



Copyright © 2007 – IRCL. Tous droits réservés. Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer pour un usage strictement privé. Reproduction soumise à autorisation.



« Whether I blush or no » (I.x.70):
La nature des rougissements de *Coriolan*
Frédéric DELORD (IRCL – Montpellier)

Notre étude s'articulera autour du langage du corps – de son expression. Nous ne nous attarderons donc pas particulièrement sur les métaphores corporelles dont *Coriolan* regorge, parmi lesquelles l'image du « body politic » introduite dès les premiers vers de la pièce par la fameuse fable des membres et de l'estomac et développée par les allusions aux furoncles, nécroses et autres gangrènes. Le corps nous intéresse uniquement dans sa rhétorique ; dans la manière dont les gestes (et parfois même une absence de geste, un silence, une pétrification) sont parlants... Et plus encore lorsque ce geste vient contredire la parole ou que le signe corporel est soumis à des interprétations diverses, qu'il n'est plus univoque.

À titre d'exemple, évoquons une expression corporelle récurrente dans *Coriolan* : jeter son chapeau pour manifester sa joie (I.ii.10-11 ; I.viii.76 ; I.x.41 ; II.i.103) – mais celle-là a peu d'intérêt puisqu'elle est facile à lire, univoque et sans ambiguïté. Si l'agenouillement, quant à lui, est un peu plus complexe, il n'envisage cependant pas de lectures aussi variées que la manifestation physique que nous allons traiter : le rougissement.

Ce signe, considéré dans un contexte renaissant, est dépendant des croyances médicales de l'époque, à savoir des préceptes galéniques et de la théorie des humeurs notamment. Son étude est passionnante précisément parce que sa signification est obscure. Deux fois, lorsqu'il s'agit pour Coriolan d'exposer ses plaies aux citoyens, celui-ci se dérobe en utilisant le rougissement comme alibi :

I will go wash,
And when my face is fair you shall perceive
Whether I blush or no.
(I.x.68-70)
[...] It is a part
That I shall blush in acting, and might well

Be taken from the people.
(II.iii.144)

De quoi Coriolan a-t-il à rougir au juste ? Quelle image donne-t-il de lui en invoquant de manière récurrente ce handicap ? En somme, quelle est la nature des deux rougissements auxquels Coriolan fait allusion ? Nous étudierons comment ce signe contradictoire confère au héros un statut ambigu, menacé de toutes parts, comme on le remarque souvent, par le féminin. Le tout est de considérer les enjeux de la pièce par le prisme du rougissement.

Le sens le plus communément attribué au rougissement est le sentiment honteux. C'est d'ailleurs assurément l'interprétation qui a le plus cours encore de nos jours. Dans son *Éthique à Nicomaque*, Aristote dit que la honte (ou pudeur) ne peut être ressentie que par un homme malhonnête, car l'on ne peut s'en vouloir que si l'on a commis une action répréhensible. Il ajoute cependant :

Mais la pudeur / [30] peut être considérée hypothétiquement comme quelque chose d'honnête, parce que c'est lorsqu'on envisage l'hypothèse d'un forfait qu'on a honte, mais cette éventualité n'est pas réelle quand on possède les vertus qui font l'honnêteté¹.

Pour lui, la honte implique donc la culpabilité. Dans *Anatomie of the Minde* (1576), Thomas Rogers reconsidère en partie cette idée lorsqu'il tente de faire une distinction entre « shamefastness » et « blushing » :

Betweene Blushing and Shamefastnesse there is a certaine difference, although they maye seeme to haue one & the same nature. For Blushing commonly is iudged to be a feare coming of a guiltye confciencie: but Shamefastnesse of honest things: and therefore by this we flie the company of our betters, not because (as it is commonly sayde, *Qui malè agit odit lucem**) they are not of our disposition, but through a certaine reuerence² [.]

* « Qui a mal agi hait la lumière » (ma traduction).

Mais les idées ici développées ne sont pas forcément en accord avec celles d'autres théoriciens de l'époque. D'abord, la plupart d'entre eux utilisent indifféremment « blush » et « shame », et ses dérivés « shamefastness » et « shamefacedness ». Selon Rogers, « blushing » désigne une honte négative et coupable alors que « shamefastness » est une honte positive (à la perspective d'une action non encore commise) : une honte qui prend les devants en somme. De plus, « shamefastness » désignerait cette déférence ressentie à l'égard des êtres nobles. Or, dans ce cas précis, Nicholas Coeffeteau écrit dans *A Table of Humane Passions* (1621) :

Moreouer, when as we are to speak before a person of eminent quality, of exquisite knowledge, or of exact iudgement, wee blush and are amazed, by reason of the great respect wee haue of him; which makes vs feare to fayle before him, and this feare fills vs with *Shame*, and makes vs blush³.

¹ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. Richard Bodéüs, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 221-23.

² Thomas Rogers, *The Anatomie of the Minde*, Londres, 1576, STC 21 239, Livre II, « Of Morall Vertues », Chapitre 20 « Of Shamefastnesse », p. 115.

³ Nicholas Coeffeteau, *A Table of Humane Passions*, 1621, STC 5473, p. 491.

Cette situation fait écho à la révérence évoquée par Rogers ; pourtant, ici, Coeffeteau utilise « blush » et non « shamefastness ». Déjà, nous pouvons douter que cette rougeur d'humilité soit celle qui envahit Coriolan, car il est clair qu'il ne ressent aucune déférence envers le peuple, qu'il méprise.

En résumé, il n'existe pas véritablement de consensus à propos des situations types qui suscitent un rougissement, ni même une définition définitive de celui-ci. On remarque pourtant déjà deux visions sensiblement différentes du rougissement : une honte de culpabilité et une honte d'humilité. On trouve un rougissement assimilé à la honte dans *Coriolan* :

SICINIUS
Here do we make his friends
Blush that the world goes well [...]
(IV.vi.4-5)

Le calme de Rome après la tempête du bannissement de Coriolan laisse penser aux partisans de ce dernier qu'il était peut-être finalement la cause des dissensions et leur erreur les emplit de honte. Ce sentiment s'applique en revanche assez mal au personnage de Coriolan qui incarne au contraire le courage et l'honneur, bien qu'il soit considéré comme un traître à la fois par les Romains et par les Volsques (III.iii.66 et V.vi.85). Dans un contexte renaissant, la lâcheté est d'ailleurs un exemple donné de façon récurrente pour illustrer la honte masculine.

