

Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires

Parler le corps, incarner le texte : dramaturgies croisées II

Argument

Les contributions de ce numéro des Cahiers du SIRL s'inscrivent dans le cadre d'un séminaire organisé par le Groupe de recherches en esthétique théâtrale (GRESTH) en collaboration avec le Centre d'Etudes Théâtrales (UCL). Le séminaire mobilise des thématiques qui se sont révélées axiales pour les recherches du GRESTH depuis plusieurs années : le potentiel épistémique propre à une mise en corps et en voix des significations ; les fonctions herméneutiques, rituelles, politiques, pédagogiques et cathartiques du théâtre ; le théâtre comme action (praxis) et/ou représentation (mimèsis) ; les jeux sur le réel et le virtuel de la spatio-temporalité textuelle et scénique. Ces thématiques conduisent à élargir la réflexion à la danse, au cinéma et aux nouveaux média, compte tenu de leur utilisation de plus en plus fréquente au théâtre et de l'intérêt d'une étude comparative pour dégager ce qui ferait malgré tout la spécificité irréductible de l'art théâtral.

Les recherches du séminaire s'articulent sur deux référentiels : le corps et le texte, enjeux « dramaturgiques » s'il en est, à repenser de manière croisée, afin de recréer et de retrouver, bref d'inventer, le travail du drame et la production de l'action. Parler le corps : masqué, dévoilé, souffrant, triomphant, mutilé en un « event » qui serait la seule action désormais possible sur scène, sublimé et codifié dans les diverses formes de théâtres et de danses traditionnelles, etc. Qu'est-ce que le travail, l'action et la production des corps, nous racontent, au théâtre, sur scène et dans le texte, qu'est-ce qu'ils nous disent de la société dans laquelle nous vivons, de la société qu'ils sont censés représenter, de notre imaginaire collectif, de nos aspirations poétiques et politiques ?

Parler le corps, c'est aussi indissociablement penser l'espace : quelles actions, quelles représentations, quels rapports entre les personnages sont rendus possibles par les multiples jeux sur la proximité et le lointain, le réel et le virtuel, le cadrage et la déstructuration de l'espace scénique ?

Incarner le texte : trouver le corps dans le langage, réfléchir l'inconscient comme pensée du corps, ré-apprendre à entendre le rythme, la respiration, le souffle, les gestes, bref, l'incarnation propre à chaque texte de théâtre, dans la construction d'une spatialité spécifique, dans le phrasé de sa ponctuation, dans le dénuement ou la luxuriance de sa réinvention du langage... Penser le corps d'une oeuvre, toujours déjà inscrit au coeur de son texte, et ainsi retrouver la continuité du politique et du poétique, la dramaturgie practico-poétique.

Table des matières

Argument	1
Réécriture de mythe et représentation du corps contemporain dans <i>Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes</i> de Heiner Müller par Aline Wiame.....	4
L'écriture chorégraphique, incarnation d'identités étrangères. Une analyse des œuvres de Lia Rodrigues et d'Ea Sola au travers des discours identitaires par Mattia Scarpulla.....	23
Les avatars de l'héroïsme et le refus de la représentation dans <i>Coriolan</i> de Shakespeare par Natacha Israël	51
Entretien avec Koen Augustijne par Philippe Guisgand	112

Réécriture de mythe et représentation du corps contemporain dans *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller

Par

Aline Wiame
(Aspirante FNRS – ULB)

Relecture condensée et explosive du mythe de Médée à travers les âges, le triptyque *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller est un voyage halluciné à travers les déchirures politiques, sociales et esthétiques qui traversent l'histoire de l'Occident. Se situant aux frontières des genres et des partages qui ont configuré notre vision du monde, Müller propose un théâtre qui cherche à dénouer et renouer notre « partage du sensible », pour reprendre les termes de Jacques Rancière. C'est en résonance avec les théories sur la politique de l'art de ce dernier que l'on relira ici le texte de Müller. Et puisque, dans le régime esthétique qui est le notre, selon Rancière, les corps sont les théâtres d'opération de la pensée, les divers agencements dans lesquels les corps sont pris dans cette version du mythe de Médée seront au cœur de cette investigation.

