



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



## Les adaptations françaises du sujet de Coriolan Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY (IRCL – Montpellier)

---

Le sujet de Coriolan a donné lieu, dans le théâtre français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à une quinzaine d'adaptations. Plus précisément, on dénombre trois adaptations dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et une dizaine dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à quoi il faut ajouter deux tragédies de collège, l'une composée en 1683 pour le collège jésuite de Clermont à Paris, l'autre en 1751 pour le collège jésuite de Rouen<sup>1</sup>. La quasi-absence d'adaptations entre la fin des années 1630 et les années 1750 s'explique de manière à peu près certaine par l'incompatibilité du sujet de Coriolan avec les unités classiques, celle de lieu comme celle de temps. Et si une telle histoire a pu être intégrée au répertoire du théâtre scolaire jésuite, c'est d'abord parce que ce type de théâtre est beaucoup moins assujéti aux règles que les scènes publiques, ensuite parce que le drame de Coriolan est presque exclusivement un drame d'hommes, ce qui est un avantage non négligeable pour les régents de ces collèges exclusivement masculins.

Les adaptations du sujet de Coriolan sont donc nombreuses, mais ce sujet n'a pas intéressé les dramaturges majeurs de la période, à l'exception d'Alexandre Hardy, que nous évoquerons plus au long, et de La Harpe, dont le *Coriolan* a été créé à la Comédie-Française en 1784. Cette pièce, qui constitue l'une des dernières adaptations du sujet au XVIII<sup>e</sup> siècle, a probablement connu un succès réel, si l'on en juge par le fait qu'elle est retenue à la fin du siècle suivant au titre des *Chefs d'œuvre tragiques de Rotrou, Crébillon, Lafosse, Saurin, Du Belloi, Pompignan et La Harpe*. Les pièces de Hardy et de La Harpe ne sont toutefois que des exceptions : la majorité des adaptations du sujet de Coriolan est le fait d'auteurs mineurs ou d'amateurs et on ne peut que rêver, par exemple, à ce que Corneille aurait pu faire d'une telle histoire... Bref, Coriolan n'a pas, en France, trouvé son Shakespeare.

---

<sup>1</sup> Nous empruntons ces informations à la banque de données CESAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime, [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)).

Connaît-on, d'ailleurs, la tragédie de Shakespeare en France ? La question, comme on sait, est délicate, pour le XVII<sup>e</sup> siècle en tout cas. On a coutume de dire, et de penser, que les Français ne parlent ni ne lisent l'anglais à l'époque et qu'ils ne connaissent pas l'Angleterre, à l'exception de quelques-uns, hommes de lettres exilés comme Saint-Evremond ou secrétaires attachés à des Grands à la vie tumultueuse, comme Tristan l'Hermitte, qui était au service de Gaston d'Orléans<sup>2</sup>. Il est cependant difficile de croire que le théâtre élisabéthain est totalement inconnu en France, notamment dans des villes historiquement liées à l'Angleterre comme Rouen, où habite Corneille<sup>3</sup>. Et le fait de ne pas connaître l'anglais n'est pas un handicap insurmontable : les pièces peuvent être racontées, résumées et nourrir ainsi l'inspiration de certains dramaturges français. On est donc moins catégorique aujourd'hui qu'il y a cinquante ans et l'on est en droit de penser, par exemple, que certaines tragédies de Shakespeare ont pu exercer une influence locale, fournir un procédé, l'idée d'une scène pour les adaptations de sujets historiques comme celui de la mort de César adapté par Scudéry en 1635<sup>4</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les choses sont bien sûr différentes : Shakespeare est connu, même s'il est mal compris, parce que mal traduit et irréductible à l'esprit et aux règles du théâtre français<sup>5</sup>.

