



HAL
open science

Dramaturgie de la réticence dans *Everyman* : du constat à l'hypothèse

André Lascombes

► **To cite this version:**

André Lascombes. Dramaturgie de la réticence dans *Everyman* : du constat à l'hypothèse. *Everyman*, Jan 2009, Nancy et Toulouse, France. pp.55-66. hal-04678771

HAL Id: hal-04678771

<https://hal.science/hal-04678771v1>

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.

Dramaturgie de la réticence dans *Everyman* : du constat à l'hypothèse

André Lascombes

Université Tours CESR-UMR 6576

The apparently half-hearted admission of the spectacular in the play *Everyman* leads me to suspect stronger reasons behind the remarkable ambiguities and silences that surround the first part of the play and its eponymous hero's progress.

The second part is even more baffling since whereas it embarks us upon the grave exchange between the hero's soul anguished cry for its eternal fate at the merciful but silent figures of Jesus and Mary, a sudden change of focus takes place at some blind spot in the career of the play. At the initiative of the two mediating figures, Knowledge and Good-Deeds, we are brought down instead to the earthly scene, sharing the penitent *Everyman*'s preparations for a devout Catholic exit and ascent to the glorious seat of God.

Questions remain about the reasons behind the author's insistence on the mystery of deep spiritual life.

Dans une pièce réputée simple en raison d'une thématique explicite et même agressivement polémique, mais dont on peut juger qu'elle est bâtie sur la dualité et même sur le paradoxe, la réflexion qui suit concerne un aspect central et multiforme, celui de la réticence, d'analyse longue et complexe. L'examen ne concerne pas prioritairement quelque thématique centrale de la pièce (comme la réticence de *Tout-Homme* à affronter la mort par exemple), mais bien plutôt la démarche non déclarée de l'auteur qui affecte subrepticement l'ensemble des formes narratives, dramaturgiques et stylistiques. Marquée des deux signes contraires de la redite et de la rétention, confessent contradictoirement pour le héros le problème de l'aveu, et pour le dramaturge peut-être ceux de la doctrine, cette tendance semble renvoyer à une problématique profonde. D'autres pourront peut-être mettre en lumière ce que je ne saurai ici percer à jour.

La source du spectacle et de l'intérêt dramatique n'est pas dans *Everyman* (comme les généralités sur la moralité anglaise le donnent parfois à penser) dans l'opposition entre les leçons du Bien et les truculences du Mal (c'est le cas dans *Mankind*, par exemple), mais plus précisément dans la façon dont l'allégorie du Genre Humain appelée ici *Tout-Homme* accueille la décision que Mort transmet aux humains d'aller incontinent présenter au Très-Haut le bilan de leur vie. Entre le refus horrifié de *Tout-Homme* dans la première partie de la pièce, v. 86-486), puis sa brusque conversion et préparation au départ (v. 487-8) les virtualités spectaculaires de la pièce sont indéniables¹.

¹ André Lascombes, « Paradoxe et spectacle dans *Everyman* ». Voir le présent recueil.

De fait, malgré l'ambiguïté générique que nos contemporains dénoncent dans son parti-pris, l'auteur de la pièce anglaise favorise résolument la forme théâtrale. Explicitement déclarée par le Messenger introducteur du jeu, elle est magnifiée par l'enchâssement de la pièce dans un cadre spéculaire que constituent l'annonce du-dit Messenger au début, l'épilogue du Docteur pour finir, et de loin en loin, plusieurs marques de vocatifs (e.g. v. 567-9) ou d'énoncés choriques. On peut même dire que cet enchâssement lie étroitement en un couple interactif les deux niveaux du drame, le *texte écrit*, originel, et l'*œuvre dite et jouée*².

La forme théâtrale est encore puissamment soulignée par la place accordée au héros éponyme, installé *downstage* et *centrestage* en vis-à-vis immédiat et permanent du récepteur (que je considère ici comme spectateur-lecteur)³. Ceux des lecteurs qui ont vu la pièce en représentation peuvent attester que ces aspects du dispositif spectaculaire agissent puissamment pour souligner l'intensité du drame vécu par le héros⁴. Enfin, cette forme bénéficierait aisément du potentiel émotionnel supplémentaire lié à la mise en scène des instances du surnaturel, ici Dieu et son émissaire « Mort ».

