



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



Compositions et recompositions mythiques autour de la figure d'Hercule dans *Coriolan* Agnès LAFONT (IRCL – Montpellier)

Alliant l'arrogante superbe du guerrier à la raison, maîtresse des passions dans une lecture renaissante, le demi-dieu Hercule jette une lumière révélatrice sur le personnage héroïque de Coriolan. Figure complexe, mythe plurivoque, Hercule apparaît par deux mentions explicites dans la tragédie de *Coriolan*. Il nous semble intéressant de poursuivre les affleurements mythiques de sa figure dans le filigrane de la pièce pour faire émerger sa présence irradiante et créatrice d'unité.

Deux principaux usages sont faits de ce prototype de la grandeur épique : d'abord, de façon traditionnelle, il sert la caractérisation du héros tragique en lui accordant un souffle épique ; c'est une description qui convient au personnage et qu'il endosse de son plein gré. Mais cette présentation est sans cesse remise en question par des tesselles du mythe qui viennent parasiter une lecture univoque en proposant d'autres éclairages concurrents du héros. Son image mythique semble alors comme « minée » de l'intérieur. L'enjeu de notre travail est de mettre au jour le fait que l'allusion mythologique sert ici à illustrer pour le spectateur, de manière subliminale peut-être, les tensions qui président à la présentation de *Coriolan*.

Pour cela nous verrons d'abord comment *Coriolan* bénéficie de l'allusion à Hercule et à ses travaux pour être glorifié de manière épique. Mais nous verrons ensuite que cette image héroïque, construite en grande partie par le personnage lui-même, est fortement relativisée par d'autres images concurrentes dans la pièce : l'allusion à l'épouse d'Hercule, à l'hydre dangereuse qu'incarne la foule, au héros devenu dragon solitaire.

Voyons d'abord en quoi Coriolan est un « héros herculéen »¹ pour reprendre la formule d'Eugene Waith dans son ouvrage pionnier sur la figure d'Hercule dans le théâtre de la Renaissance anglaise. Les analyses thématiques d'Eugene M. Waith étudient *Coriolan* en regard avec *Antoine et Cléopâtre* et avec d'autres pièces d'autres dramaturges (notamment le *Tamerlan* de Marlowe, le *Bussy d'Ambois* de Chapman et quelques pièces de Dryden). Waith se concentre sur la figure de Coriolan comme incarnation d'un prototype héroïque conventionnel. L'allusion à Hercule est, pour lui, une allusion au personnage mythique à proprement parler. Il montre comment le recours à la figure d'Hercule transforme Coriolan en un héros à la *virtus heroica* exemplaire. Ainsi la figure mythologique contribue-t-elle à la grandeur héroïque de la pièce, créant un souffle épique dans l'épopée du romain :

[...] this description of Coriolanus is central to Shakespeare's depiction of his hero. His superhuman bearing and his opposition to Rome are the two more important facts about him².

Si Waith commence son chapitre en rappelant la référence à l'un des travaux d'Hercule faite par Menenius, il ne la développe pas cependant et centre son analyse sur le personnage de Coriolan et non sur les liens qu'il entretient avec d'autres personnages ou d'autres épisodes héroïques qui mettent en scène Hercule dans la tradition classique. Ainsi Waith rappelle que Coriolan est décrit comme un être fier et colérique dans la pièce :

Caius Marcius was
A worthy officer i'th'war, but insolent,
O'ercome with pride, ambitious past all thinking,
Self-loving - [...]
(IV.vi.29-32)

Deux qualités décrites comme éminemment herculéennes. Il nous semble quant à nous que l'on pourrait prolonger les analyses de Waith et voir Coriolan aux prises avec trois des douze travaux : Hercule ramenant les fruits du jardin des Hespérides, l'allusion est explicite dans le texte shakespearien, et aussi Hercule face au lion de Némée³ et Hercule pourfendeur de l'hydre (de Lerne?).