1. Le régime esthétique des arts selon Jacques Rancière : des corps « théâtres d'opération »

Pour Jacques Rancière, la littérature – ainsi que les différents régimes caractéristiques de l'histoire des arts – a intrinsèquement partie liée avec la politique. L'exercice du pouvoir ne suffit pas à définir la politique, qui nécessite « la configuration d'une forme spécifique de communauté », donc la « constitution d'une sphère d'expérience spécifique avec des objets communs et des sujets capables de désigner ces objets »¹. Autrement dit, toute activité politique réclame un partage du sensible, la mise en place d'une ligne de démarcation entre ce qui est visible et dicible

¹ J. RANCIERE, *Politique de la littérature*, Paris, Gallilée, 2007, p. 11.

au sein d'une communauté et ce qui ne l'est pas. Un tel partage détermine aussi ce qu'il en est de ses sujets : qui est sujet et qui ne l'est pas ; qui a droit à la parole (tout habitant d'un territoire n'est par exemple pas forcément un citoyen). De la sorte, pour reprendre les mots de Rancière : « Toute politique est un combat pour désigner ce qui est parole ou cri »². Ces frontières du sensible qui constituent l'enjeu du politique sont l'objet d'un litige constant, auquel les arts prennent part puisqu'une pratique littéraire ou artistique cherche à inventer de nouveaux plis dans le sensible, de nouveaux nœuds entre dicible et visible.

D'un point de vue global, Rancière distingue trois régimes au sein desquels les arts ont défini leurs rapports au politique, au dicible, au visible et à la fiction : le régime éthique, le régime poétique-représentatif et le régime esthétique. Le régime poétique-représentatif est celui de la *mimesis* telle que définie par Aristote : au sein d'une classification des manières de faire, les arts se caractérisent par le fait qu'ils sont une production d'imitations. Ces dernières, produites au moyen d'artifices rationnels, sont vraisemblables mais non réelles – elles sont soustraites, donc, au régime du vrai. Les arts, dans le régime poétique-représentatif, sont ainsi insérés dans une hiérarchie des manières de faire, et organisent d'ailleurs eux-mêmes leurs productions d'imitations en fonction de principes hiérarchiques : l'action prime sur les caractères et les affects, le visible se soumet au dicible (bienséance), et les genres eux-mêmes sont hiérarchisés selon la dignité de leurs sujets.

Or, à partir du courant romantique – et de manière concomitante à la lente mise en place de structures démocratiques – le régime esthétique des arts se substitue au poétique-représentatif. Ce régime esthétique se caractérise d'abord par un refus des hiérarchies qui caractérisaient l'ordre précédent : tout genre, tout sujet, tout style d'écriture sont désormais également intéressants. L'action n'organise plus le tout de l'œuvre, envahie de petites perceptions, de descriptions infinies qui signifient que, désormais, le visible excède ce que la parole peut en dire³. Mais le plus déterminant dans ce nouveau régime esthétique est sans doute que la frontière vrai/vraisemblable, réel/fiction est sérieusement brouillée. Prenons l'exemple de la littérature. Quand Balzac fait entrer son lecteur chez l'Antiquaire de la *Peau de chagrin*, il le place face à une série d'objets qui sont autant de hiéroglyphes, de signes matériels qui font pareillement sens dans le roman que dans l'interprétation du monde social

² ID., p. 12.

³ Cfr. J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 137.

et de l'histoire des civilisations : « objets profanes et sacrés, sauvages et civilisés, antiques et modernes, qui résument chacun un monde [...] »⁴. Ainsi, se confrontant à l'abondance et à l'omniscience inépuisable des choses muettes, le langage « s'enfonce dans la matérialité des traits par lesquels le monde historique et social se rend visible à lui-même » ; il devient « lecture des signes inscrits sur la configuration d'un lieu, d'un groupe, d'un mur, d'un vêtement, d'un visage⁵ ». En devenant lecture de signes du monde social et historique, en tentant de construire des agencements, des parcours de sens dans cette matérialité muette, le roman moderne opère selon le même schéma heuristique que les sciences humaines s'élaborant à la même époque. Ainsi, la littérature ne relève plus d'un régime fictionnel distinct des autres modes de production du sens, mais s'inscrit dans « un régime d'indistinction tendancielle entre la raison des agencements descriptifs et narratifs de la fiction et ceux de la description et de l'interprétation des phénomènes du monde historique et social »⁶.

La frontière entre raison des faits et raison des fictions est brouillée par les modes de connexion inventés par le régime esthétique, tant et si bien que désormais l'art, mais aussi les savoirs et la politique « construisent des "fictions", c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire »⁷. En proposant de tels agencements, de tels modèles, les énoncés littéraires ou politiques font effet dans le réel : ils l'affectent, définissent « *des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités du corps*⁸ ». En redessinant un partage du sensible, ces énoncés s'emparent des corps et les affectent, infléchissant leurs rapports au possible et à l'impossible, au dicible et à l'indicible. Cela signifie que « la pensée s'effectue directement sur les corps. Ceux-ci ne sont plus les instruments au service de la pensée mais son théâtre d'opération »⁹.