Dans son chapitre intitulé « Of Shame » Nicholas Coeffeteau écrit : « As for example, it is a shamefull thing to flye from the Army in a day of battaile; for that this flight is a signe of basenesse and want of courage »⁴. Dans *Chirologia: Or, the naturall Language of the Hand*, John Bulwer développe la même idée. Il propose plusieurs tables d'illustration qui constituent une sorte d'alphabet de rhétorique⁵. Pour jouer le rougissement, il semble vraisemblable que l'acteur se soit caché le visage⁶ (voir la figure « Pudet » qui désigne la honte et la pudeur). Le texte qui explicite ce geste nous intéresse car il fait écho à ce qu'écrit Coeffeteau :

This declaration of shame by the Hand, we finde Marke Antony to have used after the battaile of Actium fought betweene him and Octavius Cesar. For he flying with a doting speed after Cleopatra, who was fled before, having overtaken her, and being plukt up into her Gally; at his first coming saw her not, but being ashamed and cast downe with his adverse fortune, went and sate downe alone in the prow of the Ship, and said never a word, CLAPPING HIS HEAD BETWEEN BOTH HIS HANDS⁷.

Le même Antoine rougit effectivement dans la pièce de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre* :

⁴ Ibid, p. 174.

⁵ Alphabet dont B. L. Joseph explique dans *Elizabethan Acting* qu'il reflète probablement le jeu des comédiens élisabéthains parce qu'il forme un langage corporel compréhensible de tous (voir aussi la note suivante.)

⁶ John Bulwer, *Chirologia; (Or The Naturall Language of the Hand) & Chironomia*, 1664, WING B5462A, p. 155. Cette image est reproduite dans *Elizabethan Acting* de B. L. Joseph (Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 50) disponible à la bibliothèque de l'IRCL.

⁷ Ibid, p. 87.

Cleopatra. [...]

Thou blushest Antony, and that blood of thine

Is Caesar's homager; else so thy cheek pays shame

When shrill-tongued Fulvia scolds.

(*Ant.*, I.i.31-34)

Le processus de féminisation de Coriolan intervient cependant de façon différente de celui qu'Antoine subit. Coriolan ne fuit pas les responsabilités martiales et aucune passion amoureuse ne peut le détourner de sa cause ; au contraire, sa femme Virgilia est constamment reléguée au second plan, comme l'est aussi l'amour charnel, ainsi que l'explique Volumnia pour laquelle un homme est soldat avant d'être amant ou mari⁸. Coriolan, contrairement à Antoine, ne bat pas en retraite. Il n'est pas lâche et dénonce la couardise de ses hommes :

All the contagion of the south light on you,

You shames of Rome! You herd of – Boils and plagues

Plaster you o'er, that you may be abhorred

Farther than seen, and one infect another

Against the wind a mile! You souls of geese

That bear the shapes of men, how have you run

From slaves that apes would beat! Pluto and hell:

All hurt behind! Backs red, and faces pale

With flight and agued fear! [...]

(I.v.1-9)

Si les dos sont rouges, c'est que les soldats dans leur fuite ont été blessés par derrière. Toutefois, après notre analyse du rougissement d'Antoine, et dans le cadre de la tirade de Martius qui surnomme les lâches « shames of Rome », il apparaît que se superpose au rougissement des plaies celui de la honte. En outre, ce dernier est amplifié par la métaphore médicale qui évoque des maladies honteuses, souvent à l'origine d'éruptions cutanées de couleur rouge. De même Volumnia, meurtrie par l'annonce du bannissement de son fils, promet en punition : « Now the red pestilence strike all trades in Rome, / And occupations perish! » (IV.i.14-15).

Notons aussi dans la tirade de Coriolan, outre « backs red », une allusion à la pâleur des visages. La pâleur est un signe beaucoup plus univoque que le rougissement et ne comprend peu ou prou que l'alternative peur/mort. « Agued » fait référence à des convulsions et des changements de température conséquents à une forte fièvre : et par extension, aux tremblements de la peur. L'onomastique nous fait comprendre le caractère d'Andrew Aguecheek dans *Twelfth Night*, qui est l'archétype de l'efféminé, doté d'un caractère poltron et d'une physionomie éloquente, en particulier de cheveux blond filasse (« waxen » en anglais).

Paradoxalement, la lâcheté masculine est à la fois caractérisée par le rouge de la honte et le blanc de la frayeur. Mais le paradoxe n'est qu'apparent. La tradition humorale et

⁸ « Had I a dozen sons, each of my love alike, and none less dear than thine and my good Martius, I had rather had eleven die nobly for their country than one voluptuously surfeit out of action» (I.iii.22-25). Ce qui sous-tend cette dernière affirmation, c'est le jeu de mots sur « die », dont elle préfère le sens propre au figuré.

galénique⁹ dit que les hommes sont de tempérament plus chaud que les femmes. Un homme ne doit ni rougir ni pâlir : il doit se montrer constant – ce que Coriolan s’efforce d’être, notamment face à Aufidius lorsqu’il renvoie Menenius : « CORIOLANUS This man, Aufidius, / Was my beloved in Rome; yet thou behold’st. AUFIDIUS You keep a constant temper. » (V.ii.90-2). Un homme ne rougit pas parce qu’il est et a déjà chaud. Pour résumer : la couleur rouge est virile mais le rougissement est féminin puisque c’est le passage du pâle au rouge. Un homme se doit d’être imperturbable et sa peau en conséquence n’a ni à rougir, ni à pâlir. Le blanc est laiteux, d’une substance éminemment féminine. Dans *King Lear*, lorsque Goneril attaque Albany sur sa virilité, elle dit :

