

Cahier du TNP

6

William  
Shakespeare  
**Coriolan**



# Coriolan de William Shakespeare.

Texte français Jean-Michel Déprats,  
mise en scène Christian Schiaretti

Conseiller dramaturgique **Gérald Garutti**; lumières **Julia Grand**; son **Michel Maurer**;  
costumes **Thibaut Welchlin**; coiffures, maquillage **Nathalie Charbaut**;  
directeur des combats **Didier Laval**; assistantes **Laure Charvin-Gautherot, Naïd Azimi**;  
assistant à la scénographie **Loïc Thienot**; assistant aux costumes **Jean-Philippe Blanc**;  
assistants au son **Laurent Dureux, Éric Georges, Olivier Renet, Pierre Sauze**

Avec	Romains	Volsques
<b>Wladimir Yordanoff</b> <b>Alain Rimoux</b> <b>David Mambouch</b> <b>Dimitri Rataud</b>	Caius Martius Coriolan Cominius Titus Lartius	Soldat Tullus Aufidius
<b>Nada Strancar</b> <b>Laurence Besson</b> <b>Jeanne Brouaye</b> <b>Clémentine Verdier</b>	Volumnia Virgilia. Citoyenne Valéria. Citoyenne La dame de compagnie Le jeune Martius. Citoyenne	L'aubergiste d'Antium
<b>Roland Bertin</b> <b>Stéphane Bernard</b> <b>Gilles Fisseau</b> <b>Armand Chagot</b> <b>Jacques Giraud</b> <b>Jérôme Quintard</b> <b>Olivier Borle</b> <b>Claude Kœner</b>	Ménénius Agrippa Sicinius Velutus Junius Brutus Sénateur romain Sénateur romain 1 <sup>er</sup> citoyen de Rome 2 <sup>e</sup> citoyen de Rome L'édile	Le sénateur Volsque
<b>Daniel Pouthier</b> <b>Clément Morinière</b> <b>Julien Tiphaine</b> <b>Damien Gouy</b>	Nicanor Soldat. Citoyen. Noble Soldat. Citoyen. Noble Citoyen. Soldat. Huissier. Flamine. Noble	Nicanor Adrien Le lieutenant Le cuisinier. Soldat
<b>Xavier Legrand</b> <b>Samuel Theis</b> <b>Mohamed Brikat</b> <b>Loïc Puissant</b> <b>Pascal Blivet</b> <b>Philippe Dusigne</b> <b>Bruno Riner</b> <b>Jacques Vadotg</b>	Soldat. Huissier. Flamine. Noble Soldat. Huissier. Citoyen Citoyen. Soldat Citoyen. Soldat Citoyens. Soldats. Sénateurs	Soldat. Seigneur Soldat. Seigneur Cotus. Soldat Soldat Soldats. Seigneurs
<b>Fabrice Cazanaz</b> <b>Didier Hirth</b>	Citoyens. Soldats	Soldats

Production **Théâtre National Populaire - Villeurbanne**; avec le soutien du **Département du Rhône**

Avec la participation artistique de l'**ENSATT** et l'aide de la **Région Rhône-Alpes** pour l'insertion des jeunes professionnels  
Avec le soutien du **Jeune Théâtre National**

**Coriolan** a été présenté au Théâtre National Populaire à Villeurbanne, du 23 novembre au 20 décembre 2006

Régisseur général **Pernette Galvan-Famelart**  
chef machiniste **Yannick Galvan**  
régisseurs plateau **Fabrice Cazanaz, Pascal Louiggi**

cintriers **Alain Criado, (X.R.)**

machinistes **Laurent Ackoun, Aurélien Boireaud, Clément Brun, Élise Defranoux, Denis Galliot, Didier Hirth, Jean-Marc Julliard, Jean-Pierre Juttet, Julien Leandri, Ridjale Msaïde, Pierre Olivero, Stéphane Roulleau, Davog Rynne, Georges Tumay**

accessoiriste **Olivier Higelin**  
régisseurs lumière **Élise Anstett, Vincent Boute**

électriciens **Marie Boëtaz, Mathias Combe, Yann Duarte, Jean-Christophe Guigue, Rémi El Mahmoud, Hervé Poder, Yannick Rouxel**

régisseurs son **Laurent Dureux, Éric Georges, Pierre Sauze**  
coiffeuses-maquilleuses **Roxane Bruneton, Daniele Mailfert**

chef habillleuse **Sophie Rynne-Bouilleaux**  
habilleuses **Aude Bretagne,**

**Sylvie Franceschini, Sylvie Gelibert, Adeline Isabel, Audrey Losio, Charlotte Pinard Bertelletto,**

**Bénédicte Queguiner, Marie-Cécile Vialt**  
costumes réalisés dans les ateliers du Lycée d'Enseignement Général Technologique et Professionnel La Martinière-Diderot Lyon:

chef d'atelier **Jean-Philippe Blanc**  
couturières **Mariette Bravo, Mathilde Brette, Florence Bruchon, Frédérique Jay,**

**Marie Odin, Coline Privat, Lydie Tarragon, Marianne Varale**

stagiaires **Marie Ampe, Mathilde Perrot**

Les décors ont été conçus et réalisés par les ateliers du TNP sur une idée de **Christian Schiaretti**

chef d'atelier serrurerie **Michel Chareyron**  
chef d'atelier menuiserie **Laurent Malleval**

menuisiers **Jean-Yves Alloin, Michel Caroline, Thierry Dadi, Marc Jourdan, Olivier Mortbontemps, Yves Rozier**

chef d'atelier décoration **André Thöni**  
décorateurs **Marion Decamp,**

**Philippe Hernandez, Mohamed El Khomssi, Fabiana Modugno**

Remerciements à l'**Opéra National de Lyon**, la **Paroisse Sainte Thérèse**, la **SEPR**, le **Théâtre National de Strasbourg**, **Mathilde Billand, Pierre Sauze** et l'**Ensatt**

Les personnels artistiques et techniques sont majoritairement des intermittents du spectacle

William Shakespeare **Coriolan**

**3 La Vie est un secret** Victor Hugo

**4 Une foire animée** Goethe

**7 Coffret de mots** Anthony Burgess

**11 Le Sang des autres** Edward Bond

**13 La pièce**

**15 La démocratie en questions** Gérald Garutti

**25 Clair / obscur** Jean-Michel Déprats

**28 Universalité poétique** Bernard Sichère

**30 Pour lire l'histoire** Bernard Dort



William Shakespeare, portrait par Martin Droeshout (d.r.)

