



**HAL**  
open science

## Paradoxe et spectacle dans *Everyman*

André Lascombes

► **To cite this version:**

André Lascombes. Paradoxe et spectacle dans *Everyman*. *Everyman*, Jan 2009, Nancy et Toulouse, France. pp.39-54. hal-04678478

**HAL Id: hal-04678478**

**<https://hal.science/hal-04678478v1>**

Submitted on 27 Aug 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Paradoxe et spectacle dans *Everyman*

André Lascombes

Université de Tours, CESR

*Everyman* has a dual nature and is structured by a central paradox. The spectacular, normally a key element in drama, is dealt with ambiguously in this play. In its first part, some visual elements are played down and its emotional impact is mainly limited to the moment of *Everyman*'s painful farewell from Fellowship. More importantly, though initiated early on in the second part, the spiritual drama of the hero's soul's reconciliation to its God is abandoned as soon as *Everyman*'s capacity for contrition becomes obvious. From then on, the play mainly focuses on the homely show of the hero's preparations for a devout Catholic death and deserts the dramatic representation of the Christian soul in search of its salvation in God. This decision dwarfs the potentially tragic hero, dramatically upstaged by the allegorical figures assisting him through his last progress to God's eternal seat.

The author's origin being unknown, one can hardly decide whether his main reason was to confine his play to a catechetical illustration of holy dying in the Catholic tradition.

### Préambule

Il me faut très logiquement présenter en premier deux points de vue étroitement liés à mon étude puisqu'ils concernent l'un la nature même de la pièce, l'autre la structure paradoxale qui la régit. Ces points de vue, qui ne sont pas nécessairement originaux, m'apportent, mis ensemble, un ancrage assez solide pour y arrimer la lecture que je fais d'une pièce résolument duelle.

1) Le premier point de vue se fonde sur les signaux explicites que l'auteur-traducteur inconnu nous adresse dans le corps même du texte. Ce sont, avec l'intervention liminaire du Messager (v.1-21), le commentaire final du Docteur, et enfin quelques apartés extra-ou méta-dramatiques comme ce vocatif aux spectateurs, vers 867-9 :

Take example, all ye that this do here or se,  
How they that I love best do forsake me,  
Excepte my good Dedes that bydes truly.

Ce cadre enchâssant la pièce est tout à fait classique pour l'époque et ne dit rien d'une possible carrière scénique de l'œuvre. Il souligne pourtant la dimension spectaculaire potentielle voulue dès l'écriture par celui qu'on peut appeler le « fatiste ». Pourtant, cette dimension spectaculaire potentielle est souvent considérée comme contredisant la description donnée au début de la pièce écrite, présentée dans le titre de plusieurs éditions comme « the matter of a trefyse », c'est-à-dire un exposé doctrinal habillé en pièce morale, « by figure of a moral play » (v. 3). Les critiques qui dénoncent cette contradiction oublient simplement que la notion de genre qu'ils invoquent est un total anachronisme né au siècle des

Lumières, alors que tout texte doit se voir appliquer les règles fonctionnelles en usage de son temps. Celles-ci sont opportunément rappelées par le médiéviste canadien Paul Zumthor, soulignant à propos de la poésie du Moyen Age que, fruit métissé d'une culture encore semi-orale, elle est consubstantielle de la théâtralité qui est de même essence qu'elle. Il affirme donc en conclusion que l'on ne peut comprendre ni identifier pleinement aucune des deux *si on les considère séparément*<sup>1</sup>.

Cet argument est encore conforté par les jugements portés à la fin du XX<sup>e</sup> siècle sur le théâtre africain traditionnel, lui aussi produit d'un milieu d'oralité mixte. Plusieurs critiques définissent ce théâtre comme *l'un des ingrédients* d'un ensemble combinant à la théâtralité mimique, parole, chant et danse. Cet ensemble est confié à un acteur issu de la communauté elle-même qui répète à cette communauté une partie importante de son savoir ou de son credo traditionnel. Ainsi, ce théâtre constitue un *moment* de la leçon, comme *son premier temps*. De cette ressemblance fonctionnelle entre *Everyman* et le théâtre traditionnel de Côte d'Ivoire ou d'ailleurs, je tire la proposition que notre pièce peut fort bien, elle aussi, avoir été écrite pour constituer, comme son texte le proclame, *le premier temps*, l'effet initial d'une manifestation à deux coups (comme il existe des fusils à deux coups). L'effet immédiat (la représentation) éminemment visuel et empathique, est suivi d'un effet second, à plus long terme, lui succédant dans le temps, relayé par une mémorisation et réflexion qui en approfondit les significations<sup>2</sup>. C'est là précisément ce que proclame le *Messenger*. Plus qu'une comparaison forcée avec nos genres littéraires, étrangers à l'esthétique médiévale, cette lecture me semble pouvoir rendre compte des intentions de l'auteur inconnu de *Everyman*. Elle pourrait avoir été destinée à la catégorie ambiguë des *spectateurs-lecteurs*, catégorie dont

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, « Poésie et théâtralité : l'exemple du Moyen Age », *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Actes du V<sup>e</sup> Colloque international de la STIM, Perpignan, juillet 1986, édité par Jean-Claude Aubailly et Edelgard E. DuBruck, *Fifteenth Century Studies* 13 (Stuttgart : Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1988), 3-12, p. 3 : « La poésie médiévale est jeu, dans le sens anthropologique le plus fort de ce mot. De ce jeu l'instrument est la voix humaine. Même lorsque le texte poétique a été composé par écrit, il est destiné à être transmis oralement. C'est là mon point de départ : j'embrasse toute lecture publique et privée, faite à voix haute ou murmurée, dans le concept d'oralité [...] Je distingue le texte, énoncé linguistique comme tel, de l'*œuvre* qui est ce texte matérialisé par la voix. »

<sup>2</sup> *Le théâtre négro-africain*, Actes du Colloque tenu à l'Université d'Abidjan, 15-19 avril 1970, recueillis par Bernard Mouralis. L'argument présenté ici est emprunté à la fois à B. Kotchy, « Discours inaugural », 9-12, p. 10 et à Harris Memel-Fote, « Anthropologie du théâtre négro-africain traditionnel », 25-30, pp. 26-7 (Paris : Editions Présence Africaine, 1971).