Milk-livered man,
That bear’st a cheek for blows,
(*Lr.* IV.ii.51-52)

Ce foie rempli de lait est un organe qui manque de sang, raison de la faiblesse du monsieur dont la joue pâle est un appel au soufflet. Cette surabondance de lait se retrouve dans le terme « milksop » qui désigne ces hommes trop pleins sans doute du « lait de la tendresse humaine ». Coriolan, nous dit-on, n’a pas plus de merci qu’un tigre n’a de lait (V.iv.27-28). Ainsi, à première vue, le rougissement sied mal à Coriolan et s’avère difficile à comprendre chez un soldat, dont la seule rougeur acceptable est celle du sang ennemi. Il est le contraire du lâche, et les variations de température ne le concernent pas *a priori*.

Les deux symboles de lâcheté masculine, rouges à la fois des plaies qui leur sont infligées et de la honte que cette bataille en retraite suscite, s’opposent à un rougissement proprement martial et valeureux : le front ensanglanté. Il faut rappeler que le front est le siège des passions et qu’il en dit long sur son propriétaire :

VIRGILIA
His bloody brow ? O Jupiter, no blood!
VOLUMNIA
Away, you fool! It more becomes a man
Than gilt his trophy.
(I.iii.39-41)

Voilà la première occurrence d’un rougissement martial, qui ne sied qu’aux hommes. À ce propos, la version BBC de la pièce (Elijah Moshinsky, 1984) propose un Coriolan beaucoup trop « propre ». Les vers « —that love this painting / Wherein you see me smeared » (I.viii.69-70) comme « ’Tis not my blood / Wherein thou seest me masked » (I.ix.9-10) laissent entendre que Martius est pour le moins barbouillé, voire maculé de sang, et ils impliquent que le visage est caché sous une épaisseur d’hémoglobine. Coriolan est constamment associé à la couleur rouge :

A carbuncle entire, as big as thou art,
Were not so rich a jewel.
(I.v.28-9)

⁹ Galien est d’ailleurs évoqué dans *Coriolan* « The most sovereign prescription in Galen... » (II.ii.113).

Cette rougeur, à l'image de ce « carbuncle » qui est à la fois un furoncle dans l'acception médicale et une pierre précieuse dans le sens biblique, est en réalité composée de différentes strates.

Les premiers mots de Martius renommé Coriolanus sont :

I will go wash,
And when my face is fair you shall perceive
Whether I blush or no. Howbeit, I thank you.
(I.x.68-70)

Coriolan laisse ici planer le doute sur la présence d'un rougissement sous son masque de sang. Il ne s'agirait pas d'un rougissement de honte coupable, apparemment, mais d'une rougeur modeste (« shamefast ») due à la répulsion qu'il éprouve pour les louanges. Le rougissement martial et masculin cache ici une attitude plus timorée. Son statut de soldat valeureux lui donne une contenance pour masquer sa pudeur qui explique son refus de se dénuder. La modestie n'est pas vraiment une valeur virile, le corps masculin étant plutôt caractérisé par l'excès, l'hyperbole, la fierté et l'exhibition – bien qu'un soldat se doive dans le même temps de minimiser sa douleur. C'est une difficile question de dosage. La femme vertueuse *a contrario* est caractérisée par la retenue et la volonté de ne pas se faire remarquer. Lorsque Coriolan dit : « You shout me forth / In acclamations hyperbolic; / As if I loved my little should be dieted / In praises sauced with lies. » (I.x.50-3), il refuse de voir son corps « hyperbolisé ».

Il est à ce titre intéressant de considérer l'analyse que fait Bakhtine du corps grotesque opposé à celui qu'il nomme le corps « du nouveau canon » :

Le trait caractéristique du nouveau canon – compte tenu de toutes ses importantes variations historiques et de genre – est un corps *parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif*. [...] *Cette surface fermée* et unie du corps acquiert une importance primordiale dans la mesure où elle constitue la frontière d'un corps individuel clos, qui ne se fond pas avec les autres. [...] Les règles de langage officiel et littéraire auxquelles ce canon donne naissance interdisent de mentionner tout ce qui concerne la fécondation, la grossesse, l'accouchement, etc., c'est-à-dire tout ce qui traite de l'inachèvement, de l'impréparation du corps et de sa vie proprement intime¹⁰.

Cette réflexion est illustrée par Coriolan lorsqu'il dit: « I have wounds to show you which shall be yours in private. » (II.iii.72). Menenius, lui, brise les tabous avec sa fable de l'estomac. Volumnia fait de même en évoquant à plusieurs reprises sa grossesse, son utérus, l'allaitement de son fils. C'est d'ailleurs en lui disant : « Thy valiantness was mine, thou suck'st it from me, / But owe thy pride thyself » (III.ii.131-32) qu'elle le persuade de s'exhiber. Envisageons l'hypothèse qu'il baisse sa garde pour s'épargner ce genre de détails. Mais il ne faut cependant pas tenter d'expliquer le refus de Coriolan de s'exposer en termes de motivations ou de psychologie, mais en termes esthétiques et littéraires. Son opposition est idéologique. Une explication possible est qu'il est le seul représentant du corps du nouveau canon dans une pièce qui résonne de bruits de digestion et suinte d'excrétions de toutes sortes et où le corps est illimité, exposé et tient une place

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 318.

gargantuesque. Coriolan envisage la nudité exclusivement dans un contexte intime. Le terme « private » évoque inmanquablement « private parts » et assimile ses blessures à son intimité la plus secrète alors qu'il lui est demandé que son corps soit illimité, déplié comme une carte, contemplé comme une œuvre d'art, appartenant à chacun : que rien ne soit caché. De façon parlante, il utilise une métaphore culinaire pour dénoncer l'utilisation de l'hyperbole mensongère, explicitant ainsi le dégoût que lui inspirent les nécessités du bas matériel et corporel. Face à l'exagération et l'enthousiasme général, il utilise l'« underrating » : il tente de tout euphémiser. La référence à la phlébotomie qui transforme la blessure en cure salvatrice¹¹ participe de ce désir d'atténuation et coupe court aux longues descriptions de son corps meurtri. Atténuer une blessure est un procédé récurrent dans la littérature élisabéthaine : cela peut se faire aisément en la réduisant à un simple rougissement, justement.

