



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



Coriolan – Tragédie des lieux Nathalie RIVÈRE DE CARLES (Toulouse II – Le Mirail)

Dans un sonnet de 1558, Du Bellay décrit Rome comme un espace contradictoire et synthétique d'où semble jaillir l'essence de la tragédie : « ce chaos / Où tout le bien et le mal fut enclos »¹. À l'intérieur de la forme fixe du poème, il développe une image de la cité impériale comme métaphore de la grandeur et de la décadence de l'humain. L'espace textuel sert de siège physique à l'abstraction qu'est Rome et permet au poète de transmettre à son lecteur l'ampleur de l'ambivalence de ce lieu. Si la ville mythique était source à la fois de destruction et de régénération, l'œuvre littéraire qui se ferait son écho rassemblerait aussi les mêmes caractéristiques d'ambiguïté et de crise.

Dans *Coriolan*, William Shakespeare utilise le motif romain dans le but de montrer la coexistence permanente du chaos et de l'ordre retrouvé. Rome n'est plus seulement le lieu qui rassemble les contraires mais aussi celui qui transfère ses caractéristiques propres sur le destin des personnages qui l'habitent. De fait, explorer l'influence de l'espace sur le discours et sur la dramaturgie de *Coriolan* peut constituer une des clés pour comprendre cette œuvre. Coriolan tire son surnom héroïque d'une ville qu'il a conquise. Et si ce nom lui prédit un destin glorieux, c'est avant tout le signe d'une identité en constante mutation. C'est à la nature spatiale de ce signe que nous allons nous intéresser. Corioles, source de ce nom de gloire, permet à Martius de passer du rang de général à celui de héros de la cité romaine. Shakespeare crée donc un personnage dont l'identité est éminemment spatialisée : la dynamique de son évolution est intimement liée à son inscription réussie ou manquée dans divers lieux.

Opposant ou superposant lieux publics et privés, l'espace circonscrit de la cité romaine et le désordre du champ de bataille, Shakespeare construit ainsi un texte à forte densité dramaturgique qui interroge une dynamique spatiale des

¹ Joachim du Bellay, Sonnet 19, *Les Antiquités de Rome*, 1558, Paris, Garnier Flammarion, 1994.

corps. Contrastes horizontaux et verticaux, intrusions d'un espace dans l'autre ponctuent et nourrissent le cheminement tragique d'un héros problématique. Le parcours spatial de Coriolan sera considéré sous trois angles : la nature dysphorique de Rome, l'ailleurs des conflits ou la menace extérieure et, enfin, l'espace comme miroir d'une crise ontologique du héros.

Coriolan met en scène une cité en profond conflit avec elle-même. Un conflit qui se traduit en terme spatial par une présentation fragmentée de l'espace romain. Une fois de plus en rupture avec le concept de l'unité de lieu, Shakespeare nous laisse suivre des personnages dans une ville kaléidoscopique. Nous sommes dans une cité « ouverte ». C'est une ouverture du type de celle décrite par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*² qui prend la forme d'une incomplétude que le spectateur, guidé par le dramaturge, doit combler.

Rome ne possède pas une densité homogène, elle est un espace paradoxal car fondé sur le désordre. Les lieux dans Rome semblent peu liés entre eux et surtout ne possèdent pas de réelle matérialité physique. Alan C. Dessen souligne que Shakespeare sait utiliser la flexibilité du plateau scénique élisabéthain ainsi que sa neutralité spatiale³. Il définit le concept de « *Placelessness* »⁴, ou l'absence de repérage visuel des lieux dans les pièces de Shakespeare. Un principe créatif imposé par la forme architecturale des théâtres de la Renaissance et les impératifs de rythme de jeu des acteurs⁵. En effet, moins le décor est chargé, moins il sera difficile de faire passer les personnages d'un lieu à un autre, tout en maintenant un rythme continu sur la scène. Ainsi, jouant de ces caractéristiques de l'espace théâtral, Shakespeare a pu s'affranchir d'un espace unitaire, moins signifiant car

² Umberto Eco, *La Poétique de l'œuvre ouverte*, extrait de *L'Œuvre ouverte*, Collection «Points», Paris, Seuil, 1965 : « Une œuvre conçue sur ce principe est incontestablement dotée d'une certaine « ouverture » : le lecteur sait que chaque phrase, chaque personnage, enveloppent des significations multiformes qu'il lui appartient de découvrir. Selon son état d'esprit, il choisira la clef qui lui semblera la meilleure et « utilisera » l'œuvre dans un sens qui peut être différent de celui adopté au cours d'une précédente lecture. Or, ici encore, « ouverture » ne signifie pas « indétermination » de la communication, « infinies » possibilités de la forme, liberté d'interprétation. Le lecteur a simplement à sa disposition un éventail de possibilités soigneusement déterminées, et conditionnées de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur ». (p. 15-40). Si la stratégie d'œuvre ouverte n'est pas encore consciente à l'époque moderne, il n'en reste pas moins que le concept d'ouverture demeure utile à la compréhension du travail de création et de récréation du sens qui s'effectue dans l'imaginaire des spectateurs de la Renaissance. Shakespeare éclate le cadre spatial romain et dirige la compréhension du spectateur dans cet univers déstructuré par le biais d'analogies (Sparte, Troie) et d'une représentation métonymique et symbolique de la ville (le lieu domestique, la rue, le forum, le sénat, le marché).

³A. C. Dessen, « Shakespeare's handling of the flexible, essentially placeless open stage », *Elizabethan Stage Conventions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 93.

⁴ « Thanks to generations of editing and typography, modern readers have thereby been conditioned to expect placement of a given scene ('where' does it occur?), regardless of the fluidity or placelessness of the original context or the potential distortion in the question 'where?' », Ibid, p. 84.

⁵ Il faut ici rappeler la notion de *continuous act* fondamentale à toute représentation théâtrale. Le rythme du jeu et de l'action ne doit pas être brisé. Il faudra donc considérer la scénographie comme une structure flexible s'adaptant à cet impératif et non un cadre contraignant le rythme de la pièce.

plus statique, pour développer une conception de l'espace particulière. Celui-ci est envisagé sur le mode de la diffusion : il est démultiplié – les personnages évoluent dans des lieux divers d'une scène à l'autre – et il reste neutre dans sa représentation scénique. Cette nature diffuse, voire confuse, correspond à ce concept d'ouverture qui laisse au spectateur le soin de remplir les blancs laissés par la dramaturgie. Lorsque le texte soulève la question de l'espace, le spectateur est contraint de recourir à l'imagination pour parfaire la représentation.