Greg Walker entre autres reconnaît l'existence, et l'aptitude à une double réception étalée dans le temps<sup>3</sup>.

Quant au paradoxe, il se manifeste bien sûr dans l'utilisation faite du personnage de Goods (Biens-du-Monde), assez exactement placé au mitan de la pièce. Contre toute logique apparente, ce personnage joue un rôle décisif dans le changement d'attitude morale, comme dans le parcours dramatique et discursif du héros Tout-Homme (chez qui Dieu d'abord, Mort ensuite, ont diagnostiqué un attachement coupable aux biens d'ici-bas). Ce changement est tout aussi théâtralement remarquable qu'il est idéologiquement crucial<sup>4</sup>.

Il est en effet lié au changement abrupt de direction qu'est celui de la conversion. Relisons le passage de trente-cinq vers environ, du vers 414 au vers 450 qui, en quatre interventions de Biens-du-Monde (414-20 ; 429-34 ; 439-45 ; et 447-50), fait franchir à Tout-Homme un pas qu'il avait été incapable d'imaginer puis d'effectuer depuis le vers 85 de sa rencontre avec Mort. On voit qu'il s'agit là d'une révolution intérieure. Et qui réussit ce tour de force ? L'incarnation du lucre, du matérialisme le plus obtus comme en témoigne l'auto-présentation que fait de lui-même Biens-du-Monde aux vers 393-97. Les sèmes récurrents de l'entassement pléthorique, de l'enfermement immobile et de la bassesse disent combien il est clos sur lui-même, inapte et fermé à tout échange avec l'autre. Il se décrit comme garotté par l'usage qu'a fait Tout-Homme de ses richesses, exactement comme le péché de Tout-Homme a garotté Mes-Bienfaits. Tout en soulignant cette proximité *discursive*, *sémantique* et *onomastique* entre les deux entités que sont Biens-du-Monde et Mes-Bienfaits (proximité manifestement voulue par l'auteur), je voudrais examiner un instant l'apparent illogisme, bien proche du paradoxe, qu'il y a à ainsi placer côte à côte sur l'échiquier moral du drame deux figures aussi antagonistes en termes éthiques ou idéologiques. D'autant que leur proximité dans le déroulement dramaturgique (les deux figures se succèdent à un intervalle de quelque 23 vers, Biens-du-Monde sortant au vers 463 et Mes-Bienfaits entrant v. 486) exacerbe l'opposition radicale qu'elles représentent en termes de valeurs. Faire de cette figure du Mal absolu qu'est Biens-du-

<sup>3</sup> Greg Walker, *The Politics of Performance in Early English Drama*, (Cambridge : CUP, 1998), chap. 1.

<sup>4</sup> Même si on ne l'a pas noté à la lecture, ce caractère saute aux yeux à la représentation. L'interprétation des deux rôles lors de la représentation de la pièce, en prononciation d'époque, au cours des Journées *Everyman* de Tours, les 10 et 11 octobre 2008, en est un bon exemple. Elle a été enregistrée sur un CdRom (incluant 5 articles ainsi que la traduction avec notes de la pièce) qui peut être commandé auprès du Secrétariat du CESR, BP 1328, 37013 Tours Cedex 01 (chèque de 12 € à l'ordre de l'Agent Comptable de l'université de Tours).

Monde l'instrument efficace de la décision que prend Tout-Homme (en route vers une possible damnation) de se tourner soudain vers le Salut éternel interpelle assurément et demande explication.

Dans un article qui demeure capital et donne l'une des clés premières de la pièce, V.A. Kolve souligne effectivement que l'auteur a accentué dans la pièce anglaise le caractère maléfique de Biens-du-Monde<sup>5</sup>. Après les Pères de l'Eglise, Jérôme et Isidore, il fait également valoir que cette instrumentalisation provoque la conversion soudaine de Tout-Homme. La brève formule dont il use, sans autre commentaire explicatif, a certainement inspiré ma réflexion<sup>6</sup>. Par ailleurs et très récemment, lors des journées *Everyman* à Tours en octobre 2008, Richard Hillman, dans un article intitulé « Doing Allegory Otherwise in *Everyman* », suggère de lire dans le personnage de Biens-du-Monde « the play's closest approximation of a diabolical vice, the only character in this decidedly bleak landscape who is actually enjoying himself » : définition qui donne, elle aussi, à penser<sup>7</sup>.

Pour ma part, je suggérerai une lecture autre qui, rapprochant elle aussi le personnage équivoque qu'est Biens-du-Monde de la tradition dramatique anglaise de la fin du Moyen Age, met plutôt *Everyman* dans la zone d'influence des cycles urbains. En effet, je verrais volontiers dans ce Biens-du-Monde la réutilisation du personnage que j'ai, dans des articles antérieurs, nommé « le témoin convertisseur », celui qui joue un rôle-clé dans la mutation morale ou dogmatique du héros de plusieurs épisodes des cycles anglais<sup>8</sup>. Ainsi, dans la pièce 9 (*The Purification*) du Cycle de Chester, on voit comment la figure du vieux prêtre Siméon, attaché à la foi de l'ancienne religion d'avant la révélation christique, refuse obstinément l'annonce du prophète Isaïe (proprement incroyable car contraire au sens commun) selon laquelle une Vierge choisie par Dieu enfantera, hors de tout commerce sexuel, d'un Homme qui sera Fils de Dieu. Le refus de ce mystère de l'Incarnation est finalement dénoncé par l'Ange de Dieu tout

---

<sup>5</sup> Voir le commentaire décisif de V. A. Kolve, « *Everyman* and 'The Parable of the Talents' » in *Medieval English Drama : Essays Textual and Intertextual*, édité par Taylor J. et Alan M. Nelson (Chicago : University of Chicago Press, 1972), 316-40. Il renvoie, bien sûr, à Matthieu 25 : 14-30.

