

La dette de l'homme envers Dieu : théologie ou économie ?

Jean-Paul DEBAX
Université de Toulouse-Jean Jaurès
CAS, Cultures Anglo-Saxonnes - EA 801
jean-paul.debax@orange.fr

Résumé

On rencontre souvent dans les textes poétiques et dramatiques médiévaux des termes relatifs à l'économie et à la finance, dans des contextes où sont traités la destinée de l'humanité et ses rapports avec la divinité. En particulier, ce sujet si fréquemment traité de la rédemption humaine est souvent désigné comme un « rachat », terme spécialisé pour décrire l'apurement d'une dette. En réalité c'est l'ensemble des relations entre l'homme et Dieu qui manifeste cette importation des champs sémantiques des opérations humaines dans les rapports avec le surnaturel.

Qui dit *dette*, présuppose un accord préalable, même s'il est implicite, entre deux parties ; c'est le cas lors de la Création, de deux catégories de créatures, l'une supposée, les anges, l'autre bien réelle, les humains, mais toutes deux dotées d'une subjectivité capable de concevoir l'accord nécessaire à un pacte (anglais *covenant*). Les rôles assignés à ces deux catégories supposent un tel pacte : les anges, armée divine (Sabaoth) ont pour mission de chanter la gloire de Dieu, les hommes (Adam et Eve, dotés d'un corps matériel), représentent Dieu sur terre. Ces deux catégories dénoncent ce pacte implicite : révolte de Lucifer (chute des anges), et péché d'Adam et Eve (exil hors de l'Eden).

Dès le début de son histoire, le peuple élu contracte trois alliances successives avec Dieu (Noé, Abraham et Moïse ; cf. Genèse, Exode, Deutéronome et Jérémie). C'est en utilisant ce plan que nous est contée l'histoire de la Création au cours du bas Moyen Age anglais. Prenons comme source ces textes fondamentaux de cette période : *Le Château d'Amour* de Grosseteste (c.1240), *L'Evangile de Nicodème* (début XIV^e siècle), la Descente du Christ en Enfer (*Harrowing of Hell*, milieu XIII^e siècle), qui inspirent les textes plus ludiques des XIV^e et XV^e siècles, Mystères, moralités et pièces populaires. Dans ces pièces on étudiera l'invasion des termes relatifs à l'argent (simonie, Maintenance, indulgences, rançon). On remarquera que dès la plus ancienne moralité, l'élément perturbateur est l'Avarice (qui va traverser toute la production dramatique jusqu'au *Volpone* de Ben Jonson. De nombreuses pièces populaires (fin du XVI^e, début du XVII^e siècles) accueillent des thèmes sociaux.

La dette envers Dieu ou le prochain, résultat constant de la condition humaine impliquée dans un contrat dissymétrique, ne concerne pas toujours l'argent (dette d'honneur, de sang), mais entraîne la culpabilité, et peut être effacée par un « paiement » qui prend la forme d'une soumission à une règle supérieure.

Summary

Man's debt and redemption: theology or economy ? The use of the word *debt* implies a provocation which must be seriously considered, in this year 2016. Debt implies the existence of money which, surprisingly, plays an important part from the beginning of the spiritual history of man, and in the relationship between man and God, according to the Biblical and Christian traditions. An examination of some key stages (the Fall of man and Redemption, and the different covenants between the Deity and the Hebrew people as reported in Scripture and analysed by the Fathers of the Church) brings to light respective responsibilities. In a second part, the article considers how this religious and intellectual basis is treated in medieval and post-medieval English drama: from a 15th-century Morality, through a Renaissance play, to Lupton's *All For Money* and Ben Jonson's *Volpone*. They all point to the sin of Avarice in man's moral set-up as a consequence of the ontological and structural debt the creature owes the Creator.

Mots-clés : Dette ; finance ; Créateur ; Chute ; rachat ; bas moyen-âge ; Alliance ; Moralités ; théâtre anglais pré-moderne

Keywords: Debt ; finance ; Creator ; Fall ; redemption ; later Middle Ages ; Covenant ; Morality plays ; early modern English drama

Introduction

La dette est toujours un sujet délicat, et en particulier, si l'on s'engage sur un chemin autre que celui des implications économiques et financières de cette transaction sociale ; si l'on s'est imposé l'ambition de réaliser une étude transtemporelle et transdomaniale, ce qui implique l'obligation de faire appel à des faits, des témoignages, sans liens apparents les uns avec les autres !

Dans l'examen des sources et des antécédents, on conseille souvent, pour ne pas lasser son public, de ne pas « remonter au déluge ». En dépit de cet écueil, je vais cependant vous inviter, à mes risques et périls évidemment, à vous transporter bien avant le Déluge, jusqu'à l'époque de la création du monde. J'en profiterai pour signaler au cours de cet examen des cas qui illustrent le péché d'avarice, les circonstances qui ont produit chez les hommes un sentiment d'obligation et de mauvaise conscience envers le Créateur, en raison d'une dette qu'il faudra un jour ou l'autre payer, selon le récit produit par la plupart des religions du pourtour méditerranéen.