Qu'en est-il précisément pour le sujet et la pièce de Coriolan ? Dans la mesure où elle n'est publiée que dans l'édition in-folio de 1623, l'hypothèse d'une influence du texte écrit sur les premiers *Coriolan* français est caduque. En France, le premier *Coriolan* a en effet pour auteur A. Hardy ; publié en 1625 dans le deuxième volume de son *Théâtre*, il a été composé plusieurs années auparavant, peut-être même dans les toutes premières années du siècle (dans l'épître dédicatoire placée en tête du volume, Hardy présente les pièces qui le composent comme « un bouquet bigarré de six fleurs vieilles depuis le temps d'une jeunesse qui me les a produites »<sup>6</sup>). L'un des spécialistes du dramaturge, E. Rigal, soutient même que Hardy est, avant Shakespeare, le tout premier à avoir porté à la scène l'histoire du héros romain<sup>7</sup>. Or c'est ensuite à la pièce de Hardy que se réfèrent les auteurs qui reprennent le sujet ; dès lors, le plan de Hardy, la distribution de la matière historique qui s'y manifeste, les choix dramaturgiques etc. décident de l'avenir de l'histoire des adaptations. Et la pièce de La Harpe est, quoique l'une des dernières, l'une des plus fidèles au plan de Hardy, lequel, on va le voir, diffère grandement de la structure de la tragédie de Shakespeare.

C'est donc en marge de la création shakespearienne, selon d'autres modèles et d'autres principes esthétiques que s'élaborent les *Coriolan* français, lesquels forment une

<sup>2</sup> Voir Claire-Eliane Engel, « Connaissait-on le théâtre anglais en France, au XVII<sup>e</sup> siècle ? », *XVII<sup>e</sup> siècle*, juillet-septembre 1960, p. 1-15.

<sup>3</sup> Dans l'Introduction de l'anthologie du *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)* (R. Laffont, 2006, p. XIV), Ch. Biet rappelle que « certaines troupes anglaises se produisent à Paris (de 1599 à 1604 au moins) et à Rouen. L'Hôtel de Bourgogne accueille celle de Jean Thays : le Dauphin lui-même, en 1604, et selon le *Journal* d'Hérouard, « imite les Comédiens Anglois qui étaient à la cour et qu'il avait vu jouer » (28 septembre 1604) ».

<sup>4</sup> Voir sur ce point l'Introduction de l'édition de D. Moncond'huy (G. de Scudéry, *Le Prince déguisé. La Mort de César*, Paris, S.T.F.M., 1992, p. 221-224).

<sup>5</sup> L'ambiguïté de la position de Voltaire à l'égard de Shakespeare est significative : introducteur du dramaturge anglais en France dans les années 1730 (*Lettres Anglaises*), il dénonce plus tard son mauvais goût et l'incompatibilité de son théâtre avec les principes du classicisme français.

<sup>6</sup> *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. II, Paris, J. Quesnel, 1625, n. p.

<sup>7</sup> E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI<sup>e</sup> et au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1889 ; Genève, Slatkine Reprints, 1967.

véritable lignée à partir d'une souche ou d'une cellule-mère : le *Coriolan* de Hardy publié en 1625.

Les textes que nous nous proposons ici d'étudier sont au nombre de trois : outre la pièce de Hardy, nous rendrons compte de deux tragédies concurrentes, créées à quelques semaines ou mois d'intervalle sur les scènes rivales du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne et du théâtre du Marais à Paris, entre 1637 et 1638<sup>8</sup>. Elles ont pour auteurs deux jeunes poètes alors quasiment inconnus : François de Chapoton, dont *Le Véritable Coriolan* est le coup d'essai, et qui n'écrira qu'une autre pièce — une tragédie à machines intitulée *La Descente d'Orphée aux Enfers* et publiée en 1639 ; Urbain Chevreau, auteur qui se fera davantage connaître dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et cherche apparemment, à cette période, à se faire une place dans le monde des lettres, puisqu'il est aussi l'un des trois auteurs qui s'essayaient, exactement au même moment (1637-1638), à donner une suite au *Cid* de Corneille et à profiter ce faisant du succès de la pièce et du retentissement de la Querelle qui fait rage tout au long de l'année 1637. Nous nous permettons de rappeler ce contexte car les pièces de Chapoton et de Chevreau rivalisent autour des unités, qui étaient précisément, avec la question de la vraisemblance, l'un des principaux enjeux de la Querelle. Chevreau se vante ainsi, dans l'Avertissement au lecteur qui précède le texte de sa pièce, d'avoir soumis l'histoire de Coriolan à l'exigence qui s'appellera bientôt « classique » et respecté notamment la règle de l'unité de lieu<sup>9</sup>, alors que Chapoton campe fermement sur des positions qui sont très exactement celles de Corneille en répondant à ceux de ses lecteurs qui pourraient lui reprocher de s'être « éloigné en quelque part des Règles nécessaires à la perfection du Poème Dramatique » que :