<sup>6</sup> Kolve, *loc. cit.* p. 331.

<sup>7</sup> Richard Hillman, « Doing Allegory Otherwise in *Everyman* », dans le CdRom référencé note 4 *supra*.

<sup>8</sup> André Lascombes, « Elements of a Persuasion Strategy in the English Cycles and Early Moral Plays », *Actes de la X<sup>e</sup> Table Ronde du théâtre Tudor*, Tours, sept. 2007, à paraître en ligne, sur le site du CESR :

<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/publications.php?recherche=tous>

poudré d'or<sup>9</sup>. Il y a dans les cycles plusieurs scènes de ce genre qui opposent à la raison humaine ce que j'appellerais une « sur-raison » divine faisant violence aux lois de ce Monde.

Je suis d'autant plus intéressé par cette lecture et ce personnage qu'il se rattache, me semble-t-il, à deux longues traditions interprétatives : celle d'une part, de Thomas-le-Didyme (Thomas, frère de Jésus, est aussi dans le récit évangélique celui qui incarne le doute : voir l'épisode des Pèlerins d'Emmaüs). Ce douteur tient en fait le rôle du témoin incrédule pour mieux montrer ensuite la possibilité de croire et la voie de la conversion. L'image de béotien de la foi, d'homme fruste de la rue, qu'il projette donne encore plus de relief à son rôle<sup>10</sup>.

On peut invoquer également une autre longue tradition, proche de la théorie dite de « l'abus de pouvoir », selon laquelle Dieu, en donnant à son Fils l'apparence humaine, trompe le Malin. En s'acharnant à faire mourir Jésus dans sa Passion, celui-ci travaille en réalité à faire advenir le projet divin du rachat de l'humanité (perdue par la faute d'Adam), rachat effectué grâce à la Passion du Christ, comme le rappellent les paroles de Dieu (vers 22-63 de notre pièce).

Ce sont là, me semble-t-il, des éléments de l'explication théologique souterraine qui rend compte du rôle apparemment paradoxal dévolu ici à Biens-du-Monde. Un dernier élément est à souligner : mon explication peut paraître longue, embrouillée et très technique. On n'oubliera pas que les éléments du dogme que j'ai rappelés faisaient partie d'une culture relativement élémentaire, connue de presque tous par les multiples répétitions. J'en veux pour preuve que dans un recueil de chansons et de rimes religieuses faisant partie du répertoire populaire du XV<sup>e</sup> siècle, se trouve, entre divers proverbes et sentences morales, un petit poème de 40 vers, appelé « A Song of Goods ». Avec jeux de mots continuels sur Good et Goods, c'est une suite de variations sur les usages possibles des biens terrestres qui mènent le chrétien au Salut ou à la Damnation<sup>11</sup>. Ce thème, central dans *Everyman*, et qui n'a donc à l'époque rien d'une rareté technique, est bien un élément de la sagesse chrétienne la plus populaire.

De tout ceci, je tire l'argument que ce thème du renversement du héros, présenté sous forme provocante et plaisante (selon Hillman), est trop bien

<sup>9</sup> Meg Twycross : On peut voir le splendide enregistrement sur vidéo-cassette de cette pièce du cycle de Chester (n° 9 « The Purification »), mise en scène par Meg Twycross avec ses étudiants de l'Université de Lancaster.

<sup>10</sup> Raymond Kuntzmann, *Le symbolisme des jumeaux au Proche-Orient ancien : naissance, fonction et évolution d'un symbole* (Paris : Beauchesne, 1981), voir chap. 2, p. 182.

<sup>11</sup> « A Song of 'Goods' », in *Religious Lyrics of the Fifteenth Century*, édité par Carleton Brown (Oxford : Clarendon Press, [1939] 1967), 288-90.

placé au centre exact du drame pour ne pas avoir autant d'incidence sur la forme spectaculaire qu'il en a sur le propos idéologique.

Après cette mise en place des deux arguments relatifs à la nature et la structure du poème, je peux passer enfin à l'étude de sa qualité spectaculaire.

## I- La qualité spectaculaire de *Everyman*

Mon exposé s'articule en deux parties fortement contradictoires. La première souligne les potentialités du spectaculaire.

### 1)- L'intensité potentielle du spectaculaire

Je n'examinerai que deux facteurs du spectaculaire dans la pièce. L'un concerne le sujet même du drame, l'autre sa mise en forme. Je commence par le premier, le plus bref, et aussi le plus banal.

#### 1. Le poids dramatique du sujet de la pièce.

Point n'est besoin de beaucoup de mots pour souligner l'importance que tient dans une vie humaine l'annonce de la mort. Les deux termes de l'existence (naissance et décès), par essence les ressorts du sens de la vie, sont également imperméables à la conscience claire. Quant à la région frontière que dessine l'annonce de la mort (le plus souvent, de nos jours, par maladie), elle est le siège de puissantes émotions. On peut donc voir dans le sujet lui-même un réservoir spectaculaire plein de cette potentielle intensité empathique. Je ne dirai immédiatement, pour liquider le sujet, que quelques mots de l'une des émotions immédiatement mises en avant dans le texte de notre pièce, *la conscience du temps*. C'est là, bien sûr, la modification la plus fortement ressentie par celui qui va mourir, que le temps disponible lui est tout à coup compté. Ce temps nouveau, *suspendu et précaire*, s'impose à Tout-Homme, comme à chacun de nous, avec l'annonce de la Mort. Ce qui se passe aux vers 85-87, avec le vocatif direct de Mort à Tout-Homme :

Everyman, stande styll !  
Whyther art thou goynge  
Thus gayly ? Hast thou thy maker forgete ?