Les alliances

Au moment de commencer notre périple antédiluvien (au sens propre et historique du terme!), il conviendra de se pencher sur les causes qui sont à l'origine de cette inondation. La partie qui se joue au moment de la Création, ou peut-être même en un certain sens, avant cette création, implique trois partenaires : Dieu, l'homme et le diable. La situation qui sert, pour ainsi dire, de toile de fond à cette opération est clairement décrite dans la Genèse : Dieu, tout puissant remplit l'espace entier ou, en d'autres termes, « possède, ou, est l'espace entier » de

ce qui sera bientôt le monde que nous connaissons. Il préside à cette réalisation, exécutée essentiellement grâce à la force de sa parole (« au commencement était le verbe... », Jean, I, i), créant successivement en six jours, premièrement la lumière, deuxièmement la terre, la mer, et le ciel, troisièmement les plantes, quatrièmement les étoiles, le soleil et la lune, cinquièmement les animaux, et pour finir les êtres humains. La création se termine ainsi.

Un peu plus tard, l'homme et la femme sont tentés par un serpent diabolique, et passent outre à l'interdit concernant le fruit de l'arbre de la connaissance. Mais, d'où sort ce serpent ? Est-il un envoyé de Dieu qui, en même temps qu'il formule l'interdit, aurait également prévu un agent dont la mission aurait été de convaincre l'homme et la femme de désobéir ? Estimant que ce tableau était incomplet, et puisant leur inspiration dans divers mythes antérieurs, les auteurs chrétiens ont peu à peu inventé des scènes qui nous sont par la suite devenues familières. En l'occurrence, un passage obscur situé après le récit du meurtre d'Abel et avant le déclenchement du Déluge¹ donne dans la tradition hébraïque (entre le deuxième siècle avant J.C. et le premier après), l'épisode connu sous le nom de « la chute des anges² », généralement accepté tout au long du Moyen Âge comme une vérité révélée, au même titre que les événements rapportés dans la Genèse.

Il est cependant instructif de remarquer que deux des cycles de Mystères anglais (composés vers les XIII^e-XIV^e siècles) donnent deux versions sensiblement différentes sur la création et le rôle des anges : l'un, le *Ludus Coventriae*, (aussi connu sous le nom de *Pièce du Corpus Christi*), affirme sans sourciller que Dieu le Père a créé les anges, leur donnant un statut de « serviteurs et d'adorateurs » de sa majesté³, tandis qu'un autre, le cycle de Wakefield fait partiellement l'impasse sur cette création et nous donne une représentation visuelle du péché d'orgueil de Lucifer, lorsque ce dernier s'empare du trône de Dieu, et fait des essais infructueux à s'envoler au dessus du dit trône — essais qui se soldent par sa chute. Comme conclusion, Dieu annonce qu'il continue imperturbablement son œuvre par la création des animaux et de l'homme — ce qui implique que la scène se passe au sixième jour⁴.

À quelques vers de distance est donc représentée la chute de Lucifer, qui semble de ce fait être antérieure à la création de l'homme – ce qui nous suggère donc que Dieu agit là, mu par un sentiment voisin du dépit. L'homme vient en quelque sorte combler une place d'adorateur qui se trouve alors vide, comme l'indique le chérubin qui guide Adam vers un étage inférieur du Paradis, comme il est décrit dans la didascalie⁵. Lucifer (devenu Satan) exprime quelques

¹ « Lorsque les hommes eurent commencé à se multiplier sur la face de la terre, et que les filles leur furent nées, les fils de Dieu virent que les filles des hommes étaient belles, et ils en prirent pour femme parmi toutes celles qu'ils choisirent. Alors, l'Éternel dit : Mon esprit ne restera pas toujours dans l'homme, car l'homme n'est que chair, et ses jours seront de cent vingt ans. Les géants étaient sur la terre en ces temps-là, après que les fils de Dieu furent venus vers les filles des hommes, et qu'elles leur eurent donné des enfants : ce sont ces héros qui furent fameux dans l'antiquité. » (*Genèse*, 6. 1-4)

² Dans certaines mythologies ces 'fils de Dieu' sont des géants ; ailleurs, des créatures maléfiques.

³ « Dans le ciel j'ai placé les anges resplendissants / Qui y seront mes serviteurs / Et pour adorer ma puissance dans la musique et dans la joie. » (*Ludus Coventriae*, I. 32-9)

⁴ *Wakefield*, I, après le vers 131. Dieu accueille cette dernière phase de la Création par les paroles bibliques déjà employées les jours précédents : « Je vois que cela est bon » (id. 164). La présentation de *Ludus Coventriae* n'est guère plus orthodoxe, car la cohorte des anges est présentée comme l'objet d'une création, et non comme consubstantielle à Dieu, et co-éternelle (*Lud. Cov*, I, 32-9, et voir n.3). Cette création est curieusement située avant les six jours du récit biblique.

⁵ *Wakefield*, I, 212-15. Didascalie après id. 209. « Souviens-toi de quelle manière tu a été créé / N'interromps jamais tes louanges envers ton Seigneur », *Wakefield*, I, 212-15. Didascalie après id. 209.

vers plus bas que ce qui l'animerait sera une volonté de vengeance à l'égard de l'homme qui occupe indûment la place réservée à l'ange de lumière :

Cette joie que nous avons eue à jamais perdue,
Dieu a créé l'homme son ami,
Qui aura bonheur sans fin,
Pour occuper la place des anges déchus,
Que nous avons perdue selon sa volonté.
Et maintenant ils sont au Paradis ;
Mais ils le quitteront si nous savons nous y prendre⁶.

