



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



ANNEXES

Compte rendu de la mise en scène
de Christian Schiaretti
Claire BARDELMANN (IRCL — Université de Metz)

Journée d'études sur *Coriolan*, Lyon III, 01/12/06. Compte rendu de l'intervention de Christian Schiaretti, metteur en scène de *Coriolan* et directeur du TNP de Villeurbanne¹.

1. Sur les choix de mise en scène : la dimension narrative de *Coriolan* comme justification d'une mise en scène dépouillée.

Christian Schiaretti : « La dimension narrative est importante dans les pièces de Shakespeare en général. Le théâtre de Shakespeare est un théâtre épique, et ne doit pas s'encombrer d'éléments décoratifs. Le principal support y est le texte, qui, en lui-même, porte les décors, ainsi que les changements de costume. Ceci justifie une mise en scène métonymique, pour montrer que la pièce est fluide, rapide. Il ne faut

¹ La présente retranscription a été élaborée à partir de mes notes ; le découpage et les titres sont de moi, ainsi que les éclaircissements et les critiques sur la mise en scène, qui figurent en italiques.

pas être redondant et montrer ce qui est déjà dit par le texte. Par exemple, dans ma mise en scène, entre l'attaque de Corioles et le moment où Coriolan avoue sa défaite, il ne se passe que trois secondes, pas plus. Ceci pour créer un effet de « frottement » des deux scènes, qui est nécessaire pour en montrer la dynamique. C'est une mise en scène elliptique, pour un théâtre constitué d'ellipses. Ainsi, comment représenter le Sénat, ou la guerre? Par des métonymies : les drapeaux sont à la fois oriflamme et pendrillon, les chaises du Sénat deviennent les barricades érigées par le peuple. Dans le même souci de sobriété, les acteurs doivent restituer la matière brute, sans l'installer psychologiquement avant. Le théâtre de Shakespeare n'est pas un théâtre de la psychologie, mais de l'action. Je disais donc aux acteurs, pendant les répétitions, de traiter la pièce comme un thriller, qui donne du suspense aux questions politiques.

Cette mise en scène veut aussi exprimer la réflexion sur la rhétorique dans la pièce. Ainsi dans I.i : il y a une graduation des forces rhétoriques. Le Premier Citoyen a une certaine capacité rhétorique, le Second Citoyen une capacité plus forte, puis apparaît Menenius, dont la capacité rhétorique est encore supérieure. Il faut donc prendre le texte non du point de vue de l'émotion, mais de celui du texte littéraire. »

2. Le choix du décor

Christian Schiaretti : « Le théâtre shakespearien joue du théâtre, non du décor. La scène est dépouillée, même si le mur du fond n'est pas celui du théâtre ; c'est un faux mur, qui a été conçu exprès ; de même, le sol n'est pas celui de la scène d'origine, il a été fabriqué pour la pièce, mais il s'agit de simples contenants. Le sol est lui aussi métonymique : il représente une grande vasque, qui, dans le cours de la pièce, absorbe les eaux sales, le sang, etc., mais, également, les refoule. Cette vasque est une métaphore du politique, un relais visuel des images de la digestion, de l'ingestion, etc. dans la pièce. C'est le ventre centripète, le *Cloaca Maxima* (NB : réseau d'égouts de la Rome antique) de la pièce, par lequel les personnages sont constamment ramenés au centre. »

Sur le décor : la scène est effectivement complètement dépouillée. Elle est constituée, sur les côtés, des murs du théâtre, dont les cintres sont apparents, et, au fond, sur toute la hauteur de la scène, d'un grand mur gris à l'anthracite fatigué, taché, déchiré par endroits, et encadré de deux immenses rideaux rouges, drapés de part et d'autre et qui rappellent les drapeaux de grande taille utilisés à différents moments de la pièce (pendant la bataille contre Corioles, par exemple). Les couleurs utilisées pour l'ensemble de la mise en scène sont le gris sombre, ou le noir, et le rouge sang. Au cours de la pièce, le fond du décor sert ponctuellement d'écran, sur lequel sont projetées en médaillons discrets, aux couleurs délavées, des images de la vie quotidienne tirées pour l'essentiel des fresques de Pompéi, en rapport avec le sujet de la scène qui se déroule.