Pour cela, il faut faire intervenir un critère d'analyse supplémentaire, désormais communément admis par les analyses de la mythocritique. Un mythe peut être mentionné de manière explicite ou bien il peut simplement faire l'objet d'allusions. Un seul des travaux d'Hercule est évoqué de manière explicite par ses

¹ Eugene M. Waith, *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, Londres, Chatto & Windus, 1962, dans le chapitre consacré à Coriolan, p. 121-43.

² Waith, *The Herculean Hero*, p. 122.

³ Nous ne développons pas les images de la colère qui sont aussi un trait qui peut faire allusion à Hercule car, même agonisant, sa colère est telle qu'il tue avec une violence sauvage Hylas, le porteur de la tunique, qui est lui aussi manipulé par la jalouse Déjanire. C'est par choix que nous n'analysons pas les thématiques diffuses (ceci a déjà été fait par Waith) et que nous nous concentrons sur les tesselles que constituent les fables mettant en scène la figure centrale d'Hercule.

compatriotes au moment où Coriolan assiège Rome. Devant les tribuns atterrés, Cominius et Menenius ne peuvent s'empêcher de se réjouir du retour de leur ancien ami. La référence aux pommes d'or cueillies par Hercule au jardin des Hespérides⁴ s'inscrit dans ce contexte de valorisation d'un ennemi qui a été sous-estimé par ses adversaires politiques :

COMINIUS He'll shake your Rome about your ears.
 MENENIUS As Hercules did shake down mellow fruit.
 (IV.vi.104-105)

L'épisode évoqué est le suivant : lors du mariage de Jupiter avec Junon, celui-là avait offert en présent de noces des pommes d'or que la déesse avait trouvées si belles qu'elle les avait fait planter dans son jardin, près du mont Atlas. Et, comme les filles d'Atlas avaient coutume de venir chaparder dans le verger, elle avait placé les pommes et l'arbre merveilleux qui les portait sous la surveillance d'un gardien, un dragon immortel, à cent têtes, né de Typhon et d'Échidna. Ce sont ces pommes d'or qu'Eurysthée enjoignit à Hercule de lui apporter⁵. Les traditions diffèrent et, parfois, c'est Hercule qui est allé cueillir les pommes d'or, parfois c'est Atlas qui y est allé pour lui.

Menenius choisit dans la matière mythologique la version qui fait d'Hercule l'auteur de la prouesse. Cette comparaison explicite de Coriolan avec Hercule associe aussi Rome au fruit mûr prêt à tomber dans le panier de la cueillette. Indirectement, elle rappelle l'image antérieure évoquée par Volumnia, en vers rimés, qui associe le bras guerrier de Coriolan à celui du moissonneur, armé de sa faucille et qui récolte les morts comme du blé mûr :

His bloody brow
 With his mailed hand then wiping, forth he goes,
 Like to a harvest-man that's tasked to mow,
 Or all, or loose his hire.
 (I.iii.35-38)

Dans l'isotopie de la pièce, le fruit mûr est en fait l'objet de la convoitise du guerrier. Le détournement des images de fécondité (« mellow fruit », « harvest ») en images de butin guerrier témoigne d'abord de la prolifération de la thématique de la guerre dans la pièce. De plus, si l'on se souvient de la glose de l'épisode des pommes d'or comme image de la cupidité⁶ dans la moralisation de Stephen

⁴ Pour l'analyse d'autres références shakespeariennes au jardin des Hespérides, voir M. T. Jones-Davies, *Les Mythes poétiques au temps de la Renaissance*, « Shakespeare et le mythe d'Hercule », Jean Touzot, Paris, 1985, p. 127-46 (en particulier p. 136).

⁵ Voir Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*, « Heracles ». Voir Ovide, *Met.*, IV, 637sq. : Atlas serait le propriétaire du jardin et Persée, brandissant la tête tranchée de Méduse, l'aurait changé en montagne pour accéder à son verger. Allusion à Persée d'après Ovide ou bien à Hercule d'après le faisceau des convergences mythiques ? (Ovide, *Met.*, IX, 190 sq.) Déjanire offre la tunique imprégnée du poison de l'hydre de Lerne

⁶ Voir la narration et la moralisation de Stephen Batman, *The Golden Booke of the Leaden Gods*, Londres, 1577, p. 16v° [sic] : « [...] also in the valley of the sayd mountain was a pleasant place, the Ladies whereof were three sisters Aegle, Erethus, Hespertusa, commonly knowen by these names of Hesperides, in this valley was the fayned tree with golden

Batman, dans *The Golden Booke of the Leaden Gods* (Londres, 1577), cette glose vient fustiger l'attitude jalouse des tribuns, responsables de la sentence de bannissement de Coriolan, qu'ils ont eux-mêmes prononcée.