Il est à cet égard judicieux de se tourner vers un corpus non-shakespearien de pièces mineures dont les enjeux littéraires sont souvent en deçà de ceux exposés chez Shakespeare et qui offrent ainsi de manière plus abrupte et plus simple les topos de l'imaginaire renaissant. Considérons *The Knight of Malta* (1618) – pièce née de la collaboration de John Fletcher avec Philip Massinger et Nathan Field. Son héroïne, Oriana, est un modèle de modestie dont le rougissement est le gardien de la vertu. Mais l'image du rougissement modeste est ensuite modifiée par le personnage de Norandine, preux chevalier blessé :

1 SOLD. Pray you, sir, be dress'd ! alas ! you bleed apace yet.
 NOR. 'Tis but the sweat of honour. Alas! thou milksop,
 Thou man of marchpane, canst thou fear to see
 A few light hurts, that blush they are no bigger?
 A few small scratches?
 (*Knight of Malta*, II.i.61-65)

Coriolan aussi rit de ses plaies, mais cette modestie n'a pas uniquement pour but de dresser de lui un portrait de vaillant soldat: il essaie d'échapper au protocole¹². Le problème est que cette modestie est une pose rhétorique: il ne veut pas s'abaisser à se mêler au peuple, se justifier de ce qui n'est plus à prouver. On ne peut s'empêcher d'apporter des nuances à cette prétendue discrétion. Il considère qu'il n'a pas à recueillir l'avis des citoyens, connaissant déjà lui-même sa valeur. Il faut comparer les propos de Norandine à ceux de Coriolan qui réduit ses propres blessures à quelques égratignures, non pas pour en diminuer l'importance, mais pour se dérober, pour signifier qu'elles ne valent pas la peine d'être vues d'une part, et pour ironiser d'autre part sur l'ignorance des citoyens en matière de blessures de guerre, un trait d'esprit que Menenius tente d'excuser.

CORIOLANUS Scratches with briers,
 Scars to move laughter only.
 MENENIUS Consider further
 That when he speaks not like a citizen,
 You find him like a soldier.

¹¹ « The blood I drop is rather physical / Than dangerous to me » (I.vi.17-8).

¹² D'ailleurs, pour les mêmes raisons, il tente la stratégie inverse et est contraint de faire référence à sa douleur : « I have some wounds upon me, and they smart / To hear themselves remembered. » (I.x.28-29).

(III.iii.48-51)

Le dégoût que Coriolan éprouve pour les louanges est paradoxal. Cela pourrait passer pour de l'humilité mais, de façon frappante, la toge du même nom lui sied assez mal. Pour autant, le rougissement martial est l'équivalent masculin de la modestie féminine. L'étude du rougissement dans *The Knight of Malta* met cette vertu en exergue : la fidélité des femmes d'une part et le courage des hommes de l'autre. L'honneur est au fond la valeur commune au rougissement martial et au rougissement modeste : c'est un atout partagé par les hommes aux plaies rougissantes, à la renommée irréprochable et les femmes vertueuses de bonne réputation. La frontière entre modestie du soldat et modestie féminine est mince. De fait, le rougissement martial s'efface au profit de la pudeur. Si l'expression « thing of blood » (II.ii.107) fait écho au courage de Coriolan, cette réification annonce déjà l'insulte construite sur le même modèle « boy of tears ». Exposer ses blessures est une entreprise ambiguë qui, sous couvert d'exalter la virilité, met le sujet dans une situation inférieure. De plus, la blessure est traditionnellement associée aux organes génitaux féminins dans l'imaginaire collectif¹³. On pense alors à Lavinia aux mains et à la langue coupées dans *Titus Andronicus*, contrainte d'être « lue » par son oncle et qualifiée de « map of woe » qui rappelle étrangement « thing of blood » et procède du même mouvement de réification par la douleur. Coriolan refuse d'être scruté et interprété comme Lavinia, d'exposer les marques de sa souffrance. Il est donc inévitablement contraint à la féminisation : montrer ses blessures, croit-il, l'affaiblit mais invoquer la pudeur et le rougissement pour s'y soustraire provoque les mêmes effets.

Dans *Coriolan*, Valeria est l'emblème de la modestie et c'est elle que l'on s'attendrait le plus à voir rougir. Sa sincérité et son intégrité ne peuvent être mises en doute et l'évocation de son honneur suffit à garantir la véracité de ses propos : « This is true, on mine honour; » (I.iv.104) affirme-t-elle. Associée à Diane et au glaçon (V.iii.64-7), elle incarne à merveille la virginité. Féminin, le rougissement opère un retournement de sens et devient positif. Quatre vers de *Coriolan* dressent un portrait précis de la modestie féminine :

Our veiled dames
Commit the war of white and damask in
Their nicely guarded cheeks to th' wanton spoil
Of Phoebus' burning kisses.
(II.i.211-214)

Le voile de la modestie, ce n'est pas uniquement l'accessoire vestimentaire, c'est aussi le rougissement qu'il cache. Ce passage rappelle les codes pétrarquistes de la beauté féminine : un teint pâle aux joues rosées. R. B. Parker note à propos de « guarded » : « F[olio]'s 'gawded' may also mean 'covered with cosmetics, but 'guarded' agrees better with 'veiled' »¹⁴. Philip Brockbank dans l'édition Arden¹⁵ conserve « gawded ». Cependant

¹³ Gail Kern Paster écrit : « The political implication of involuntary display is even clearer on those frequent occasions when Shakespeare associates freely flowing blood with the body of woman or with a bodily passivity linked to woman's subject position. », *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca et New York, Cornell University Press, 1993, p. 97.