Everyman s'arrête, mais le temps aussi s'arrête avec lui. Everyman n'ayant pas d'existence dramatique avant le vers 80, il n'est guère possible d'analyser plus avant la nouveauté de ce sentiment. Pourtant, il est notable que la conscience d'une urgence obscure saisit notre héros. Écoutons ses trois brèves exclamations, v.87 ; 92 et 97 :

Why askest thou ?  
What, sent to me ?  
What desyreth God of me ?

Trois brèves interjections de trois, quatre, cinq mots, lancées comme souffle coupé. La réflexion de Tout-Homme, en tout cas, est coupée. Il faut attendre les vers 85/101 puis le vers 113 pour qu'il articule la première réaction construite, sa réponse négative à l'ordre d'un départ urgent. On note aussi que sa réponse n'est pas au problème de la mort, mais à celui du bilan à présenter. C'est le marchand qui parle, plutôt que le chrétien. Nous y reviendrons au moment d'analyser le traitement réservé par l'auteur au spectaculaire.

## 2. deuxième facteur majeur : le traitement formel réservé au spectaculaire

a) Parmi les diverses observations, d'importance variable, à faire sur le sujet, j'en choisis trois. La première n'est sans doute pas une révélation pour le lecteur attentif : le héros éponyme de la pièce est placé très continûment au centre du dispositif théâtral (*centre stage* et sans doute aussi *downstage*), en vis-à-vis immédiat du spectateur-lecteur. Celles ou ceux qui vont jouer le rôle le savent bien : il est écrasant, le personnage étant constamment au foyer du débat. Au centre du drame depuis le vers 85 jusqu'au vers 921, à l'exception d'une brève éclipse (vers 731-770), le temps d'une confession que nous n'entendons pas. Cette longue succession de dialogues n'est entrecoupée que de quelques monologues où il fait le bilan de ses échecs.

b) le spectateur est donc, tout aussi continûment, en position de *destinataire* de ces émotions et interrogations. Il est témoin et même *instance judiciaire* de ces échanges. Il n'en reçoit ou partage pas seulement les émotions, mais il doit aussi apprécier, soupeser la valeur humaine, et intellectuelle ou théologique, des arguments émis. Il faut se souvenir ici de la première remarque introductive : que la pièce, fabriquée explicitement pour susciter des émotions dans le court terme, l'est aussi pour déclencher dans la durée un processus de réflexion et remémoration d'ordre intellectif. Le cadre enveloppant l'artefact spectaculaire et l'isolant linguistiquement de la réalité où vit l'auditoire souligne indubitablement la nature esthétique du drame. Mais il est clair aussi que les vocatifs interpellant l'auditeur-spectateur le rappellent à sa fonction de récepteur, de miroir et de mémoire.

c) Un troisième élément me semble être facteur décisif de spectaculaire : c'est *le codage allégorique* qui transcrit ce drame de la rencontre de notre semblable, Tout-Homme, avec la Mort. Je m'attarderai un peu sur trois de ses effets.

► Le premier effet vient de l'extensivité sémantique des référents utilisés, i.e. de la vertu généralisante de la forme allégorique. Dans un

article ancien j'avais rejoint de nombreux critiques en soulignant que, pour les personnages du début de la pièce (Tout-Homme lui-même, Compagnon, Parenté et Cousin), leur signification dépasse le référent théâtral (i.e. le comédien qui tient le rôle, et la situation qu'il crée) pour viser, à travers les types ainsi créés, l'ensemble de l'univers social évoqué (y compris l'auditoire ou le lectorat potentiels), amplifiant ainsi l'impact du personnage et des situations évoquées<sup>12</sup>. On peut voir comment l'auteur met en place cette extension de la signification de Tout-Homme dans les 80 premiers vers du texte. Le *Messenger* commence dans ses 21 vers à mélanger les références à Tout-Homme qu'il évoque alternativement au singulier puis au pluriel : vers 5-7, avant de lancer, au discours indirect, un avertissement au public désigné de façon ambiguë par un singulier à valeur plurielle :

[...] ; Man, in the begynnyng  
Loke well and take good heed to the enddyng,  
Be you neuer so gay!

Dieu poursuit la même stratégie, évoquant d'abord un être multiple, le peuple des créés, mettant donc ses références au pluriel (v. 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32/33, 39. Il revient pourtant, vers 40, à un singulier qui bénéficie d'une graphie en deux mots « Every man liveth [...] ». Puis, entre les vers 41 et 71, Il alterne régulièrement les deux formes du singulier et du pluriel, pour finir par un singulier emphatique accompagnant l'ordre donné à Mort, v. 66-9 :

Go thou to everyman,  
And show him, in my name,  
A pylgrymage he must on hym take,  
Whiche he in no wyse maye escape.

Enfin, fidèle porte-voix de Dieu, Mort reprend la même pratique, commençant par un pluriel, pour finir par deux singuliers, vers 74-79 et 80-85.

L'objectif est clair : il s'agit de conférer au personnage son extension sémantique maximale, mais en même temps de préparer et légitimer l'entrée du comédien qui par son être physique représentera le type allégorisé. Du même coup, les individus que Tout-Homme va rencontrer vont bénéficier par effet de contagion de cette même extension sémantique sous leur apparence physique. Ce phénomène, qui donne à voir l'invisible sous le visible et que j'ai appelé « la diaphore théâtrale », est au principe même de la représentation scénique. Dans le mode allégorique, il donne à

---

<sup>12</sup> A. Lascobes, « *La semonce de Tout-Homme* ou la vertu théâtrale de la Moralité », in *Présentation historique et critique de Everyman*, édité par J-Louis Duchet et C. Gauvin (Poitiers : AMAES, 1982), 81-107.

voir le *signifié* sous le *visible*, grâce à l'accueillante élémentarité du rôle à peine esquissé qui se prête à diverses interprétations. Toutefois, ceci ne concerne que les personnages appartenant à l'univers social (ceux que Tout-Homme rencontre dans la première partie de la pièce), à l'exception de Mort et de Dieu incarnant des forces ou valeurs supra humaines.