Ainsi, en prolongeant les analyses de Waith, on constate que certains éléments appartenant au réseau métaphorique de la pièce peuvent alors être réorganisés autour de la figure centralisatrice d'Hercule. En outre, on peut trouver d'autres éléments qui confortent l'analogie entre Coriolan et Hercule. Ainsi, les mythèmes (ces fragments de mythes) dans lesquels la figure d'Hercule joue un rôle primordial sont autant d'épisodes que l'on pourrait retrouver éparés dans la pièce. Ils témoigneraient alors de la présence irradiante, sous-jacente, d'Hercule.

Le premier fragment héroïque est présenté par Coriolan lui-même lorsqu'il compare Aufidius au lion lors de leur combat singulier. Le rayonnement mythique de la figure d'Hercule permet de s'interroger sur cette vision héroïque que Coriolan a de son adversaire. Pour lui, le lion est emblème de bravoure, comme le révélait déjà son apostrophe à la foule des combattants :

He that trusts to you
Where he should find you lions finds you hares [.]
(I.i.167-168)

Or dans le cadre de notre relecture active du réseau des indices textuels conduisant à la figure d'Hercule, ne pourrions-nous envisager ce lion comme le Lion de Némée⁷ ?

[...] He is a lion / That I am proud to hunt [.]
(I.i.233-234)

Rappelons brièvement que la gorge de Némée, en Argolide, était le repaire d'un lion né, dit Hésiode, d'Échidna et d'Orthos, le chien de Géryon, et qui était la terreur du pays. Hercule, ses flèches s'émoissant sur la peau de l'animal invulnérable, l'avait étouffé ; l'animal fut dépecé et sa dépouille, à l'épreuve de toute arme, constitue l'un des attributs les plus caractéristiques du demi-dieu à la Renaissance. Cette addition vient enrichir l'allusion au cycle légendaire des Travaux d'Hercule et cette comparaison positive est faite par Coriolan qui, avant d'affronter Aufidius, glorifie ainsi son adversaire, comme pour mettre en scène son propre triomphe sur un ennemi aussi redoutable. À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire, dit le proverbe !

Toutefois la dynamique de la pièce dément cette vision mythique et glorieuse donnée par Coriolan. L'ennemi magnifique, devenu ami en apparence seulement, jette le masque pour se faire lâche meurtrier à la fin de la pièce ; à

apples, kepte by a Dragon : whereby is signified, the great riches that proceeded of so fertill a soyle, and the covetus disorder of the inhabitants, who by devouring of others, consumed themselves ». La cupidité est ainsi signifiée par cette fable des pommes d'or.

⁷ Pour une analyse de l'ambivalence de la figure du lion dans *Coriolan*, voir mon article, « Plasticité de l'emblématique animale dans *Coriolan* », in *The Tragedy of Coriolanus*, éd. Charlotte Coffin et Laetitia Coussement-Boillot, Nantes, Temps, 2006, p. 117.

l'image construite par Menenius pour apeurer les ennemis de Martius fait écho toute la vision héroïque de Coriolan. Cette mise en perspective donne une autre étoffe au personnage de Coriolan aux yeux du spectateur : il n'est pas un héros isolé, qui se livre peu par le monologue, mais il se révèle surtout par ses actions. Le mythe sert alors à donner un aperçu de la vision fantasmée que Coriolan a de son combat sur scène, la vision d'une épopée solitaire, faite de prouesses. Le fait qu'il s'agisse d'une image construite par Coriolan lui-même, comme soucieux d'enrichir l'éclat de ses hauts-faits par l'écho d'autres exploits mythiques, donne une valeur de commentaire au mythe car l'action théâtrale dément cette vision héroïque du combat des chefs. Aufidius n'était pas lion mais chien, comme le remarque amèrement Coriolan : « False hound, / If you have writ your annals true, 'tis there / That, like an eagle in a dovecote, I / Fluttered your Volscians in Corioles » (V.vi.113-116).