¹⁴ *Coriolanus*, éd. R. B. Parker, Oxford, Oxford University Press, 1998 (1994), p. 218.

ZAN. And love too with more judgement:
 For, but observe, your courtier is more curious
 To set himself forth richly, than his lady;
 His baths, perfumes, nay paintings too, more costly
 Than his frugality will allow to her.
 (KOM, III.ii.30-37)

Cette distinction entre soldats et courtisans ne tient pas dans *Coriolan* où les frontières entre les genres et les personnalités sont beaucoup plus troubles. L'allusion cosmétique entamée par Cominius trouve un écho dans la réponse de Martius lorsqu'il dit : « —that love this painting / Wherein you see me smeared » (I.viii.69). Encore une fois, le rougissement martial se substitue à un attribut féminin. La référence au maquillage évoque un autre processus de féminisation que Coriolan redoute : le rôle de l'acteur, nouvelle cause de rougissement.

It is a part
 That I shall blush in acting, and might well
 Be taken from the people.
 (II.ii.143-45)

Le rougissement fait office de prétexte – peut-être même de menace. Je vous préviens que je vais rougir, implique-t-il, et vous savez que cela ne convient pas à un soldat ; le sang sied au visage d'un soldat uniquement s'il recouvre la couche extérieure de l'épiderme et mieux vaut qu'il appartienne à l'ennemi.

Quel est le lien entre le jeu et le rougissement ? Si l'on en croit cette citation issue de *Richard III*, le comédien sait faire varier son teint en fonction de l'image qu'il veut donner de son personnage : « Come, cousin, canst thou quake and change thy colour [...] » (*RIII*, III.v.1). Le rougissement semble ainsi pouvoir être feint par les meilleurs comédiens. Coriolan prétend être incapable de contrôler son rougissement, de maîtriser sa couleur. La métaphore théâtrale est filée tout au long de la pièce et intervient aussi comme un agent de féminisation mais de manière très particulière car le jeu est toujours refusé par Coriolan et pourtant le héros est systématiquement associé à l'image dévirilisée de l'acteur. À l'acte II scène 2, Cominius dresse l'historique du passé glorieux de Martius, en évoquant son adolescence durant laquelle il fit ses premières armes (cf. II.ii.89-90 et II.ii.93-95). Bien que Martius ait préféré la guerre à la comédie, Cominius insiste plus sur le hiatus qui existait entre la physionomie de Martius (sa peau lisse, son allure fragile) et ses exploits, que sur ses valeurs martiales en tant que telles. Inévitablement, l'allusion théâtrale jette le trouble et la description très élisabéthaine du jeune garçon préposé aux rôles féminins fait écho aux célèbres vers de Cléopâtre : « I shall see / Some squeaking Cleopatra boy my greatness / I' the posture of a whore. » (*A&C*, V.ii.217-220). Le rougissement cosmétique fait le lien entre l'acteur artificieux et la prostituée qui utilise le maquillage pour séduire de façon outrancière et racoleuse d'une part, mais aussi pour dissimuler les marques de maladie vénérienne qui la défigure.

Away, my disposition; and possess me
 Some harlot's spirit! My throat of war be turned,
 Which choired with my drum, into a pipe
 Small as an eunuch or the virgin voice
 That babies lull asleep. [...]
 (III.ii.112-16)

Le thème de la castration est ici plus qu'évident. Coriolan craint la féminisation que le rôle qu'on lui attribue suppose. Sa gorge, celle d'un soldat, est faite pour tonitruer sur le champ de bataille. Être obligé de se mettre en scène revient pour lui à devenir « boy actor » ; à retrouver un visage glabre et une voix prépubère. Il refuse à la fois les faux-semblants des hypocrites et des tyrans, et la castration que la mise en scène implique pour lui. Il repousse la féminisation du jeu mais en subit tout de même les conséquences par son manque de contrôle. Si Volumnia lui dit : « in such business / Action is eloquence »¹⁷ (III.ii.77-78), l'ultime coup de théâtre de la pièce (le dernier revirement de Coriolan) illustre l'incapacité du héros à prétendre¹⁸. Il ne sait pas feindre. Tous les éléments de son corps correspondent sans filtre, sans censure ; en cela, il est un être de passion, d'émotions incontrôlées, dont le rougissement révèle l'immatunité :

[...] His heart's his mouth
 What his breast forges, that his tongue must vent,
 And, being angry, does forget that ever
 He heard the name of death
 (III.i.259-62)

Pour autant, Coriolan saura mettre en place une rhétorique corporelle. L'acte IV opère bien évidemment un renversement, non pas seulement parce que Coriolan change de « camp », mais aussi parce qu'il change de tactique et met en œuvre les préceptes que sa mère a tenté de lui inculquer pour sauver les apparences – ce qu'il n'avait su faire jusqu'alors : il utilise le déguisement du comédien pour entrer dans Antium et la flatterie pour appâter Aufidius. De fait, lorsque Cominius relate leur brève entrevue, il précise : « [He] dismissed me / Thus, with his speechless hand. » (V.i.66-7). Sa réussite momentanée et la leçon de Volumnia se retourne contre Rome : il maîtrise un langage du corps et infantilise ceux qui voulaient le soumettre à la coutume (« us brats », IV.vi.97) en renversant les instructions qui lui ont été données. Coriolan a bien compris que « Action is eloquence » mais il ne connaît que le langage corporel du mépris.

La fierté de Coriolan est visible sur son visage, du moins c'est ce qu'affirment les tribuns, qui donnent incidemment quelques renseignements sur les mimiques à adopter pour le comédien qui interprète le personnage principal. La physiognomie de Coriolan est étudiée par Brutus et Sicinius qui y trouvent tous les signes du dédain et de l'orgueil :

BRUTUS
 Marked you his lip and eyes?
 SICINUS Nay but his taunts.
 (I.i.253)

La lèvre tient une place importante dans la physiognomonie¹⁹ de *Coriolan*. Tombante, elle est synonyme de mépris ; mordue, de colère.