Or, cette forte potentialité dramatique est certes exploitée, mais à travers un héros pratiquement étranger à lui-même, confiné pendant près de 400 vers, soit la moitié de la durée du drame, au seul désespoir d'être coupé du monde social auquel il semble si fort attaché. Et ce confinement demeure cryptique, n'étant jamais analysé par le héros lui-même dans ses causes et ses conséquences. Même la charge d'angoisse ou de terreur que la littérature et l'iconographie savent, elles, exploiter sans vergogne à propos de la Mort dont Tout-Homme est la proie, sont ici absentes. Le personnage de Mort, s'il est inexorable, n'est nullement agressif et sa fermeté est toujours courtoise. Nous ne sommes en fait admis à partager qu'un désespoir de tonalité mondaine qu'effleure à peine, avant la fin de sa

² La distinction est celle de Paul Zumthor qui lie indissolublement ces deux aspects de l'écrit et du dit dans le poème médiéval. « Poésie et théâtralité : l'exemple du Moyen Age », in *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Actes V^e Colloque STIM, 1986, édité par J. C. Aubailly et Edelgard E. Du Bruck, *Fifteenth Century Studies* 13 (Stuttgart : H. D. Heinz Akadzemischer Verlag, 1988), 3-12.

³ Greg Walker dégage cette double dimension qui caractériserait fondamentalement le destinataire de l'œuvre dramatique et théâtrale au dernier Moyen Age, *The Politics of performance in Early English Drama* (Cambridge : CUP, 1998), chap.1.

⁴ Le présent auteur ne peut parler que de la mise en scène réalisée à Stratford-upon Avon en 1996-97 par Marcello Magni et Kathryn Hunter) qui, selon son expérience, assurait cette puissante implication du public. On pourra lire la relation qu'en fait Marion O'Connor, « *Everyman, the Creation and the Passion*, The RSC Mediaeval Season 1996-97 », *Medieval and Renaissance Drama in England* 11 (1999), 19-33.

deuxième rencontre, la pensée claire d'une inévitable condamnation à l'Enfer. Pour des raisons que nous allons reprendre plus loin, la deuxième section de la pièce en dit encore moins, malgré tout, sur la vie intime du héros, amenuisant considérablement par instants l'attrait spectaculaire du drame.

C'est à reconnaître certaines formes, et éventuellement les possibles raisons, de ce refus d'admettre son spectateur-lecteur à la claire saisie de ce drame en deux temps que se consacre l'enquête qui suit.

A- Une dramaturgie de la réticence : sobriété, silences et ambiguïtés

Les procédures par lesquelles l'auteur met en place une restriction de la communication que l'œuvre prétend de contradictoirement réaliser prendra en compte dans un premier temps les situations dramatiques et les personnages constituant le drame. L'objectif et les modalités du déroulement dramatique étant très différents dans les deux moments de la pièce, l'examen suivra le fil de la pièce. Les remarques concerneront le fond comme la forme. Dans un deuxième temps j'envisagerai la réticence qui enveloppe le projet même de l'auteur et qu'amplifie la deuxième partie de la pièce.

Je distinguerai dans ce drame trois catégories différentes *d'agents dramatiques* car elles appellent des remarques distinctes.

Dans la première partie de la pièce (v. 22-485) deux figures de statut surhumain, instances du surnaturel, déterminent et lancent le drame : Dieu, le destinataire, puis Mort, son Messager, chargé de signifier à Tout-Homme le décret divin (v. 22-85). Entre alors le personnage éponyme, Tout-Homme, qui, après son entrevue avec Mort, cherchera à convaincre de l'accompagner en son pèlerinage ceux qui constituent son environnement social et son horizon humain.