Une autre fois encore, l'ensemble de la pièce vient remettre en question l'image valeureuse offerte par la comparaison à Hercule. La mention de l'épouse d'Hercule, dans la bouche de Coriolan, apporte une tonalité grinçante à la consolation qu'il souhaitait apporter à sa mère sur un mode dithyrambique. Hercule, à la Renaissance, offre une image conventionnelle d'une *virtus* toute masculine. À ce titre, il est marquant de noter que c'est d'abord Coriolan qui introduit la première mention (référence explicite) au nom du héros - et cela en association avec sa mère, Volumnia.

Nay, Mother,
Resume that spirit when you were wont to say,
If you had been the wife of Hercules
Six of his labours you'd have done, and saved
Your husband so much sweat.
(IV.i.16-20)

Il est tentant, dans un premier temps, d'analyser comment Coriolan, selon son imaginaire guerrier, invente une variante inédite dans la vie d'Hercule. Le fils, banni, dans son désir de rasséréner sa mère pourrait sembler quelque peu ironique lorsqu'il utilise cette comparaison de son cru : la femme d'Hercule, la jalouse Déjanire, ne l'a pas aidé à réaliser le moindre de ses travaux mais au contraire l'a conduit à sa perte avec l'aide du centaure Nessus, certes sans le savoir ; une autre compagne d'Hercule, Omphale, le rendit tristement célèbre à la Renaissance, accoutré en femme, filant pour être agréable à sa dulcinée. Volumnia est, au contraire, glorifiée sous les traits d'une héroïne virile, puissante, capable de seconder un demi-dieu dans ses travaux. Or l'effet produit par cette création mythologique, fruit de l'imaginaire du consul banni, n'est pas seulement de nous donner accès à sa vision guerrière du monde ; elle est aussi révélatrice de confusions dans l'idée que Coriolan a de la structure de sa famille. La confusion entre les rôles de mère et celui d'épouse est ici sous-jacente ; Volumnia ne disait-elle pas déjà à sa bru :

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.2-5)

L'introduction d'Hercule comme époux éventuel, sur le mode de l'hypothèse, fait écho à la projection de la mère en épouse, toujours sur le mode de l'hypothèse. La grammaire de l'enchâssement laisse entrevoir des possibilités incestueuses. Cette innovation mythologique, du fait de Coriolan, semble tout au moins poursuivre l'effacement du rôle de l'épouse amoureuse (Virgilia n'est qu'une autre Pénélope mangée aux mites selon sa belle-mère, I.iii.85-87) pour promouvoir une épouse plus virile qui seconderait son époux au combat, comme le ferait un partenaire. Ainsi l'imaginaire guerrier de Coriolan, entrevu dans cette création poétique d'une épouse d'un nouveau genre, trahit-il également les confusions dans le fonctionnement familial de la *gens* de Coriolan. La mention du nom du héros est remise en question par son insertion même dans la trame de l'intrigue.

Ainsi l'innovation mythologique se conjugue à des allusions plus canoniques. Outre la fable des fruits du jardin des Hespérides, celle du lion de Némée, une autre allusion aux douze travaux semble évoquée : celle de l'hydre (de Lerne?).

Autres bêtes monstrueuses vaincues par le fils d'Alcide : le dragon et l'hydre de Lerne. Or la figure monstrueuse de l'hydre tient un rôle central dans l'économie dramatique. Elle définit la plèbe, dans les paroles des membres qui la compose, comme dans la bouche du héros solitaire. Les citoyens savent qu'on les qualifie de monstres et ils se reconnaissent comme un corps monstrueux doté de plusieurs têtes : « the many-headed multitude » (First Citizen, II.iii.15) ; Coriolan se dresse, seul, pour combattre les armes à la main, cette hydre (« hydra here » III.i.95) qui menace d'engloutir l'État, de ruiner Rome, « how shall this bosom multiplied / digest the Senate's courtesy? » (III.i.133-134). Il veut faire d'elle son gibier : « 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.194-197) ; aux soldats romains en déroute, il promet « I'll leave the foe / and make my wars on you » (I.v.10-11). Dès le début de la tragédie, l'image de l'hydre à abattre, imposée par les citoyens et par la bouche de Coriolan, annonce en creux la guerre civile qui couve.