# La Vie est un secret

L'espace, le bleu, comme disent les Allemands, n'est certes pas interdit à Shakespeare. La terre voit et parcourt le ciel; elle le connaît sous ses deux aspects, obscurité et azur, doute et espérance. La vie va et vient dans la mort. Toute la vie est un secret, une sorte de parenthèse énigmatique entre la naissance et l'agonie, entre l'œil qui s'ouvre et l'œil qui se ferme. Ce secret, Shakespeare en a l'inquiétude. Dans Shakespeare, les oiseaux chantent, les buissons verdissent, les cœurs aiment, les âmes souffrent, le nuage erre, il fait chaud, il fait froid, la nuit tombe, le temps passe, les forêts et les foules parlent, le vaste songe éternel flotte. La sève et le sang, toutes les formes du fait multiple, les actions et les idées, l'homme et l'humanité, les vivants et la vie, les solitudes, les villes, les religions, les diamants, les perles, les fumiers, les charniers, le flux et le reflux des êtres, le pas des allants et venants, tout cela est sur Shakespeare et dans Shakespeare, et, ce génie étant la terre, les morts en sortent. Certains côtés sinistres de Shakespeare sont hantés par les spectres. Shakespeare est frère de Dante..

Shakespeare est, avant tout, une imagination. Or, c'est là une vérité que nous avons indiquée déjà et que les penseurs savent, l'imagination est profondeur. Aucune faculté de l'esprit ne s'enfonce et ne creuse plus que l'imagination; c'est la grande plongeuse. La science, arrivée aux derniers abîmes, la rencontre. Dans les sections coniques, dans les logarithmes, dans le calcul différentiel et intégral, dans le calcul des probabilités, dans le calcul infinitésimal, dans le calcul des ondes sonores, dans l'application de l'algèbre à la géométrie, l'imagination est le coefficient du calcul, et les mathématiques deviennent poésie. Je crois peu à la science des savants bêtes... Chez Shakespeare la comédie éclate dans les larmes, le sanglot naît du rire, les figures se mêlent et se heurtent, des formes massives, presque des bêtes, passent lourdement, des larves, femmes peut-être, peut-être fumée, ondoient; les âmes, libellules de l'ombre, mouches crépusculaires, frissonnent dans tous ces roseaux noirs que nous appelons passions et événements.

Victor Hugo, Hauteville House, avril 1865

# Une foire animée

Shakespeare rejoint l'Esprit du Monde. Comme lui, il pénètre l'univers. Rien ne lui demeure caché. Mais, alors que la tâche de l'Esprit du Monde consiste à garder le secret avant qu'un événement se produise et même souvent après qu'il a eu lieu, l'intention du poète est d'ébruiter le secret et de faire de nous des initiés, sinon avant le surgissement de l'événement, du moins au moment même où il a lieu. Le potentat vicieux, le bien-pensant à l'esprit borné, l'homme emporté par ses passions, de même que celui qui est contemplatif et calme, tous ont le cœur sur la main, bien souvent à l'encontre de toute vraisemblance. Tout le monde est loquace et bavard. Bref, il faut que le secret soit divulgué, dût-il être proclamé par les pierres. Les choses inanimées elles-mêmes se hâtent d'y contribuer, tout ce qui est subordonné s'y mêle, les phénomènes du ciel, de la terre et de la mer, la foudre et l'éclair élèvent leur voix, souvent en apparence de manière symbolique (*als ein Gleichnis*), mais dans tous les cas en participant à l'action. Cependant le monde civilisé lui aussi doit donner ses trésors. Les arts et les sciences, les métiers artisanaux et le commerce, tous présentent leurs dons. La poésie de Shakespeare est une grande foire animée, et cette richesse, le poète la doit à son pays natal. Partout on retrouve l'Angleterre, pays entouré par la mer, enveloppé de brouillard et de nuages, et dont l'activité s'étend à toutes les contrées de la terre. La poète a vécu à une époque noble et importante, dont il nous présente la culture, voire la fausse culture, avec beaucoup de sérénité. Et l'effet qu'il produit sur nous ne serait pas tel, s'il ne s'était mis de plain-pied avec l'époque qui fut la sienne. Personne n'a davantage méprisé le costume matériel que lui. Il connaît très bien le costume intérieur des hommes, et en ce point tous se ressemblent. On dit qu'il a représenté les Romains à la perfection. Je ne partage pas cet avis: ce sont tous des Anglais invétérés, mais certes, ce sont des hommes; ils sont si profondément hommes que la toge romaine aussi leur sied sans doute. Dès lors qu'on a accepté ce point de vue, on trouve ses anachronisme louables au plus haut degré, et c'est précisément

le fait qu'il ne respecte pas le costume extérieur qui rend ses œuvres si vivantes.

L'intérêt qui anime le vaste esprit de Shakespeare est celui de ce monde-ci. Car même si la divination et la folie, les rêves, les prémonitions, les signes miraculeux, les fées et les gnomes, les fantômes, les mauvais lutins et les magiciens constituent un élément magique qui se manifeste dans ses poèmes au bon moment, ces figures imaginaires ne constituent aucunement les ingrédients principaux de ses œuvres; la vérité et la qualité de sa vie sont le vaste fondement sur lequel celles-ci reposent. C'est pourquoi toutes les productions de Shakespeare nous semblent si authentiques et substantielles.

Goethe, *Écrits sur l'art*, traduction Jean-Marie Schaeffer, Éditions GF-Flammarion, 1996



Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, 1979

© Collection Institut Lumière

## Coffret de mots

Le théâtre shakespearien a très peu recours au « faire semblant ». Pas de décors, de costumes, rien qui tente de convaincre le public qu'il vit dans les anciennes Rome, Grèce ou Grande-Bretagne. *Jules César* et *Coriolan* proclamaient par leurs costumes qu'ils étaient des personnages de pièces parlant de l'Angleterre élisabéthaine, ou – subtilité trop grande pour notre époque moderne – à la fois de l'Angleterre élisabéthaine et de la Rome ancienne. De même que les planches pouvaient être à la fois de vraies planches et une forêt, de vraies planches et un bateau en mer. La rapidité de l'action, les brusques changements de scène exigent – si l'on veut du naturalisme – autant de souplesse que le cinéma, et c'est par les films que nombre de gens aujourd'hui accèdent à Shakespeare.

Ce qui n'est pas cinématographique en revanche, c'est sa façon de traiter la langue. Dans un film, ce que nous voyons est plus important que ce que nous entendons – les choses n'ont pas tellement changé depuis l'époque du cinéma muet. Pour Shakespeare, les mots sont tout – pas seulement ni d'abord leur sens, mais leur son. Il voulait cogner, courtiser, enchanter les oreilles des spectateurs, et, pour chacune de ses pièces – celles du début comme les dernières – il ouvre son inépuisable coffret à mots et répand l'or à profusion. Dans les pièces du début, *Roméo et Juliette* ou *Richard II* par exemple, le génie verbal est d'ordre lyrique, musical. De longues tirades, qui souvent bloquent l'action, tissent de superbes images, jouent avec les mots et les sons.