1- Dieu et Mort, instances de l'au-delà : le choix de la sobriété

Pour préciser l'inspiration générale de l'œuvre et la tonalité de sa problématique, disons que la *persona* divine, plus déçue que courroucée (à l'instar des images de Dieu qui opèrent dans les cycles anglais de York ou de Chester), est remarquable ici en ce qu'elle propose successivement l'image du Père, le Créateur (v. 22-28), puis celle du Fils dans sa fonction de Rédempteur volontairement soumis à sa Passion. Des vers 30 à 39, s'impose l'image du sang vermeil versé par l'Homme-Dieu pour le Rachat. Cette image forte, qui renvoie au concept de l'identification douloureuse au Christ proposée à toute la société chrétienne, est étroitement liée à la religiosité populaire des XIV^e et XV^e siècles et prisée par la sensibilité nord-européenne et rhénane. Cette icône du Christ-de-Douleurs (ou *Man of*

Sorrows), exploitée dans les écrits de la *devotio moderna* comme dans les multiples œuvres peintes ou sculptées issues de la commande aristocratique et bourgeoise, est vers la fin du XV^e siècle popularisée dans les répliques que l'imprimerie naissante donne de ces grossiers « wood-blocks »⁵.

La puissance culturelle de cette image véritablement thématique explique les reprises qu'en donnent Confession (v. 561-72), Tout-Homme (601-7), Cinq-Sens (712-27, et 737-46) et Conscience (751-54). C'est à l'aune de cette diffusion dans la culture religieuse du temps qu'il faut juger son obsédante omniprésence, comme le rappellent les notes pertinentes de G. Cooper et Ch. Wortham dans leur édition de la pièce⁶.

La figure de Mort, par contraste, est toute de retenue. Masculinisée selon la tradition germanique et nord-européenne, elle n'exploite pas le moins du monde l'épouvantable laideur décharnée de l'iconographie facile qui submerge toute l'Europe après le cataclysme de la Peste Noire. L'auteur la confine à sa fonction d'huissier de Dieu, fidèle exécutrice des principes divins et de ce fait inflexible, mais toujours d'une parfaite urbanité. Si elle menace la gent humaine entière en termes vifs (v. 72-80), aucune allusion n'est faite dans les échanges avec lui aux erreurs passées de Tout-Homme ni à l'Enfer qui le menace. Le refus du spectaculaire facile, le choix de la sobriété et l'estompage du pathétique sont ici patents par comparaison avec les pratiques en cours dans les évocations graphiques ou imprimées de la Mort. C'est une première forme de réticence.

3. 2- Tout-Homme et ses interlocuteurs humains

Tout-Homme : les ambiguïtés du silence intérieur

Son existence dramatique ne débute qu'au vers 85 par les cinq vers de Mort qui, allusion aux conditions scéniques du temps, hèle⁶ Tout-Homme approchant de l'aire de jeu.

Loo, yonder I se Every man walkynge :
Full lytell he thynketh on my comynge;
His mynde is on flesshely lustes and his treasure,
And gret payne it shall cause him to endure
Before the Lorde, Heven Kyng. (80-84)

Mort à ce moment-là l'apostrophe :

⁵ Ces brutales et frustes représentations de Christ de la Passion, le plus souvent rayées d'une pluie sanglante et ornées des 'armes' de la Passion, plongent le lecteur dans l'univers mental de cette époque. On consultera par exemple, C. Dodgson, *English Devotional Woodcuts of the Late XVth Century*, Pub. Walpole Society XVII (Londres : 1929).

⁶ *The Summoning of Everyman*, édité par Geoffrey Cooper et Christopher Wortham (Nedlands, W.A. : University of Western Australia Press, 1980). Voir en particulier les notes aux vers 22-33, 778, et 851. Toutes mes références sont à cette édition.

Every Man, stande styll ! Whyder art thou goynge
Thus gaily? Hast thou thy Maker forgete? (85-6)

Ce qui est bien sûr remarquable, c'est la stupéfaction qu'elle provoque et qui s'entend dans les quatre brèves réponses de Tout-Homme (aux vers 87-8 ; 92 ; 97). Ces réactions de trois, quatre et cinq mots sont d'une homme éberlué dont le souffle, et la réflexion, sont coupés. Mais ce qui est infiniment plus remarquable, et qui pose question, c'est l'incertitude où le texte nous laisse quant à savoir si Tout-Homme a déjà identifié la Mort, puisque il faut attendre le vers 114 pour qu'il pose la question à voix haute :

I knowe the not ; what messenger arte thou ? (114)