la vie de Coriolan est telle, qu'à moins que d'en avoir pris les plus beaux incidents, l'on n'en saurait faire un sujet agréable au Théâtre : Si bien que pour les mettre en ce Poème, je ne pouvais observer en aucune façon ses Règles, puisque des principales actions de mon Héros, une partie s'emporte chez les Volsques, et l'autre chez le peuple Romain. Par là tu peux juger si j'ai tort, et si je pouvais m'attacher à ses faibles obstacles, qui font perdre à un Auteur sévère les plus beaux endroits d'un sujet. En tout cas, je suis assuré que si j'ai péché, j'ai l'honneur de faillir avec quantité d'Illustres personnes, qui dans leurs plus beaux ouvrages en ont modéré l'austérité par le mépris qu'ils en ont fait<sup>10</sup>.

La Querelle du *Cid*, qui n'a été terminée que par l'intervention de l'Académie française (les *Sentiments de l'Académie française sur Le Cid* publiés à la fin de l'année 1637), a eu pour effet de rendre public le débat sur les règles, sinon d'en imposer le respect. Ce qui est en jeu, dès lors, et qui intéresse au premier chef l'adaptation d'un sujet comme celui de Coriolan, c'est aussi la liberté du poète tragique et l'étendue des sujets qu'il peut porter à la

<sup>8</sup> Les textes de ces trois pièces sont disponibles sur gallica.bnf.fr

<sup>9</sup> Le texte de l'Avertissement s'ouvre en effet par cette déclaration : « J'ai changé dans ce sujet une chose assez connue pour la mort de Coriolan, qui arriva chez les Volsques ; mais il faut considérer qu'il était impossible de mettre la Tragédie dans la sévérité des règles, et dans celle qu'on tient aujourd'hui si nécessaire, qui est l'unité de lieu, si je ne l'eusse fait mourir près de Rome. » (*Coriolan*, Paris, A. Courbé, 1638, n. p.). Nous modernisons systématiquement la graphie des textes anciens que nous citons.

<sup>10</sup> Avertissement au lecteur en tête de *Le Véritable Coriolan. Tragédie représentée par la Troupe Royale*, Paris, T. Quinet, 1638, n. p.

scène. Ce que voit bien Chapoton, comme la plupart des irréguliers qui soutiennent Corneille, c'est que la mise en place systématique des règles risque de réduire de manière drastique le nombre des sujets de tragédies à ceux-là seuls qui se laissent plier sans difficulté aux unités, amputant ainsi le réservoir des sujets possibles de pans entiers de l'Histoire et de la mythologie.

Le contexte historique de la Querelle du *Cid* exerce en outre une seconde influence sur les deux pièces, lesquelles font très explicitement place à des procédés ou à des thèmes propres à la pièce de Corneille et qui ont fait son succès, comme le monologue délibératif en forme de stances (voir le développement consacré aux deux adaptations).

On insistera enfin, pour achever la présentation de ces deux dernières pièces, sur le fait que leur représentation à quelques semaines ou quelques mois d'intervalle constitue l'un des épisodes de la guerre que se livrent, tout au long du siècle, les deux grands théâtres parisiens de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais. Si l'achevé d'imprimer des deux pièces porte rigoureusement la même date, soit le 12 juin 1638, on a néanmoins toutes les raisons de penser que la pièce de Chapoton a été créée la première, qu'elle a obtenu un certain succès, comme en témoignent les poèmes liminaires publiés en tête du texte et qui sont dus pour la plupart à des auteurs de renom (parmi lesquels Rotrou) et, surtout, une épître dédicatoire adressée à Richelieu ; l'adaptation de Chevreau aurait dès lors été jouée au Marais pour faire pièce à celle de Chapoton, les deux auteurs ayant ensuite mené une dernière course sur le terrain de la publication. Le titre retenu par Chapoton (*Le Véritable Coriolan*) autant que les propos peu amènes qu'il tient sur son concurrent<sup>11</sup> indiquent assez nettement lequel des deux l'emporta.

Si Chevreau rivalise donc avec Chapoton, ce dernier rivalise de son côté avec le premier adaptateur français du sujet, reprenant non seulement un sujet traité par son illustre prédécesseur mais encore le plan d'ensemble retenu par Hardy.