Les spectateurs savent évidemment ce que ces menaces signifient : comme on sait, le séducteur mettra rapidement son plan à exécution, et amènera l'homme à désobéir ; avec comme conséquence de l'éloigner de Dieu. La motivation de Satan est évidemment l'envie et la colère de se voir dépossédé de son statut (quasi)divin et de son séjour au Paradis⁷.

Nous pouvons déceler d'autre part, sous la digne et assez formelle condamnation de l'action de Lucifer, pour ne pas dire plus, une amère déception de la part de l'Éternel ; car les deux groupes, anges et hommes, ne sont pas d'une « valeur » égale. Les anges sont véritablement une part de la divinité, leur existence n'est pas le fruit d'une séparation. Pour préciser par une métaphore, on pourrait dire qu'ils sont une image en miroir de la Divinité, qui comprend à la fois Deus et Sabaoth. La séparation vient au moment de la chute de Lucifer ; séparation inattendue, improvisée, donc d'autant plus douloureuse. Les hommes sont le produit d'une création, donc d'une première séparation d'avec Dieu, et totalement planifiée. De son côté, l'homme n'a jamais été Dieu, mais seulement créé à son image, et porté à la vie par le souffle de Dieu⁸. L'homme se trouve donc dans une situation médiane entre Dieu et les animaux. Dès sa chute, Satan avait senti la motivation profonde de Dieu qui l'avait poussé à créer l'homme, lorsqu'il l'appela 'ami de Dieu', qui devait profiter d'un bonheur éternel⁹.

Il avait pressenti cette « alliance » (en anglais *Covenant*), que Dieu allait sceller avec Noé, lors de cette nouvelle création de l'homme qui intervient après la destruction causée par la « méchanceté des hommes »¹⁰, et qui est symbolisée par l'Arche fameuse. Nous avons mentionné la colère de Dieu à l'occasion de cette deuxième trahison, celle de l'homme, mais il ne faudrait pas occulter l'autre côté, l'aspect mystique de la relation Dieu-homme. Le résultat du point de vue de l'homme peut se décrire comme le sentiment d'avoir failli à un engagement, certes implicitement scellé de la part de l'homme, mais non moins réel, dans le contexte de la relation mystique¹¹. L'impression qui domine est que le jeu se joue à deux, comme l'exprimait une formule qui naguère a fait florès, « Dieu a besoin des hommes ». Ce sentiment débouche naturellement chez l'homme sur la notion de dette.

⁶ *Ibid.*, 261-267.

⁷ Notons ici que la situation n'est pas tout à fait la catastrophe cosmique décrite par Lucifer ; il avoue lui-même que seul un dixième des anges l'a suivi dans sa rébellion, et il n'est en fait que le leader d'un petit groupe dissident (voir Wakefield, I, 257).

⁸ *Genèse*, I, 26-7.

⁹ Wakefield, I, 262.

¹⁰ *Genèse*, 6.18 ; 9.11-13, 16-17.

¹¹ Nous suivons ici la doctrine de Clément, évêque de Rome, qui s'appuie en particulier sur I. Cor., 1.30 ; Rom., 5.10, 8.2 ; II Cor., 5.18-21 ; Eph., 2.16. « Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son fils unique... », Jean, 3.16. Voir aussi Jean, I, 4.9. Ce besoin d'amour de la part de Dieu se retrouve périodiquement dans l'Ancien Testament, en particulier dans Jérémie. Voir Jer., 3.11-15, 22. L'interlocuteur est ici le peuple d'Israël, mais qui, il est vrai, peut être pris comme métaphore des hommes de la terre entière.

Les exégètes voient deux autres situations où se manifeste ce désir d'Alliance : la deuxième alliance serait celle passée avec Abraham, en des temps quasiment historiques, lorsque l'Éternel ordonna au patriarche de fuir au pays de Canaan, mais qui se soldera par un échec, l'adoration du veau d'or¹². La troisième alliance, à l'occasion de l'exil en Egypte du peuple juif, est scellée avec Moïse, de deux façons spectaculaires : d'abord, par la construction de l'Arche d'Alliance, puis confirmée par l'octroi des Tables de la Loi sur la montagne¹³. Les instructions qui y figurent doivent définitivement régler la vie des hommes, et les rapports entre lui-même et l'Éternel. En cela, ils ont un caractère éternel, jouant ainsi le rôle que joue l'évangile pour la tradition chrétienne : c'est un Testament, Nouveau et Éternel.

La rédemption

L'expression de la miséricorde de l'Éternel, les gages proposés pour établir une alliance avec les hommes sont si nombreux dans l'Écriture qu'on ne saurait les citer : ils laissent à l'évidence supposer que la condamnation prononcée au Paradis Terrestre n'était pas définitive, et qu'un jour, viendrait un Sauveur ouvrir aux hommes une petite porte permettant l'entrée au Paradis, comme le chante ce Noël enfantin : « Depuis plus de quatre mille ans nous le promettaient les Prophètes ». Cette espérance est souvent formalisée et concrétisée dans la littérature médiévale par un « Procès de Paradis » (*Parliament of Heaven*, en anglais), qui, n'étant pas fixé dans le temps par les théologiens (intervenant dès la chute d'Adam, à la mort de chaque humain ou à la fin des temps ?), peut être librement placé selon la stratégie de chaque texte. Dans le cycle *Ludus Coventriae*, le procès est placé comme introduction à l'Annonciation. Le Père Éternel ouvre cette pièce en déclarant qu'est venu le temps de la réconciliation¹⁴. Le Procès voit la victoire du tandem Miséricorde-Paix – ce qui introduit la réconciliation effective qui est immédiatement annoncée par l'ange Gabriel.

