors son porte-parole (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 *Mankind* 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 *Comme il vous plaira* : « La vie de l'homme est divisée en sept âges. . . »⁷. Le héros de cette intrigue est un homme,

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

4 R. Potter, *The English Morality Play : Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition*, London, 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).

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... » (William 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*, 1513 ; *Lusty Juventus*, 1550.

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

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.

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'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 – et signifiante – de *Castle* tient au fait qu'il n'a pas été prévu de bataille au pied

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 » (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 (Shakespeare, *1HIV*, V, iv). Épisodes moins

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 *Mankind*, qu'il est maintenant de notre devoir de caractériser.

Origine, ambiance

Venons-en donc à la pièce *Mankind/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 (689-90), et la mention d'un nom propre (514) permettent de penser que la pièce a été écrite avant 1470. On s'accorde, pour dater son écriture, 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 l'Allemagne et les Pays-Bas), et partant, d'intense activité théâtrale. Cette situation est

connus : dans l'interlude *Horestes*, à la fin d'une bataille, une femme fait un soldat prisonnier et lui vole ses armes (626-47) ; 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 (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.

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 vers 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'écrie : « 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 la fiction théâtrale ? Il faut prendre ici la juste mesure de ce qui paraît être une oppo-

12 Deux interludes postérieurs qui sont thématiquement et structurellement proches de *Mankind*, *Youth* (c.1514) et *Hick Scorer* (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 » (54) ; « the wether ys colde » (323) ; « Marryde I was for colde, but now am I warme (388) ; « Gode spede you wyth yowr spade » (344) ; « Xall all this corn grow here / that 3e xall have the nexte 3er ? » (352-53).

sition 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 *Mankind*, 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 *Mankind* 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 « pénitentiaire », 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 »; N. Denny, « Aspects of the Staging of *Mankind* », *Medium Aevum*, 43, 1974, p. 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, p. 386-407.

16 Voir *Mankind*, 204 / Job 2.7-8; *Mankind*, 227-28 / Job 7.1; *Mankind*, 319-22 / 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... » (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 un *Miles Gloriosus*, vantard et bavard, dont Envy se moque en lui faisant croire

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* (2345), la taverne deviendra au théâtre la représentation classique de la débauche : voir *Youth*, 281, 395, 425 et 531 ; *Mundus et Infans*, 583 ; *Hick Scorer* 404-13 ; *Impatient Poverty*, 229 ; *The Trial of Treasure*, 789 ; *The Glass of Government* (par George Gascoigne), 75 ; et *The Miseries of Enforced Marriage* (par George Wilkins), 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 A. Hindley, « L'Escole au deable : Tavern Scenes in the Old French Moralité », *Comparative Drama*, 33.4, 1999 / 2000, p. 454-73.

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. *Mankind* 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 *Mankind* semblent impliquer que la scène se déroule dans une auberge. En premier lieu, l'énigmatique « Monsieur, je suis venu vous fournir distraction » (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 Titivillus, le clou de la soirée, le premier à être sollicité (pour donner un exemple au public ?)

20 Voir *Nature*, 886-99.

est le patron (« the goodeman of this house » [467]). Plus tard, Genre Humain encanaillé, réclame un « tapster » (729 – pour obtenir une bière ?), une femme (729 – une fille ?) et un ballon de football à un « [h]ostlere » (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 déprivation 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 déprivation²¹.

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 » [317, 409 et 896]) ou une expression équivalente, telle que « sovereigns » (13, 29, 204, 316 et 903)²⁴.

21 Dans *Nature* la taverne, lieu de tentation, ne paraît que dans un récit. Les allusions sont nombreuses dans *Mankind*. Genre Humain, convaincu par le discours de Titivillus, déclare qu'il s'en va au « cabaret » (« ale house » [609]), ce qui entraîne inmanquablement l'allusion à la fille de mauvaise vie qu'on y rencontre (« lemman » [611]). Il ne fait que répéter le conseil de Titivillus (604). Dans les prétendues minutes de la cour seigneuriale Malin fait semblant de lire « un endroit où il y de la bonne bière » (688) – peut-être une traduction à-peu-près 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 (711). Le mot « yard » (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 350-55).