Le sol semble plat, mais s'incurve en fait légèrement vers le centre de la scène, où a été encastrée une bouche d'égout grillagée, d'où l'effet de « vasque » auquel M. Schiaretti fait référence. Cette bouche d'égout, symbolique et métonymique, a différentes fonctions : ainsi, on y balaie le sang versé pendant la bataille de Corioles. Elle est utilisée de façon particulièrement symbolique, et de façon visuellement frappante, pendant III.i.

Pendant III.i (scène du bannissement de Coriolan), les patriciens et les plébéiens forment deux groupes antagonistes situés de part et d'autre de la scène. Les patriciens sont protégés par des soldats en armes (longues piques), les plébéiens par des barricades figurées par des chaises amoncelées ; des braseros soulignent l'analogie voulue avec les situations insurrectionnelles d'un passé plus ou moins récent (de la Révolution à la Commune, mais aussi aux grèves dures plus récentes). Pendant que la scène se déroule, la bouche d'égout se met à régurgiter un liquide rougeâtre figurant du sang, qui se répand, et dont le niveau monte progressivement pour former une grande mare sanglante au milieu de la scène. De façon symbolique, elle sépare les patriciens et les plébéiens (qui y jettent des pierres et des cageots dans leur tentative d'agresser les patriciens), et sera franchie par Coriolan quand il se précipite sur Sicinius, juste avant son bannissement. La mare de sang est ensuite progressivement réabsorbée par la plaque d'égout, pendant III.ii et les scènes suivantes.

Cette plaque d'égout devient trappe ou passage secret lors de l'arrivée de Coriolan à Antium. Il sort en effet par ce trou au milieu de la scène, en soulevant la plaque, ce qui souligne au passage sa déchéance (cette trappe existait sur la scène du Globe : elle figurait notamment l'accès à l'enfer). Dans le courant de la pièce, elle est également utilisée pour faire disparaître des cadavres.

D'autres accessoires soulignent les thématiques de la pièce, notamment celle de l'ingestion dans le traitement du personnage de Menenius. Joué par un acteur âgé et bien en chair doté par surcroît d'un énorme faux ventre, il se goinfr de fraises à la crème pendant la scène...



Photo : Christian Ganet

3. Les costumes

Christian Schiaretti :

Pour la conception des costumes, il y avait trois solutions. Première solution : faire de Coriolan un péplum. Mais le texte lui-même est truffé d'anachronismes : donner un caractère historique à la pièce n'est donc pas intéressant. Shakespeare relit l'histoire de Rome, il parle de l'histoire de son temps à travers l'histoire romaine : il n'y a pas de volonté historiciste. (NB : lors d'une autre intervention de cette journée d'études, Jean-Michel Déprats dont Christian Schiaretti a utilisé la traduction pour sa mise en scène – , justifie par la même raison sa traduction de « market place » par « place du marché » et non, comme dans la plupart des autres traductions, par « forum », qui renvoie plus à la Rome antique qu'au Londres de Shakespeare).

Deuxième solution : utiliser des costumes contemporains. On peut même envisager de transposer la pièce à des conflits contemporains (Israël/ le Liban...), mais il s'agit là d'une fausse modernité, un pléonasme, qui montre un manque de confiance dans la capacité poétique du texte.

Troisième solution – celle qui a été adoptée : utiliser des costumes du XVII^e siècle (plus de cent costumes en tout ont été réalisés !). Cette solution permet de rendre compte d'une pièce qui, entre Machiavel et Hobbes, pense l'État moderne. Le costume du XVII^e siècle permet un effet de rebond, une mise en abyme des perceptions : le spectateur du XXI^e siècle regarde une scène du XVII^e siècle, qui elle-même regarde la Rome antique.

(NB. Jean-Michel Déprats fait lui aussi référence aux « trois temps » de la pièce : celui de la fable (la Rome antique), celui de l'œuvre (l'époque élisabéthaine), celui de la représentation (le XXI^e siècle).