Tout au long de la pièce, nous sommes menés d'un lieu à un autre à l'intérieur même d'une cité fragmentée. L'action est éclatée entre la rue, le forum, le sénat, et la maison de Martius. Tous ces lieux sont plus ou moins explicitement évoqués mais l'impression dominante reste celle d'une incapacité à s'installer dans un espace. Rome rassemble des lieux de transition : le plus signifiant est la rue. Lieu de rencontre entre les personnages, elle est lieu de passage. Il est vrai que Shakespeare ne précise en aucune façon les lieux dans les didascalies et que l'on ne peut que les inférer en fonction du vocabulaire spatial utilisé par les personnages. L'espace romain est tellement diffus qu'il est rarement mentionné de façon explicite. Il devient une sorte d'abstraction instable dont l'impact dysphorique culmine dans une évocation de la Roche Tarpéienne qui, pour être répétée, n'est pourtant pas figurée sur scène⁶ :

SICINIUS He shall be thrown down the Tarpeian rock
With rigorous hands: he hath resisted law,
And therefore law shall scorn him further trial
Than the severity of the public power
Which he so sets at nought.
(III.i.265-270)

SICINIUS And in the power of us the tribune, we
E'en from this instant banish him our city
In peril of precipitation
From off the rock Tarpeian, never more
To enter our Rome gates.
(III.iii.104-108)

En réponse à l'anxiété suscitée par la tyrannie potentielle de Coriolan, les plébéiens en appellent à un lieu symbolique morbide. Cette roche d'où l'on jetait les traîtres est un ailleurs menaçant, verbal et scénique, qui ajoute au trouble général de Rome. En réponse à l'instabilité des relations entre le sénat et le forum, Shakespeare a recours à un hors-scène visuel et textuel qui préfigure la destinée funeste de Coriolan. Rome porte les germes de sa propre dislocation et semble nécessiter des repères non visibles pour tenter de se stabiliser.

Ceci se traduit dans la pièce par le recours à des doubles spatiaux de Rome pour la définir. De ce fait, Antium peut être considérée comme le double symbolique et scénique de Rome, à partir du moment où Coriolan est exilé. Le personnage part en quête d'une nouvelle Rome⁷, mais une Rome différente, qui lui

⁶ Voir aussi les répliques de Coriolan en III.ii.1-6 et III.iii.91-92.

⁷ Paul A. Cantor note le jeu de miroir entre Rome et Antium : « He sets forth from Rome on what promises to be a voyage of exploration, but he discovers nothing new on the way, only

apporte enfin la reconnaissance qui lui est due. Il vit une expérience radicalement différente en terme d'espace lorsqu'il se trouve à Antium, où les expressions de verticalité et de domination sont nombreuses, alors qu'elles semblaient lui être constamment refusées à Rome. Antium ne parvient donc pas à rendre Rome plus stable mais bel et bien à en souligner la dislocation. Ce processus de reduplication ne fait qu'ajouter à la fragmentation de la ville.

Cette tendance à trouver des doubles de Rome métaphoriques et négatifs se répète au fil de la pièce. Volumnia évoque le souvenir de Troie en se transformant en Hécube et Menenius traite les tribuns de Lycurges en I.i.55, faisant allusion à Sparte et à son législateur. Loin de structurer Rome, ces doubles contribuent à la fragmentation de son image. Troie appelle le siège, la destruction, tandis que Sparte apparaît comme le modèle que Rome ne parviendra jamais à atteindre. Si Menenius nie la capacité des tribuns à être des Lycurges, « I cannot call you Lycurguses », il nie de ce fait l'aspiration de Rome à la stabilité. La construction contrastive de l'espace romain fondé sur des couples antinomiques (le forum / le sénat ; la rue / l'espace domestique ; la Roche Tarpéienne / le lieu du triomphe ; Troie – Antium – Sparte / Rome) ne s'arrête cependant pas à la vision d'ensemble de l'espace romain.

La nature fragmentée de Rome transparait dans les rapports de classe entre les personnages. Cette dislocation sociale s'entend aussi en terme d'espace comme on peut le voir dans la rhétorique d'exclusion utilisée par Coriolan à la scène 1 de l'acte III.

I would they were barbarians, as they are,
Though in Rome litter'd; not Romans, as they are not,
Though calved i'th' porch o'th' Capitol!
(III.i.237-39)

Le refus de Coriolan d'intégrer la plèbe à l'espace romain, ou de partager cet espace avec elle, est exprimé par le biais d'un rapprochement du vivant et de l'inerte. Rome est à la fois un corps et un espace, le lieu de l'engendrement et de l'abomination. Les termes d'engendrement animal (« litter'd » et « calved ») sont attribués à une architecture (celle du Capitole en particulier). Cette comparaison est d'autant plus troublante qu'elle est aussi inappropriée que la présence des plébéiens au Capitole pour Coriolan. Il utilise une fois de plus la rhétorique spatiale pour exclure la plèbe et réduire Rome à une chasse gardée de la noblesse. Être dans Rome ne signifie pas pour autant être romain. Ainsi, Coriolan amplifie l'instabilité de cet espace, qui semble toujours contenir une altérité inquiétante et destructrice.

Par cette juxtaposition contre-nature des plébéiens et du lieu de la noblesse et de la politique, Coriolan ne fait que souligner la confusion des repères spatiaux à Rome. Il n'est plus surprenant de le voir évoquer une destruction de la géométrie de Rome lorsque, accusé de trahison, il file la métaphore architecturale d'un sénateur commencée au vers 198 de la scène 1 de l'acte III (« To unbuild the city, and to lay all flat »). Il compare alors Rome à une maison menacée de destruction :

a mirror image of his native city in Antium », *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1976, p. 106.