Le Dieu de la pièce 10 du cycle de Wakefield exprime ce qui devait être l'explication théologique la plus communément acceptée aux XIV^e-XV^e siècles : les péchés ne sont ni oubliés, ni pardonnés, mais une réconciliation est instaurée, dont l'initiative revient à Dieu ; décision dans laquelle il exerce sans réserve sa toute puissance. Il est à noter que l'homme n'apparaît pas dans la réalisation de la Rédemption. La dernière tentation est opérée par Satan à l'encontre du Christ. Satan se vante de l'avoir tenté trois fois : après son jeûne au désert, sur le pinacle du Temple, et sur une montagne¹⁵. De même, dans les pièces des XIV^e-XV^e siècles, (dites « Moralités »), relatant la carrière entière de l'homme, de sa naissance à sa mort, l'homme est plutôt un spectateur de la bataille que se livrent les diables et les envoyés célestes pour s'emparer de son âme dans *The Castle of Perseverance*.

Un autre témoignage sur la réception habituelle de cette doctrine de la Rédemption se trouve dans un texte très populaire aux XIII^e-XIV^e siècles, *Le Château d'Amour*, de l'évêque

¹² *Genèse*, 12.3 ; 16.10 ; 17.21-22. Veau d'or : Ex, 32.

¹³ Ex., 3. 8-10 ; 6.48 ; 24.7. Projet de l'Arche d'Alliance, Ex., 25.10-16. Les Tables de la Loi, Ex., 34. 7-28.

¹⁴ *Ludus Coventriae*, 11.52. Le Procès de Paradis est issu d'une allusion au baiser que se donnent les 'filles' de Dieu, Miséricorde et Vérité, Justice et Paix ; Psaume, 84 (Vulgate, 85 dans les bibles protestantes), 11 : « Misericordia et Veritas obviaverunt sibi / Justitia et Pax osculatae sunt. » Dans *Wakefield*, Dieu annonce son désir de gracier Adam et Eve, sans avoir recours au Procès de Paradis, *Wakefield*, 10.8-25.

¹⁵ *Ludus Coventriae*, 26.27-32 et Luc, 4.1-13 ; Marc, 1.12-13 ; Mat, 4.1-11.

Grosseteste¹⁶, qui s'inscrit dans le renouveau théologique manifesté par le quatrième Concile du Latran. Grosseteste et les pères du concile plaident pour une vie religieuse plus près des laïcs, pour un rôle central accordé au Christ, avocat des hommes devant le Père, et pourfendeur du diable Satan. Dans ce courant spirituel la rédemption est centrale ; elle y est présentée comme une réconciliation, (en anglais *atonement* se décompose en *at-one-ment*). Sans qu'il y ait eu, à proprement parler, changement de dogme, l'idéal maintenant prioritaire est l'entente, l'unité, l'harmonie, privilégiées au détriment de la recherche de la culpabilité et de la punition. Cette attitude semble avoir été favorisée par une pratique juridique où l'essentiel, en cas de contestation, est d'aboutir à une entente, un compromis, tout à l'opposé de la loi primitive, « œil pour œil ...¹⁷ ».

Cette solution par le compromis tient une place centrale dans le sermon 44 de Grosseteste, où la notion de rachat est mise en rapport avec celle de liberté¹⁸. L'évêque y compare l'homme pécheur à un esclave racheté à un propriétaire tortionnaire pour le restaurer à la liberté. Cette transaction est donc une libération de celui qui était malmené par son premier propriétaire. De la même manière, le fils de Dieu s'est fait homme et a sacrifié son corps humain, pour « racheter » la race humaine, c'est-à-dire la faire bénéficier de sa liberté originelle ou pré-lapsarienne. L'homme n'a donc pas été racheté au diable, mais à Dieu, pour préserver son âme du diable.

C'est une idée très répandue dans la littérature populaire de cette époque-là, que le rachat opéré par le Christ était un paiement ou une 'rançon' offerte en compensation de la servitude humaine. La possibilité d'un rachat, d'une rançon, est une cause de jubilation pour l'Église à l'occasion de la Fête de la Résurrection : à l'occasion de la Vigile de Pâques on chante l'*Exultet*, où l'on peut lire : « C'est lui (Jésus) qui a payé au Père la dette d'Adam¹⁹ ». La rançon compensatrice de la dette a été popularisée au bas Moyen Âge par la diffusion des romans de chevalerie et par les exactions des corsaires.

La rupture des contrats (ou alliances) successifs proposés par Dieu justifie cette proposition que l'humanité est par nature pécheresse. La bonté et la miséricorde prêtées à Dieu ont été prises pour preuve qu'une réconciliation était possible, et divers facteurs culturels et économiques propres au bas Moyen Âge ont fait que cette réconciliation a été conçue en termes d'une marché où intervenaient espèces sonnantes et trébuchantes.