¹⁷ Il existe d'ailleurs un ouvrage intitulé *Action is Eloquence* de David Bevington (Londres, Harvard University Press, 1984) qui étudie l'expression corporelle chez Shakespeare.

¹⁸ « Like a dull actor now / I have forgot my part, and I am out / Even to a full disgrace. » (V.iii.40-2).

¹⁹ L'étude des signes et des changements du corps et du visage.

Yet to bite his lip²⁰
 And hum at good Cominius much unhearts me.
 (V.i.48)

Dans *Contemplation of Mankinde, A Pleasant discours of Phyfiognomie* (1571), Thomas Heel attribue trois significations à la rougeur : la honte, l'ivresse et la colère.

The worthy Philosopher Ariftotle, in Methaphoricis uttereth, that the cheeks appearing red above, doe witneffe fuch a creature to be a drunkarde, or greate drinker of wine: and referred unto the fimilitude of the paffion: in that fuch which latelye haue bene angred and vexed, appeare of a blufhing redeneffe, efpecially about the eyes, kindled and caufed in the beginning of the yre²¹.

Ces précisions sur l'œil conviennent on ne peut mieux à Coriolan : « I tell you he does sit in gold, his eye / Red as 'twould burn Rome... » (V.i.63-64). Rougir désigne une action, le passage d'un état à un autre. La complexion rouge en permanence contient un sens différent. Les manuels de physiognomonie place l'homme au centre d'un univers influencé par les planètes et les caractéristiques physiques des animaux :

Celui qui vient au monde sous le signe de Mars, planète « immodérée dans sa chaleur et sa sécheresse » sera de teint rougeâtre et de tempérament inconstant et querelleur²².

Tout se tient : Coriolan-le-rouge, d'humeur colérique et belliqueuse, est né sous le signe de Mars, la planète rouge. Les références au dieu du même nom sont nombreuses dans la pièce et ont été soulignées à de multiples reprises, ainsi que l'homophonie entre Mars et Martius. La colère est effectivement le pire travers de Coriolan. De façon étonnamment régulière, on trouve dans la pièce quatre occurrences de « angry », quatre de « wrath », quatre de « choler » et jusqu'à dix de « rage ». Paradoxalement, bien que Coriolan refuse de se laisser manipuler, c'est en étant incontrôlable (c'est-à-dire en refusant de cacher sa vraie nature orgueilleuse) qu'il devient aisé de jouer de son caractère prévisible (cf. II.iii.193-94, II.iii.245-256 et III.iii.25). Le terme « choler » est intéressant dans le cadre de notre étude sur le rougissement puisque l'OED précise : « the word appears to have been sometimes confused with *colour*, esp. in its association with *red* ».

« (Juan Luis) Vivès²³ définissait la colère comme la réaction d'un sujet qui voit mépriser par autrui ce que lui-même tient pour estimable »²⁴ _ une idée qui se prête assez bien à la situation vécue par Coriolan, cette chose qu'il sent dépréciée par les citoyens et qu'il estime n'étant autre que lui-même. De fait, il pourrait bien faire passer la rougeur consécutive à sa colère pour de la pudeur alors qu'elle n'est, comme le soulignent sans cesse les tribuns, que signe d'orgueil. L'ouvrage le plus célèbre qui explore les affres de la colère est sans conteste le *De Ira* de Sénèque rédigé en partie contre les théories

²⁰ Par ce signe involontaire mais révélateur, Gloucester (Richard III) et Coriolan se ressemblent: « CATESBY. The king is angry: see, he gnaws his lip » (*RIII*, IV.ii.27).

²¹ Thomas Heel, *The Contemplation of Mankind*, Londres, 1571, (STC 13483), p. 117.

²² Sébastien Jahan, *Les Renaissances des corps, en Occident (1450-1650)*, Paris, Belin, 2004, p. 19.

²³ Théologien et philosophe espagnol (1492-1540), précepteur de la reine Elisabeth.

²⁴ « quod bona sua videt contemni, quae ipse non esse contemnenda ». *Opera*, t. III, p. 475 (cité par Jean Robert Simon, *Robert Burton (1577-1640) et L'Anatomie de la Mélancolie*, Paris, Didier, 1964, p. 209.)

aristotéliennes qui veulent que toute passion soit naturelle et utile, à condition seulement que l'on évite les excès – une idée que Sénèque, en bon stoïcien, rejette catégoriquement. Sénèque décrit le fonctionnement physiologique et physiologique de la colère, et l'on perçoit bien que l'influence des philosophes antiques a perduré jusqu'à la Renaissance puisque l'on y retrouve sensiblement les éléments traités par Thomas Heel :

LIVRE XIX. 1. Les plus enclins à la colère sont les tempéraments bouillants. Car comme il y a quatre éléments : le feu, l'eau, l'air, la terre, quatre propriétés leur correspondent : le froid, la chaleur, la sécheresse et l'humidité ; [...] On retrouve les mêmes différences chez les animaux et les hommes ; la quantité d'humidité et de chaleur que contient chaque individu a une grande importance, la prédominance d'un élément déterminera son caractère. [...] Le vin allume les colères, parce qu'il augmente la chaleur ; suivant le tempérament de chacun, certains s'échauffent quand ils sont ivres, certains quand ils sont blessés. C'est la raison pour laquelle les plus irascibles sont ceux qui sont rouges de cheveux et de teint : leur couleur naturelle est celle que prennent les autres dans la colère, car leur sang est mobile et agité²⁵.

Coriolan-le-rouge y était donc prédisposé. En outre, les images animales viennent corroborer les allusions explicites faites au tempérament du guerrier. L'iconographie associe la colère au lion²⁶ : si le lion est traditionnellement valeureux, il « fait souvent couple avec d'autres animaux trompeurs pour incarner les vices et menacer les hommes »²⁷. Effectivement, l'étude des emblèmes révèle que le lion incarne la colère la plus dévastatrice²⁸.