## L'ADAPTATION DE HARDY

Hardy est très exactement le contemporain de Shakespeare, puisqu'on a l'habitude de placer sa naissance vers 1570. Poète à gages, attaché à la troupe de l'acteur Valeran le Conte puis de son successeur Bellerose qui s'installe à l'Hôtel de Bourgogne à la fin des années 1620, il est l'auteur d'au moins deux cents pièces, si on l'en croit et si l'on croit ses contemporains (il n'y a aucune raison de ne pas le faire), mais n'en publia que 34, de surcroît plusieurs années, voire plusieurs décennies après leur création (entre 1624 et 1628), soumis qu'il était aux exigences du chef de troupe, lequel était propriétaire des pièces et assez peu désireux de s'en séparer. Tout ce qu'on peut dès lors dire et penser de Hardy ne porte que sur une infime partie de ce qui apparaît rétrospectivement comme un immense continent englouti. Et cette infime partie, soit les cinq volumes de son théâtre, fait la part belle à la tragédie, c'est-à-dire au plus grand des genres non seulement dramatiques mais encore littéraires, un genre auquel Hardy réserve un style âpre, faisant une large place aux archaïsmes de lexique et de syntaxe, au vocabulaire le plus recherché et aux références mythologiques, dans la lignée de Ronsard, dont il revendique haut et fort l'héritage.

<sup>11</sup> « ... je te prierai si l'on te présente quelque Tragédie supposée sous le nom du même Coriolan, de ne me point blâmer des défauts d'un Auteur inconnu, et de ne la point considérer que comme un enfant illégitime, que la honte a longtemps retenu de paraître en public. » (Avertissement au Lecteur, éd. cit.).

Son *Coriolan* prend place dans le deuxième volume, aux côtés d'une tragédie à sujet mythologique (*La Mort d'Achille*), de deux tragi-comédies et d'une pastorale. La pièce est précédée d'un Argument où, après avoir résumé l'intrigue, qu'il dit avoir empruntée à Plutarque, il affirme : « Peu de sujets se trouveront dans l'histoire Romaine qui soient plus dignes du Théâtre que cestuy-cy. »<sup>12</sup>.

La différence essentielle, pour celui qui lit Hardy après Shakespeare, concerne l'amplitude temporelle de la matière historique. Alors que Shakespeare remonte au-delà même du siège de Corioles, Hardy fait commencer sa pièce au moment où Coriolan est banni. Très exactement, le premier acte est occupé par la préparation puis la représentation du procès à l'issue duquel les tribuns obtiennent l'exil de Coriolan. Or ce geste initial (faire commencer l'action au moment du bannissement) a pour conséquence une redistribution de la matière historique initiale et la mise au point d'une structure en trois parties, qui sera reprise presque systématiquement par les successeurs de Hardy. La première partie est consacrée au bannissement, à sa préparation et à ses premières conséquences, généralement traitées sous la forme d'un monologue où Coriolan cherche un projet à la hauteur de son désir de vengeance. La deuxième partie trouve son unité autour du passage à l'ennemi, avec en son centre la rencontre avec le chef des Volsques, nommé Amfidie chez Hardy (comme chez Chapoton) et les premiers assauts contre Rome, dont on donne à voir les réactions. Enfin la troisième partie déroule la série des ambassades, l'intercession des femmes puis la mise à mort de Coriolan. Il apparaît ainsi qu'à partir de Hardy, les dramaturges français tirent un seul et unique sujet de ce qui constitue la seconde partie de la tragédie de Shakespeare.

On peut relever par ailleurs trois traits propres au traitement du sujet par Hardy (qui sont des traits d'époque autant que la marque d'un savoir-faire de dramaturge). La pièce, tout d'abord, est écrite dans cette langue qui nous est devenue presque inintelligible à force de références mythologiques, d'archaïsmes et de complexité. On en aura peut-être un aperçu en lisant les premiers vers du monologue de Coriolan qui ouvre le cinquième acte :

Glacé, pâle, tremblant d'une crainte inconnue,  
Ma résistance est vaine, et ma constance est nue,  
Cent présages mortels m'environnent les yeux  
Fermés toute la nuit aux sommes gracieux,  
Des spectres agités, de larvales figures,  
Des gémissements longs, effroyables augures ;  
Tantôt d'un peuple ému je sentais le couteau  
Mes entrailles percer, imployable bourreau ;  
Maintenant il sembla en mon âme égarée,  
Conjointe au nombre épais d'une troupe aérée  
Pour néant réclamer la peine de Charon,  
Lui offrir le passage et passer l'Achéron,  
Sur ce bord négliger errante et forcenée,  
Comme celles qui ont forcé leur destinée,  
Un cri de ces oiseaux prophètes de malheurs,  
Traîné jusques au jour augmentait mes douleurs,  
Et le jour paraissant, Phébus comme malade  
Semble me décocher une sinistre œillade...<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Argument de *Coriolan*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. II, éd. cit., p. 105.