► Un deuxième effet naît, lui, de la représentation que ces allégories permettent des réalités physiques ou psychosomatiques constituant le drame dans sa deuxième partie. On note à la lecture que le discours du héros (disons après sa rencontre avec Biens-du-Monde, puis celle de Mes-Bienfaits) ne transcrit que très sommairement son cheminement interne, mis à part la fin de l'angoisse qui le tenaillait et la confiance qui renaît en lui (vers 524-6 et 532-5). Ce cheminement intérieur serait très difficile à appréhender s'il n'y avait auprès de lui des personnages servant à refléter les états mentaux qui l'habitent. Ces personnages-miroirs, tels que Mes-Bienfaits, puis Conscience et ensuite Confession, servent à extérioriser ce qui, sans eux, serait souvent des états de conscience psychologique et spirituelle intimes et donc inaccessibles au spectateur-lecteur. Ils réalisent, pour le spectateur et l'efficacité du spectacle, cette mise à la lumière d'une vie intérieure sans cela secrète. C'est donc cette fonction spéculaire et commentatrice qui vaut à ces « figures » leur statut d'acteurs dramatiques de plein exercice dans la deuxième partie de la pièce.

Cette surprenante fonction (partagée par tous les personnages se succédant auprès de Tout-Homme en réponse à son appel du v. 656), va parfois jusqu'à friser la dimension métadramatique. Ces auxiliaires du héros expriment en effet (souvent de façon incidente et indirecte) avis ou commentaires sur la situation de Tout-Homme, endossant ainsi l'amorce d'une réflexivité sur le drame dont le héros devrait logiquement être l'exécutant autant que la source. Nous touchons là à un effet possiblement pervers de l'importance dramatique accordée aux « figures » allégoriques au détriment du héros éponyme. Il conviendra donc de s'interroger en conclusion sur les raisons et la signification de ce véritable délestage de sa dimension héroïque infligé à Tout-Homme.

► Le constat de ces valorisations exceptionnelles accordées aux « figures » allégoriques m'amène à rappeler un troisième effet spectaculaire de leur présence. J'ai souligné ailleurs (à propos de la grande moralité du *Château de Persévérance*)<sup>13</sup> cet effet que l'on peut plus

---

<sup>13</sup> A. Lascombes, « The Selfhood of Stage Figures and Their Spectacular Efficacy in Early English Plays (c. 1450-1528) », in *Selfhood on the English Stage in the XVIIth and XVIIth Centuries*, édité par P. Blanc (Lyon: Univ. Lyon 3, déc. 2007), 19-32. Voir également *Selfhood on the Early Modern English Stage*, (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008).

généralement attribuer à l'usage que certaines moralités anglaises font de la forme allégorique. Selon mon propos, l'efficacité théâtrale de ces « figures » réside dans ce qu'elles proposent une charge sémantique indéniablement anthropomorphique sous une forme théâtrale souvent réduite à la seule dimension onomastique. Il est de ce fait difficile de les représenter scéniquement autrement que par un nom et des codages convenus (vestimentaires ou gestuels). Dans *Everyman* en particulier, leur représentation est un défi pour le metteur en scène, mais peut être une surprise révélatrice pour le spectateur. Surtout pour celles qui entourent Tout-Homme pendant et après sa conversion à la démarche du Salut (Biens-du-Monde, Mes-Bienfaits, Conscience, Confession, puis Cinq-Sens, Vigueur, Beauté, et Discernement). Ces *facettes* ou *fragments* de la réalité psycho-somatique de Tout-Homme ont, on vient de le voir, un statut dramaturgique certain, mais leur réalité théâtrale se réduit à celle de *marionnettes élémentaires*, invisibles selon l'expérience humaine et donc problématiques à représenter. La pièce qui nous occupe traite d'une réalité qui, selon l'anthropologie chrétienne (que chaque spectateur-lecteur peut partager ou refuser), est tout aussi inaccessible à l'expérience sensible des hommes que peuvent l'être, dans un tout autre secteur de l'expérience optique des humains de notre siècle, les corpuscules exotiques constituant les structures de la physique quantique<sup>14</sup>. Le sens théâtral, aiguïté qu'on en ait jugé, de l'auteur de *Everyman* a pu l'inciter à ne pas négliger lui non plus cette dimension quasiment marginale de la « figure » allégorique. Ainsi, leur emploi pour visualiser la réalité immatérielle qu'elles représentent inviterait à rapprocher notre dramaturge (comme certains de ses contemporains) des fascinants rêveurs que furent plus tard Heinrich von Kleist et Gordon Craig, échafaudant leur utopie (inaccessible mais théâtralement efficace) de la marionnette ou *sur-marionnette* chargée de se substituer à l'acteur humain<sup>15</sup>.

Si l'essentiel de ce que j'ai dit ici est à verser au nombre des éléments favorisant le spectaculaire, on voit aussi aux dernières remarques le prix que l'utilisation de certaines risque de faire peser sur l'*œuvre* théâtrale. Il convient donc de passer maintenant aux effets *anti-spectaculaires* que ces

---

<sup>14</sup> Sur ces éléments de la représentation de l'infiniment petit ou de l'infiniment grand dans l'univers physique, l'ouvrage de Sylvie Vauclair, astrophysicienne à l'observatoire de Midi-Pyrénées, peut servir d'accès à cette question, par nature évolutive : *La naissance des éléments, du Big Bang à la Terre* (Paris : Odile Jacob, 2006).