Ce choix permet également de mieux représenter le peuple, car, grâce à cette projection, celui-ci est maintenu à une plus grande distance du public contemporain ; ce choix permet aussi de présenter les enjeux politiques, notamment, pour un Élisabéthain, la question de l'accès au pouvoir d'une femme, Volumnia. Sans vraiment parler en terme de référence directe, un Élisabéthain aurait certainement fait le lien avec cette autre femme à poigne, Élisabeth I, politicienne avisée, qui résolut des crises aiguës de guerre civile.

Sur les costumes : la base des costumes est en effet XVII^e siècle : pourpoints, fraises, et chausses pour les patriciens, somptueuses robes à paniers en velours et satin brodés pour les patriciennes ; costumes plus simples pour la plèbe. Mais ces costumes comportent également des éléments romains, notamment les armures et les armes (piques, lances, épées ne sont pas de l'époque choisie). Au Sénat, les patriciens portent également des toges (blanches avec un liseré rouge), et Coriolan apparaît dans le robe d'humilité, simple tunique blanc cassé. Le contraste vestimentaire est volontairement extrême, pour souligner la misère des plébéiens, dont les vêtements sont même déchirés, pour certains personnages, de façon à suggérer qu'ils sont en haillons. Au fil de la pièce, la modification du costume permet de souligner les effets de contraste. Ainsi, Volumnia et Virgilia apparaissent en tunique blanc cassé (qui rappelle la robe d'humilité de Coriolan), les cheveux dénoués, lorsqu'elles vont intercéder auprès de Coriolan : leur tenue cause un choc dramatique, car le public s'était habitué à les voir dans des robes somptueuses, avec des coiffures élaborées, et parées de bijoux (dans la scène du retour triomphal de Volumnia à Rome, Volumnia est

habillée d'une éblouissante robe de brocart blanc toute brodée d'argent et de perles, et porte une perruque rousse : ce costume est une référence directe à Élisabeth I). De même, lorsque Coriolan arrive à Antium, il est dépouillé de sa tunique rouge, de son pourpoint à crevés blancs, de son armure, et affublé d'habits semblables à ceux des plébéiens ; il se dissimule sous une grande cape beige à capuche. Le renversement de situation est d'autant mieux souligné que le costume des tribuns de la plèbe gagne en magnificence dans la seconde partie de la pièce (beau pourpoint de velours noir à crevés, fraise, toque).

Les codes de couleurs sont également choisis pour permettre une caractérisation visuelle immédiate des différents camps en présence et de leurs rapports. Les Romains portent du rouge, les Volsques sont en couleur daim, la plèbe des deux camps en tons gris, bruns et noir délavés, à l'exception des tribuns (toujours en noir). Le sang est associé aux Romains (camp de Coriolan – par le biais de la couleur rouge, mais le sang lui-même est souvent employé pour faire de Coriolan « a thing of blood » : il apparaît le visage, les mains et la chemise couverts de sang après la bataille de Corioles, puis à nouveau pendant la guerre contre Rome. Le choix du metteur en scène est donc de montrer que Coriolan a déjà porté les armes contre sa ville, qu'il a versé le sang romain, même s'il renonce à prendre la ville de Rome elle-même. Le sang permet aussi de montrer la proximité entre Coriolan et Aufidius, tout en annonçant symboliquement les massacres à venir : au début de la guerre contre Rome, ils se barbouillent tous les deux le visage de sang, sur scène.

Après le bannissement de Coriolan, les patriciens romains apparaissent en costumes noirs, couleur du deuil, ce qui suggère à la fois l'assombrissement de la pièce et la montée en puissance des tribuns (donc la perte de puissance des patriciens).