22 P. King envisage cette solution parmi d'autres dans « Morality Plays », dans *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, éd. R. 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 » (29).

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

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* » (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* » (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 *Mankind* 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 » (124), autrement dit « latin de cuisine » (faisant probablement allusion aux termes « denomination » et « communication » que Pardon vient d'employer (122-23) ; 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 (129-38). Les créations « *breadibus* », « *horsibus* » et « *firibus* » de la même veine (traduits par « *panibus* », « *chevalibus* » et « *cheminibus* » respectivement), sont mises en relief par l'allusion à la glose que Malin propose sur le modèle des exercices scolaires médiévaux (58-63) venant tout droit de la pratique pédagogique du dialogue en latin entre maître et élèves,

25 Genre Humain promet de noter les étapes de son amendement par écrit sur du papier (315-16). Vaurien est nommé greffier du « Parlement » convoqué par Malin (670), et une didascalie d'origine note explicitement qu'il écrit (672). Malin fait une remarque sur l'élégance de l'écriture de Vaurien : « *a fayer hande* » (682-86).

26 Voir le MS « *carici tenta generalis* » (68), où « *carici* » est interprété comme « *Curia* » dans l'édition d'Eccles, qui précise dans sa note au vers 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*.

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 nombreux passages³¹. Que ces professionnels jouent avec des éléments culturels

28 Voir aussi « spadibus » et « headibus » (398-99) et « patus » (472).

29 Le problème du (ou des) musicien(s) est secondaire. La musique et la danse semblent concentrées dans la partie 72-161, au cours de laquelle tous les acteurs sont en scène, sauf Genre Humain. Ce dernier double-t-il le musicien requis au vers 72 ? Mais le mot « mynstrellys » est un pluriel. Ces ménestrels appartiennent-ils à une autre troupe ? Un autre « mynstrell » est appelé au vers 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 P. 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*, II, 2007, p. 52). On voit que sur ce dernier point P. Happé reste évasif.

31 Voir commentaires sur le latin : 124-25, 688-95, 771 et 774 ; les critiques sur le langage relâché des trois chenapans : 102-5, 147, 295 et 349 ; ou inversement les remarques de ces trois mêmes sur le langage

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

de Pardon : 150. On peut juger des qualités exigées d'un acteur professionnel en examinant l'exemple de *Fulgens and Lucreces* de 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 (70-125).

³² Voir G. Wickham, Introduction, *English Moral Interludes*, éd. G. Wickham, Londres, Rowman and Littlefield, 1976, p. 5, et T. Pettitt, « *Mankind*, an English Fastnachtspiel ? », dans *Festive Drama : Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre, Lancaster, 13-19 July, 1989*, éd. M. Twycross, Cambridge, 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.

Le deuxième motif utilisé dans *Mankind* est celui de la tête coupée, familier des pièces de *Mummers*. 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 *Mummers*, 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 *Mummers*. 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 *Mummers*, la quête vient clore la représentation et renforce le lien en intégrant cette « participation » (aux deux sens du terme) du public³⁶. Dans *Mankind*, 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 du jeu, qui motive l'enchaînement des parties du spectacle qui devient ainsi bien plus qu'une suite de numéros.

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 *Mankind*, 457-61. C'était le diable Belzebuth qui procédait à la quête, armé d'une poêle ou d'une louche (Chambers, vol. 1, p. 217).

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 » [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 » (475) – annoncée quelques vers plus haut pour la mettre en évidence : « j'arrive pedibus cum jambis » (« I com wyth my leggy's wnder me » [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 (612-30)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.

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

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*, 269 ; *Hick Scorer*, 239 et 894 ; et *Enough Is As Good As a Feast*, 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).

39 642-50. On sait qu'au xv^e siècle une abondante littérature satisfaisait la curiosité des gens « comme il faut » quant aux milieux criminels.