¹⁶ Voir analyse détaillée dans C. W. Marx, *The Devil's Rights and the Redemption*, Cambridge, Brewer, 1995, 65-79.

¹⁷ Ce nouveau type de traitement du différend fait penser aux accommodements des peuples germaniques, chez qui, par application du *wer-gield*, l'homicide pouvait être compensé par une somme d'argent donnée aux parents de la victime.

¹⁸ Sermo 44, dictum 10, in Marx, op.cit., 155-59.

¹⁹ « Jesum [...] qui pro nobis aeterno patri Adae debitum solvit [...] ». Cette exultation rappelle la jubilation provoquée par l'évocation du thème de la *felix culpa*, qui paraît ailleurs dans le texte de l'*Exultet* : « O felix culpa quae talem et tantum meruit habere redemptorem », texte d'origine augustinienne, *Euchiridion*, VIII (354-450).

Examen de trois pièces

Les Moralités (ou pièces en *Humanum Genus*)

Cet examen commencera par les deux premières pièces du théâtre anglais, hors cycles de Mystères. Elles sont en général connues sous le titre de Moralités. Elles ont en commun avec quelques autres pièces plus courtes (souvent appelées « interludes ») d'être constituées par l'histoire (d'après l'idéologie chrétienne) d'un représentant générique de l'humanité, désigné par le nom de *Humanum Genus* ou *Mankind*. Dans les pièces françaises correspondantes, ce personnage est tout simplement appelé l'Homme.

La première de ces deux pièces a pour titre *Le Château de Persévérance*. Elle semble avoir été composée dans la période 1350-1400, quelque part donc à l'orée du « long XV^e siècle ». Dès la présentation du scénario, portée par un dialogue entre deux porte-enseignes (*vexillatores*), on discerne l'importance d'un personnage nommé Convoitise, qui semble avoir partie liée avec le Mauvais Ange (symétrique maléfique de l'ange gardien) et complotte avec lui la perte de *Humanum Genus*, en l'engageant symboliquement à quitter le Château de Persévérance, métaphore d'un Paradis mérité par ceux qui vivent selon la loi divine chrétienne²⁰. Cette présentation nous donne un portrait de l'homme, qui sera traduit en dialogues, de façon plus réaliste, au cours de la pièce, en conflit perpétuel avec l'argent, et plus souvent avec le désir d'argent, désir qui atteint son point culminant avec sa vieillesse²¹. Dans le corps de la pièce, vers la fin de la bataille que livre le Monde aux forces du bien, nous entendons Genre Humain admonesté par les vertus Chasteté, Largesse, et travaillé par la peur de la mort, hésiter tragiquement entre les deux voies qui s'ouvrent devant lui²². Le long entretien entre Genre Humain, Avarice et le Monde (2555-2777) est le cœur tragique de la pièce. Il débouche sur la conclusion pathétique qui reprend presque mot pour mot la présentation des Porte-drapeaux : « Plus, toujours plus n'est que justice, / Jamais on n'entend assez, assez, / Ce n'est pas moi qui vais commencer²³ ! »

²⁰ « Coveytys Mankynd evere coveytyth for to qwell » (*Castle of Perseverance*, 66).

« [...] the badde Aungyl wyth covetytse hym gan asayle » (id. 80).

²¹ « Hard a man is in age and covetouse be kynde.

Whanne all othyr synnys Man hath forsake,
 Evere the more that he hath the more is in hys mynde
 To gadyr and to gete good wyth woo and wyth wrake.
 Thus the Goode Aungyl caste is behynde
 And the Badde Aungyl Man to hym takyth,
 That wryngyth hym wrenchys to hys last ende
 Tyl Deth comyth foul dolfully and loggyth hym in a lake
 Ful lowe ».

(*Castle of Perseverance*, 92-100. Edition : *The Macro Plays*, M.Eccles, ed., EETS, OS, 262, 1969).

²² « Pennyman* is mekyl in mynde ; *personnification de l'argent

My love in hym I leye and lave*. * abandonne

Where that evere I walke or wende

In wele and woo he wye me have ;

He is gret of grace

Wherso I walke in londe or lede* *parmi les gens

Pennyman best may spede ;

He is a duke to don a dede

Now in every place. » (id. 2665-73).

²³ « More and more, in many a place,

Certys that songe is often songe

Cette conclusion est d'autant plus pathétique que la Mort arrive sur ces entre-fêtes, particulièrement redoutable car elle dépossède tous ceux qui ont accumulé des trésors, et il est facile de passer de la ruine financière à la ruine de l'âme causée par le péché²⁴. Le regret est d'autant plus cuisant lorsqu'on se voit dépossédé par un inconnu, alors qu'on a rêvé de léguer ses biens à un membre bien aimé de sa famille²⁵. Au moment de la mort l'argent est donc sa préoccupation principale. On assiste alors à un partage des responsabilités dans le monde : les anges déchus sont des représentants du péché d'orgueil, tandis que les hommes sont tentés par l'Avarice, qui est vue comme un péché de la vieillesse, et a donc un impact décisif sur le sort de l'homme au moment de la mort²⁶. Les péchés liés à l'argent (Simonie, Maintenance, extorsion, etc) sont ceux qui sont recommandés par Avarice, le meneur de jeu de l'intrigue, et l'opposant principal au salut de Genre Humain de par sa fonction de trésorier du Monde, et on sait bien que le ministre des finances est le membre le plus puissant de tout gouvernement !²⁷