Photo : Christian Ganet

4. La direction d'acteurs

Christian Schiaretti :

J'ai fait le choix de mettre sur scène une foule effectivement compacte. Car la cité doit parler à la cité, et, en dessous d'un certain nombre d'acteurs (25-26), on ne l'entend pas. Le peuple doit être nombreux, notamment pour montrer les différends qui prennent place en son sein. Car c'est une pièce ternaire et non binaire : chaque fois que deux adversaires sont en présence, un troisième terme y est introduit : Sicinius / Brutus / le peuple, Coriolan / Volumnia / Menenius, les Premier et Deuxième Citoyens / Menenius, etc. Cette dimension ternaire permet une capacité infinie d'alliances et de contradictions. Afin d'en rendre compte, j'ai fait les lectures préliminaires à la mise en scène sous forme d'échiquier, les acteurs étant autant de pions. Ce qui permettait d'avoir une vision de dessus, un peu comme une vue d'avion. De même, nous utilisons pendant ces lectures un vocabulaire contemporain pour décrire les différentes factions de la pièce (les communistes, le bras armé, les modérés, etc). Ce qui permet de mettre en évidence, notamment, l'importance de la faction noble. La pièce ne se réduit pas à l'opposition entre patriciens et plébéiens. Volumnia s'appuie sur des aristocrates radicaux, qui, d'ailleurs, abandonnent Coriolan. De même, les Premier et Deuxième Citoyens évoluent au cours de la pièce : radicaux au début, ils deviennent des citoyens qui ont pactisé avec un pouvoir centriste, par confort. La vision que j'ai de la plèbe n'est pas celle d'une « hydre », d'une multitude inorganisée. Au début, la rébellion n'est pas organisée (NB : pour suggérer ce point, la pièce s'ouvre sur le meurtre sauvage d'un plébéien par la foule), puis le Premier Citoyen propose une organisation politique (tuer Caius Martius) ; le Deuxième Citoyen y oppose une autre organisation politique et fait scission ; puis, face à Menenius, qui en propose une troisième, ils font front. La plèbe peut être vue comme stupide, mais elle a la capacité de maîtriser une énergie, et de parler d'une seule voix. Sicinius et Brutus ne sont donc pas représentés comme des manipulateurs, mais comme des stratèges (ce qui suppose un accord tacite entre les parties), avec un côté sympathique, qui permet une connivence avec le public.

Sur la direction d'acteurs : le nombre d'acteurs en scène est effectivement imposant, la plèbe étant représentée par une douzaine de personnes (dont une ou deux femmes). Le camp volsque compte jusqu'à une dizaine de soldats en scène ; lors des grandes scènes, comme III.i, on compte jusqu'à une quarantaine de personnages en scène (patriciens, plébéiens, soldats romains protégeant les patriciens), ce qui permet un effet de masse, surtout dans la mesure où la scène du TNP n'est pas très grande.

Le traitement des plébéiens vise vraiment à leur attirer la sympathie du public. Le petit peuple est représenté comme misérable et bafoué (par le biais des costumes notamment). Surtout, toutes les scènes où les tribuns débattent entre eux de la stratégie à adopter s'adressent directement au public : les acteurs sont placés à l'avant-scène et regardent le public, voire, pour certaines questions rhétoriques ou injonctions (III.iii., quand Sicinius donne ses instructions à l'édile : « If I say «Fine », cry « Fine! »), leur parlent directement. Pour autant, la « connivence avec le public » voulue par Christian Schiaretti ne m'a pas semblé évidente ; j'ai trouvé au contraire que la mise en scène mettait en évidence le caractère manipulateur et méprisable des tribuns, notamment dans IV.vi. Sicinius et Brutus s'y congratulent de leur succès, avant que l'Édile ne leur apporte la