<sup>15</sup> Heinrich Von Kleist (1777-1811), « Über das Marionetten-Theater », *Werke und Briefe* ([1810] Berlin : Aufbau Verlag, 1978). Gordon Craig (1872-1966), *De l'art du théâtre* ([1911] Paris : Lieutier, 1942).

pratiques de notre auteur induisent paradoxalement. Avant de tenter en conclusion de mettre au jour les raisons qui l'ont conduit à les privilégier.

## **2) La paradoxale réduction du spectaculaire et ses ambiguïtés, dans *Everyman***

Cette réduction se fait selon diverses procédures, au fil des deux grands mouvements qui construisent la pièce. (Je me suis condamné depuis le début à des partitions binaires, dans la logique d'un sujet traitant de la contradiction et du paradoxe.) Le premier mouvement va de la rencontre de Tout-Homme avec la mort jusqu'au moment où, morigéné et repoussé par Biens-du-Monde, il cède très brièvement au désespoir pour décider instantanément de se tourner vers Mes-Bienfaits, circa. vers 485. Le second part de l'appel à Mes-Bienfaits (v. 486) et va jusqu'aux derniers mots de Tout-Homme se remettant entre les mains de Dieu, v. 887.

### **1. De l'angoisse au désespoir : l'exploitation très partielle du spectaculaire par empathie dans la première partie**

Retrouvons Tout-Homme au moment où il refuse l'idée de présenter son bilan (vers 101-2 et 113). Ce que sa réponse négative avoue soterrainement et que cherchent encore à nier ses prochains mots (v. 114) : « I knowe thee not : What messenger art thou ? », c'est qu'en homme du XV<sup>e</sup> siècle nécessairement marqué par la culture chrétienne, il a parfaitement compris de quoi Mort parle en évoquant le bilan. Impression très rapidement confirmée dans la suite des échanges (v. 119-183). Il entame un véritable marchandage professionnel avec Mort, d'abord sur le principe du départ, puis sur la possibilité d'un sursis, ensuite sur celle d'un retour, enfin sur un possible accompagnement vers ce qu'il s'obstine à appeler dans son langage codé « les portes de la ville ». Reculant pied à pied devant l'inflexibilité du messenger de Dieu, il joue jusqu'au bout la stratégie de l'usure et du retardement. Mais Mort l'inexorable s'avère intraitable, et sur son ton le plus amical, lui lance l'argument final qui achève notre ami :

What, wenest thou thy lyfe is gyven the,  
And thy worldely goodes also? (159-60)

A la réponse piteuse de Tout-Homme, Mort réplique par une leçon définitive (v. 164-70). Cet enseignement chrétien, classique de la littérature pieuse, adressé à tous les hommes, Biens-du-Monde le lui répètera quasiment mot pour mot 280 vers plus tard :

Nay, nay, it was but lende the, (v. 164)  
A season thou hast had me in prosperyte [...]  
As for a while, I was lente the; (Biens-du-Monde, v. 440)

Tout se passe comme si Tout-Homme jouait les imbéciles : en fait, il ne veut pas voir (ou ne *peut* pas entendre) ce qui lui est dit. Accroché à la fiction d'une vie prospère sans doute encore à ses débuts (rien n'indique qu'il est vieux ou malade), entouré de succès et d'amis, il n'envisage pas une fin dont il sait bien (il le dira plus tard) ce qu'elle va être. Le marchandage avec Mort ne lui sert qu'à retarder le moment où il lui faudra ouvrir les yeux sur la réalité en prolongeant un intervalle temporel désormais précaire et conservant la fiction du passé social au lieu de regarder devant lui le problème dont Mort ne lui a pas caché la nature *mais qu'il n'ose pas encore nommer*. Aux vers 171-2 et à nouveau v. 190-1, il en reste aux allusions vagues sur son destin. C'est Compagnon, et non Tout-Homme, qui le premier, sous le couvert de l'hypothèse, nommera le danger qui guette le mourant : *l'Enfer* (vers 232). Cet ami (dont on a dit tant de mal) joue ici le rôle dévolu à l'accompagnement des mourants : mettre des mots sur les angoisses de l'ami condamné. A l'appui de ma lecture on peut noter deux autres choses : d'abord, ses circonlocutions embarrassées pour introduire sa demande la première fois (v. 206-47). Ensuite, la réduction progressive de cette formulation au fil des rencontres suivantes. De fait, tout autant que de sa croyance en l'amitié indéfectible, c'est de ses peurs intimes que Tout-Homme se libère au cours de l'entrevue avec Compagnon. De même, lors du deuxième échange, c'est la question de Parenté qui le fait avancer dans l'analyse de sa situation (v. 336-7). Pour y répondre, Tout-Homme s'avoue à voix haute, pour la première fois de la pièce, ce qu'il a soigneusement ignoré jusqu'ici : l'importance cruciale des Bonnes Actions en vue de la Vie éternelle (ce que l'époque médiévale nomme après les évangiles *Talents* ou *Goods* (pièces de monnaie mais aussi dons naturels que chacun reçoit en partage et qu'il emploie ou non au bénéfice d'autrui). Jusque-là, refusant tout examen intellectuel et spirituel de sa situation, il a seulement consenti à exprimer l'angoisse qui l'étreint, la douleur qui croît et qu'il accepte progressivement de nommer : (vers 134-7 ; 153-4 ; 171-4 ; 187-95). En termes simples, ces rencontres lui servent à domestiquer l'idée de la mort qu'il n'aborde qu'indirectement, à travers le discours médiateur des autres, et jamais quant au fonds, dans ses effets dogmatiques, théologiques ou spirituels.