Dans les pièces plus tardives – *Antoine et Cléopâtre* ou *Le Roi Lear* – la langue devient abrupte, compressée, parfois discordante, et souvent difficile à comprendre. Mais les mots continuent à jaillir – ne donnant jamais l'impression d'une composition lente et précautionneuse, d'une recherche tranquille du mot juste. Nous savons par les témoignages de Heming et Condell, et de Ben Jonson, que Shakespeare écrivait avec grande rapidité et facilité, raturant peu. Ce qui explique cette fièvre de l'expression: n'ayant pas le temps d'attendre que lui vienne le mot juste, il l'invente. Se soucier du *son* des mots signifie se soucier des oreilles de celui qui l'entend. Shakespeare connaît bien le public élisabéthain

auquel il s'adresse, ce méli-mélo d'aristocrates, de beaux esprits, de galants, de malandrins, de marins et soldats en permission, de collégiens et d'apprentis, qui ressemble plus à celui de nos cinémas que de nos théâtres (en Europe, en tout cas). Il essaie de créer une intimité avec ces gens, de les faire entrer dans la pièce, et les longues tirades ne sont pas des discours que l'acteur se tient à lui-même, plutôt une façon de communiquer avec le public. Comment d'ailleurs ne pas tenir compte de ce public? Baignant dans la lumière du jour, les spectateurs entouraient la scène de trois côtés, certains même s'asseyaient dessus. L'acteur moderne, coupé des gens par les projecteurs et l'obscurité, peut faire mine de les prendre pour des rangées de choux. L'acteur élisabéthain, lui, se devait d'établir le contact avec des spectateurs critiques, parfois tapageurs, en tout cas des êtres de chair et de sang, non des abstractions cachées dans le noir. A ce public il fallait donner ce qu'il voulait, et parce qu'il était de tout un peu, il voulait une variété de choses – action et sang pour les illettrés, belles phrases et mots d'esprit pour les galants, matière à apprendre, penser et débattre pour les collégiens, humour subtil pour les raffinés, bouffonneries pour les non-raffinés, histoires d'amour pour les dames, chant et danse pour tout le monde. Shakespeare donne tout cela, comme nul autre auteur dramatique ne l'a jamais fait.

Anthony Burgess, *Shakespeare* traduction Françoise Adelstain,  
Le Magazine Littéraire n°393, décembre 2000

**Pourquoi, mon fils,  
gardes-tu le silence?  
Est-il donc beau de tout donner  
à la colère et au ressentiment,  
et ne l'est-il pas d'accorder  
quelque chose à une mère qui te  
prie pour de si grands intérêts?  
Est-il d'un grand homme  
de conserver le souvenir des maux  
qu'on lui a faits; et n'est-il pas  
d'un grand homme et d'un  
homme vertueux de reconnaître  
et d'honorer les bienfaits de ceux  
de qui il a reçu le jour?**

Plutarque, *La Vie de Coriolan*, traduction Ricard, 1862



Léonard de Vinci, *Têtes de guerriers*, 1503  
© Musée des Beaux-Arts, Budapest (d.r.)

## Le Sang des autres

Shakespeare: *Tout écrivain écrit avec le sang des autres. Le trivial, et le réel. Il n'y a qu'avec ça qu'on peut écrire. Mais seuls un dieu ou un diable peuvent écrire avec le sang des autres et ne pas demander pourquoi ils l'ont versé et ce qu'il a coûté. Par cette main, qui a toujours fondu la neige...*

(Shakespeare se couche la tête en avant sur le sol. Une silhouette sombre apparaît au lointain. Elle crie et gémit faiblement, puis disparaît). *Je ne voulais pas mourir. Je pourrais rester couché dans cette neige une vie entière. J'arrive à penser maintenant, les pensées viennent si facilement par-dessus la neige jusque sous mon linceul. Mondes nouveaux. Des clés tournent de nouvelles serrures – écartant le fer comme des dents de lion. Des loups me traîneront dans la neige. Assis dans leur tanière, je sourirai, et je serai riche. Au matin, ou à ma mort, le soleil se lèvera et fondra tout dans le néant. Le rêve. Les loups. Les dents de fer. La neige. Le vent. Ma voix. Un rêve qui mène au sommeil. (Il se rassied). Je suis mort maintenant. Bientôt je vais tomber. Si je n'étais pas mort je pourrais me tuer. Quelle est cette glace en moi? La peste est chaude – ceci est si froid. La vérité n'a pas de sens quand on la hait. Rien d'accompli? Rien d'accompli? Je suis assis au fond d'une blessure profonde comme une vallée. Les bords sont lisses, et froids, et gris. Assis au fond je pleure ma propre mort.*

Edward Bond, *Bingo*, traduction Jérôme Hankins, L'Arche Éditeur, 1994



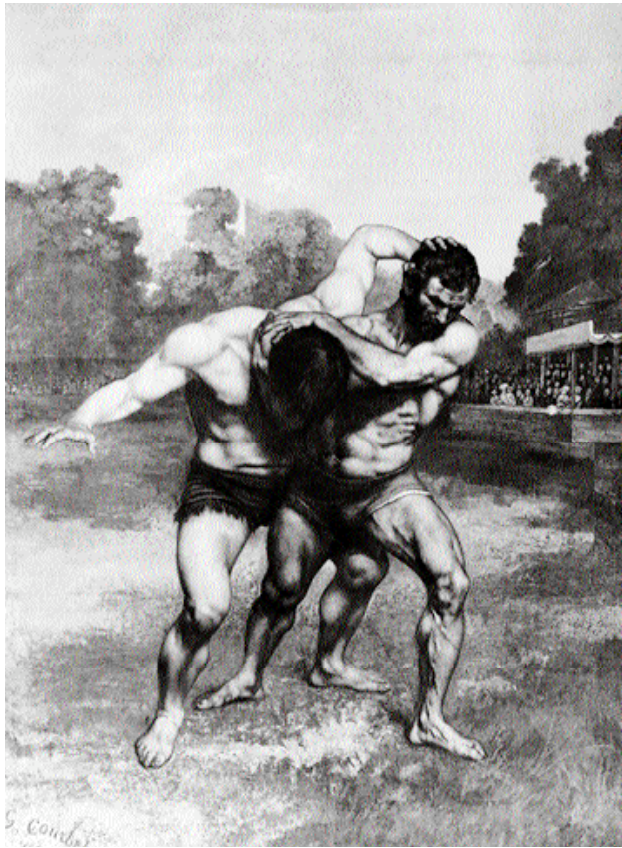
**Je veux bien, monsieur, flatter les gens du peuple pour en être davantage estimé; c'est un comportement qu'ils trouvent noble, et puisque dans leur grande sagesse ils préfèrent à mon cœur mes coups de chapeau, je vais pratiquer les courbettes insinuantes et les saluts bien imités. Je veux dire, monsieur, que je vais imiter les séductions des démagogues, et en donner à foison aux amateurs. Aussi je vous supplie de me nommer consul.** *Coriolan* acte II, scène 3

## La pièce

En 1607-1608, William Shakespeare vient de lire *La Vie des Hommes Illustres* de Plutarque. L'historien romain a écrit une vie de Coriolan. C'est de cette source que Shakespeare tire son *Coriolan*.