That is the way to lay the city flat,
 To bring the roof to the foundation,
 And bury all which yet distinctly ranges
 In heaps and piles of ruin
 (III.i.203-06)

La réplique est attribuée par John Jowett, à la suite d'Alexander Pope, à Coriolan dans l'édition Oxford des *Œuvres Complètes* (1998), et à Cominius dans le Folio repris par l'édition Riverside de 1976. Dans les deux cas, Shakespeare exerce une violence verbale à l'encontre d'une Rome vouée à la ruine. La perte des repères se fait de manière axiale : le vers « And bury all which yet distinctly ranges » synthétise à l'intérieur d'un même segment poétique l'anéantissement de Rome. Tout ce qui est à la fois debout (« distinctly ») et aligné (« ranges ») sera enterré. Shakespeare détruit l'espace romain en détruisant l'abscisse et l'ordonnée, en refusant la possibilité de se situer géométriquement. Jean-Marie Maguin souligne comment l'instabilité des rapports de verticalité et d'horizontalité est fondamentale à la pièce : « Contrastes verticaux mais dans le même temps fondateurs de contrastes horizontaux. Système d'opposition complexe créateur de l'ambiguïté essentielle de la pièce »⁸. Une ambiguïté que l'on retrouve au plus profond de la structure spatiale de Rome.

Si l'architecture générale de la ville semble se retourner contre elle-même, cette menace s'ancre aussi au plus intime de l'espace romain. En effet, le lieu domestique reflète cette tension permanente au sein de Rome. L'ennemi de Rome se trouve dans la fracture de l'espace intime des citoyens. Cette fêlure s'illustre dans la scène 3 de l'acte I qui offre la vision de l'univers féminin et familial d'une demeure patricienne.

La didascalie introductive montre déjà la volonté d'une partition du lieu domestique à travers une scénographie divisée : « *Enter Volunna and Virgilia, mother and wife to Martius. They set them down on two low stools and sew* » (I.iii.O.S.D.). Volunna et Virgilia entrent chacune avec son tabouret et son ouvrage et l'on peut supposer que, dans un but de fluidité scénique optimale, les deux femmes rentrent chacune par une porte. Par ailleurs, le lieu domestique n'est pas créé par le décor mais par les accessoires scéniques comme le suggère Alan C. Dessen : « stage properties can bring with them a sense of locale »⁹. Les tabourets et les ouvrages d'aiguilles que tiennent les acteurs suggèrent une activité féminine et domestique. Toutefois, l'illusion d'harmonie liée au travail d'aiguille est une première fois troublée par la binarité visuelle de l'aire de jeu contrariée. Une fois installées sur leur tabouret respectif, les deux femmes offrent une vision étonnamment symétrique de la scène. Cette régularité géométrique est bien vite minée par la réplique d'ouverture de Volunna, dans laquelle elle s'immisce dans l'espace marital de son fils et de sa belle-fille dont elle prend verbalement la place : « *If my son were my husband, I should freelier rejoice in that absence wherein he won honour than in the embracements of his bed where he would show most love* » (I.iii.2-4). Ainsi, Volunna outrepassa le lieu qui lui est attribué et vient métamorphoser l'espace sensuel et amoureux du couple en un champ de bataille,

⁸ Jean-Marie Maguin, « Coriolan, jeux de contraste », in *Coriolan, Théâtre et politique*, éd. J. P. Debax et Y. Peyré, Toulouse, Services des Publications UTM – CIRT, 1984, p. 70.

⁹ Dessen, 91.

« To a cruel war, I sent him, from when he returned his brows bound with oak ». La stabilité apparente de l'espace scénique est confrontée à un verbe porteur du chaos. Non seulement Volumnia envoie Martius à la guerre et l'arrache au lieu domestique mais elle l'associe aux vaincus de *l'Illiade*. La couronne de chêne qui ceint son front est l'emblème d'un Martius prisonnier de l'espace guerrier, en rupture avec l'univers domestique. En outre, elle transporte son fils au-delà du simple espace militaire et le fait rentrer dans le lieu mythique de *l'Illiade* lorsqu'elle se compare à Hécube. Plus que la guerre contre les Volsques, c'est l'image d'une Troie en ruine et d'une famille déchirée par le conflit que Volumnia vient substituer à la courte évocation du couple en début de scène. Ainsi, Volumnia n'a de cesse de briser l'équilibre visible ou imaginaire de l'espace domestique.

D'un point de vue scénique, elle est celle qui oblige Virgilia à recevoir Valeria et autorise l'intrusion d'un personnage extérieur venant troubler l'harmonie illusoire des fileuses. L'arrivée de Valeria, accompagnée d'un huissier et de la Dame d'Honneur, introduit un déséquilibre numérique qui souligne une nouvelle fois la fragilité du foyer. En outre, l'image de violence qui débute l'échange de civilités entre les trois femmes renforce ce bouleversement inquiétant. Valeria décrit la cruauté du jeune Martius et l'image du déchirement du corps du papillon vient s'ajouter à l'imagerie mortifère créée par Volumnia.

Cette scène domestique se métamorphose en une cruelle scène de siège. Virgilia est tourmentée sans répit par Volumnia et Valeria, et se trouve incapable de préserver efficacement l'intégrité du lieu domestique. Transgressant la fonction hospitalière du foyer, elle refuse de recevoir Valeria et semble s'enliser dans un isolement rituel problématique¹⁰ : « Beseech you give me leave to retire myself ». Virgilia oppose le respect scrupuleux du rituel du mariage à la rhétorique moqueuse de Valeria et de Volumnia contre la chasteté de Pénélope ; paradoxalement, cette soumission excessive à la coutume viole les règles de l'hospitalité.

VALERIA Come, lay aside your stitchery; I must have you play the idle housewife with me this afternoon.

VIRGILIA No, good madam; I will not out of doors.

VALERIA Not out of doors!

VOLUMNIA She shall, she shall.

VIRGILIA Indeed, no, by your patience; I'll not over the threshold till my lord return from the wars.

VALERIA Fie, you confine yourself most unreasonably: come you must go visit the good lady that lies in.

VIRGILIA I will wish her speedy strength, and visit her with my prayers; but I cannot go thither.

VOLUMNIA Why, I pray you?

VIRGILIA 'Tis not to save labour, nor that I want love.

VALERIA You would be another Penelope: yet, they say, all the yarn she spun in Ulysses' absence did but fill Ithaca full of moths. Come; I would your cambric were sensible as your finger, that you might leave pricking it for pity. Come, you shall go with us.