Dans une autre moralité, plus tardive, (c.1475), *Mankind* (Genre Humain), les mêmes sujets sont traités mais sur le mode burlesque. Les personnages principaux, sorte de diables populaires, sont en réalité des bouffons tout autant que des tentateurs, signe d'une dissociation possible et vécue entre vie terrestre et les problème de l'au-delà. Leur 'morale' est le mépris de l'argent, et l'ironie vis à vis d'une société organisée en vue de la rentabilité. Certes, le Bien est lui aussi présent, sous les traits de Miséricorde, mais qui n'est en fait qu'un vieux curé ridicule et sentencieux. Les clowns populaires rejettent toute notion de remords ou de repentir. L'argent n'est présent dans la pièce que pour jouer à contre emploi : ce sont les crapules qui se vantent de leur pauvreté et ils font la quête au bénéfice de Titivillus, le chef du groupe diabolique. C'est ainsi qu'ils comprennent la pratique des bonnes œuvres ! et la quête, à laquelle ils procèdent au milieu de la pièce, parfaitement acceptable dans un spectacle (dont on imagine l'entrée gratuite), devient, lorsqu'elle est organisée sur une vaste échelle, un véritable racket. Ces vauriens nous font remarquer malicieusement l'efficacité de ce système nouveau, et pour eux légitime, visant à renflouer leurs finances.

-
- [...]
 Inow, inow, hadde nevere space,
 That ful songe was nevere songe,
 Nor I wyl not begynne. » (id. 2715-6, 2719-21)
- ²⁴ « Lette I wyle for no mede
 To smyte sadde and sore. » (id. 2802-03)
 « There ne is peny nor pownde
 That any of you schal save sownde. » (id. 2826-27)
- ²⁵ « What, devyl ! thou art not of my kyn. » (id. 2943)
 Le petit Fripon lui répond :
 « Deye on, for I am maystyr here. » (id. 2953)
 [...]
 « The Werld bad me this gold areste » (id. 2956)
 « He hath 3ave me al that was thyne. » (id. 2964)
- ²⁶ « For whanne Lucyfer to helle fyl,
 Pride, therof thou were chesun*. » *cause (id. 2095-96)
 « Ther is no dysese nor debate...
 « But that Coveytyse is the grounde. » (id. 2452, 2456)
- ²⁷ « My Tresorer, Syr Coveytyse,
 Hath sesyd hem*holy to me. » *them (id. 182-3)
 (dans le contexte, tous les pays du monde)

All for Money (1560)

Bien différente est la pièce *All for Money* bâtie sur un scénario original, et, pourrait-on dire, sur un tour de passe-passe exécuté grâce à l'utilisation d'un accessoire : une chaise truquée, qui permet de faire apparaître sur scène un personnage jusque-là caché en coulisse²⁸. *All for Money* fait partie de ces nombreuses pièces cataloguées par Peter Happé, comme pièces développant le thème de l'argent, et de son influence sur la société de l'époque²⁹. Le schéma de la pièce consiste en trois enfantements successifs réalisés grâce au dispositif déjà décrit. En premier lieu, l'Argent entre en scène, et s'assied sur la chaise en question, et après avoir ressenti de vives douleurs au ventre, enfante (ici le verbe employé est « vomir ») Plaisir. Celui-ci à son tour enfante Le Péché (qui se révélera central dans l'intrigue dans les rôle du Vice), qui donne ensuite le jour à Damnation, un diable infernal classique, portant un masque et arborant des langues de feu sur son costume. Belle lignée que ces quatre rejetons, prêts à se disputer avec Satan, puisque ces luttes intestines sont le propre des créatures maléfiques !

Ce dialogue est suivi d'un débat formel entre quatre personnages abstraits combinant mathématiquement les qualités de Savoir et d'Argent, (par exemple, Savoir-et-Argent, Savoir-sans-Argent...), sur le modèle des variations entre Amoureux et Aimé de la pièce *De l'Amour* de John Heywood (Amoureux-Aimé, Amoureux-non-Aimé...). Ces épisodes tracent le portrait d'une société marquée par un rapport hystérique avec l'argent. Cette relation est bien résumée par l'argent lui-même dans les recommandations qu'il donne à son agent terrestre, Tout-pour-l'argent : « tu peux tout faire et tout empêcher³⁰ ». Cet agent devient l'animateur de l'épisode suivant – lui aussi composé sur le mode séquentiel : une sorte de cour de justice, devant laquelle des quémandeurs viennent solliciter des passe-droits et autres faveurs, qui ne seront accordés qu'à ceux qui graissent la patte du juge corrompu³¹. Ce dernier n'est autre qu'un avatar de Judas, qui a livré le Christ pour de l'argent, ou de Dives, qui a affamé le pauvre Lazare qui mendiait à sa porte. Les exemples de Judas et de Dives nous rappellent que les valeurs dites morales d'une société peuvent varier selon la possession, ou la non possession, de l'argent. La conduite de Tout-pour-l'argent débouche sur la damnation et l'enfer ; conclusion jugée évidente dans une société chrétienne. Pour éviter cette triste fin, il convient d'accepter par le repentir et la pénitence, la possibilité de rachat que fournit le sacrifice de Jésus, rachat qui est ici désigné par le terme propre de « rançon³² » – allusion claire à une compensation financière ou paiement d'une dette contractée par l'homme au cours de ses rapports tumultueux avec la Divinité.