La réplique du vers 119, désarmante de banalité : « O deth! Thou comest whan I had the leste in mynde ! » resserre immédiatement le lien empathique du spectateur avec Tout-Homme. Mais en même temps, le texte dévoile que le chrétien en Tout-Homme a disparu sous le marchand. La réponse de Mort étant sans appel : (v. 130) « I gyve the no respyte. Come hens and not tary », les échanges qui suivent confirment la profonde ambiguïté que conserve Tout-Homme sur ce qui se passe. *Avant même que Mort ne dise son identité (v. 115)*, la réaction de Tout-Homme indique clairement qu'il connaît au fond de lui l'enjeu de la convocation (v. 101-2 et 113) puisqu'il qu'il parle des comptes à rendre et du voyage à faire dès les vers 99-112. Son discours dit qu'il connaît un enjeu qu'il va pourtant vouloir ignorer longtemps encore. Écoutons-le :

To gyve a rekenynge longer layser I crave :
This blynde mater troubleth my wytte. (101-102)

L'hypallage *blind matter* est particulièrement révélatrice. C'est le refus ou l'absence d'analyse du rapport cause-conséquence qu'exprime le trope⁷⁷. En y recourant, Tout-Homme avoue ignorer le rapport (selon l'anthropologie chrétienne qui est sa culture d'origine) entre sa vie passée et celle à venir. Cet aveu involontaire demeurera occulté jusqu'aux rencontres avec Biens-du-Monde (Goods), puis Mes-Bienfaits (Good Deeds). Il faut relier cette remarque relative aux formes discursives ou stylistiques de la réticence, à la pratique de Tout-Homme qui, jusqu'au bout de ses rencontres avec les hommes, use des subterfuges de la métaphore (*journey, book of accounts* pour évoquer le décret divin), ou de

⁷ De cette figure qui orne souvent la rhétorique populaire, le *Gradus, les procédés littéraires*, de B. Dupriez (Paris : UGE, 1984), donne aux pages 235-6 l'exemple cocasse tiré d'Audiberti, « un boulot transpirant ». On voit là que la permutation du rapport logique qu'instaure le trope, renvoyant à autrui la responsabilité de ce qui est affirmé, peut servir à décharger le locuteur de sa responsabilité. La figure signale en tout cas l'incommode position du locuteur.

l'euphémisme (ou blanchiment) pour évoquer l'avenir qui lui fait peur (*endless sorrow, pains huge and grete*, v. 171-2 ; 190-204). Une deuxième remarque a pour objet de souligner que la réticence entraîne chez lui une restriction remarquable de la pensée, limitée à la seule angoisse de voir finir le commerce des hommes, et à une tout aussi remarquable inattention à son futur destin. Ces deux orientations de son discours se retrouvent bien sûr dans ses relations avec ses semblables.

Tout-Homme et les imparfaites clarifications du dialogue

Notre héros rencontre successivement Compagnon, le vieil ami avec qui il a fait mille folies, puis Parenté et Cousin, en deux rencontres successives. La critique a été fort injuste avec ces gens en qui elle veut essentiellement voir des faux-jetons et d'égoïstes couards, sans doute en raison de l'intérêt qu'elle porte aux sources lointaines de la pièce. En tout cas, si l'une des fonctions dramatiques de ces personnages est bien de dénoncer les illusions sur l'amitié héroïque, elle n'est pas la plus importante, dramaturgiquement parlant. À défaut de l'accompagnement physique qu'il réclame vers ce qu'il appelle d'une autre métaphore « les portes de la cité » (v. 291), ses interlocuteurs offrent de fait à Tout-Homme l'écoute qui lui permet de dire ses angoisses et sa peine (v. 205). La difficulté qu'éprouve Tout-Homme à dire à son meilleur ami ce qui l'amène mérite attention. La réticence y est exemplaire. Peut-être à demi-conscient de n'avoir partagé avec lui que les plaisirs de la vie, il craint de voir refusée l'angoisse de la mort. C'est Compagnon (Fellowship) qui insiste à six reprises pour savoir la raison du désarroi de son ami (v. 207 ; 208/9 ; 212 ; 216/7 ; 223 ; 239/40) Il faut cette insistance pour que Tout-Homme, enfin se décide à parler. Encore ne le fait-il qu'en langage codé (v. 241-47 : *Journey, dangerous, Hye Juge*). S'il se décide finalement c'est que, entre-temps, Compagnon, qui a sans doute compris *in petto*, brise le tabou du silence en bon vieil ami qu'il est.