¹⁰ Ayant franchi le seuil de la maison de son époux le jour de son mariage, Virgilia refuse de le franchir dans l'autre sens en l'absence de son époux.

VIRGILIA No, good madam, pardon me; indeed, I will not forth.
(I.iii.60-80)

Le contraste chaotique entre les efforts de Volumnia et de Valeria pour briser la rhétorique de la stase de Virgilia se développe sur le plan verbal dans l'opposition sémantique entre les expressions de mouvement et celles de confinement, de négation du mouvement. Toutefois, les efforts de Volumnia et de Valeria sont vains face à Virgilia. En effet, si celle-ci parle peu, celles-là se contentent d'amplifier verbalement son immobilisme. On peut imaginer que, sur la scène, Virgilia demeure assise toute la scène, tandis que les deux autres tentent de la faire sortir de scène pour aller accomplir son devoir et réintégrer l'espace social. Cette rhétorique conjuguée du jeu et du verbe, qui illustre le désordre qui règne dans le lieu domestique, culmine lors du dernier échange de la scène. Valeria s'interdit catégoriquement de bouger, « I must not » et détruit les efforts pour la convaincre, en pétrifiant la parole elle-même, résumée à la seule négation : « No, at a word, madam ». En dépit de l'acharnement de Virgilia à protéger l'espace intime dont elle ne veut franchir de nouveau le seuil, la scène s'achève pourtant sur une nouvelle image de désordre dans l'espace domestique. En effet, obéissant peut-être à une chorégraphie fréquente dans le théâtre de la période qui consiste à faire sortir les adversaires par des portes opposées à l'arrière de la scène, Valeria, Volumnia et l'huissier sortent probablement par une porte, tandis que Virgilia et sa Dame d'Honneur disparaissent par une autre, comme le suggèrent les indications scéniques reprécisées par John Jowett dans l'édition Oxford de 1998. Le spectateur conserve donc l'impression d'un espace intime chaotique. Rome est une cité profondément divisée, tant au niveau politique que social et domestique.

Cette instabilité de l'espace du foyer se retrouve dans la relation de Martius au rituel communautaire du partage de la nourriture. À la scène 4 de l'acte IV, alors qu'il se trouve à Antium, double symbolique de Rome, il vient bouleverser le banquet d'Aufidius. Il transgresse les règles de bienséance en prenant la place à table du maître de maison¹¹ – tout comme Volumnia préfère rompre l'espace social qu'est le banquet en s'isolant dans un festin cannibale à la fin de la scène 3 de l'acte IV : « I sup upon myself » (53). Le rituel hospitalier est brisé dans les deux cas et l'espace domestique devient le lieu de la transgression et du désordre : désordre social et politique chez Aufidius et désordre naturel chez Volumnia. Mère et fils enfreignent la règle communautaire du banquet. Ils se singularisent en se détachant des autres personnages scéniquement et symboliquement.

Cette obsession de l'isolement soulève un autre aspect problématique du rapport à l'espace. Les personnages sont contraints de se replier sur eux-mêmes, car ils craignent une menace venant de l'extérieur. La dislocation interne de l'espace répond à un extérieur dont l'instabilité inquiète. Rome est le lieu d'une anxiété permanente : celle du siège et de la destruction.

L'anxiété de Rome vis-à-vis d'elle-même se traduit par une anxiété bien plus grande due à une possible invasion. La menace volsque devient ce substitut à l'instabilité naissante à Rome et Corioles est le lieu symbolique du conflit entre

¹¹ Voir la citation p. 25 (V.iv.17-24).

Rome et son double, Antium. C'est précisément dans le lieu chaotique de la guerre que va commencer à se jouer la tragédie de Martius. Son orgueil tout comme son intégrité, sa folie destructrice comme son héroïsme, prennent une forme scénique dans cet ailleurs évoqué par Volumnia à la scène 3 de l'acte I. Ce conflit hors de Rome soulève la problématique de la symbolique scénique du hors-scène et de son rôle comme image théâtrale de l'instabilité romaine. L'ailleurs violent du champ de bataille est le lieu où la tragédie s'incarne dans l'espace¹². Dans son article sur les scènes de bataille dans le théâtre de Shakespeare, Jean MacIntyre identifie quatre grandes stratégies scénographiques¹³ :

- séparer le discours du combat, ce qui laisse plus d'espace aux acteurs qui peuvent maintenir le combat hors-scène et faire de la scène visible, l'envers de la bataille ;
- réduire la bataille à un duel ;
- représenter la bataille par des bruitages hors-scène avec ou sans des observateurs sur la scène ;
- mettre en scène des duels simultanés, des courses poursuites entrecoupées de répliques et accompagnées d'un fond sonore approprié.

Dans tous les cas, on note une utilisation complète de l'espace scénique dans sa partie visible et invisible. En effet, tant le texte dramatique que les didascalies¹⁴ indiquent que Shakespeare développe dans ces scènes une scénographie de la fragmentation. Le chaos du champ de bataille trouve son expression dramaturgique dans un jeu entre la scène et le hors-scène, entre l'avant-scène et le fond de scène. Shakespeare montre autant qu'il suggère et c'est souvent dans ce qui demeure caché au regard du spectateur que se développe le rapport victorieux de Coriolan et de l'ailleurs.

Pour résumer la scénographie d'ensemble des scènes de bataille, nous observons (v. 12) l'apparition de deux sénateurs volsques dans la galerie située dans le mur de la *tiring-house* au fond de la scène et une partition verticale de l'espace scénique entre la ville assiégée et les assiégeants. Ce mur représente la ville de Corioles et les portes (en particulier celles fermant l'espace central) situées au fond de la scène peuvent représenter les portes de la ville d'où sort l'armée Volsque (v. 22). La chorégraphie de la bataille elle-même et la manière dont les King's Men l'avait élaborée en 1607-1608 ne sont pas des événements directement identifiables. Nous sommes dans la reconstruction conjecturale du jeu. Toutefois, certaines indications scéniques posent problème. C'est le cas pour '*The Romans are beat back to their trenches*' - (l. 29 s.d.). Où sont les tranchées ? Les acteurs se servaient-ils de la trappe pour disparaître ? Ou repassaient-ils hors-scène ?