terrible nouvelle : Coriolan marche sur Rome avec l'armée volsque. Christian Schiaretti montre les tribuns installés sur les chaises qui figuraient les sièges du Sénat dans les scènes précédentes ; pendant qu'ils discutent, deux serviteurs balayent la scène autour d'eux, avant de prendre congé humblement et poliment. Cette mise en scène fait des tribuns des personnages satisfaits d'eux-mêmes, condescendants voire hautains avec ceux qu'ils représentent ; on comprend qu'ils ont changé de camp, et qu'ils sont maintenant une aristocratie sous une autre forme, une autre forme de tyrannie, mieux assujettie car reposant sur l'adhésion du peuple, mais d'un peuple abusé (par exemple, les tribuns veulent faire fouetter le messager qui annonce les intentions de Coriolan). De plus, cette mise en scène a pour effet de souligner la déconfiture des tribuns et leur lâcheté (lorsqu'ils apprennent l'arrivée de Coriolan, ils supplient Menenius de faire quelque chose). Dans cette mise en scène, mon point de vue personnel est que les vrais tyrans sont les tribuns, dangereux démagogues, anguilles à l'aise dans la boue du politique, et se servant des faiblesses inscrites dans la nature de Coriolan comme d'un marchepied vers le pouvoir. Coriolan lui-même apparaît bien comme un personnage tragique, entièrement limité par sa nature, et tranchant sur les hommes (et femmes) de moindre stature par sa splendeur héroïque, puis par son caractère monolithique, enfin par sa triste humanité, lorsqu'il cède à Volumnia. Ma sympathie est plutôt allée aux patriciens, notamment dans la seconde partie, qui montre le désespoir de Menenius repoussé par Coriolan lorsqu'il tente d'intercéder pour Rome, puis celui de Volumnia et de Virgilia suppliant Coriolan à leur tour ; enfin, Coriolan cédant à sa mère est véritablement traité de façon pathétique ; l'acteur, lorsqu'il cède à Volumnia, s'adresse à sa mère dans un cri déchirant (« O mother! »), ce qui met en avant son humanité.

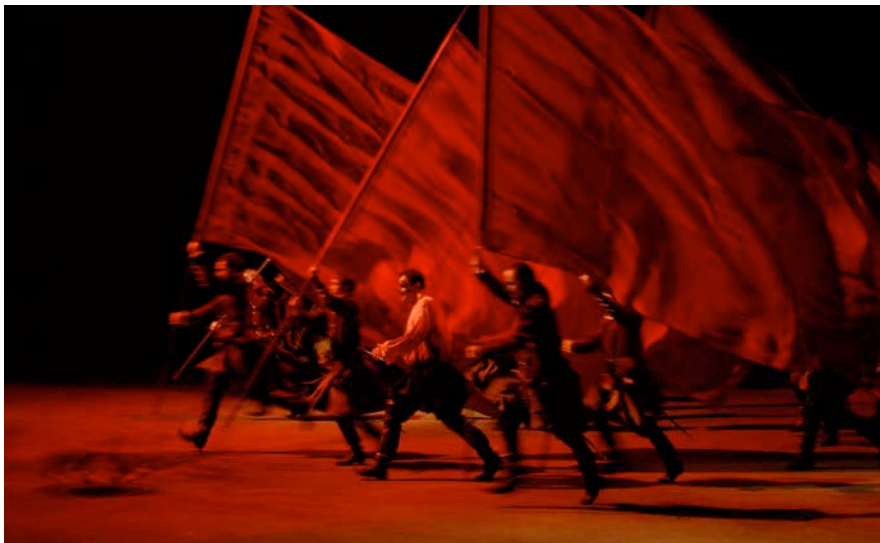


Photo : Christian Ganet

5. La question du tragique : La dynamique de la pièce est-elle tragique?

Christian Schiaretti :

Nous pensions jouer une tragédie ; on a joué une farce. Il s'agit d'une réflexion sur la médiation et la façon dont la métaphore du théâtre montre que Coriolan ne maîtrise pas la représentation. Cette dimension métadramatique, nous l'avons mise en valeur par la lecture de certaines scènes comme des scènes de comédie.

La pièce a été découpée en quatre parties, qui soulignent le rapport à Volumnia dans la pièce : la première prend fin avec le retour de Coriolan de la guerre contre les Volsques, et cette partie prend fin avec le triomphe de Volumnia (c'est le triomphe de l'éducation qu'elle a donnée à son fils). La seconde partie finit avec l'acte III (le bannissement de Coriolan) ; là encore, elle prend fin avec Volumnia (cette fois, c'est son échec qu'on voit). La troisième partie se termine sur le triomphe de Volumnia de retour à Rome ; et la quatrième partie, que nous avons appelée « l'épilogue », c'est la dernière scène, qui est traitée comme une rixe un peu libertine, pasolinienne.