<sup>13</sup> Hardy, *Coriolan*, V, 1, éd. cit., p. 172-173.

L'essentiel est cependant ailleurs : Hardy a bien vu que le sujet — et c'est la raison pour laquelle il constitue à ses yeux l'un des sujets les plus « dignes du théâtre » — tisse enjeux collectifs et drame individuel. Ce mélange trouve sa traduction dans le recours à deux formes théâtrales distinctes et à bien des égards opposées : le monologue et le chœur ou l'une de ses variantes. L'une des spécificités majeures de l'adaptation de Hardy, qui sera confirmée par les adaptations ultérieures tient en effet dans la multiplication des monologues de Coriolan ; chez Hardy, on dénombre un monologue de Coriolan par acte, à la seule exception du quatrième, où cette absence est compensée par un monologue d'Amfidie. Mais dans le même temps, le dramaturge fait place à de grandes scènes collectives, portées par des chœurs ou d'autres entités collectives. Le sujet, en effet, donne l'occasion de multiplier les chœurs et « troupes », et l'on n'en trouve pas moins de cinq, ce qui est très exceptionnel (le chœur des Romains, les Ambassadeurs, le Sénat, la Troupe de dames romaines et le Conseil des Volsques). Comme Shakespeare, et comme les y invitait Plutarque, Hardy a en outre conçu les deux scènes où le héros comparaît devant le peuple romain puis devant les Volsques dans un évident rapport de symétrie, symétrie accentuée encore par la présence, en amont de la première scène, en aval de la seconde (à la toute fin de la pièce), du personnage de Volumnie, dont Hardy a sensiblement développé le rôle.

C'est dans le traitement du personnage de Volumnie que réside précisément le troisième trait spécifique. La mère de Coriolan intervient, comme chez Shakespeare, avant le procès qui se conclut par le bannissement ; mais surtout, Hardy la fait revenir après la mort de Coriolan pour entendre le récit du messager et lui confie la toute fin de sa tragédie, dans une manière d'épilogue dont d'autres dramaturges, comme La Harpe, se souviendront. Chez La Harpe en effet, Coriolan meurt dans les bras de sa mère, en prononçant ces vers, qui sont les derniers de la pièce :

L'honneur a jusqu'au bout accompagné mes pas,  
Je l'ai vue à mes pieds, cette Rome si fière...  
J'ai fait grâce... et je meurs dans les bras de ma mère.  
(*Il expire*)<sup>14</sup>.

## LES ADAPTATIONS DE CHAPOTON ET DE CHEVREAU

Pour son adaptation de 1637-1638, Chapoton conserve le plan de Hardy et un certain nombre de détails de la disposition de son prédécesseur (monologue d'ouverture, monologue d'Amfidie etc.), même s'il ajoute plusieurs éléments et personnages de son cru. Car les temps ont changé : c'est, encore une fois, plutôt trente que douze ans qui séparent le *Coriolan* de Hardy de celui de Chapoton. Entre les deux, le public français a vu et plébiscité l'essor de la tragi-comédie et de la pastorale, et demande, même aux auteurs de tragédie, des intrigues amoureuses.

Aussi observe-t-on un habillage galant du sujet, qui se caractérise chez Chapoton par l'ajout de scènes où intervient Virginie, femme de Coriolan. D'une manière générale, l'auteur multiplie les rôles féminins : aux côtés de Volumnie et de Virginie, à laquelle Chapoton confie un rôle important (c'est par un monologue en stances placé à l'ouverture du deuxième acte que le spectateur apprend de sa bouche que Coriolan a été condamné à l'exil, avant que le personnage reparaisse sur scène), on trouve ainsi une sœur de Coriolan.