L'intérêt de ces diverses hypothèses est de voir que ce mouvement incessant et chaotique sur la scène sollicite une scénographie précise fondée sur l'utilisation des espaces invisibles, ou moins visibles, de la scène jacobéenne tels que l'espace sous la scène et la coulisse. Ce choix de porter le conflit au-delà des limites visibles de la scène apporte une véritable souplesse dramaturgique, mais

¹² Huston Diehl, « The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy », in *Renaissance Drama*, NS II, 1980, p. 27-44 : « [A]cts of stage violence often 'function as symbolic icons, embodying abstract ideas through conventional visual images' [...] » (p. 44).

¹³ Jean MacIntyre, « Shakespeare and the Battlefield: Tradition and Innovation in Battle Scenes », in *Theatre Survey*, 23, (1982), p. 31-44.

¹⁴ Les didascalies peuvent être prescrites par le dramaturge ou par un éditeur ultérieur.

contribue surtout à représenter cette altérité inquiétante qui menace Rome et ses citoyens.

Le cœur du combat est ailleurs et se voit donc amplifié par le travail d'imagination du spectateur. Shakespeare ne nous en laisse percevoir que des bribes et c'est de cette frustration du regard que naît une fois de plus l'impression d'instabilité. L'espace militaire est un ailleurs angoissant qui n'obéit qu'à la confusion. Confusion augmentée par l'intégration de Martius dans l'espace hors-scène lorsqu'il poursuit les soldats volsques dans Corioles et qu'il franchit les portes imaginaires de la ville. Les portes qui se referment sur lui (v. 42-45) sont celles de l'espace de découverte au fond de la scène. Cette intégration d'un corps ennemi à l'intérieur de l'espace invisible de la cité de Corioles souligne une fois de plus un traitement transgressif de l'espace. Martius n'est pas là où il doit se trouver. Il est isolé dans cet ailleurs militaire pendant que des soldats romains rapportent l'événement à Titus Lartius « following the fliers at the very heels, / With them he enters, who upon the sudden / Clapped to their gates; he is himself alone, / To answer all the city » (v. 49-52). Ce commentaire de la scénographie martiale souligne l'étrangeté de cette absorption contre-nature de Coriolan par la cité de Corioles. L'anxiété occasionnée par la disparition du héros derrière les lignes ennemies permet de tenir en haleine le spectateur et de donner bien plus d'impact à la rentrée sanglante de Coriolan sur l'aire de jeu principale. Le retour du général couvert de sang donne non seulement l'impression d'une renaissance violente du soldat mais surtout souligne la singularisation visuelle et verbale du héros.

Paradoxalement, la disparition de Martius hors-scène montre sa maîtrise de l'espace¹⁵. Ceci implique un jeu véritable avec la notion d'absence. Lorsque l'espace se vide, la menace devient diffuse et se déploie avec d'autant plus d'efficacité qu'elle crée une anxiété latente. Par ailleurs, il faut accorder une attention toute particulière au hors-scène. L'acteur et le dramaturge de l'ère jacobéenne utilisent la totalité du lieu théâtral : la structure visible et non-visible de la scène et le repère que constituent les spectateurs dans la salle¹⁶.

L'impact du hors-scène est notable dans la scène de transition entre le départ de Rome de Coriolan et son arrivée à Antium. Shakespeare ne choisit pas de nous montrer les pérégrinations de Coriolan, mais plutôt une scène d'envers : la rencontre entre l'espion romain Nicanor et son contact volsque, Adrian. Toute la scène va se jouer alors que Coriolan effectue son périple hors-scène. L'effet

¹⁵ « I shall be lov'd when I am lack'd » (IV.i.15). Cette réplique montre la stratégie paradoxale mise en œuvre par Coriolan pour retrouver sa place dans l'espace romain. C'est son absence qui lui rend une intégrité spatiale. Le peuple de Rome devra admettre que Coriolan n'appartient à nul autre lieu que Rome.

Cette stratégie de l'absence est confirmée par la structure de la pièce qui fait disparaître Coriolan de l'acte IV scène 5 v. 147 à l'acte V scène 2 v. 59. Coriolan est hors-scène mais demeure le centre des préoccupations des personnages sur la scène. Par ailleurs, cette stratégie de l'absence renforce la divinisation progressive de Coriolan. Il devient cette « speechless hand » (V.i.67) menaçante. La main du héros sans voix, car rejeté hors-scène, est source de sentiments contradictoires chez les Romains : espoir de nature divine pour les uns et fléau politique pour les autres.

¹⁶ C'est la compagnie des King's Men qui joua la pièce au théâtre du Globe en été et au théâtre d'intérieur du Blackfriars en hiver, en 1607-1608.

contrapuntique né du contraste entre le visible et l'invisible imaginé donne la victoire à Coriolan, l'absent. En effet, une présentation simultanée de Coriolan et de Nicanor sur la scène aurait pu produire une assimilation des intentions politiques des deux Romains. En revanche, l'éloignement visuel de Coriolan permet de singulariser le pragmatisme cynique de Nicanor. Shakespeare oblige son public à regarder l'image physique du traître, tandis qu'il préserve dans le hors-scène l'héroïsme coléreux de son protagoniste. Ce contraste entre le visible et le hors-scène met en relief les sombres motivations de Nicanor sans pour autant les associer à l'exil de l'orgueilleux Martius. Là où Plutarque précisait que Coriolan entamait son périple accompagné de trois ou quatre amis, Shakespeare insiste dans la scène précédente sur la solitude de l'exilé. Martius partira seul dans le hors-scène. Nicanor, dont le nom évoque celui d'un homme politique peu scrupuleux¹⁷, est inventé par Shakespeare pour servir de pierre de touche de la cupidité et de la trahison, qui ne peut que faire briller l'aura héroïque d'un Coriolan à la loyauté bafouée.

Toutefois, Martius et Nicanor possèdent un point commun dans leur rapport à l'espace. Ils sont tous deux condamnés à l'errance par leur condition d'exilé, pour Coriolan, et d'espion, pour Nicanor. Ce dernier appartient à bien des lieux à la fois, mais à aucun en particulier. Le choix de superposer la figure de l'espion au périple de Coriolan vers Antium est certes un moyen d'anticiper la forme que prendra l'exil offensé de Coriolan, mais c'est surtout une façon d'incarner physiquement et symboliquement le lien entre l'instabilité spatiale et le conflit ontologique qui siège au cœur de la pièce. L'espion, par essence double et fuyant, est un substitut visuel amplifié de l'incertitude qui plane autour de l'identité de Coriolan :

NICANOR I am a Roman, and my services are, as you are,
against 'em. Know you me yet?