L'image ainsi créée du taiseux angoissé servira bientôt à nourrir l'empathie du spectateur-lecteur, procédé spectaculaire éprouvé. Cette empathie culmine selon moi aux v. 299-310, lors du partage de l'authentique et émouvante détresse du mourant, condamné et abandonné : le verbe *forsake* (utilisé une première fois par Dieu dans son monologue de colère plaintive (v. 35 répétant le sens des vers 23-6), revient en un leit-motif ironique ou douloureux au long des échanges entre Tout-Homme et

Compagnon (voir les v. 213, 233, 255, 274, 297, 312), accompagné d'ailleurs de son contraire tout aussi obsédant : les « go with me on my journey ». Mais ce pathétique occulte aussi provisoirement les jugements à venir sur l'inertie intellectuelle et spirituelle du mourant.

Car ce retard de Tout-Homme à préparer son départ est infiniment plus choquant dès qu'il s'adresse à Biens-du-Monde (dans les mêmes termes où il parlait à Mort : pour encore marchander, sans avoir admis les enjeux). Cette impréparation fait même scandale quand le héros oppose encore sa surdité aux réponses définitives de Biens-du-Monde dont il n'entend ni la leçon (aux vers 440-45 déjà cités ou aux vers 429-34) ni les refus qu'il répète au vers 462. On désespérerait de sa cécité spirituelle si trois petits vers, 476-78, ne disaient qu'il est au bord de commettre le péché radical (selon la morale chrétienne) qu'est le désespoir absolu d'être sauvé.

Pour conclure sur la première partie de la pièce, on voit que l'accès intermittent que nous avons à la conscience profonde d'un Tout-Homme ainsi aveuglé limite l'impact spectaculaire d'un personnage dont le spectateur n'est appelé à partager que la seule situation pathétique.

## 2. La *via crucis* du Salut chrétien et les hésitations du spectaculaire

Après cette première étape, où la réception spectaculaire potentielle semble si imparfaitement exploitée, on peut redouter que l'auteur échoue à partager théâtralement avec son auditoire ce qui est essentiellement une expérience intime difficilement transmissible. Mais Tout-Homme, si mal doué apparemment pour la communication de ses états intérieurs, sera heureusement assisté, nous l'avons dit, de témoins qui vont refléter dans leur discours ce qu'il transmet lui-même si pauvrement.

Sans doute y a-t-il dans le déroulement de ce que l'on a appelé une *via crucis* (le Chemin de Croix que suit Tout-Homme à l'imitation de la Passion du Christ) certains moments aussi *visuellement* spectaculaires que lourds de sens (au moins pour le spectateur-lecteur de la fin du Moyen Age). C'est d'abord le moment où Mes-Bienfaits montre à Tout-Homme le livre de sa vie piétiné et souillé (v. 503-12). Dans un spectacle où le livre si souvent évoqué, cette image scénique d'un poids décisif constitue un véritable coup de théâtre. Viennent ensuite les deux séquences où Tout-Homme, tombé à genoux sur l'ordre de Consciencé, adresse au Dieu qui va le juger une éloquente prière où s'expriment repentance, angoisse d'être damné, et volonté ardente de compter au nombre des élus (v. 545-53 et 581-606). Le ton, radicalement nouveau, de Tout-Homme transcrit une ardeur intérieure inouïe jusqu'ici, celle du chrétien tardivement éveillé par le rappel de Mort. C'est encore le cas lorsque, passant à l'acte de pénitence, Tout-Homme se fouette publiquement. Cet acte (v. 611-18), sans doute

insoutenable aujourd'hui dans un monde qui juge barbare toute agression contre le corps, était lu à l'époque de la pièce comme manifestation de repentir sincère adressé au Christ, lui-même volontairement soumis à sa Passion. Cet acte de réparation (que le langage rituel nomme *satisfaction*), étape obligée du processus de pénitence et de purification, est immédiatement efficace : il entraîne la guérison visuellement constatée de Mes-Bienfaits, l'instance qui guide toute la séquence du rachat et retrouve alors vigueur et usage de la marche (v. 634-5), mais aussi et surtout l'intense satisfaction d'une paix intérieure (vers 627-8 et 635-6) déclenchant l'acceptation sereine du départ (v. 649-51).

Toutefois, cette efficacité du repentir produit à l'inverse une chute immédiate de la tension dramatique et une modification capitale du projet spectaculaire. Dès les vers 636-41 en effet, Conscience déclare que Tout-Homme est sur la voie du Salut et lui offre de revêtir le manteau d'affliction : « the garment of sorrow » trempé de repentir. Ces déclarations de Conscience et de Tout-Homme lui-même semblent bien mettre un terme à la plongée au tréfonds de soi que représentaient les deux prières (vers 545-53 et 581-606) puis l'acte de pénitence et ses conséquences sur l'esprit du héros. Rassuré sur l'état de son bilan, Tout-Homme se contente désormais de se conformer aux suggestions de Conscience et Mes-Bienfaits recommandant l'entrée des quatre « figures » allégoriques que sont Discernement, Vigueur, Beauté et Cinq-Sens. Ces représentations de facettes essentielles de la personne psychosomatique protestent de leur fidélité tandis que Conscience et Mes-Bienfaits, les deux « metteurs en scène » de la mort, dirigent Tout-Homme, extérieurement réduit à la passivité du mourant, vers les derniers actes essentiels, son testament puis l'Ultime Sacrement après la Confession (697-705 et 706-770).