La pièce se joue sur le forum romain où se mesurent, en un singulier combat, les tribuns de la plèbe et les délégués patriciens. La situation économique est difficile. Les artisans, le peuple réclament du blé, une justice plus grande.

Orgueilleux patricien et valeureux soldat, Caius Marcius affronte en combat singulier Tullus Aufidius, le chef des Volsques, et lui inflige la défaite à Corioles. C'est à ce moment qu'il prend le nom de Coriolan. Son triomphe conduit sa caste à le proposer pour le Consulat. Malgré son mépris envers les tribuns de la plèbe, et sur les conseils pressants de sa mère Volumnia, il consent à se soumettre à la comédie de la séduction: il doit en effet séduire le peuple puisqu'il doit en recueillir les votes. Mais bientôt, informés du risque de dictature que représenterait son élection, les plébéiens lui retirent leurs voix et exigent son bannissement. Coriolan rejoint alors le camp des Volsques, s'allie à son ancien ennemi Aufidius, porte les armes contre Rome, sa patrie. Grâce à l'emprise affective de Volumnia, dépêchée par la noblesse romaine terrorisée, il renonce à sa vengeance et s'arrête aux portes du Capitole. Seconde trahison qu'il paiera de sa vie: son allié occasionnel, Aufidius, ordonne son assassinat.



Gustave Courbet, *Les Lutteurs*, 1853  
© Galerie Nationale, Budapest (d.r.)

# La démocratie en questions

## Vertige politique

Comment vivre ensemble quand on est différents? La démocratie est-elle le pire des régimes, à l'exception de tous les autres? N'avons-nous le choix qu'entre la démagogie des tribuns et la tyrannie des « hommes forts »? Faut-il préférer la sécurité à la liberté, et à la révolution sociale, l'ordre autoritaire fût-il présenté comme « juste »? Autant de problèmes brillamment abordés par Shakespeare dans son ultime tragédie, la plus complexe et la plus éminemment politique, *Coriolan*. Située dans la Rome républicaine balbutiante (-488), écrite dans l'Angleterre moderne naissante (1607), elle expose des enjeux d'une déchirante actualité pour nos républiques et démocraties en souffrance. A cet égard, trois problématiques sous-tendent la pièce: le meilleur régime, la lutte des classes et l'impérialisme colonial. Chaque étape articule ces tensions sans prétendre les résoudre.

D'emblée, un spectre hante Rome: le spectre de la guerre civile. La Ville est plus qu'en ébullition, elle est en guerre(s). Non seulement contre son ennemi et voisin, le peuple volsque, mais surtout contre elle-même. Dès la première scène, tout est possible. En équilibre instable, la jeune république romaine vacille sur ses fondements encore mal assurés. Le monde va peut-être changer de base – mais pour quel destin? Défilent ainsi de nombreuses options politiques concurrentes, en une dialectique de l'ordre et du chaos: révolte populaire, révolution sociale, compromis réformiste, paternalisme conservateur, répression militaire, représentation démocratique, union sacrée face à l'invasion volsque...

## Deux classes

Ce vertige politique exprime d'abord la radicalité de la lutte des classes à Rome. Le monde s'y divise en deux grandes catégories sociales,

la classe dominante des patriciens tout-puissants, et la classe dominée des plébéiens sans droits, ni richesses, ni pouvoirs. Parfois, par son urgence, la guerre extérieure occulte un temps cette ligne de fractures intestines. Mais, pendant deux siècles et demi (-509/-264), c'est-à-dire au moins jusqu'aux Guerres Puniées livrées contre cette grande rivale méditerranéenne qu'est la civilisation carthaginoise, s'impose comme combat structurel l'émancipation des classes populaires à travers l'accès des plébéiens aux droits fondamentaux, l'avènement d'une représentation politique populaire, le rééquilibrage démocratique des institutions et la conquête d'une moindre injustice sociale. A cette poussée démocratique relative, l'aristocratie résiste en dénonçant les dangers de cette hydre aux mille têtes.

Auscultant une République d'à peine vingt ans encore à la croisée des chemins, la tragédie de Shakespeare croise la question ontologique du meilleur régime, question classique déployée de Platon<sup>1</sup> à Montesquieu<sup>2</sup>, avec la double interrogation moderne, pragmatique, formulée sans ambages par Machiavel<sup>3</sup>: 1. Comment prendre le pouvoir? 2. Comment le conserver? Problème de la prise du pouvoir que se pose tout prince potentiellement tyrannique, mais également tout révolutionnaire, comme s'y attellera Lénine dans *Que faire?*<sup>4</sup>

### Trois voies

En ce sens, dans *Coriolan* se profilent fondamentalement trois devenir politiques potentiels, correspondant respectivement aux trois régimes archétypaux. Un devenir démocratique, pourvu que le peuple, assemblé en armes et mobilisé sous la houlette des tribuns, résiste à l'emprise du Sénat et parvienne à expulser Coriolan l'Arrogant – comme fut chassé vingt ans plus tôt le dernier roi de Rome, Tarquin le Superbe.

Un devenir aristocratique, pour peu que les sénateurs patriciens, après avoir subjugué la turbulente canaille, évincent le meilleur d'entre eux pour en briser les prétentions tyranniques. Un devenir monarchique, si Coriolan, appuyé sur des troupes fidèles par allégeance personnelle, parvient à en découdre avec la tourbe populaire et, selon les vœux de sa mère, à ranger les sénateurs sous sa coupe grâce à son mérite éclatant.

Historiquement, la République romaine pensa résoudre le conflit inexpiable entre ces trois formes de régime en octroyant à chacune d'elles une expression constitutionnelle dans la Cité, sur la base d'une répartition des pouvoirs. Au consul le pouvoir exécutif d'inspiration monarchique – certes scindé en deux, borné dans le temps et amputé des prérogatives trop absolues. Au sénat le pouvoir législatif, d'essence aristocratique, concentré entre les mains des patriciens. Au peuple, s'exprimant lors des comices et désormais représenté par des tribuns, le pouvoir démocratique, notamment celui d'élire leurs magistrats et au premier chef le premier d'entre eux, le consul. Mais ce volet démocratique était faussé par le classement inégalitaire en tribus, dont le vote pesait en fonction de la richesse.

Outre le conflit entre régimes, à lui seul, chaque type de régime a tendance à dégénérer en sa forme malade: la monarchie (pouvoir assumé par un seul homme) dégénère en tyrannie (pouvoir abusif d'un usurpateur), l'aristocratie (pouvoir confié aux meilleurs) en oligarchie (hégémonie ravie par une minorité illégitime), la démocratie (souveraineté effective du peuple citoyen) en démagogie (souveraineté fictive d'un peuple flatté et manipulé).