ADRIAN Nicanor, no?

NICANOR The same, sir?

ADRIAN You had more beard last when I saw you, but
your favour is well approved by your tongue.

(IV.iii.4-9)

Nicanor illustre la fragilité politique et sociale de Rome et de Coriolan. C'est dans une constante expression de l'entre-deux, « I shall between this and supper tell you most strange things from Rome » (32), qu'il va illustrer la faiblesse de l'orgueilleux héros et de l'inconsciente plèbe romaine dans une scène à vocation de transition dans l'économie générale de la pièce. Le palimpseste scénique entre Coriolan et Nicanor, le verbe empreint de duplicité et de liminalité de ce dernier, et la structure de la pièce elle-même nous offrant une scène de transition entre deux moments importants de l'intrigue, tous ces éléments contribuent à renforcer l'intuition d'une crise ontologique révélée par l'indétermination de l'espace. La scène suivante montre Coriolan déguisé qui, à l'instar de Nicanor, erre dans des lieux ennemis en quête de sa gloire perdue : « *Enter Coriolanus in mean apparel, disguised and muffled* »

¹⁷ Plutarque fait intervenir un certain Nicanor dans *Vie de Phocion* qui prend le pouvoir à Athènes par la ruse et la corruption dans *Vies des Hommes Illustres*, Livre VI, 48.

(IV.iv.0 S.D.). La didascalie souligne l'image troublée de Martius qui s'incarne dans les hardes qu'il endosse pour se cacher.

L'instabilité spatiale se déploie dans toute la pièce tant d'un point de vue dramaturgique que textuel et métaphorique. À partir de l'acte IV, Coriolan quitte définitivement Rome et l'action se transporte constamment d'un lieu à un autre. La nature protéiforme de la scène élisabéthaine, dite « ouverte », épouse le devenir de Coriolan, un homme qui n'a pas d'espace propre sur cette scène mouvante. L'entre-deux représenté par la scène est le lieu d'accomplissement du destin théâtral et non plus politique de Coriolan. La neutralité du décor des théâtres publics de l'époque est fructueuse sur le plan symbolique. En effet, ne jamais identifier clairement l'aire de jeu à une ville autrement que par la présence contextuelle de personnages permet une complète assimilation de Rome à Antium et illustre également cette instabilité du lieu. Le caractère transitoire des déplacements sur l'aire de jeu est un renfort dramaturgique qui symbolise la crise ontologique du héros. Jean Fuzier¹⁸ fait remarquer, dans sa liste des types d'ambiguïtés fondatrices de la pièce, l'absence de soliloque efficace pour Coriolan. Shakespeare refuse à son personnage ce moment de vérité intime qu'est le soliloque ainsi que la possession totale de l'espace scénique. À la scène 4 de l'acte IV, Shakespeare donne par deux fois l'occasion à son personnage de se saisir complètement de la parole et de l'espace. Néanmoins, les deux tentatives se soldent par un échec, car le jeu interfère avec le verbe. Les six premiers vers de la scène sont prononcés par Coriolan alors seul sur scène, mais cet isolement est bien vite remis en cause par l'entrée d'un citoyen qui vient interrompre le vers 6. Non seulement la réplique de Coriolan soulignait à quel point l'espace d'Antium pouvait lui être hostile et mortel, mais les déplacements scéniques renforcent aussi cette instabilité. Ce déséquilibre est doublement confirmé : lorsque le citoyen sort de scène, Coriolan se retrouve enfin seul. Néanmoins, son discours¹⁹, tout comme sa gestuelle soulignent l'instabilité du personnage. Le monde qui entoure le protagoniste est instable, changeant, « O world, thy slippery turns ! » (IV.iv.12), et lui-même est en tension, « This enemy town. I'll enter. If he slay me, » (24). Ce dernier vers laisse deviner l'occupation incertaine de l'espace par Coriolan. Depuis le début de la scène, le héros déchu s'interroge sur l'espace qui l'entoure, il cherche la maison d'Aufidius. Une fois celle-ci identifiée, il regarde vers le fond de scène et ses portes donnant sur la coulisse. Le seuil de la maison d'Aufidius s'incarne dans la structure de la scène. Le choix de franchir ce seuil provoque cette hésitation qui devrait transparaître dans la gestuelle de l'acteur. Il lui faut indiquer la ville ennemie et regarder ce seuil qui l'appelle tout en délivrant sa réplique. Le corps de l'acteur est tendu vers deux lieux à la fois, l'avant-scène et le fond de scène. L'acteur est donc partagé entre un moment de solitude et d'intimité avec le public et la dynamique du personnage toujours en mouvement. L'impact du soliloque s'en trouve considérablement réduit et le protagoniste ne parvient toujours pas à maîtriser ni la vérité de son destin ni l'espace scénique.

¹⁸ Jean Fuzier, « Tragédie de l'ambiguïté », in *Coriolan : Théâtre et Politique*, op. cit., p. 45.

¹⁹ La binarité rythmique de certains vers, le recours à l'énumération et le champ sémantique du double montrent comment la langue de Coriolan semble courir après un sens. Toutefois, le verbe se heurte à l'entre-deux et ne peut illustrer que la division ontologique du héros.

Ce refus d'une domination de l'espace par les personnages est une stratégie récurrente dans la pièce. Nobles et plébéiens se disputent la domination de Rome mais ne semblent confinés qu'à des lieux de transition, comme la rue. On retrouve de nombreuses expressions signifiant qu'ils sont en route pour le forum ou pour le sénat, mais il n'y a que très peu de scènes qui se déroulent dans un espace stable.