Coriolan est un mauvais acteur, qui n'a pas compris la pièce. En cela, les interprétations de Coriolan comme fasciste sont complètement fausses : Coriolan est tout le contraire d'un fasciste. Le fasciste maîtrise parfaitement la représentation, le théâtre. Entre le théâtre et le politique, il y a consubstantialité ; l'homme politique, comme l'acteur, c'est celui qui est capable de distancier ses actions, ce que Coriolan ne sait pas faire.

Sur le traitement de Volumnia. Les rapports entre Volumnia et Coriolan sont traités selon une lecture freudienne – Christian Schiaretti a d'ailleurs dit que Coriolan n'était pas sorti de l'Œdipe. La proximité entre mère et fils est psychologique, ce que souligne le texte (« mother », « son », vocabulaire de la génération utilisé par Volumnia) ; dans cette mise en scène, elle se traduit par une proximité physique : étreintes, voire baiser sur la bouche. Cette proximité est mise en valeur par l'éloignement (y compris la distance physique) de Coriolan et de Volumnia, notamment dans III.ii (scène où Volumnia et Menenius convainquent Coriolan de faire sa propre apologie devant les plébéiens). Le metteur en scène a choisi de placer Coriolan, sa mère et Menenius sur le devant de la scène en un groupe compact, et de faire figurer au fond de la scène, espacées l'une de l'autre, muettes et figées, Virgilia et sa suivante (qui ne figurent normalement pas dans cette scène). Dans cette mise en scène, Coriolan est bien un petit garçon, inféodé à sa mère, et manipulé par elle ; Coriolan est l'outil des ambitions politiques de Volumnia, difficiles à séparer de sa fierté maternelle. Volumnia est un personnage formidable au sens fort du terme, et d'ailleurs joué par une (excellente) actrice physiquement frêle, mais dotée d'une voix particulièrement sonore, au registre très large, et qu'elle emploie la plupart du temps dans le registre grave, ce qui suggère son caractère « viril ».

Sur la dimension métadramatique et le traitement de certains passages comme comiques. Je pense qu'en fait, d'un point de vue littéraire, le terme de « satire » est plus approprié pour désigner l'intention de Christian Schiaretti. La dimension métadramatique et le comique sont utilisés comme outils de la satire qui s'exerce à différents niveaux dans la pièce. La mise en scène de Christian Schiaretti rend particulièrement bien cette dimension satirique – satire à la fois de Coriolan, de Menenius, des tribuns, des plébéiens. Mais le traitement comique de certaines scènes, et, à certains moments, des personnages de Menenius et de Cominius, tire cette satire vers Ménippe

plutôt que vers Juvénal. Cominius est comique la plupart du temps du fait qu'il est représenté comme un général incapable, à tous les sens du terme (l'acteur est dans un fauteuil roulant, car il a eu un accident juste avant le début des représentations!) ; son fameux panégyrique à Coriolan le montre très mal à l'aise avec les mots – il a préparé son discours et débite son texte en oubliant des morceaux et en se référant régulièrement à ses notes, qu'il tient à la main. Menenius est comique, notamment, dans IV.vi (avec sa répétition de l'antiphrase « you have made good work », par laquelle il se moque des tribuns) ; la scène des cuisiniers est comique également (IV.v) : Coriolan y rosse les serviteurs d'Aufidius qui vont ensuite chercher leur maître, mais apparaissent comme des pleutres bavards et contradictoires (ils font après coup l'éloge de Coriolan, « the rarest man i'th'world »).

La dimension métadramatique est particulièrement bien représentée, et de façon à en montrer le lien « consubstantiel » avec le politique. C'est le cas de façon spécialement saillante dans deux scènes : II.iii et III.i. II.iii est la scène où Coriolan doit se présenter aux plébéiens pour leur demander leurs voix. Coriolan y est véritablement mis en scène : on lui a préalablement appris son texte ; il monte sur une estrade située au milieu de la scène, un peu en retrait, et devant lui descend un grand cadre doré, qui l'encadre de la tête aux pieds, comme un portrait. Coriolan, à l'intérieur de ce cadre, se fige dans une pose théâtrale et volontairement ridicule – une main levée, l'autre au niveau du cœur – et déclame son texte d'un ton grandiloquent, artificiel, et avec une dérision qui exprime son mépris (dirigé contre les citoyens mais aussi contre lui-même). La médiatisation de Coriolan devient ainsi évident, avec un effet de « superposition médiatique » selon Christian Schiaretti.