### L'impossible concordia

Pour contrebalancer de tels risques, le régime mixte romain s'efforça d'instaurer une *concordia*: une harmonie entre les différentes composantes de la Cité obtenue par la recherche du point médian entre ses aspirations contradictoires. Quatre siècles après la bataille de Corioles, cette quête éternelle d'un équilibre impossible sera encore celle d'un Cicéron<sup>5</sup>, se posant en dernier républicain et en homme de la synthèse, dans une République à l'agonie et une Rome écartelée par les guerres civiles (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.).

A cet égard, l'illustre orateur des derniers jours de la République se voit préfiguré, dans la République originelle de *Coriolan*, par le personnage de Ménénus, sénateur patricien modéré « ami du peuple », médiateur entre les factions populaire et aristocratique, et surtout politicien rompu aux inévitables louvoisements, compromis et compromissions inhérents à la dynamique perpétuellement



Villa des Mystères, fresque romaine (d.r.)

instable de la machine démocratique – puisque toute démocratie est, par nature, inachevée et inachevable, imparfaite et frustrante. Dès lors, l'enjeu est de savoir comment gérer, maîtriser, canaliser, détourner, sublimer cette irréductible et universelle frustration, afin que, même si nul dans la Cité n'est jamais pleinement satisfait, personne du moins n'en vienne au point d'exaspération qui le fera sortir du cadre démocratique pour se jeter dans la violence révolutionnaire.

### **Entre deux maux**

Cette dialectique entre rage et tempérance court à travers toute la pièce, qui esquisse successivement les multiples configurations politiques envisageables. Au départ, une jacquerie spontanée se mue en mouvement plébéien révolutionnaire. Celui-ci tourne court sous le double effet d'une victoire démocratique effective (la concession par le Sénat à la plèbe d'une représentation populaire, avec la création du tribunat) et d'une défaite extérieure en perspective (l'anéantissement imminent de Rome par l'envahisseur volsque).

Pour sauver la patrie en danger, la Cité sonne la mobilisation générale et range tous ses citoyens, civils et militaires, sous la bannière de son meilleur soldat, Caius Martius. En renversant, à la surprise collective, le désastre annoncé en victoire héroïque et en prenant seul la ville de Corioles, le général Martius y gagne, avec la gloire, un surnom: Coriolan.

Mais le triomphe du général providentiel entraîne aussi un risque de césarisme (voire de bonapartisme) avant la lettre – soit l'exploitation de la faveur populaire pour capter le pouvoir à son profit exclusif, vider les institutions républicaines de leur substance et, finalement, se faire sacrer empereur. Ou'une telle conquête du pouvoir s'opère par un coup d'État militaire (menace qui pointe dès l'orée de la pièce), ou, pire, légalement, par les urnes, avec l'élection de Coriolan au consulat, elle s'annonce insupportable au parti populaire. Aussi, après débats, celui-ci décide-t-il d'invalider l'élection et de pousser à la faute le consul désigné.

## La cause du peuple

Sous leurs provocations, excédé, l'intransigeant patricien se compromet en une incitation véhémement à l'écrasement de la plèbe, voire en un appel à la guerre civile. Si bien que, contre toute attente, au nom de la Constitution violée, le parti populaire arrache le bannissement du grand homme auquel la patrie venait pourtant d'exprimer toute sa reconnaissance, et avec faste. Face au déchaînement des factions patriciennes et plébéiennes radicales, les tentatives de médiation politique, aussi bien militaire (le général et consul sortant Cominius) que civile (le sénateur Ménénus), ne peuvent qu'échouer.

Ayant échappé à la monarchisation tant redoutée, Rome glisse alors vers une démocratie parlementaire qui ploie sous le poids de sa bureaucratisation et de sa routinisation. Ici comme ailleurs, tout ce qui a commencé en mystique finit en politique (Péguy). La faction populaire a déchu de mouvement militant en parti de gouvernement. Et l'aspiration à la révolution s'est réduite à l'exercice de la gestion. Avec le sénat pour siège du pouvoir, les tribuns de la plèbe comme maîtres à bord, et le petit peuple assagi réduit à manier l'encensoir, la machine politique tourne à vide, dans l'illusion d'une paix sociale.

Celle-ci a pourtant été achetée au prix fort par l'éviction du sauveur de la Cité, sacrifié sur l'autel de la *concordia* comme bouc émissaire. Sur son dos lacéré s'est opérée une réconciliation de façade entre les mouvances démocratiques et aristocratiques modérées, peut-être également soulagées d'avoir conjuré le danger monarchique. Seule n'a pas désarmé la branche aristocratique extrémiste, conduite par la mère de Coriolan, Volumnia.

## Les chiens de guerre

De ce ciel parlementaire sans nuages surgit la guerre éclair, lancée par un Coriolan vengeur et furieux. Passé tout entier à l'ennemi volsque avec armes et bagages, ou plutôt avec rage et drame, le héros patriote s'est changé en traître à la patrie, le général de la Louve en chien de guerre, le Romain exemplaire en ennemi à mort de Rome. Dans le camp

**La République souffre parfois d'une maladie qui ressemble à la pleurésie: cela se produit quand le trésor de la République, quittant son cours normal, s'amasse trop abondamment entre les mains de quelques particuliers ou d'un seul, sous l'effet de monopoles, ou de la mise en ferme des revenus publics; c'est de la même manière que le sang, dans la pleurésie, se loge dans la membrane de la poitrine, en y alimentant une inflammation accompagnée de fièvre et de points de côté douloureux.**

Thomas Hobbes, *Léviathan* traduction François Tricaud, Dalloz, 1999

d'en face, Coriolan a rejoint Aufidius, qu'il n'avait jusqu'alors de cesse de défier et de défaire en combat singulier, tel un frère ennemi ou un amant-rival. Combattant furieux et général impétueux tenu en suspicion par les sénateurs de son pays, à l'instar de Coriolan chez lui, Aufidius en est l'*alter ego* avorté, le double secondaire, le négatif à valeur de contrepoint – tel un reflet ondoyant dans l'eau, sur lequel l'original aux traits incarnés aura toujours le dessus.