Le texte théâtral semble donc se construire autour de l'idée du transitoire. Les personnages ne font que passer sur la scène et leur devenir est aussi éphémère que le fait même de jouer. Le triomphe de Volumnia est un parfait exemple de cette intégration de l'instabilité spatiale au plus profond de la rhétorique du texte dramatique. Les didascalies, « *Enter [at one door], Lords [and Citizens], [at another door] two senators with the ladies Volumnia, Virgilia and Valeria, passing over the stage* » (V.v.0 S.D.), insistent sur la fugacité de l'événement. Shakespeare construit cette scène comme une transition funèbre, ce n'est pas un véritable triomphe ou, du moins ce n'est pas traité comme tel. La scène est extrêmement brève, presque anecdotique, et ne fait que souligner l'emballlement du destin. À ce moment-là, il n'est pas important de faire de la place au triomphe de Volumnia mais d'en évaluer les conséquences sur le devenir de son fils. D'un point de vue scénique, la dynamique des corps, associée à la brièveté de la forme, renforce cette impression d'accélération et d'échec du retour du fils dans l'espace romain.

Coriolan lui-même n'échappe pas à ce mode d'existence liminaire. Lorsqu'il est à Rome, il est souvent pressé de changer de lieu (Capitole / forum / sa Demeure / la rue / les portes de la ville). Les conflits à Rome se jouent dans la rue, dans un espace qui n'est pas le sien, qu'il ne contrôle pas et dans lequel il joue un rôle qui ne lui convient pas. Acteur d'un rôle inapproprié, avec sa tige d'humilité, Coriolan paraît condamné à se déplacer à la recherche d'une identité qui n'est pas maquillée.

Pourtant son exil ne fait qu'accentuer cette tendance au travestissement de l'identité. Arrivé à Antium, il doit se grimer en vagabond pour s'introduire chez Aufidius. Toutefois, le premier lieu qu'il occupe une fois arrivé dans la ville ennemie n'est pas un espace central mais un lieu marginal. Ainsi, son entrée dans la demeure d'Aufidius se fait par l'office. De nouveau confiné à un lieu transitoire, il cherche à affirmer une identité qui le fuit sans cesse.

Dès lors, toute la gestuelle telle qu'elle est suggérée dans le texte contribue à faire de Coriolan un personnage de marge. Lorsqu'il sort de scène après son bannissement, la plèbe se met en mouvement pour accompagner sa sortie : « *Go see him out at gates, and follow him* ». La sortie de la foule est suivie immédiatement par la rentrée (certainement par la porte opposée) de Coriolan, de sa famille et de ses alliés. Ce mouvement perpétuel montre l'incapacité de Coriolan et de ses adversaires à contrôler l'espace scénique. La scène 1 de l'acte IV est présentée comme une scène d'adieu : on ne sait pas véritablement où il se trouve, chez lui ou en route vers la sortie de Rome... C'est une scène qui prolonge le départ, le rend moins brutal. À la question « *Whither will thou go ?* » (35), Coriolan ne répond pas : l'apatride n'a pas d'objectif spatial. La seule certitude de l'exil est sa présence sur la terre par opposition aux Enfers : « *While I remain above the ground you shall / Hear from me still, and never of me aught / But what is like me formerly* » (52-54). Coriolan oppose son intégrité vitale à l'absence d'appartenance à un espace policé. Il n'a pas d'abscisse, mais conserve une

ordonnée. Son horizontalité lui est refusée, mais il possède cette verticalité qui le sépare encore du monde des morts. L'exilé est présenté comme un « homme séparé », pour reprendre les termes de Gisèle Venet²⁰. La fracture ontologique se traduit par un symbolisme spatial incomplet. Ceci laisse penser que cet ailleurs qu'il se promet à lui-même, « There is a world elsewhere » (III.iii.136), est plus que douteux. L'exilé ne peut prétendre réellement posséder un nouvel espace puisque l'origine de son repère spatial demeure à Rome.

Toutefois, le risque de l'errance, même temporaire, est de se perdre complètement. Ce sera le cas pour Martius qui commet l'erreur fatale de réintégrer verbalement Rome dans un lieu inapproprié. Au vers 67 de la scène 5 de l'acte IV, Coriolan identifiait son nom comme son unique bien, et tout ce qui, à défaut d'appartenir à Rome, peut constituer son identité, « Only that name remains ». Toutefois, il comprend bien trop tard que son patronyme est soumis à la même instabilité que l'espace. L'origine spatiale du nom fait que ce dernier en possède les caractéristiques changeantes. Lorsqu'il réaffirme son surnom de guerre, Coriolan, dans l'espace des vaincus et non celui des vainqueurs, il provoque sa chute. L'instabilité du nom s'ajoute à une spatialisation inappropriée du patronyme. Martius le romain devient Coriolan, le vainqueur de Corioles, puis se fait bannir de Rome, s'allie aux Volsques, perd son patronyme (Aufidius le nomme toujours Martius), et le revendique de nouveau au moment de sa trahison envers les Volsques et de sa réintégration au sein de Rome. L'instabilité qui règne autour de Coriolan est le miroir de la fracture ontologique dont il souffre. Son errance spatiale et patronymique, reflète son inaptitude à réconcilier les faiblesses de l'humain. L'« homme nomade » est désormais l'« homme séparé »²¹.

Cette simultanéité contrastive est fondamentale à l'intrigue de la pièce et elle encourage la liminalité du personnage et son incapacité à imposer une stabilité visuelle et verbale. Si Rome est déchirée par les dissensions et en vient à perdre tout repère géométrique, il en va de même pour son héros. À de nombreuses reprises, sa situation spatiale est remise en cause. À la scène 1 de l'acte III, Cominius condamne la conspiration plébéienne contre Coriolan en terme d'une horizontalité rendue instable :

COMINIUS The people are abused, set on. This palt'ring
Becomes not Rome, nor has Coriolanus
Deserved this so dishonoured rub, laid falsely
I'th' plain way of his merit
(III.i.61-64)

Le terme « rub » désigne au jeu de boules une inégalité du sol, image qui est prolongée par l'expression « plain way ». Cominius souligne la perte d'équilibre dans Rome. Coriolan ne peut déjouer ce piège et son cheminement scénique depuis le lieu de son triomphe vers le lieu de la trahison où il sera banni semble inéluctable. Tous ses déplacements horizontaux sont destinés à le faire chuter. Plus il veut parfaire son triomphe en se pliant aux traditions de la visite au forum en toge d'humilité, moins il trouvera de stabilité dans cette dimension horizontale.