Volpone (1605)

Le *Volpone* de Ben Jonson n'est généralement pas considéré comme une pièce morale, mais comme une simple comédie, une oeuvre de distraction bien enlevée. Mais, regardons-y de plus près ! Bien entendu, *Volpone* est un avare classique ; le sujet a été et sera traité maintes fois dans la littérature, et plus spécialement, dans le théâtre européen. La première chose que *Volpone* salue le matin en se levant c'est « mon or, mon saint ! » qui indique d'entrée de jeu

²⁸ Dispositif peut-être déjà utilisé dans les mystères pour la naissance de l'enfant Jésus.

²⁹ P. HAPPÉ, «Wealth in the Interludes », *Cahiers élisabéthains*, 77, 2010, 1-8.

³⁰ « [...] you may both make and mar », *The Play of Love*, 902.

³¹ Elle suit le schéma de la pièce du *Temps qu'il fait*, (*The Play of the Weather*, 1527) de J. Heywood.

³² « Christ hath paid our ransom », *All for Money*, 14., *English Morality Plays and Moral Interludes*, E.T. Schell & J.D. Shuchter, ed., New York, Holt, Rinehart, Winston, 1969.

le traitement symbolique et théologique que recevra la richesse dans la pièce³³, et constitue un renversement radical des valeurs officielles de la société chrétienne. L'argent est d'ailleurs davantage critiqué en raison de la façon dont il est acquis et dépensé, plutôt qu'en lui-même, signe d'une société qui n'est plus corsetée par le discours traditionnel de l'Église chrétienne.

Un autre point intéressant est la reprise du mode d'acquisition, déjà stigmatisé dans *The Castle of Perseverance*, l'héritage. Ici, la technique de captation d'un héritage est particulièrement bien organisée, et constitue l'un des principaux ressorts du comique ; il s'agit d'une fourberie mise en place par Volpone lui-même qui, se faisant passer pour très malade, quasiment aux portes de la mort, exaspère le désir de richesses de trois aigrefins aux noms d'oiseaux très explicites, Voltore, Corbaccio et Corvino, et les convainc de lui faire de somptueux cadeaux pour obtenir que leurs noms soient couchés sur son testament comme bénéficiaires d'un legs substantiel³⁴.

La comédie pure l'emporte souvent sur la morale, mais la présence d'un mauvais génie assez semblable au Iago d'*Othello*, ou au Vice de l'interlude moral, entretient une atmosphère diabolique³⁵. Après avoir favorisé les machinations de Volpone, Mosca s'arrange maintenant pour truquer à l'aide de faux témoignages le procès en lubricité de son maître devant le Sénat de Venise. Volpone et Mosca jouissent de leur victoire avec un cynisme inimaginable, dont la nature diabolique ne fait pas de doute, lorsque l'annonce mensongère de la mort de Volpone attire tous les oiseaux de proie au domicile du même Volpone, et a pour résultat, en fin de compte, de débusquer les deux bandits et provoquer leur punition.

La morale est que le pécheur, dont la destinée était inscrite dans les astres dès sa naissance, a contracté une dette (envers Dieu ?) dont il devra s'acquitter un jour ou l'autre³⁶. Avec *Volpone*, nous avons atteint le point, que nous reconnaissons comme très moderne, de quasi totale dissociation entre histoire moralisante (le péché découvert et puni, ou le pécheur repentant) et l'intrigue purement comique (ici éblouissante d'agilité), tout en utilisant et en renouvelant le capital comique et amoral de la farce médiévale³⁷.

³³ *Volpone*, édition bilingue et traduction de M. Castelain, Belles Lettres, 1946. « Good morning to the day ; and next my gold, / Open the shrine, that I may see my saint » I.i. 1-2 ; « Even hell, with thee to boot, / Is made worth heaven », *id.* 24-25. Voir aussi *Castle of Perseverance*, 2908-94.

³⁴ La nature vicieuse d'un héritier n'appartenant pas à la famille du défunt est incarnée par le Garcio de *Castle of Perseverance*.

³⁵ Ce rôle de Vice de Mosca devient particulièrement évident lorsqu'après que Volpone, déguisé en acteur italien, s'est fait rosser par le mari de Celia, le Parasite avoue qu'il jouait un rôle lorsqu'il flattait son bienfaiteur, et confie son intention de continuer à jouer pour son propre compte : « I have no time to flatter you now, we'll part ; / And as I prosper, so applaud my art. », *Volpone*, II, iii, 37-38. Voir aussi l'éloge du « vrai » Parasite : *ibid.*, III, i, 1-33. Débusqué par Benario (au nom transparent !), qui lui exprime son mépris pour sa vilénie, Mosca se met à pleurer...des larmes de crocodile ; souvenir des pleurs du Vice, *ibid.*, III, i, 37-50. Les turpitudes de Mosca sont révélées par Voltore (*Ibid.*, III, vi, 297-321). Les deux complices confondus dans leur escroquerie sont finalement punis, V, viii, 88-151.