On pourrait voir, et c'est la première hypothèse, cette hydre comme le dragon qui garde les pommes d'or dans le jardin des Hespérides. En effet, si l'on reprend le texte des *Métamorphoses* en 9.233-234, en latin, c'est bien une hydre que vainquit là Hercule. Lors de l'agonie déchirante du héros, c'est sa vaillance face à ce dragon que rappelle Hercule en prenant à témoin Junon, son ennemie de toujours. Que ce passage soit traduit ainsi : « Did you [Juno] convey away / The apples from the dragon fell that waked nyght and day ? » (*Met.*, IX, 233-234) par William Golding dans sa traduction de 1967 confirme que Shakespeare a lu Ovide dans le texte. Cette hypothèse suppose alors un effet de rappel, d'harmonisation de l'allusion mythologique qui serait ainsi une annonce proleptique de la louange de Menenius. Elle deviendrait vectrice d'unité entre les différentes branches de l'intrigue.

Mais il y aurait une seconde hypothèse, également fructueuse. *Hydra* dans le texte latin, c'est aussi l'hydre de Lerne, le dragon serpent aux sept têtes sans cesse renaissantes, vaincu par Hercule. On verrait alors l'allusion mythologique comme irradiant dans l'ensemble de la structure de la pièce, jetant une coloration

nouvelle sur des allusions qui pourraient sembler étrangères les unes aux autres au premier abord. La puissance évocatrice de la *copia*, qui ajoute hydres et dragons aux formes serpentine dans une addition monstrueuse concourt à brosser le portrait menaçant d'une plèbe qui darde ses innombrables langues bifides. Que ce soit l'hydre aux sept têtes ou le dragon toujours éveillé de la fable du jardin des Hespérides.

Car l'hydre, c'est aussi le serpent. Dans la structure mythique de *Coriolan*, toujours souple, l'image du serpent s'insinue de manière ambivalente, induisant une prolifération dangereuse. La rhétorique de Coriolan sert à construire sa bonne réputation, sa renommée ; pourtant, en un renversement signifiant, l'image de la langue finit par construire une rumeur malsaine qui conduit Coriolan à sa perte. Ces multiples têtes, celles de l'hydre aux sept têtes et celle du dragon toujours éveillé aux cent têtes, se conjuguent pour siffler leur poison ; l'emblème de la langue, qui signifie la célébrité, la Renommée⁸, s'inverse en emblème de Rumeur, salissant l'honneur de la famille, de la *gens*, qui tient tant à cœur à Coriolan et à sa mère. Souvenons-nous. Dans le prologue de la deuxième partie de *Henry 4*, Rumeur est personnifiée sous une forme dangereuse : l'allégorie incarnée porte une robe couverte de langues, emblèmes de la Rumeur.

*Enter Rumour [in a robe] painted full of tongues
Upon my tongues continual slanders ride,
The which in every language I pronounce,
Stuffing the ears of men with false reports.
I speak of peace, while covert enmity
Under the smile of safety wounds the world.
(I.i.6-10)
[...] Rumour is a pipe,
Blown by surmises, Jealousy's conjectures,
And of so easy and so plain a stop
That the blunt monster with uncounted heads,
The still discordant wavering multitude,
Can play upon it.
(2H4, I.i.15-20)*

De plus, dans les répertoires d'images de la Renaissance, l'emblème de la langue reste profondément ambivalent, oscillant entre renommée et rumeur⁹.