And so ye shall evermore.

For, in faith, and *thou go to hell*,

I will not forsake the by the waye. (v. 231-33) (je souligne)

Après cela, Tout-Homme osera parler, employer les mots justes. Il dit, au vers 260, évoquant l'hypothétique retour du grand voyage, : « Naye, never agayne tyll the day of dome » (v. 261).

Pour conclure ma démonstration, je m'arrête maintenant sur la deuxième rencontre de Tout-Homme, celle avec sa famille. Le même processus s'y poursuit. Voyons avec quelle économie de mots et de temps Tout-Homme présente cette fois sa requête aux parents (v. 328-35). Il utilise toujours le même langage codé mais cette fois le fait sans hésiter, de lui-même. De surcroît, cette seconde occasion qu'a Tout-Homme de vérifier l'inconstance

des amis est aussi celle de pousser plus loin le courage de voir au fond de son propre cœur. En effet, Parenté demande aussitôt, peut-être avec un certain plaisir sadique du cœur sec qu'il est :

What a counte is that which ye must render?
That wolde I knowe. (336-7)

Et Tout-Homme répond cette fois sans ambages, reprenant presque les termes dont avait usé Mort dans son avertissement.

For before God thou shalte answere and shewe
Thy many bad dedes, and good but a fewe—
How thou hast spente thy lyfe and in what wyse—
Before the chefe Lorde of Paradyse. (107-112)

On voit que cette allusion à la parabole des Talents, thème central de la pièce selon l'éclairante analyse de V.A. Kolve, qui occupera toute la réflexion de Tout-Homme une fois mis sur la voie de la conversion, avait été jusqu'ici efficacement occultée en lui. Les entretiens avec les personnages du tissu social sont donc l'artifice par lequel l'auteur nous signale l'incapacité du héros à faire tout seul de telles démarches.

Ces personnages ont encore la fonction accessoire, du moins pour Compagnon et pour Cousin peut-être, de susciter la participation empathique du spectateur-lecteur, leur abandon de l'ami qui va mourir éveillant notre pitié. A cet égard, la fin de l'entrevue avec Compagnon est sans doute le pic affectif de cette relation de compassion entre le spectateur et le héros. Cette façon d'exposer comme par ricochet des préoccupations à la fois idéologiques et dramaturgiques confirme que l'auteur jette sur le trajet intérieur de son héros le voile d'une réticence dont les raisons restent à élucider.

B- La réticence et le drame de la via crucis

Dans la deuxième partie de la pièce, que je fais débiter au vers 486 (et qui, selon l'attente créée chez le spectateur-lecteur par Tout-Homme et Mes-Bienfaits (v.498-495), sera dévolue au trajet de rédemption qu'entreprend Tout-Homme (avec l'aide de Mes-Bienfaits, son nouveau mentor), il faut souligner immédiatement que la catégorie discursive et stylistique de la réticence change radicalement d'objet et, pourrait-on même dire, de sujet puisque l'auteur ne l'applique plus seulement à la peinture de ses personnages, mais également et surtout au cheminement dramatique qu'il impulse à la pièce. Silencieusement assumée (mais jamais explicitement revendiquée par l'auteur), elle prend une toute autre ampleur et se charge certainement de significations nouvelles. Ce que nous tenterons de mettre au jour au fil de cette partie de plus de quatre cents vers.

Mes-Bienfaits introduit sa sœur Conscience, puis Confession. Dans une intrigue explicitement centrée sur la préparation du héros à la comparution devant son Juge, et avec pour mission d'assurer son Salut, ces deux premiers agents dramatiques sont deux attributs de la personne spirituelle, psychique et même physique. Placés sous l'autorité morale et dramaturgique de Mes-Bienfaits, Conscience ouvre le cheminement chrétien du héros, que Confession confirmera. Sous la gouverne de Conscience, de Confession et de l'infatigable Mes-Bienfaits, Tout-Homme entame en effet avec un entrain qu'il n'avait jamais eu une conversion intérieure décidée à la fin de son entrevue avec Biens-du-Monde et devant le spectacle de son livre de compte souillé et illisible. Son discours est sans transition devenu celui du croyant, soudain conscient qu'il roule vers l'abîme.