²⁰ Gisèle Venet, « La tragédie de l'intégrité », in *Coriolan, Théâtre et Politique*, éd. J. P. Debax et Y. Peyré, Toulouse, Services des Publications UTM - CIRT, 1984, p. 99.

²¹ Ibid, p. 99.

Son intégration à la dimension verticale semble elle aussi devenir problématique, car si Shakespeare offre à son protagoniste d'échapper momentanément à l'univers horizontal mortifère de Rome, il le projette très tôt dans un engrenage ascendant qui lui sera fatal. Dès le premier acte, Martius est décrit comme n'appartenant ni à la plèbe ni à la noblesse et l'on perçoit déjà la tentation d'une élévation vers le divin dans cette marginalisation verbale :

They'll sit by th'fire and presume to know
 What's done i'th' Capitol, who's like to rise ;
 Who thrives and who declines ; side factions and give out
 Conjectural marriages, making parties strong
 And feebling such as stand not in their liking
 Below their cobbled shoes. They say there's grain enough !
 Would the nobility lay aside their ruth
 And let me use my sword, I'd make a quarry
 With thousands of these quartered slaves as high
 As I could pitch my lance.
 (I.i.189-198)

Cette citation est construite sur le mode contrastif, le lexique employé joue sur les contraires de manière à accentuer la situation intermédiaire de Martius. Entre les vers 190 et 194, le champ sémantique utilisé est celui du pouvoir. Néanmoins, il est fondé sur des oppositions, l'ascension (« to rise », « thrives »), et la chute (« declines »), la force (« strong »), et la faiblesse (« feebling »), et surtout sur l'opposition qui reprend de façon métonymique l'organisation sociale de Rome à travers le parallélisme spatial entre « Capitol » et « cobbled shoes ». La conception de l'espace est là fondamentalement axée sur la verticalité. Ce déséquilibre géométrique souligne la fracture entre le héros et son environnement. Coriolan s'éloigne déjà de cette Rome plébéienne qu'il méprise et nie une fois de plus l'unité spatiale et sociale de la cité.

Yves Peyré définit ainsi la nature du drame de Coriolan : « La tragédie impose un choix entre l'individu et la cité, qui implique une partie de l'humain. (...) Mais un sacrifice d'un autre genre séduit Coriolan ; au prix de l'humain, se faire dieu »²². En effet, la destruction des codes spatiaux et le franchissement du seuil de la cité entraînent une modification de l'archétype héroïque. Coriolan est désormais plus que jamais tenté par le statut divin. Puisque la dimension horizontale lui a été enlevée par l'exil, il ne lui reste qu'à conquérir la dimension verticale depuis les Enfers²³ jusqu'à l'Olympe. Lorsqu'il pénètre dans Antium, il se rend rapidement maître des lieux, comme le montre sa description : « Why, he is so made on here within as if he were son and heir to Mars ; set at upper end o'th' table ; no question asked him by any of the senators but they stand bald before him » (IV.5.191-94). À l'intérieur de l'espace de l'exil, il prend une position de

²² Yves Peyré, *La Voix des Mythes dans la Tragédie Élisabéthaine*, Paris, CNRS, 1992, p. 245.

²³ Il est associé à Hercule, figure d'exil (IV.i.15-19 ; IV.iv.99-100). On pourrait interpréter sa victoire à mains nues sur le portier de Rome, comme une allusion à Hercule, vainqueur de Cerbère, portier des Enfers. Pour l'analyse de Coriolan en Hercule, voir dans ce même recueil, Agnès Lafont, « Compositions et recompositions mythiques autour de la figure d'Hercule dans *Coriolan* », p. 65-75.

domination absolue. Spatialement, il est conforté dans sa verticalité. Le texte donne ici des indications quant à la mise en scène à adopter lorsque Coriolan se trouve dans le camp des Volsques. Il occupe une position dominante dans l'espace symbolisé par la table. Il est littéralement traité comme un dieu qui se place au-dessus de l'autel où les citoyens, même les plus nobles, viennent lui présenter leur respect. Coriolan recouvre progressivement une dimension extraordinaire. Celle-ci semble s'accroître puisque nous passons d'une opposition vivant / mort au moment du départ de Rome, à l'opposition dieu / mortel à l'extérieur de Rome. Les degrés d'ascension sont clairement exprimés et la finalité du parcours de Martius semble être de plus en plus une métamorphose divine, comme l'illustre le portrait que fait Menenius à l'acte V :

The tartness of his face sours ripe grapes. When he walks,
he moves like an engine, and the ground shrinks before his
treading. He is able to pierce a corslet with his eye, talks like
a knell, and his hum is a battery. He sits in his state, as a
thing made for Alexander. What he bids be done is finish'd
with his bidding. He wants nothing of a god but eternity,
and a heaven to throne in.
(V.iv.17-24)

Coriolan est véritablement pris dans un espace liminaire. Sur terre, il n'est que destruction et menace, il appartient à l'espace royal mais surtout à l'espace divin. Ce mouvement ascendant dans la conception de l'espace imparti à Coriolan pose problème, car il n'y a pas de continuité mais une impression de simultanéité troublante. Il est un dieu belliqueux et incontrôlable qui garantit sa propre harmonie mais pas celle du monde. La coexistence problématique des espaces souligne la fracture ontologique irréconciliable de Coriolan. Il possède une identité aussi fragmentée et incertaine que les lieux qu'il fréquente ou auxquels il aspire.

Le problème de l'intégrité ontologique dans *Coriolan* est donc intimement lié à la conception de l'espace politique, social, domestique et théâtral en tant que lieu paradoxal. L'espace est un des tropes permettant d'actualiser verbalement et physiquement le déchirement de l'être qui ne peut concilier de manière viable l'image d'un soi privé et d'un moi public. Cette difficulté renforcée par la nature transitoire de l'espace et des déplacements des personnages dans l'intrigue et des acteurs sur la scène nous amène à réfléchir sur cet univers en crise d'un point de vue théâtral. L'espace dramatique est un miroir qui offre à voir le déchirement ontologique du héros dans un monde perpétuellement instable:

Behold the heavens do ope,
The gods look down, and this unnatural scene
They laugh at.
(V.iii.183-85)

Nathalie Rivère de Carles
Maître de Conférences, Université de Toulouse II – Le Mirail