Comme ces langues multiples et anonymes sont associées à celles du peuple¹⁰ (et, par métonymie, à celles de leurs représentants, les tribuns, « the

⁸ « Fame at which (Coriolanus) aims » (I.i.261) : La renommée est ainsi décrite par Virgile, *Enéide* au livre 4 : « Swift of foot and fleet of wing, a monster awful and huge, who for the many feathers in her body has as many watchful eyes beneath – wondrous to tell – as many tongues, as many sounding mouths, as many pricked up ears » (Virgile, *Aeneid*, 4.180sq., Loeb edition). Elle est très proche de la figure de l'hydre.

⁹ L'emblème de la langue est aussi lié à la thématique de la jalousie : voir Yan Brailowsky, « « The sweet which is their poison » : of venom, envy and vanity in *Coriolanus* », in *The Tragedy of Coriolanus*, éd. Charlotte Coffin et Laetitia Coussement-Boillot, Temps, Nantes, 2006, p. 145. Voir aussi *Richard III* : « My conscience hath a thousand several tongues / And every tongue brings in a several tale / And every tale condemns me for a villain » (V.iii.193).

¹⁰ Les citoyens ne sont pas nommés mais numérotés.

tongues of the common mouth » (III.i.23)¹¹), la voix des électeurs, contaminée, devient perfide, menteuse et le fait qu'elle va bannir Coriolan, dans une cacophonie de cris, corrobore encore cette association de l'hydre avec une figure du désordre, de l'empoisonnement de l'ordre public. Il ne s'agit plus seulement de décapiter l'hydre, dont les têtes repoussent sans cesse, mais de lui arracher cette langue vipérine et trompeuse¹² : « at once pluck out / The multitudinous tongue; let them not lick / the sweet which is their poison » (III.i.157-159). Ainsi l'intégration de la structure mythique à la structure symbolique de la pièce combine l'utilisation en tension des figures de l'un et du multiple (comme l'illustre le singulier collectif de l'expression « multitudinous tongue »). En outre, ces formes serpentes menaçantes, qu'elles soient mythologiques, allégoriques ou physiques, convergent dans la figure centrale de l'hydre et trahissent la vision personnelle que Coriolan a de ses concitoyens.

Et Hercule ? Remarquons que la contamination entre les réseaux d'images symboliques rend toute interprétation univoque périlleuse ; pour ma part, je pense qu'il ne faut pas trancher définitivement en faveur de l'une ou de l'autre car le texte reste ouvert : langues bifides, menteuses, empoisonnées sont signifiées par divers biais ; le matériau mythique n'est que l'un de ceux-ci mais il reste cependant capital à mes yeux. Il permet d'unifier d'autres aspects de la pièce, en rayonnant en convergence avec d'autres indices mythiques, pour former la vision fantasmée par Coriolan de lui-même comme un nouvel Hercule.

Pourtant, le héros vainqueur du dragon s'inverse dès le milieu de la pièce en un héros-dragon. L'ironie de la transformation est qu'elle provient aussi de Coriolan lui-même. D'ores et déjà, c'est un Hercule défait, vaincu, qui quitte Rome : ainsi, Coriolan déclare à sa famille « the beast / with many heads butts me away » (IV.i.1-2). Cette réplique s'insère justement dans la scène, commentée plus haut, dans laquelle il compare sa mère à l'épouse idéale du vainqueur de l'hydre. Une métamorphose fascinante de Martius s'opère ; de vainqueur triomphant au centre de toutes les attentions, il subit une mue effrayante, devenant dragon, désormais caché de la vue de tous, mais terrifiant par sa seule réputation :

Though I go alone
Like to a lonely dragon that his fen
Makes feared and talked of more than seen, your son
Will or exceed the common and be caught
With cautelous baits and practice.
(IV.i.30-34)

¹¹ Coriolan apostrophe les tribuns en utilisant délibérément la synecdoque pour animaliser encore la plèbe : « you being their mouths why rule you not their teeth ? » (III.i.38-39).