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 ! » (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 Ms ; 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 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

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 » (897).

42 J'étais ici tantôt ; c'est moi Monsieur Malin.

J'ai discuté avec Pardon (417-18).

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 123 marque un changement de scène).

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... » (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... » (335)⁴⁴.

De même, l'isotopie de la pendaison est introduite à brûle-pourpoint par À-La-Mode (612-30)⁴⁵ et reprise par Genre Humain qui, dans son désespoir, demande une corde pour se pendre (800-2). 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 (533-36), et la venue sur scène d'un gibet porté par Malin et À-La-Mode pour pendre Genre Humain (801-2). La deuxième conséquence d'une telle composition c'est qu'il n'y a pas d'intrigue à proprement parler. La 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. *Mankind* n'est pas une farce de la bastonnade, elle est bâtie sur les jeux du mot.

43 Le raccourcissement du vêtement (qui intervient deux fois : 88, 671-72 et 697-700, 718-21).

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 Lucrez*, 1302 et *Nature*, 268 et 513.

45 Avec allusion métonymique aux fers des prisonniers du fait de Malin (642-43). Le thème de la pendaison est peut-être introduit par l'évocation de la tête coupée et recollée (435).

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 *Mankind* 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 (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 (521-2). Nous nous rappelons que la mission des apôtres consistait à évangéliser le monde entier en portant la « bonne » parole⁴⁷.

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 » [147]). En réalité, cette opposition est brouillée par l'action théâtrale, de la même façon que Malin prétend, d'entrée de jeu, brouiller la diffé-

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 (249). Il montre avec orgueil ses rouleaux de parchemin où sont consignés les péchés des âmes (224-25), 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 Titiville paraît parmi un groupe de dévergondés dans *Ralph Roister Doister*, par Nicholas Udall (I, i, 21).

47 Marc, 16.15 ; Jean, 15.27.

rence entre le bon grain et l'ivraie (45-52) – différence qui constitue la leçon de la parabole évangélique. Pardon présente sa parole comme un discours « délectable » (65), qu'il prétend justifier en raison (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 » (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 (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 » [45]) de bla-bla-bla (« dalyacyon » [46]) et de préchi-précha (« predication » [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 (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 » [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 » (150)⁴⁹. Par un effet de symétrie, suggéré par une étymologie médiévale fantaisiste, « reson » (165) est opposé à « derysyon » (168). Pardon essaie de faire prévaloir son point de vue, proposant que la parole de Dieu est raison, celle du mal déraison (164-77)⁵⁰.

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

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 (335-43), et les grossièretés provocatrices de À-La-Mode (344-47).

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 maladrins représentent la folie du monde.

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

départ il lui recommande de garder ses paroles (*i.e.* ses conseils) dans son cœur – ce que fera Genre Humain en fin de compte (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! » (665-69). Vaurien en est nommé greffier (670). Malin lit ensuite de prétendues minutes en latin (690-13), 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 (702-17). 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 » (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.

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

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.

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 » [159]; « raison », « dérision » [165-69]). 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 [505-17]). 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 choix.

Principes éditoriaux

Cette traduction est basée sur le texte de M. 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 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* (1976), traduites en français.

Bibliographie des œuvres dramatiques citées dans l'introduction et dans les notes de la traduction