<sup>14</sup> La Harpe, *Coriolan* [1784], dans *Chefs-d'œuvre tragiques de Rotrou, Crébillon, Lafosse, Saurin, Du Belloi, Pompignan et La Harpe*, Paris, Firmin Didot, 1887, t. 1, p. 454.

Mais cette galanterie, très présente dans les premiers actes, s'estompe peu à peu et laisse place à un autre mode d'habillage, à savoir l'habillage oratoire du sujet. La pièce fait ainsi place à de nombreuses tirades explicitement titrées « harangues » et conçues comme des exemples d'éloquence judiciaire — et c'est là encore un trait d'époque. L'une des plus belles et des plus efficaces est sans conteste celle à laquelle se livre Coriolan dans la dernière scène, où il tente de convaincre les Volsques, et d'abord leur chef, de son innocence :

## HARANGUE DE CORIOLAN.

Auguste Sénateur, dont la vertu profonde  
Fait adorer ce nom aux limites du monde,  
Et de qui les arrêts peuvent dedans les lieux,  
Ce que peut dans le Ciel l'ordonnance des Dieux.  
Avec juste raison chacun me verrait taire,  
Si j'avais inventé le projet téméraire,  
Dont m'accuse aujourd'hui le démon irrité,  
Qui veut perdre mon nom, et ma prospérité.  
Ma main assurément après cette insolence  
Au milieu de mon sang laverait mon offense :  
Et je vous ferais voir dans un perfide sein  
La place où j'aurais pu concevoir ce dessein [...]

Coriolan fait ensuite, pour sa défense, le récit des différentes ambassades qui lui ont été dépêchées, avant d'en venir à celle des femmes :

Alors désespérant d'émouvoir mon courage,  
Et de sortir jamais de ce prochain naufrage,  
Ils crurent qu'il fallait par un dernier effort  
Essayer de gagner le rivage, ou le port,  
Et qu'ils verraient bientôt leur requête accordée,  
Si par mon propre sang elle était demandée.  
Ils m'envoyèrent donc mes plus proches parents,  
Qui tombant à mes pieds comme presque mourants,  
Arrachèrent de moi, par je ne sais quels charmes  
Ce que n'aurait pas pu la puissance des armes :  
Si bien qu'avec l'honneur je quittai le butin,  
Que mon camp espérait de ce peuple mutin.  
Ainsi je vous trahis, si selon votre estime,  
Un acte si pieux se doit appeler crime :  
Ce que je ne crois pas, puisque votre Vertu  
A pour le maintenir si souvent combattu [...]  
Cessez de me juger, mettez-vous en ma place,  
Figurez-vous de voir une mère à genoux,  
En demandant ce nom, s'abaisser devant vous.  
Figurez-vous de voir une femme éplorée,  
Qui paraisse à vos yeux presque désespérée.  
Enfin figurez-vous les sensibles douleurs,  
Que causent deux enfants qui font couler des pleurs,

Et vous reconnaîtrez d'un cœur plus pitoyable,  
Si mon crime est si grand, et s'il est excusable,  
L'on me doit pardonner cette offense à ce jour,  
Puisque j'y fus contraint par le sang et l'amour<sup>15</sup>.

Comme nous l'indiquions précédemment, l'adaptation de Chapoton (comme, du reste, celle de Chevreau) est très nettement marquée par son contexte, notamment par le succès du *Cid* et par la Querelle à laquelle la tragi-comédie de Corneille a donné lieu. C'est ainsi que l'on retrouve dans les deux adaptations des exemples de monologues délibératifs, forme que Corneille a remise au goût du jour dans les célèbres stances de Rodrigue partagé entre l'amour filial et l'amour de Chimène. C'est dans ce cadre très rhétorique que les adaptateurs français inscrivent la concurrence qui se fait jour chez Coriolan entre le désir de vengeance et l'amour maternel. Le fait est plus particulièrement visible chez Chevreau, qui place au centre exact de sa pièce un monologue en stances de Coriolan que les spectateurs de l'époque ont nécessairement reçu comme un démarquage de la grande scène du *Cid*. Qu'on en juge à la lecture des trois strophes centrales du monologue :

Traîtres Tyrans de ma pensée  
Qui rendez mon âme insensée  
Quand vous venez m'entretenir ;  
Dans cette funeste aventure  
Si je tâche à vous retenir  
Je fais horreur à la Nature ;  
Pays, honneur, ressouvenir  
Qui me mettez à la torture  
Sentirai-je toujours mille nouveaux trépas  
En suivant vos avis, ou ne les suivant pas ?