Our lord Jesus helpe me,
For one letter here I can not se! (506-7)

Et derechef :

Good Dedes, I praye you helpe me in this nede,
Or elles I am for euer Dampned in dede. (509-10)

Nous allons désormais suivre le quatuor que font Tout-Homme, Mes-Bienfaits, Conscience et Confession au long de la purification des pensées, la contrition et la confession des fautes du héros. Celles-ci vont de pair avec les appels angoissés à la clémence du Dieu Rédempteur et de Marie (v. 545-53 et 581-606), puis entraînent la punition par le fouet que le héros endure à l'image du Christ (v. 613-33). Au long de ces séquences, Tout-Homme fait preuve de la même passivité consentante que son modèle christique au long de sa Passion, prouvant ainsi la véracité de son *Imitation*. Comme tout lecteur-spectateur, le présent commentateur a suivi assidûment ce qu'il pensait être le cheminement graduel d'une âme clamant sa soif de rédemption à un Dieu par nature porteur de Grâce. Ce n'est certes pas le silence de ce Dieu qui surprend, ni le fait même que sa décision soit immédiatement et théâtralement signifiée par les instances médiatrices que sont Conscience et Mes-Bienfaits (v. 619-22 et 636-41). Tout ceci est bonne théologie et du bon théâtre. Ce qui surprend par contre est que, alors que nous étions encore émotionnellement et intellectuellement accrochés à l'émouvante clameur de l'âme en perdition, les deux mentors allégoriques ayant fait revêtir à Tout-Homme le manteau de contrition qui dit sa situation de grâcié, l'auteur, sans avertissement ni autre signal à son lecteur-spectateur, fait entrer quatre nouvelles « figures » allégoriques (Beauté, Discernement, Vigueur et Cinq Sens) dont nous devinerons seulement plus tard qu'elles représentent les facultés naturelles de l'homme (ses *Talents* ou *Goods* selon les médiévaux), et qu'elles vont en fait

présider à un total changement de programme dramatique. La scène est en effet désormais l'environnement immédiat, quasiment domestique, de Tout-Homme s'appêtant au trépas. Ce n'est donc pas l'entrée dans le drame de ces multiples allégories qui fait problème, mais le silence parfait qui entoure un changement de programme. Celui-ci nous ramène des hauteurs sublimes de l'échange spirituellement crucial qu'avait entamé Tout-Homme avec la Divine Majesté, jusqu'aux réalités domestiques très humbles des préparatifs du corps humain qui va mourir.

Cette brutale mutation ne crée pas seulement une surprise frôlant quelques instants le quiproquo. Elle retentit à la fois sur la qualité de la tension dramatique et sur le statut du héros, jusque là attaché, par sa passivité totale, à la parfaite imitation du Christ tout entier à sa Passion. Brutalement dépouillé de son aura christique, le voici ramené d'un coup à son autre fonction de futur cadavre humain dont va s'achever la ruine physique. Les quatre représentants des qualités naturelles (Beauté, Discernement, Vigueur et Cinq-Sens) déclarent vouloir l'y aider (v. 670-93).

Le sens de cette convocation dont l'initiative échappe à Tout-Homme, lui-même réduit pendant cet épisode à être quasiment spectateur de son nouvel emploi, se révèle pleinement lorsque le moribond, après s'être réjoui d'être si bien entouré, retrouve l'initiative en décidant du dernier acte volontaire qui prélude à son départ : le testament qui doit ménager le sort de son âme (v. 694-705). Cet acte, qui fait se conjoindre un instant l'âme de gloire et l'homme de poussière, met un terme à la disjonction provisoire qu'avait opérée dans le héros pendant quelque soixante-dix vers le brutal changement de programme dramatique inexpliqué. Il est un point d'orgue (v. 678-93), célébrant l'intégrité de la personne humaine momentanément restaurée.