Reconnaissons que l'auteur semble bien avoir troqué la scène de la plongée intime du pécheur au tréfonds de son âme (v. 545-655) pour la scène extérieure sur laquelle le mourant, entouré de ses conseils, prépare son départ. Nous n'aurons plus guère accès au théâtre intérieur de Tout-Homme en route vers le Salut chrétien, à part quelques rares mentions de sa joie à se sentir entouré et guidé. Comme pour conforter ce changement de perspective, l'auteur choisit de greffer ici trois épisodes qui dureront à peu près deux cents vers (652-863) et dont, au-delà de leur importance doctrinale souvent commentée, il convient de voir la portée anthropologique et la valeur spectaculaire<sup>16</sup>. Il s'agit des passages (v. 656-

---

<sup>16</sup> Dans l'ample bibliographie relative à *Everyman*, je relève un seul article considérant l'importante question de la valeur anthropologique de la pièce comme préparation à la mort : Goldhamer Allen D., « *Everyman*, The Dramatization of Death », *Classica and Medievalia* 30 (1974), 595-616. Il s'appuie sur l'enquête de Elizabeth Kübler-Ross, *On*

705 et 794-863) interrompus par l'épisode (parfois considéré comme une interpolation) consacré aux sacrements et qui va du vers 712 au vers 768.

Les deux premières séquences, parfois lues comme doublant les scènes où Tout-Homme est abandonné par les hommes, me paraissent avoir un sens tout autre. Ici, les désertions (que soulignent les multiples répétitions du verbe *forsake*) sont celles, inévitables, que connaît tout mourant quand les biens naturels (*goods*) qui ont conditionné sa vie vont le quitter. Conscience le lui annonce (vv. 657-8). De ces mauvais amis qui ne lui furent prêtés que pour le temps de sa vie terrestre, le mourant doit apprendre à se détacher : de Beauté d'abord, la plus fugace, mais de Conscience aussi, pour finir, au seuil du trépas. Comme l'avait annoncé le Messager dès le début et comme le lui rappelle Discernement (« Go with a good advyement and delyberacyon », v. 691), Tout-Homme apprend par là à rendre son corps à la glaise. Puis, en bon mourant, il décide d'accompagner cette reddition de ses biens physiques et psychiques de la restitution de sa fortune, plus ou moins mal gagnée. Son testament public achève donc la mise à nu sociale du futur cadavre (v. 694-705).

Après ces étapes capitales du départ, l'auteur, au lieu de passer immédiatement à la dernière étape de la restitution du corps mortel à la glaise, intercale l'épisode sur la valeur des Sacrements et des prêtres qui les administrent (en l'absence de Tout-Homme, v. 706-770). Dans cet intervalle, Conscience et Cinq-Sens font l'apologie des Sacrements dans leur version catholique, ainsi que la critique des mauvais prêtres qui, en Angleterre comme ailleurs, sont la cible d'amères récriminations. La description extrêmement physique faite ici du Sacrement de l'Eucharistie (v. 738-41), celle des relations entre chrétiens et pasteurs, celle encore du prêtre indigne assis au foyer du couple adultère qu'il a corrompu, visent à théâtraliser continûment le récit, y compris celui de la cérémonie sacramentelle. Ceci dit assez que les deux discours, dont l'intention polémique et le caractère didactique embarrassent aujourd'hui les metteurs en scène, entendent avoir une vertu spectaculaire à substituer apparemment au parcours christique de Tout-Homme, abandonné dès qu'il a été reconnu éligible au Salut (*circa* v. 630).

Le départ de Tout-Homme (v. 880-87) qui a la solennité des mots ultimes, est, selon l'habitude de la prédication vernaculaire, en latin et en anglais. Ici encore on note l'image, parfaitement rituelle mais spectaculairement efficace, de l'âme du mourant (*spiritum meum*) remise dans les Mains de Dieu (*in manus tuas*). Pour finir, au-delà de cet instant, le

---

*Death and Dying* ([Chicago, 1969] New Jersey : Prentice Hall, 1975). Le lecteur français peut désormais ajouter à ce travail celui de Marie de Hennezel, *L'Art de Mourir* (Paris : Robert Laffont, 1997).

récit n'est désormais vu et décrit que par la voix chorique, surnaturelle, de l'Ange : (v. 894-901).

J'ai proposé deux hypothèses explicatives successivement applicables aux deux parties d'une pièce décidément duelle à bien des égards.

Dans un premier temps, l'auteur semble bien, au prix d'un développement partiel du potentiel empathique, choisir de représenter en Tout-Homme le chrétien moyen selon l'image qu'en donne Dieu dans son portrait initial : un chrétien, inconscient à soi-même, à sa nature, à son destin, peinant à appréhender les enjeux d'une vie gaspillée. Ce héros, si proche dans son obscurité intérieure du spectateur, présumé lui aussi chrétien indolent, est esthétiquement d'autant plus efficace qu'il est moins aisément déchiffrable et par là psychiquement plus proche du spectateur.

Dans le deuxième temps, par contre, l'enjeu du spectacle semblait initialement être de suivre le héros lancé dans le parcours de l'*Imitatio Christi*. Tout-Homme doit donc projeter l'image d'une parfaite soumission à ce trajet et à ce destin rédempteur. La surprise est que le spectacle du parcours intérieur de notre héros vers son Dieu s'interrompt très tôt, remplacé par l'activité de nos « entités miroirs » qui, comme par réfraction et de façon purement verbale, témoignent, mais sans nous en faire témoins, du parcours du héros. Celui-ci, dépouillé de l'aura que pouvait lui garantir le spectacle dramatiquement complet de son accès à l'élection divine, ne conserve que le statut amoindri du chrétien s'apprêtant à quitter la scène terrestre.

L'identité de cet auteur nous demeurant obscure, on ne saurait dire s'il a, par l'exploitation très imparfaite d'un héros potentiellement spectaculaire, mais surtout par le surprenant abandon (autour des vers 545-625) du dialogue de l'âme repentante tendue vers ses retrouvailles avec la divinité, cantonner finalement sa pièce à la seule illustration de la bonne mort dans une vigoureuse réaffirmation de la tradition catholique. Ou si, plus obscurément, d'autres raisons tenant aux traditions en vogue dans l'espace mystique et dévot de l'Europe du nord des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles sont à présumer.