Je trouve une mère affligée  
Qui ne peut être soulagée  
Que par moi qui la dois guérir :  
Mais si ma rage est assouvie  
Quand je croirai la secourir  
Le sort punira mon envie ;  
Les Volsques me feront mourir  
Si je lui veux donner la vie :  
Et dedans ce dessein que je trouve si beau,  
Je ne puis y courir qu'en courant au tombeau.

Hélas ! si je me rends contraire  
Aux vœux d'une si bonne mère  
Je me sens indigne du jour ;  
Elle veut étouffant ma rage  
Que je témoigne de l'amour  
À qui m'a fait un tel outrage,

---

<sup>15</sup> Chapoton, *Le Vritable Coriolan*, éd. cit., p. 128-131.



Que Rome, et les lieux d'alentour  
 Ne maudissent point mon courage ;  
 Et qu'enfin son pays après mes maux soufferts  
 Meure dedans la gloire, et son fils dans les fers<sup>16</sup>.

Nous avons précédemment évoqué la question des règles, en débat depuis le début des années 1630 mais portée au devant de la scène par la Querelle du *Cid*. Indépendamment des enjeux théoriques, la position anti-régulière de Chapoton trouve sa traduction concrète dans le traitement de l'espace et dans la manière dont il tire parti des possibilités offertes par le décor à compartiments utilisé à l'Hôtel de Bourgogne. Avant la généralisation du lieu unique (palais à volonté pour la tragédie, carrefour urbain ou intérieur bourgeois pour la comédie), les salles parisiennes en effet ont recours au décor multiple qui prévalait dans le théâtre médiéval et n'est guère éloigné, dans ses principes en tout cas, de la tradition élisabéthaine. Outre qu'il respecte la bipartition, constitutive du sujet, entre l'espace romain et l'espace des Volsques, Chapoton se livre à un grand nombre de subdivisions internes, donnant à voir à la fois la demeure de Coriolan, le palais d'Amfidie, le Capitole, la tente de Coriolan dans le camp des Volsques, le Sénat des Volsques ou Rome assiégée par l'ennemi.

Dans le *Coriolan* de Chapoton, c'est donc bien l'esthétique de la tragi-comédie qui domine, laquelle est par nature irrégulière, et rétive notamment à l'unité de lieu. Et c'est précisément à ce traitement fidèle à l'esprit du sujet ou tout au moins à sa constitution spatio-temporelle que s'oppose Chevreau, qui brandit de son côté l'autorité de l'Académie, qui vient de condamner *Le Cid*.

La pièce de Chevreau est tout entière subordonnée à un principe : le respect des unités de temps et de lieu. Aussi cette troisième adaptation rend-elle manifeste, de manière quasiment caricaturale, l'incompatibilité entre un sujet de tragédie qui a toutes les qualités requises pour le genre et les règles de la dramaturgie classique. Pour subordonner le sujet aux unités de temps et de lieu, il n'existe qu'une seule solution : faire commencer l'action au plus près du dénouement, lorsque les Volsques sont aux portes de Rome et se préparent au dernier assaut.

La pièce commence donc avec la série des députations, Chevreau transformant en récits ce que montraient Chapoton et Hardy, sans parler bien sûr de Shakespeare. Ainsi réduite aux tout derniers développements du sujet, la matière est un peu mince. C'est la raison pour laquelle Chevreau recourt aux procédés propres à ce type d'opération, à savoir une dilatation de la matière initiale qui se traduit notamment par la répétition de quelques scènes (les scènes d'ouverture du premier et du deuxième acte, soit deux dialogues analogues entre le sénat et les tribuns par exemple) et un dédoublement de certaines séquences, notamment la séquence-clé de la supplique des femmes. Parce que la pièce de Chevreau est encore plus galante que celle de Chapoton, on y voit d'abord Virginie, femme de Coriolan, dans un échange surprenant, où Coriolan assure à Virginie que c'est la seule pensée de la revoir qui lui a permis de survivre à l'épreuve du bannissement<sup>17</sup> (III, 1) puis, à l'acte suivant seulement, Volumnie, dont l'entrée en scène est assez maladroitement

<sup>16</sup> Chevreau, *Coriolan*, III, 3, éd. cit., p. 49-50.