Les deux épisodes qui suivent (v. 712-49 et 750-70) pris en charge par Conscience et Cinq-Sens, tandis que Tout-Homme va quérir hors scène son passeport spirituel pour l'au-delà, ont parfois été jugés comme des accréions de fonction essentiellement doctrinale (et pour le metteur en scène aujourd'hui des moments scéniques difficiles). Dans la logique argumentaire qui précède, vouée à tenir ensemble les deux composantes, âme immortelle et corps mortel, du héros maintenant proche de sa fin, l'apologie du Sacrement d'Eucharistie et l'hommage rendu à l'ordre de prêtrise, objet de ces deux interventions, sont un nouvel effort de cohérence de la part de l'auteur de la pièce. Nous allons désormais suivre des yeux et du cœur jusqu'au tombeau le moribond qui vient de se confier tout entier à Dieu (v. 880-86), Tandis que la voix de l'Ange, succédant à celle du mourant, évoque son ascension vers le siège divin, le restaurant une

dernière fois à la double dimension du corps uni à l'âme, dont le Docteur redira une dernière fois la promesse (v. 919).

Éléments pour une conclusion provisoire

Si l'on cherche de prime abord les raisons de la présence multiforme du facteur de réticence dans la pièce, le bilan est maigre et aucune explication structurée ne s'impose. Un plus long commerce avec le texte finit par suggérer divers petits signes ou indices insaisissables en eux-mêmes, épars qu'ils sont à tous les niveaux du texte, mais qu'une plus longue réflexion permet de lire peu à peu comme éléments d'une ligne structurante, un peu plus explicative.

Il n'est pas plus facile, mais il peut être plus démonstratif, de commencer par la forme verbale de ce que l'on a trop longtemps tenu pour la médiocre copie anglaise de *Elckerlijc*⁸. On verra à ces quelques remarques que la langue de *Everyman* constitue un bel idiome, d'un réel caractère communautaire, que l'on peut peut-être (mais ici rien n'est sûr) rattacher à la source linguistique et culturelle qu'il refléterait : la *langue commune* des pays flamands, elle-même étroitement liée à une idéologie dont notre pièce

⁸ Cette langue structurellement simple, essentiellement paratactique qu'ornent de rares figures comme l'hyperbate (267-9), très audible à l'écoute et la lecture est celle du dramaturge et du prédicateur. Le trait de redondance, exprimant et suscitant la charge émotionnelle conforte le premier dans sa dimension aurale et didactique, avec des effets structurants soit par retours rapides à vertu émotionnelle ou plus lents et d'effet plus notionnel (*journey, pilgrim, account, works, goods, forsake, with me*) en seraient des exemples. Au trait précédent se rattache l'emploi de chevilles ou syntagmes additionnels de fonction rythmique (allonger la proposition racine), prosodique (susciter rime ou assonance), ou de valeur plus phatique proroger émotionnellement l'énoncé). Adeptes aussi de tours traditionnels, ou quasi parémiologiques, elle donne par ces additions des énoncés plus émotionnels. Entre autres ressources pour accroître sa force expressive, on peut mentionner, ici le recours, dans une prose par ailleurs nue, au verbe dynamisant (v. 880-87), là à la postposition des déterminants créant des valeurs inattendues (v. 81, 82, 430, 469, 580, 546, 681, 759), ailleurs à des inversions de syntagmes qui, si elles ne visent pas à la rime ou l'assonance, stylisent, arrachent au quotidien une langue toujours fondamentalement simple, mais ainsi débanalisée, voire ritualisée. On atteint par là parfois à des énoncés qui, entre le banal et le rituel, voire le liturgique, sonnent de façon unique et se gravent dans l'oreille. A cet égard, les cas d'*aureate English* sont rares mais leur emploi s'intègre à cette stratégie de la vigueur expressive et émotionnelle (v. 538 ; 583 ; 631 ; 679 ; 716 ; 771 ; 878).

Enfin, la forme prosodique adoptée est savamment mise en équilibre entre la structure plus savante du vers syllabique et celle, plus proche de la verdure rurale et de la langue du nord, du vers accentuel. Le schéma à quatre ou cinq accents s'accommode d'énoncés syllabiquement flexibles. Chose importante, ceux-ci sont ajustés, non au système rythmique mais au projet énonciatif. Celui-ci, comme dans le verset biblique, est la véritable mesure. La forme tire sa force d'être asservie au sens.

affiche peut-être certaines traces, validation du sens commun, pragmatisme et surtout affectivité, tous préférés à l'intellectualisme et l'abstraction.