Après s'être affrontés comme d'autres s'aiment, sans répit et sans vergogne, ces deux êtres dits contraires révèlent leur complémentarité, leur symétrie, voire leur gémellité: ils entrent en fusion. A tour de rôle, chacun cannibalise l'autre. Aufidius cannibalise Coriolan en le faisant généralissime volsque, objet de consommation de ses soldats, qui « *le mettent dans leur bénédiction* »<sup>6</sup>. Coriolan cannibalise Aufidius en usurpant sa place, en lui volant sa victoire et sa vengeance, et, par sa palinodie finale qui signera son retour chez les Romains, en trahissant sa trahison initiale. Et ainsi de suite. Envers centripète de la guerre civile centrifuge, cette fusion cannibale des généraux prépare celle des deux peuples volsque et romain, qui seront *in fine* confondus en un seul et même *populus romanus*. Mais pour l'heure, tout à leur étreinte barbare, Aufidius et Coriolan ont franchi les bornes de la civilisation. Ils célèbrent leurs noces de sang par la guerre totale et la terreur – raids, massacres, razzias et terre brûlée –, tournant inlassablement autour de Rome en une voluptueuse danse de mort.

### **La mère de toutes les batailles**

Rome mesure alors ce qu'elle a perdu: en bannissant son défenseur, elle s'est perdue elle-même. La menace de Coriolan résonne ici avec toute sa violence: « *C'est moi qui vous bannis!* »<sup>7</sup>. En un retour de boomerang, Martius éconduit sans ménagement les deux médiateurs jadis incapables d'empêcher son expulsion, Ménénus et Cominius, qui furent pourtant ses pères symboliques à la ville et à la guerre. Le temps des modérés et des modérateurs est passé.

Seule la rhétorique universelle de sa mère (politique, affective, religieuse...) parvient à faire « *fondre* »<sup>8</sup> Coriolan qui, sur ses injonctions renonce à la destruction de Rome pour se rallier au projet d'union des deux

peuples. Lors de l'élection, Volumnia prêchait à son fils, rebelle à tout déguisement hormis comme ruse de guerre, les vertus du masque et de la comédie en politique – en vain. Par son triomphe, elle marque la victoire d'une conception machiavélique, centralisatrice et impérialiste d'un pouvoir tenté par l'absolutisme sous des dehors conciliateurs. De fait, elle signifie que « *la politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens* », selon la proposition de Foucault renversant l'assertion classique de Clausewitz.<sup>9</sup> Principe que, faute de le mésestimer, le trop absolu Coriolan paie de sa vie, tandis que dans son sang se conjuguent les premières peuplades, matrice d'où jaillira un empire millénaire.

Gérald Garutti, conseiller dramaturgique.

Normalien, agrégé de lettres modernes, Gérald Garutti est metteur en scène et dramaturge. Il a récemment mis en scène, en Angleterre et en France, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès et *Richard III* de Shakespeare. Il dirige la compagnie théâtrale C(h)aracteres.

<sup>1</sup> Platon, *La République*

<sup>2</sup> Montesquieu, *De l'esprit des lois*

<sup>3</sup> Machiavel, *Le Prince*

<sup>4</sup> Lénine, *Que faire?*

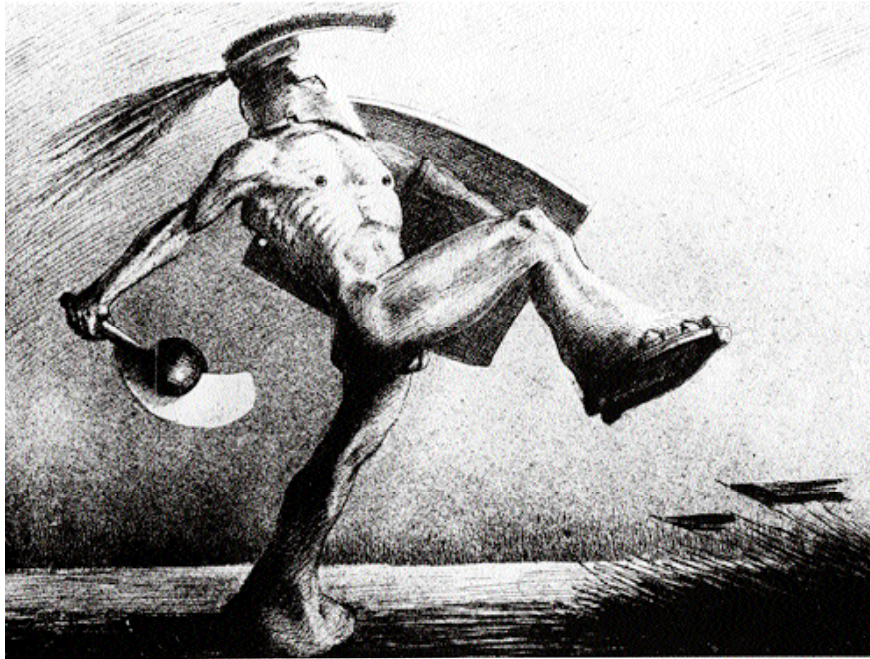
<sup>5</sup> Cicéron, *De la République et Des Lois*

<sup>6</sup> Shakespeare, *Coriolan*, acte IV, scène 7, Pléiade, *Tragédies* Tome II, traduction de Jean-Michel Déprats, p. 1291

<sup>7</sup> *Ibid*, acte III, scène 3, p. 1233

<sup>8</sup> *Ibid*, acte V, scène 3, p. 1313

<sup>9</sup> Michel Foucault, « *La politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens* », dans *Dits et Écrits*, Gallimard, Tome II, p. 702-704



Alfred Kubin, *La Guerre*, vers 1903 (d.r.)

## Clair / obscur

Toute œuvre n'exprime-t-elle pas une « vision du monde », un système de croyances et d'attitudes propres à une époque donnée? Il n'est certes pas difficile de repérer dans l'œuvre de Shakespeare l'expression de l'ancienne vision du monde féodal pour laquelle la hiérarchie sociale a été définitivement fixée par une loi divine. Mais l'époque élisabéthaine étant à la confluence d'un temps en train de mourir et d'un temps en train de naître, on y trouve aussi corrélativement la contestation de cet ordre social, l'effritement du système traditionnel des attitudes et des croyances et l'émergence d'une nouvelle vision rationaliste et matérialiste du monde. La fascination des élisabéthains pour Machiavel en témoigne. L'œuvre shakespearienne donne à lire sans ambiguïté cette mutation dans la conscience, cette confrontation entre deux ordres concomitants et antagonistes qui est une des raisons essentielles de notre intérêt pour Shakespeare aujourd'hui. Il est impossible de réduire Shakespeare à une interprétation de type historique: l'ordre de croyances, d'attitudes et de doctrines hérité du système médiéval y est à la fois affirmé et sans cesse remis en cause et interrogé sans qu'un autre ordre de croyances et d'attitudes s'affirme sans ambiguïté. Il est d'autre part tout à fait vain et illusoire de vouloir cerner un hypothétique point de vue de Shakespeare. Dans *Coriolan* comme dans d'autres pièces, « Shakespeare adopte tous les points de vue possibles à travers ses personnages, n'en approuvant aucun, n'en rejetant aucun et permettant ainsi l'ouverture d'un débat complexe ». Le discours qu'il tient est tout entier dans le discours que tient la pièce, dans le tissu de contradictions dont elle est porteuse. Qui prétend que Shakespeare oppose dans *Coriolan* la grandeur et la solitude du héros à la versatilité du peuple bute contre l'évidence que Coriolan est un personnage bien peu exemplaire, arrogant, infantile, aveugle, traître à sa patrie naturelle, puis à sa patrie adoptive... Tout en noircissant le héros, Shakespeare condamnerait-il l'indignité du peuple? Dès qu'il fait parler la plèbe, il donne aussitôt, en termes complets, tous les facteurs de l'oppression. Adopterait-il donc le point de vue du peuple? Qui prétend faire fonctionner une telle lecture se voilera la face devant