¹² La langue trompeuse et empoisonnée du serpent est évoquée dans la fable d'Hercule et de Déjanire au moment de la mort du demi-dieu : l'hydre de Lerne (en anglais, chez Golding, « Snake of Lerna ») a fourni le poison qui a imprégné la tunique donnée trahissement à Déjanire par Nessus : une tunique « the blood a mayne ensewd / at both the hoesl with poyson foule of Lerna Snake embrewd » (*Metamorphoses*, W. Golding, p. 185 / IX, 153-54) ; donc, « the noble prince [...] / Did weare the poyson of the snake of Lerna next his skin » (*Metamorphoses*, IX, 194-95).

Il semble que l'image du marais permette de lier une fois encore le dragon à l'hydre de Lerne. *The Faerie Queene* (I.vii.16 et 17)¹³, l'épopée spenserienne, montre combien serpent et marais sont associés dans la figure de l'hydre de Lerne :

Such one it was as that renowned Snake
Which great Alcides in Stremona slew
Long fostered in the filth of Lerna lake
Whose many heads out budding ever new,
Did breed him endless labour to subdue.
(*The Faerie Queene*, I.vii.17)

Cette clef, qui aide à comprendre l'association du dragon et du serpent dans l'imaginaire de Coriolan, fait basculer le héros dans le monde des monstres¹⁴ ; cette projection paradoxale, qui annonce le passage de Coriolan dans le camp ennemi, trouve un écho empreint d'ironie dramatique dans la voix de Menenius :

This Martius is grown from man to dragon. He has wings, he is more than
a creeping thing.
(V.iv.12-14)

Cette menace étant formulée après que Coriolan a cédé aux supplices de sa mère en V.iii., le public comprend son inanité et la figure du dragon devient un épouvantail que l'on brandit mais qui ne correspond plus à la réalité d'un Coriolan dont le masque de vengeur est tombé désormais, « Like a dull actor now / I have forgot my part » (V.iii.40-41). Le héros pour protéger sa bonne renommée (l'honneur de la famille) semble abandonner le masque du dragon vengeur pour redevenir parangon de *virtus*.

De manière générale, la fonction structurante du mythe a été mise en évidence par de nombreux mythocritiques : que l'histoire d'Hercule apparaisse comme en filigrane dans la vision que Coriolan a de son propre combat contre la plèbe romaine permet de caractériser le personnage aux yeux du spectateur en lui accordant tout un arrière-plan héroïque et imaginaire qui peut suppléer à la carence des décors sur la scène élisabéthaine. De l'avis même du metteur en scène de *Coriolan* à la Royal Shakespeare Company, Dominic Dromgoole (juin 2006), ce qui est frappant au Globe est combien le décor peut être limité sans que cela nuise au spectacle :

¹³ Ceci est signalé par R. B. Parker dans son édition de *Coriolan* p. 286, note 31. Mais la référence à Spenser est inexacte : il donne I.vii.26.

¹⁴ Aufidius : « Although it seems - / And so he thinks, and is no less apparent / To the vulgar's eye - That he bears all things fairly / And shows good husbandry for the Volscian state, / Fights dragon-like, and does achieve as soon / As draw his sword, yet he hath left undone / that which shall break his neck or hazard mine / Wherever we come to our account » (IV.vii.19-26). On note l'ambivalence de l'éloge d'Aufidius à propos de la vaillance de Coriolan au combat. Cette allusion, si on la considère par rapport à l'ensemble des occurrences de la figure du dragon dans l'ensemble de la pièce, est ironique car elle fait écho à une comparaison avec le dragon, prise en mauvaise part par Coriolan lui-même en IV.i.

[T]he thing about 'no décor' is not really a limitation, because the décor is all in the audience's imagination, which is greater and more expansive than anything you can possibly pay for, or build, or provide (...). Shakespeare wrote stories which would cost \$200 million to film but if you use the audience imagination, they cost nothing¹⁵[.]

Jonathan Cake, l'acteur qui jouait Coriolan dans cette mise en scène, exprime le même sentiment à propos du jeu avec l'imagination du public ; il rappelle qu'en anglais élisabéthain et jacobéen on allait écouter une pièce, « hear a play », et non la voir. Il confie que le rapport entre public et acteurs n'est pas parasité par d'autres paramètres, tels que le décor ou la lumière : « it's just the actors and the language »¹⁶. C'est une première chose.