Ensuite, il n'est pas sans importance de constater l'affectivité qui est celle du Dieu, Créateur puis Rédempteur, telle qu'elle s'exprime dès les premiers vers de la pièce. Son dépit, amour blessé et bafoué par le refus et le mépris des hommes, inspire essentiellement la décision de rappeler à l'ordre les humains. Quant à l'offre de la Grâce au pécheur repent, rappelée tout au long de la pièce, elle participe de la même affectivité constante, régissant le rapport de la divinité à ses créatures.

Il n'est pas sans importance non plus de noter que ce Dieu rappelle plusieurs fois l'importance du regard dans cette relation. Avant même que Cinq-Sens ne prenne une part importante dans le processus menant au Salut, l'image du Dieu ensanglanté par sa Passion constitue le premier moment d'une relation sensible, émotive aussi, qui resurgit sans fin. C'est l'œil, dépravé et perclus chez l'homme, qui abîme sa relation au Salut. On note que chez Tout-Homme, il détermine volontiers la vie de l'esprit. C'est son regard sur les chaînes de Biens-du-Monde ou sur la détresse de Mes-Bienfaits gisant à terre qui motive les premiers émois de son esprit encore fermé au Salut. C'est son regard encore, posé sur le livre de vie piétiné, qui déclenche l'émotion qui le conduit à conversion. Il n'est donc pas surprenant non plus que notre regard de spectateur-lecteur, délibérément voilé de myopie par l'auteur qui nous fait ainsi ignorer le cœur et de l'esprit du héros, constitue un trait structurant de notre relation au spectacle et au sens de cette pièce.

Cette thématique, inavouée mais constamment mise en œuvre par l'auteur, du regard aveugle n'est pas seulement commandée par la forme théâtrale de l'œuvre : elle exprime le fond de la leçon et nous répète, après le Christ, que l'œil humain, tel celui de Tout-Homme, a pour devoir de déceler le vrai.

La leçon est reprise, bien qu'en sens inverse, dans la deuxième partie. Celle-ci débute précisément par l'effort louable que fait Tout-Homme pour retrouver son Dieu. D'un élan, il tente de se hisser jusqu'à cette « fontaine de gloire purifiant de tout péché » (v. 545). Et c'est l'auteur lui-même qui met ici fin à l'entreprise. Nous avons dit ne pas comprendre.

En fait, souvenons-nous que Biens-du-Monde, ce personnage énigmatique placé au mitan de la pièce, se révèle être l'inverse de ce qu'on le croyait être. Ce personnage d'apparence diabolique cache le prédicateur de l'amour divin. De même, Tout-Homme, chrétien assoupi, cachait l'ardent converti qui, en trente vers, rattrape quatre cents vers et une vie de retard. L'auteur, en nous ramenant sans ménagements de l'entreprise sublime de la quête entreprise par l'âme éperdue de Tout-Homme, voulait-

il nous donner à comprendre que le drame déroulé ici-bas devant nous cachait à nos yeux imparfaits le secret de la métamorphose qui se trame dans le héros ? Si tel le cas, c'est que l'auteur conserve le souvenir des leçons de l'humble vie qu'élaborèrent les maîtres successifs de la *devotio moderna*, et qu'il y ajoute peut-être aussi l'autre leçon du caractère inconnaissable de Dieu et de sa relation aux créatures qu'enseigne la tradition mystique de l'Angleterre du XV^e siècle. De la même façon que la confession et les sacrements, non mis en scène, demeurent du domaine du secret, de même la rencontre avec l'être premier ne saurait être montrée. Savoir qui fut l'auteur de *Everyman* permettrait de décider si son principe de réticence doit ou non quelque chose à la tradition que chante ce mystique, anonyme lui aussi, pour qui le mouvement de l'âme à la découverte de Dieu reste dans ses efforts coincée entre deux nuées, celle où demeure le Dieu caché, et celle qui l'isole désormais des hommes.⁹

⁹ Ma référence est à l'une des œuvres, célèbre, de l'auteur, inconnu, du *Cloud of Unknowing* (*Le nuage d'inconnaissance*) publié avec d'autres œuvres dans une traduction en anglais moderne et annotée, par A. C. Spearing, « Penguin Classics » (Londres : Penguin Books, 2001).