<sup>17</sup> « Mon mal ne fut pas grand étant banni de Rome : / Mais chère Virginie, au feu qui me consomme / Je trouvai que mon sort ne pouvait être doux ; / Car m'éloignant de Rome on m'éloignait de vous. / Dans ce départ sanglant, j'eus mille fois envie / De finir par le fer ma misérable vie, / Si l'amour qui console, et qui garde un Amant / Ne m'eût fait espérer quelque contentement. » (Chevreau, *Coriolan*, III, 1, éd. cit., p. 37).

différée. C'est entre les deux que prend place le monologue délibératif de Coriolan, dont le sens véritable ne se comprend qu'une fois qu'il a entendu la prière de sa mère...

On notera enfin une dernière modification, bien dans l'esprit de l'infléchissement galant apporté au sujet : avant la mort de Coriolan, on voit Virginie et sa suivante se rendre au campement des Volsques. Lorsque Virginie arrive, Coriolan est déjà mort. Elle découvre son corps, à terre, et la pièce se termine par un monologue où elle annonce son suicide. Chevreau a ainsi recours, pour achever sa pièce, à l'une des catégories de dénouements les plus fréquemment utilisées par les poètes tragiques à l'époque, celle-là même qui nourrit le dernier acte de *Roméo et Juliette* et, pour le domaine français, celui de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau : la mort des amants, qui unit à jamais ceux que la vie a désunis ou refusé d'unir.

Il apparaît ainsi, à l'issue de cette présentation, que les différences entre l'adaptation shakespearienne et les adaptations françaises du sujet de Coriolan touchent d'abord à l'amplitude de la matière dramatisée et à ses bornes ou seuils. Aux questions, essentielles pour un dramaturge, du « Où commencer ? » et « comment finir ? », les dramaturges français et anglais n'apportent pas la même réponse, les premiers faisant commencer leurs pièces bien au-delà du second, au plus près même du dénouement chez Chevreau, dont l'adaptation semble correspondre par avance à la conception classique de l'action tragique comme crise, unique et d'étendue temporelle très réduite. On a vu aussi que le dénouement donnait lieu à des traitements distincts, les dramaturges français cherchant à tempérer le caractère par trop brutal, parce que trop rapide, du dénouement historique, en ajoutant un épilogue ou en introduisant, aux côtés de Coriolan, un personnage féminin à qui sont confiés les derniers mots de la pièce.

Par ailleurs, le sujet de Coriolan vu par les Français devient, chez Hardy déjà et plus encore chez ses successeurs, un sujet de moins en moins collectif (la disparition des chœurs, au cours des décennies 1610-1620, radicalisera cet aspect), dont les enjeux deviennent intérieurs et prennent un tour nettement psychologique. De manière significative, cette mutation se manifeste par la multiplication des monologues, qui sont confiés prioritairement à Coriolan, mais également aux autres personnages (Virginie ou Amfidie). Reste la dernière particularité, à savoir l'habillage galant, propre aux adaptations des années 1630, et qui s'explique aussi par la composition des troupes de théâtre et l'impossibilité de conserver en l'état un sujet qui donnait aussi peu de place aux femmes.

De manière plus spécifique enfin, le sujet de Coriolan apparaît aux Français (Hardy le dit explicitement) comme un très bon sujet de tragédie, parce qu'il mêle enjeux collectifs et drame privé, mais aussi parce qu'il est traversé par des motifs et des formes propres à la tragédie depuis l'Antiquité (la supplique féminine, le thème de l'ingratitude du peuple à l'égard du héros et, plus généralement, le renversement de fortune qui frappe le héros couvert de gloire bien sûr). À partir des années 1640 cependant, ce sujet devient tout à fait impraticable en France parce qu'il ne peut être soumis aux unités de temps et de lieu qui régissent toute la production théâtrale, ce qui explique la longue éclipse du sujet sur la scène française jusqu'à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, où le respect des règles devient infiniment plus souple et l'impasse à laquelle a été conduit Chevreau, le seul dramaturge qui a cherché à soumettre ce sujet aux unités.

Bénédicte Louvat-Molozay

Maître de Conférences, Université Paul Valéry Montpellier III – IRCL