Mais il y a plus. Si la pratique contemporaine d'un théâtre « archéologiquement » reconstitué révèle à ce point-là le primat du texte, il semble que l'allusion mythologique prenne alors toute sa place dans la construction d'un espace imaginaire, partagé par le public, par le texte, porté par les acteurs ; une dimension supplémentaire s'ajoute alors au spectacle¹⁷. La présence irradiante même de la figure mythique démembrée, qui suggère une nécessaire recomposition par le spectateur attentif, reflète au niveau mythique la dynamique de division à l'œuvre dans la pièce. Le processus de déchiffrement mythique n'est pas figé, il est action, il est interprétation : une fois encore, le mythe permet de mettre en scène les conflits apparents sur un nouveau registre, celui d'un imaginaire en mouvement, d'une création perpétuelle qui tisse ensemble les divers fils mais sans les nouer de manière irrémédiable, afin qu'ils demeurent autant de questions que de propositions de solution. Coriolan ne saurait être Hercule, prototype figé et moule vide d'une *virtus* idéale, mais sa recherche d'identification glorieuse témoigne de la difficulté de son aspiration sans la rejeter de manière catégorique puisque la résolution du conflit politique de la pièce reste en suspens.

¹⁵ Cité dans « An Interview with Dominic Dromgoole, Artistic Director at Shakespeare's Globe Theatre, Director of *Coriolanus* in 2006 », in *Lectures de Coriolan de William Shakespeare*, éd. Delphine Lemonnier-Textier et Guillaume Winter, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006, p. 164-65.

¹⁶ Cité dans « An Interview with Jonathan Cake, Starring as Coriolanus at the Globe, 2006 », in *Lectures de Coriolan de William Shakespeare*, éd. Delphine Lemonnier-Textier et Guillaume Winter, p. 173.

¹⁷ Il faut citer l'article capital de Jean-Marie Maguin qui jette les bases de cette réflexion sur le rôle de l'emblème dans l'interprétation du spectacle de théâtre par le spectateur : il dit « [...] Il faut insister sur le rôle essentiel joué par l'espace entre le langage et l'image actualisée ou fantasmée comme étendue ouverte à leurs interludes et, par conséquent, comme lieu de production du sens à la fois dans le livre d'emblèmes et au théâtre » (p. 117), in Jean-Marie Maguin, « Stratégie de l'emblème et stratégie du théâtre : de quelques interludes de l'image et du langage dans la production du sens », in *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, éd. M. T. Jones-Davies, Centre de recherche sur la Renaissance, Université de Paris-Sorbonne, Jean Touzot, Paris, 1981, p. 107-20. J'ai, pour ma part, déjà repris cette hypothèse en étudiant la création d'un espace scénique imaginaire à partir de l'emblème d'Actéon dans *Twelfth Night* et dans *Cymbeline*, voir Agnès Lafont, « Du livre d'emblèmes à la scène : la figure d'Actéon dans *Twelfth Night* et *Cymbeline* », *Bulletin de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 58 (juin 2004), p. 101-12. Je propose de changer quelque peu l'argument proposant de lire l'allusion mythologique comme un emblème à décoder.

La dynamique sous-jacente, insufflée par l'allusion irradiante au mythe d'Hercule, suppose donc une reconstruction active de la part du public qui joue alors son rôle d'herméneute, creusant le personnage de Coriolan : est-il un héros univoque ? Cet héroïsme que lui reconnaît explicitement Menenius par la mention de la comparaison donne une clef pour comprendre le théâtre intérieur du personnage : il semble lui-même mettre en scène son personnage de guerrier grandiose en se voyant en vainqueur du lion de Némée ou bien en combattant de l'hydre de Lerne. Hercule offre alors une image ambiguë : à la fois le reflet projeté par la convention sur le héros mais aussi le héros choisi et érigé en modèle implicite, et dont la place, idéale, reste impossible à occuper. Le mythe offre un ressort dramatique supplémentaire par l'utilisation dynamique qui en est faite et propose une vision en mouvement du héros.

Agnès Lafont
Maître de Conférences, Université Paul Valéry Montpellier III – IRCL