Sénèque, quant à lui, refuse de voir les hommes réduits à leurs instincts les plus primaires : « XVI. 1. Les animaux, dira-t-on, qui passent pour les plus nobles, sont ceux qui sont enclins à la colère. – C'est une erreur d'offrir comme modèle à l'homme les êtres chez qui la fougue remplace la raison ; chez l'homme la raison tient lieu de fougue²⁹ » ; il en conclut naturellement que la colère n'est pas une valeur guerrière³⁰. On aurait pu penser *a priori* que le rougissement colérique était une déclinaison du rougissement martial. Or il

²⁵ *De la colère*, p. 44.

²⁶ Dont Agnès Lafont souligne les implications paradoxales dans son article « Hurler avec les loups ou 'do in Rome as Romans do' : plasticité de l'emblématique animale de *Coriolan* », in *The Tragedy of Coriolanus de William Shakespeare*, (étude d'une œuvre), éd. Charlotte Coffin et Laetitia Coussemont-Boillot, Nantes, Éditions du Temps, 2006, p. 103-121.

²⁷ Ibid, p. 117.

²⁸ Dans sa section intitulée « Stultitia » (folie ou bêtise) Alciat propose l'emblème 57 « Furor et rabies » (Anger and rage), voir lien internet :

<http://www.mun.ca/alciato/e057.html> ; emblème qui fut repris par Whitney « Emblem 45 », voir lien internet : <http://www.mun.ca/alciato/whit/w045.html>

L'emblème 63 d'Alciat (Ira/Wrath) associe la colère du lion à des facteurs humoraux :

<http://www.mun.ca/alciato/e063.html>

²⁹ *De la colère*, p. 43.

³⁰ Ibid, « XI. 1. [...] Y a-t-il rien qui affaiblisse plus les barbares, si supérieurs pourtant par la vigueur physique et la résistance à la fatigue, que la colère, qui est à elle-même son plus redoutable adversaire [?] » (p. 13). « XI. 8. La colère n'a donc pas d'utilité, même dans les combats et les guerres ; car elle a du penchant pour la témérité, et dans son empressement à mettre l'ennemi en péril, elle ne s'en garde pas. » (p. 14) « XII. 5. Ainsi, soit en paix, soit en guerre, elle n'a jamais été un bien ; elle rend la paix semblable à la guerre ; au combat elle oublie que Mars est impartial, et tombe au pouvoir d'un autre, faute d'en avoir sur elle-même » (p. 16).

n'en est rien. Si le second est valeureux, le premier est une faiblesse, et appartient finalement plus au rougissement féminin de notre troisième partie. En effet, Sénèque le dit : « XX. 3. [A]insi la colère est surtout un vice de femme et d'enfant. – Mais elle se produit aussi chez les hommes. – C'est que des hommes aussi ont un tempérament d'enfants et de femmes »³¹. Sans conteste, l'emportement de Coriolan l'infantilise en l'assimilant malgré lui à un être non de culture mais de nature, qui ne sait se soumettre aux règles sociales de bienséance (III.i.324). Cette colère est d'autant plus le fait des femmes qu'elle est héritée de sa mère, dont on peut penser qu'elle la lui a transmise comme sa « vaillance » par l'intermédiaire de son lait³². Les images d'allaitement sont à mettre en relation étroite avec le vers suivant :

There is no more mercy in him than there is milk in a male tiger.
(V.iv.27-28)

De la même façon que Cominius évoquait un agent de féminisation potentiel pour asseoir la virilité de Martius (qui s'en trouvait malgré tout inévitablement mise en doute) lorsqu'il disait : « When he might act the woman in the scene » (II.ii.94), Menenius fait ici un curieux détour par le féminin pour mettre à jour un aspect masculin du héros. L'effet est à nouveau paradoxal étant donnée l'issue de la pièce. Le procédé est le même les deux fois : l'image, retournée, contredite, tourne au désavantage de Coriolan. L'intransigeance de ce dernier, que l'on disait inébranlable, fondra comme neige au soleil au contact de sa famille. L'affirmation de Menenius étant finalement déniée, Coriolan se retrouve, par défaut, associé non plus au tigre mais à sa femelle, et qui plus est, allaitante.

L'association du tigre et du lait convoque de façon indiscutable la figure de celle que Paul Verlaine appelle « la tigresse épouvantable d'Hyrkanie »³³. Celle-ci apparaît dans l'*Enéide* lors d'un monologue enragé de Didon :

Throughout this declaration Dido had remained standing, turned away from Aeneas but glaring at him over her shoulder with eyes which roved about his whole figure in a voiceless stare. Then her fury broke: "Traitor, no goddess was ever your mother, nor was it Dardanus who founded your line. No, your parent was Mount Caucasus, rugged, rocky, and hard, and tigers of Hyrcania nursed you [" (IV. 367)³⁴.

³¹ Ibid, p. 25.

³² « Thy valiantness was mine, thou suck'st it from me, / But owe thy pride thyself » (III.ii.131-32). Sénèque souligne d'ailleurs l'influence d'une nourrice sur son nourrisson. Volumnia elle-même est irascible: « Anger's my meat: I sup upon myself / And so shall starve with feeding. (To Virgilia) Come, let's go / Leave this faint pining and lament as I do, / In anger, Juno-like. Come, come, come. » (IV.ii.53). La figure de Junon utilisée comme emblème de la colère rend impossible toute hypothèse d'une colère virile. Ce qui est féminisant dans le rougissement colérique, comme dans le rougissement modeste d'ailleurs, c'est le manque de contrôle qu'il suppose et l'image de virago qu'il confère au colérique. D'ailleurs, ironiquement, Volumnia maîtrise mieux son ire que son fils en faisant montre d'une colère froide et exhorte Coriolan à l'imiter : « I have a heart as little as yours, / But yet a brain that leads my use of anger / To better vantage. » (III.ii.29-31). Elle souligne encore leur filiation dans ce domaine.