la lâcheté du peuple à Corioles, devant la virulence des insultes de Coriolan, et aura bien du mal à expliquer, sinon à justifier, tous les revirements de la plèbe. Coriolan, la plèbe sont tout autant dans le regard porté sur eux par les autres personnages que dans leurs paroles et leurs actions, sans qu'on puisse jamais affirmer que tel ou tel jugement est celui de Shakespeare. Ce qui caractérise Shakespeare, c'est que, dans une sorte de suspension du jugement moral – « le réalisme de Shakespeare semble interdire l'évaluation morale d'une scène pour ne laisser que sa valeur réelle » (Wekwerth) –, il fait crédit à tous ses personnages. « La base de l'humanité de Shakespeare est qu'il n'y a pas dans ce théâtre de petit personnage. Cela veut dire deux choses: le personnage qui passe et qui dit *une* réplique, le serviteur qui dit: *oui, monsieur*, est toujours totalement justifié et important dans la situation (le serviteur pourrait obéir sans dire: *oui, monsieur*). Autre formulation: il n'y a pas de personnage petit. C'est-à-dire que la pire crapule est toujours envisagée par Shakespeare comme un personnage exceptionnel, possédant une réalité complexe ». Shakespeare donne à tous ses personnages de *vilains* (Iago, Macbeth, Richard II, Shylock...) des motivations fortes et convaincantes. Notre tendance est grande à prendre ces motivations pour des justifications et à considérer que l'intensité émotionnelle d'une tirade est la mesure d'une évaluation morale ou du jugement porté par Shakespeare *sur le personnage* qui la prononce. Si, *a contrario*, on prenait l'exemple de héros positifs ou généralement considérés comme tels, on ne tarderait pas à trouver des passages où cette « positivité » est singulièrement relativisée. Le personnage de Henry V est considéré d'habitude comme l'archétype du bon roi conscient de ses responsabilités (le seul dans toute l'œuvre de Shakespeare). Pour peu que l'on veuille bien attacher aux paroles d'un soldat la même importance qu'aux paroles d'un roi, la scène où, déguisé, Henry fait le tour d'un camp anglais pour sonder le moral de ses troupes (IV, 1) projette sur son « sens des responsabilités » une lumière extrêmement critique...

La richesse de ses pièces réside précisément en ce que Shakespeare est avant tout un « fournisseur »: il ne communique pas un point de vue, il crée une « machine dramatique vivante », se contentant

du rôle de témoin. Comme le dit Brecht: « Shakespeare, lui, n'a pas besoin de penser. Il n'a pas besoin non plus de construire. Chez lui, c'est le spectateur qui construit. Shakespeare ne modifie pas au second acte le cours d'une destinée humaine pour rendre le cinquième acte possible. Tout chez lui se termine naturellement. Dans l'incohérence des actes du théâtre shakespearien, on reconnaît l'incohérence d'une destinée humaine telle que la rapporte un homme qui n'a pas intérêt à l'ordonner pour soutenir, à l'aide d'un argument qui n'est pas tiré de la vie réelle, une idée qui ne peut être qu'un préjugé. » Chez Shakespeare, rien n'est conceptualisé: ses drames mettent en scène le monde réel avec toutes ses contradictions. Un ensemble de faits et de comportements qui ne s'ordonne pas selon des idées préconçues. « L'idée n'a pas encore maîtrisé la matière; celle-ci se développe de façon luxuriante, dans tous les sens, en un désordre naturel. Le public peut participer aux grandes discussions; *l'écrivain de théâtre donne et provoque des idées, il ne nous fait pas prendre le tout pour l'incarnation de ses propres idées.*

Jean-Michel Déprats, Travail Théâtral n° 28-29, été-automne 1977



# Universalité poétique

La hantise de la guerre civile dans Shakespeare n'est pas moins insistante que celle de la tyrannie individuelle. En vérité, elles se rejoignent, nouant dans un seul thème trois dimensions: celle de la subjectivité tyrannique comme démesure et négativité singulières, celle de la cohérence imaginaire et symbolique du corps social, celle enfin du langage, du Verbe, dans laquelle s'accomplit l'incarnation, bonne ou mauvaise, du signifiant monarchique. C'est que Shakespeare est d'abord poète, et sa pensée est d'abord celle d'un poète: comment sa méditation sur l'essence du pouvoir, sur la dialectique du pouvoir et de la Loi, ne s'accomplirait-elle pas dans une méditation sur le rapport fondateur de l'homme au langage, sur les vertus, les limites, les puissances et les impasses de son Verbe? En ce sens *Coriolan*, œuvre tardive, postérieure aux grands drames historiques, est particulièrement intéressante en ce qu'elle nous invite à creuser plus avant le thème tyrannique et son fonctionnement. Intéressante notamment en ce qu'elle échappe à l'horizon historique de l'Angleterre des Tudors pour nous conduire à Rome, une Rome sans aucun doute plus mythique qu'historique qui ressemble étrangement à l'Angleterre élisabéthaine, mais qui en même temps, mobilisant un ailleurs historique, nous invite à déchiffrer le présent dans une sorte de distance, selon un réalisme poétique qui rejoint celui, archaïque, de *Macbeth* ou celui, légendaire, de *Cymbeline*. Valeur mythique et fonction poétique: le débat, impossible à épuiser sans doute, sur la nature du monde romain de Shakespeare peut s'apaiser provisoirement si nous tombons d'accord au moins que cette Rome est avant tout « shakespearienne », qu'elle a d'abord une fonction de distanciation et d'exemplification qui permet à la pensée du poète de s'exercer en toute liberté et d'élaborer ses propres mythes dans un temps qui n'est pas celui de l'histoire contingente mais celui de l'universalité poétique.

Bernard Sichère, *Le Nom de Shakespeare*, Éditions Gallimard, 1987

**Vous devez donc savoir qu'il y a deux genres de combats : l'un avec les lois, l'autre avec la force ; ce premier est propre à l'homme, ce second, aux bêtes. Mais parce que, maintes fois, le premier ne suffit pas, il convient de recourir au second ; par conséquent, il est nécessaire à un prince de savoir bien user de la bête et de l'homme...**

Machiavel, *Le Prince*, traduction Marie Gaille-Nikodimov, Le Livre de Poche, 2000

# Pour lire l'histoire

*Coriolan* a une mauvaise réputation. En France du moins, la tragédie de Shakespeare reste obliérée par l'usage que la droite en a fait lors des manifestations fascistes du 6 février 1934.