- All for Money*, dans *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, The Macro Plays*, éd. Mark Eccles, Early English Text Society, n° 262, Londres, Oxford University Press pour la EETS, 1969.
- Courtois d'Arras*, dans *Jeux et Sapience du Moyen Âge*, éd. A. Pauphilet, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- Elckerlijck*, dans *The Mirror of Everyman's Salvation*, éd. J. Conley et al., Amsterdam, Rodopi, 1985.
- Enough Is As Good As a Feast*, dans *English Morality Plays and Moral Interludes*, éd. E. T. Schell et J. D. Schuchter, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1969.
- Everyman*, dans *Everyman and Mankind*, éd. D. Bruster and E. Rasmussen, Arden Early Modern Drama, Londres, Arden Shakespeare, 2009.
- Gascoigne, George, *The Glass of Government (1575)*, dans *The Complete Works of G. Gascoigne*, éd. J. Cunliffe, 2 vols, Cambridge, Cambridge University Press, 1907-10, vol. II.
- Godly Queen Hester*, dans *Anonymous Plays (Second Series)*, éd. J. S. Farmer, Early English Dramatists, Londres, Early English Drama Society, 1906.
- Hick Scorer*, dans *Two Tudor Interludes*, éd. Ian Lancashire, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- Impacyente pouerte*, éd. R. B. McKerrow, *Materialen zur Kunde des älteren Englischen Dramas*, vol. XXXIII, Louvain, A. Uystpruyt, 1911.
- Lusty Juventus*, dans *Four Tudor Interludes*, éd. J. A. B. Somerset, Londres, Athlone Press, 1974.
- Mankind*, dans *English Moral Interludes*, éd. G. Wickham, Londres, Dent, 1976.
- Mankind*, dans *The Macro Plays*, éd. Mark Eccles, Early English Text Society, n° 262, Londres, Oxford University Press pour la EETS, 1969. (Texte de référence.)
- Mary Magdelen*, dans *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, n° 283, Oxford, Oxford University Press pour la EETS, 1982.
- Medwall, Henry. *Fulgens and Lucrece*, dans *The Plays of Henry Medwall*, éd. H. Nelson, Cambridge, Brewer, 1980.
- _____. *Nature*, dans *The Plays of Henry Medwall*, éd. H. Nelson, Cambridge, Brewer, 1980.
- Mundus et Infans*, dans *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. G. Gros, coll. « Lettres Gothiques », Paris, Librairie générale française, Le livre du poche, 2002.
- Pickering, John, *Horestes*, dans *Three Tudor Classical Interludes*, éd. M. Axton, Cambridge, Brewer, 1982.
- Preston, Thomas, *Cambises*, dans *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, éd. J. M. Manly, 2 vols, Boston, Ginn, The Athenaeum Press, 1987, vol. II.
- The Pride of Life*, dans *Non-Cycle Plays and Fragments*, éd. N. Davis, Early English Text Society, Londres, Oxford University Press pour la EETS, 1970.
- Secunda [pagina] Pastorum [Second Shepherds' Play]*, dans *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, J. J. M. Tobin *et al.*, 2^e éd., Boston, Houghton Mifflin, 1997.
- Skelton, John, *Magnyfycence: A Moral Play*, éd. Robert L. Ramsay, Early English Text Society Extra Series, n° 98, Londres, Oxford University Press pour la EETS, 1958.
- Three Lords and Three Ladies of London*, dans *A Select Collection of Old Plays*, éd. Robert Dodsley (1744), 4^e éd. W. Carew Hazlitt, 15 vols, Londres, Reeves and Turner, 1874-76, vol. VI.
- The Tide Tarrieth No Man*, dans *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*, dans *Anonymous Plays (Third Series)*, éd. J. S. Farmer, Early English Dramatists, Londres, Early English Drama Society, 1906.
- Two Wise Men and All the Rest Fools* (par George Chapman ?), Amersham, Tudor Facsimile Texts, 1913.
- Udall, Nicholas, *Ralph Roister Doister*, dans *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, éd. J. M. Manly, 2 vols, Boston, Ginn, The Athenaeum Press, 1987, vol. II.
- Wilkins, George, *The Miseries of Enforced Marriage*, dans *A Select Collection of Old Plays*, éd. Robert Dodsley (1744), 4^e éd. W. Carew Hazlitt, 15 vols, Londres, Reeves and Turner, 1874-76, vol. IX.
- Wisdom*, dans *The Macro Plays*, éd. M. Eccles, Early English Text Society, n° 262, Londres, Oxford University Press pour la EETS, 1969.
- Youth*, dans *Two Tudor Interludes*, éd. Ian Lancashire, Manchester, Manchester University Press, 1980.