³⁶ *Ibid.*, V, viii, 73-74 : « I was born / With all good store my enemies ».

³⁷ L'autre centre comique de la pièce est l'imitation jouée par Volpone du numéro de bateleur de foire ouvertement inspiré des spectacles des acteurs italiens ; et peut-être aussi, du boniment de Maître Brundick de *The Croxton Play of the Sacrament*, (c.1475). Voir *Winter's Tale*, IV, iv, 319-320, (ed. E. Schanzer, Penguin, 1969).

Conclusion

La présence d'Avarice et de sa soif d'argent, qui ont pu nous surprendre dans les textes anciens des XIV^e et XV^e siècles, que l'on croyait avoir été composés sous la coupe d'une Église exclusivement concernée par les devoirs moraux et le salut de l'âme, nous apparaissent maintenant comme une conséquence logique d'une saga mi-héroïque, mi-économique du héros humain, une aventure dont le ressort n'est autre qu'un lancinant sentiment de culpabilité de la part de l'homme, donc une dette permanente envers la divinité.

Et nous sommes tentés de conclure avec cette maxime, certes peu originale, mais si percutante dans sa concision, tirée de la chanson d'Autolycus dans le *Conte d'Hiver* : « Come to the pedlar » / « Venez trouver le colporteur – à l'école des marchands. / « Money's a meddler » / « L'argent est partout , il se mêle de tout, embrouille tout ».

Peter Happé nous a fait remarquer l'omniprésence de l'argent dans le théâtre des interludes, mais il semble soucieux de limiter les intentions des dramaturges à une dénonciation des injustices de la société. Il concède toutefois que le problème du salut a pu être utilisé comme un paravent et un leurre³⁸. Mais, il ne dit pas dans quel but. Ces dramaturges voulaient-ils cacher, par l'introduction d'une motivation de type théologique, une critique, un désir révolutionnaire de justice sociale ? On sent qu'en bon Anglais, Peter Happé se méfie des idéologies, il refuse de lire une telle logique pourtant inscrite dans les textes des XV^e et XVI^e siècles. L'erreur serait d'envisager ces textes à l'aide d'une grille d'interprétation moderne, et de sous-estimer la puissance idéologique du récit chrétien, qui joue, jusqu'au milieu du XVI^e siècle au moins, une grille inévitable d'interprétation du monde. Les textes qui traitent des problèmes moraux sont unifiés et convergents. Il faut les croire lorsqu'ils dénoncent la perversité diabolique de l'argent, au nom du rôle qu'il a joué dans les temps bibliques, comme dans la vie publique de Jésus (toujours selon une lecture chrétienne).

À titre d'illustration, prenons l'exemple de l'usure : on sait que l'usure était dénoncée non pas en raison de sa nocivité sociale, mais comme proprement blasphématoire, car fondée sur le passage du temps, qui n'est pas une possession humaine, mais une création divine. Il en allait de même de l'emprise planétaire de l'argent. Pour absoudre l'argent de cette malédiction structurelle et originelle, il fallait qu'il participât à la réconciliation de l'homme avec Dieu. C'est ce que propose la théorie du rachat, comme instrument de la rédemption.

³⁸ P. HAPPÉ, *op. cit.*, p. 8. « [...] the concern for social injustice caused by wealth could be the main target, with salvation as an acceptable cover ; »

Bibliographie

Éditions utilisées

ECCLES, Mark (ed.), *The Macro Plays : The Castle of Perseverance, Wisdom, Mankind*, EETS (Early English Text Society), OS, 262, 1969.

SHELL, Edgar T. and SHUCHTER, J. D. (ed.), *English Morality Plays and Moral Interludes*, New York, Holt, Rinehart, Winston, 1969.

SHAKESPEARE, William, *The Winter's Tale*, Schanzer, Ernest (ed.), Penguin Books, 1969.

Études citées

HAPPÉ, Peter, « Wealth in the Interludes », *Cahiers élisabéthains*, 77, 2010, 1-8.

MARX C. W., *The Devil's Rights and the Redemption*, Cambridge, Brewer, 1995.

Notice biographique

Professeur émérite de langue et de littérature anglaises à l'Université de Toulouse II-Le Mirail, Jean-Paul Debax est spécialiste du Moyen-Âge et de la Renaissance. Sa recherche porte sur le théâtre du Vice, un corpus de pièces courtes et protéiformes, également connues sous le nom de « moralités » ou d'« interludes », qui a été la forme la plus répandue et la plus féconde du XVI^e siècle. Ses publications sont nombreuses et traitent de différents aspects de ce théâtre « Tudor », d'autres sujets médiévaux ou de la Renaissance, ainsi que de la théorie dramatique. Jean-Paul Debax est également un éminent traducteur de ce théâtre.

Biographical information

Professor Emeritus of English literature at the University of Toulouse II-Le Mirail, Jean-Paul Debax is a specialist in both medieval and Renaissance studies. He researches the English Renaissance drama centred on the Vice figure, a set of short and protean plays also known as Moralities or Interludes, which was the most common and creative dramatic form in 16th-century England. He has published a large number of articles on the various aspects of Tudor drama, other medieval and Renaissance themes, as well as dramatic theory. He is also a talented and recognized translator of this particular type of drama from English to French.