Mais le malentendu sur *Coriolan* ne tient pas qu'au texte: il est plus profond. De bons esprits s'obstinent aujourd'hui encore à ne voir dans *Coriolan* que la tragédie d'un héros et d'un chef.

**Coriolan exemplaire?** On l'admet communément: dans *Coriolan* Shakespeare aurait opposé la grandeur, l'obstination et la solitude du héros, à la versatilité, pour ne pas dire l'indignité du peuple. Pourtant une lecture, même superficielle, de la pièce suffit à nous détromper: Coriolan est tout autre chose qu'un héros exemplaire et la plèbe ne se réduit pas à un rassemblement de girouettes.

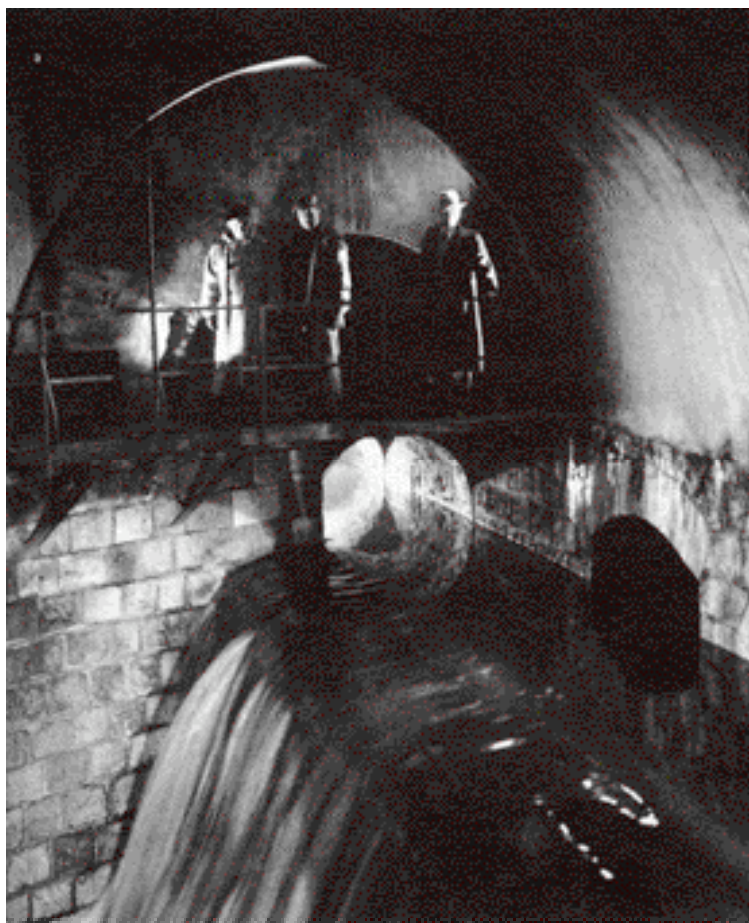
**Le peuple positif?** Faut-il alors, prenant le contre-pied de la thèse communément reçue, voir dans *Coriolan* la tragédie d'un peuple et dans Shakespeare un démocrate avant la lettre? Bref, transformer cette pièce « fasciste » en un drame républicain? Avouons-le: la tentation est forte. D'aucuns y ont cédé. Elle non plus ne résiste pas à l'examen. Les revendications de la plèbe pour le blé, sa révolte sur quoi s'ouvre *Coriolan* n'ont rien de bouffon: dès l'abord, la lutte entre les patriciens et les plébéiens nous est présentée comme politique, les plébéiens y remportent d'ailleurs leur première victoire: cinq tribuns leur sont accordés. Mais les voici aussitôt pris au piège de la guerre: Rome est menacée. L'union nationale s'impose. Le patriciat et Caius Marcius reprennent en main le destin de Rome. Toute l'histoire de la plèbe, dans *Coriolan* tient dans ce balancement, dans ce va-et-vient entre la révolte et la soumission, entre la lucidité et l'aveuglement. Cette fois, son instabilité n'est plus une question d'être, mais de faire: c'est l'instabilité d'un peuple en lutte, qui se trompe parfois, qui se divise aussi, et qui n'abandonne jamais. Ici, on pourrait reprendre ce que Brecht disait à propos de *Schweyk*: les personnages populaires n'y sont certes pas positifs mais ils contiennent en germe toute positivité future.

**Deux Coriolan...** On voit quel champ *Coriolan* ouvre ainsi aux investigations des hommes de théâtre de notre temps, préoccupés de faire de la scène le miroir de l'histoire. Ne parlons plus de la mascarade fascisante de la Comédie-Française. Dès 1957, Giorgio Strehler réalisait, avec *Coriolan*, le premier spectacle épique du Piccolo Teatro de Milan: un spectacle d'une simplicité et d'une clarté essentielles où, entre la tragédie d'un Coriolan obtus, infantile et solitaire, et le drame d'une plèbe partagée entre la révolte et le consentement, les deux tribuns affirmaient l'intelligibilité et la continuité d'une véritable praxis politique.

Brecht, lui aussi, pensait à *Coriolan*: après l'avoir adapté, en 1951-1952, il en concevait la représentation comme une des premières manifestations de ce théâtre dialectique dans lequel devait, selon lui, s'accomplir son propre théâtre épique. Car son Coriolan n'est pas un anti-Coriolan. Certes Brecht refusait « la tragédie du grand homme indispensable » mais c'était pour montrer « la tragédie de la croyance en l'indispensabilité d'un grand homme ». Une tragédie doublement surmontée, puisque le peuple n'a pas seulement à se débarrasser de Coriolan, il a aussi à le remplacer, à pallier l'absence d'un grand spécialiste de la guerre, à apprendre à se battre...

**Et un troisième** Pour nous aussi, aujourd'hui, la question n'est pas de savoir si Shakespeare était « impérialiste et césarien ». Ce qui compte, c'est que nous trouvons dans *Coriolan* l'évocation – sans doute la plus complète qu'un dramaturge nous ait jamais donnée – de l'Histoire en train de se faire, avec toutes ses contradictions pour une fois déchiffrables. Ni exaltations, ni dénigrement d'un individu héroïcisé ou d'une collectivité idéalisée. *Coriolan* devrait être pour nous l'occasion d'une réflexion sur les voies et les moyens de l'Histoire comme sur notre propre aliénation. Qui prétendra que pareille réflexion soit inactuelle ou inutile?

Bernard Dort, Séquence n° 10, juillet 1977, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers



Carol Reed, *Le Troisième homme*, 1949

© Collection Institut Lumière