³³ « Dans la grotte », *Fêtes Galantes* (1869) : « Là ! Je me tue à vos genoux ! / Car ma détresse est infinie / Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie / Est agnelle au prix de vous. »

³⁴ Virgil, *The Aeneid*, éd. W. F. Jackson Knight, Penguin Books, 1956, p. 108.

On retrouve l'animal chez Sénèque dans *Hercvles Œtaevs* (*Hercule sur l'Œta*) – de façon moins ostensible mais toujours défini par l'allaitement. Sénèque écrit :

(CHORVS)
 Quae cautes Scythiae, quis genuit lapis ?
 Num Titana ferum tr Rhodope tulit
 te praeuptus Athos, te fera Caspias ?
 Quae uirgata tibi praebuit ubera?
 (*Hercvles Œtaevs*, 140)

Le latin est une langue elliptique. Le dernier vers signifie: Quel <> rayé te présenta ses mamelles? Mais les traducteurs ont su reconstruire le terme <tigresse> :

What Scythian crag, what rocky cliff begot thee?
 As some fierce Titan, did Rhodope bring thee forth, or Athos rough?
 Did some wild Caspian beast, some striped tigress give thee suck³⁵?

L'élément qui aida à inférer le sens global est sans doute la référence à la Caspienne, mer qui borde précisément la région nommée Hyrcanie. L'incarnation de la colère dans *Coriolan* s'avère ainsi être moins le lion évoqué précédemment que la tigresse d'Hyrcanie, qui symbolise – et ce n'est pas un hasard – une fureur exclusivement féminine, notamment dans l'emblème suivant issu de *Picta poesis* (Barthélemy Aneau *L'Imagination Poétique*, 1552) :

Impotentis Vindinctæ Fœmina³⁶
 (Women are unable to control their desire for revenge)

The rabid Hyrcanian tigress tears herself to pieces, and rends the members of her own flesh. No other target presents itself, and her rage, unable to control its anger, is so powerful in its madness. So Medea, so evil Procne killed their children because they could not kill their fathers. The one slit her two sons' throats in their father's face; the other cooked Itys into a monstrous lunch for his father. O female sex, desiring revenge on your husbands but unable to carry it off; o woman, more fearful than a tigress of Hyrcania!

La figure de la mère infanticide invoquée par l'intermédiaire de la tigresse s'intègre parfaitement au bestiaire de *Coriolan* et aux remarques faites par Agnès Lafont sur la louve romaine : « [C]ette image nourricière positive, quoique dramatisée par le contexte sanglant de l'*Iliade*, se combine avec une image inquiétante de cannibalisme : celle de la mère indigne dévorant sa portée³⁷. [...] La mère génitrice et nourricière apporte la mort à sa propre descendance dans le souci de l'honneur »³⁸. Puisque les images d'allaitement impliquent systématiquement Volumnia et Coriolan, ce dernier devient le petit d'une tigresse, nourri de lait enragé dont les effets le mèneront à sa perte : il ne saura pas contrôler

³⁵ Seneca, *Hercules Oetaeus*, in *Tragedies*, éd. Jeffrey Henderson, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2001 (1917), p. 197.

³⁶ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae.php?id=FA Na063>

³⁷ A. Lafont, « Hurler avec les loups », p. 109.

³⁸ Ibid, p. 112.

sa vengeance et se retournera contre les siens. À nouveau, féminisation et infantilisation vont de pair.

Le texte explicatif qui figure sous l'emblème 134 de Geoffrey Whitney « In colores / On colours », nous intéresse particulièrement lorsqu'il aborde la couleur rouge :

The collour *Redde*, let martiall captains get,
And little boies, whome fhameafatnes did grace,
The Romaines deck'd, in *Scarlet* like their face³⁹.

Ces trois vers illustrent la superposition du rougissement martial sur celui de la modestie. Nous retrouvons de jeunes garçons timorés similaires dans la pièce :

But at his nurses's tears
He whined and roared away your victory,
That pages blushed at him, and men of heart
Looked wond'ring each at others.
(V.vi.99-102)

Le manque de constance de Coriolan fait rougir jusqu'aux jeunes pages, qui malgré leur innocence, ont honte pour lui et lui paraissent de fait supérieurs et plus raisonnables.

Les rougissements de Coriolan concentrent les principaux traits de caractère du personnage : sa valeur martiale, bien sûr, mais aussi la féminisation-infantilisation-réification (qui participent du même procédé) dont il fait l'objet durant toute la pièce (notamment à travers le rougissement pudique) ; son refus du jeu des faux-semblants (parce que le rougissement le trahit et qu'il ne maîtrise pas la feinte) ; et son tempérament colérique, dont le rougissement est un peu la fusion du martial et du féminisant.

Il apparaît que Coriolan est pris en porte-à-faux et que sa féminisation est inévitable, qu'il se montre ou qu'il se cache ; qu'il soit calme ou qu'il s'emporte ; qu'il soit naturel ou qu'il prétende. Il est inutile de s'aventurer dans les relations pseudo homoérotiques entre Martius et Aufidius ou de psychanalyser la relation qui unit Coriolan à sa mère pour mettre ce processus à jour. Évitions l'écueil qui serait de nous attarder sur ce qu'il y aurait de latent et concentrons notre attention sur le tangible. L'étude scrupuleuse du rougissement permet d'aborder les aspects essentiels de la pièce. J'en retiens surtout les forces contradictoires qui luttent au sein même de Coriolan, personnage hautement complexe, résolument énigmatique, dont il ne nous appartient d'ailleurs pas d'expliquer ou de comprendre les moindres faits et gestes. Son mystère est aussi le moteur de la pièce.

Frédéric Delord
Allocataire-moniteur, Université Paul Valéry Montpellier III – IRCL

³⁹ Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes* (1586), éd. John Manning, Aldershot & Brookfield, Scolar Press, 1989, p. 134.