Photo : Christian Ganet

Pendant III.i, scène du bannissement de Coriolan, les plébéiens sont représentés comme des émeutiers ou des révolutionnaires, retranchés derrière des barricades et des braseros. Pendant la scène, deux d'entre eux écrivent sur le côté de la scène (qui

figure un mur), à la peinture blanche et en gros caractères, la devise du théâtre du Globe (« *Totus mundus agit histrionem* »). Cette inscription lie ainsi par la métaphore du théâtre le débat politique et sa nécessaire médiatisation. La dimension métadramatique met donc en évidence le caractère « consubstantiel », inséparable, du pouvoir politique et du théâtre (on dirait maintenant la stratégie de communication, avec ce que cela suppose de manipulation et de mise en scène par les média, qui de nos jours ne sont plus le théâtre, mais la télévision). Le lien entre le métadramatique et les formes modernes de la représentation (c'est-à-dire de la manipulation) politique est explicitement évoqué par Christian Schiaretti dans sa réponse à une des questions du public – voir ci-dessous. Il a aussi fait la remarque que Coriolan est littéralement et symboliquement « mis en pièces » : ce découpage en morceaux par la foule a pour équivalent sa « mise en - pièce » de théâtre).

QUESTIONS à Christian Schiaretti

Pourquoi avoir traité la scène du Sénat comme comique?

Machiavel montre qu'avoir le pouvoir, c'est savoir se représenter. Lorsque Cominius fait le portrait de Coriolan, il le représente : il repeint, enjolive, le geste héroïque – la réalité, c'est que Coriolan a été lâché par ses troupes! C'est un phénomène médiatique, qui souligne l'écart entre la réalité et la représentation. Cette scène est donc traitée comme comique, comme une procédure, car il s'agit de la comédie, et non de la réalité, du pouvoir. Cominius a répété et écrit son texte.

Dans la scène de la toge d'humilité, Coriolan se poudre le visage. Cette scène est très difficile à représenter, car elle comporte trois dimensions : c'est une cérémonie laïque (un vote) ; mais aussi une cérémonie religieuse (une fascination par l'icône, Coriolan étant ici l'icône présentée au peuple) ; enfin, il y a superposition médiatique (qui suffit au discours). Le côté laïc est représenté par la houppette (qui sert à poudrer l'acteur comme nos hommes politiques sont maquillés avant de passer sur un plateau de télévision : donc, la houppette souligne aussi le côté « comédie du pouvoir ») ; cette houppette devient hostie. Cette scène est l'équivalent d'un vote à main levée dans un isoloir – en termes modernes, c'est le citoyen décidant pour qui voter devant sa télévision. D'où l'idée de faire défiler les plébéiens devant une image représentée sur scène par Coriolan dans son cadre.

Comment avez-vous choisi de traiter les bruits et les voix?

Celle de Coriolan est mythique, et la voix dans la pièce est très importante – il n'y a qu'à voir l'importance de l'*Illiade* dans la pièce (Ulysse, Hector...). Il fallait des acteurs avec non seulement de la voix, mais aussi la capacité de la moduler. Il fallait aussi le nombre : des acteurs qui crient à quinze avec des épées permettant un bon accompagnement sonore, qui amplifie les mouvements (NB : de la musique est utilisée pour les cérémonies comme le retour de Coriolan – musique martiale d'inspiration Renaissance – ou celui de Volumnia – marche instrumentale solennelle d'inspiration baroque).

Coriolan est aussi une fable sur le nom ; j'aurais bien voulu garder le nom *Coriolanus* en français, pour le lien du nom avec l'idée d'évacuation, de boyaux, de digestion.

Claire Bardelmann
Maître de Conférences, Université de Metz – IRCL