C'est justement à ce corps devenu théâtre d'opération que l'on va s'intéresser maintenant en analysant *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*. Quels effets l'écriture théâtrale du corps

⁴ J. RANCIERE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 58.

⁵ ID., p. 57.

⁶ ID., p. 58.

⁷ ID., p. 62.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. RANCIERE., *Politique de la littérature, op.cit.*, p. 181.

produit-elle ? Quelles perceptions nouvelles ouvre-t-elle au corps ? Dans quels agencements le corps se trouve-t-il pris ? Avec quelles significations politiques ?

2. Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes : présentation

Rédigé en 1982, le triptyque *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* a été créé par Manfred Krage et Matthias Langhoff à Bochum (en RFA) en 1983. Si le titre fait allusion à un « matériau » Médée c'est, en première approximation en tout cas, en référence au mode d'écriture de Müller, qui utilise divers « matériaux » préexistants sans que son écriture puisse se réduire à un simple collage de citations. On trouve dans ce triptyque des sources tant personnelles (disputes et vie de Müller avec les femmes, un rêve qui a inspiré toute la troisième partie) que littéraires (les *Médée* d'Euripide, de Sénèque et de Hans Henny Jahnn, ainsi que *Wasted Land* d'Ezra Pound pour la troisième partie). Outre leur attrait littéraire ou mythique, ces sources ont été choisies par Müller pour les aspects politico-sociaux qu'elles lui permettaient de traiter. Ainsi, dans son autobiographie, intitulée *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, Müller précise qu'il s'est intéressé à la version d'Euripide pour « la question des travailleurs immigrés »¹⁰ (Médée, la Barbare de Colchide à Corinthe). Ses propos sont on ne peut plus clairs quant à l'actualité qu'il décèle dans la version d'Euripide : « Notre législation du droit d'asile, qui autorise entre autres la séparation des mères et des enfants, l'éclatement des liens familiaux, repose bien sur des modèles de la société esclavagiste que l'on trouve chez Euripide »¹¹. Quant à la *Médée* de Sénèque, Müller y trouve d'autant plus d'intérêt que la Rome impériale lui semble proche de la RDA par son imposition de la structure étatique qui « coupe plus profondément dans le vivant »¹². Son attention se porte ici sur le besoin que la *polis* a des femmes, mais seulement comme matrones garantes de la stabilité de l'association familiale. À travers son rapport à ces deux versions originelles de la tragédie de *Médée*, c'est donc bien sur les structures coercitives imposées par l'État aux vivants – et singulièrement aux femmes et à la famille –

¹⁰ H. MÜLLER, *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, trad. Michel Deutsch (aidé de Laure Bernardi), Paris, L'Arche, 1996, p. 271.

¹¹ *Ibidem* ; le regroupement familial n'était pas autorisé pour les *Gastarbeiter* en RDA ; il a été fortement limité en RFA à partir de 1982 avec l'arrivée au pouvoir des conservateurs.

¹² *Ibidem*.

qu'insiste Müller. On peut ajouter, même s'il n'y fait pas allusion dans les sources consultées, que la version de Hans Henny Jahnn, écrite en 1925, a pour particularité de développer pleinement la psychologie de tous les personnages, en insistant sur des thèmes plus modernes et psychanalytiques (peur de vieillir, désirs incestueux, etc). Des passages entiers d'Hans Henny Jahnn sont cités par Müller.

Venons-en maintenant au texte de Müller lui-même, qui est divisé en trois parties : la première « Rivage à l'abandon » est un poème décrivant les rives du lac de Strausberg – ville du Land de Brandebourg où Müller s'était rendu, près de laquelle a eu lieu la dernière bataille de chars de la Deuxième Guerre mondiale et dont les environs ont abrité le siège de la NVA (Nationale Volksarmee – armée populaire nationale de RDA, de 1956 à 1990). Le paysage contemporain mis en place par le court – deux pages – poème müllerien est dévasté, pollué, peuplé d'individus réduits à leurs fonctions organiques, ou déjà devenus robotiques. La description – semblable à un long traveling avant en ces lieux désolés – cesse lorsqu'elle bute sur Médée, au fond, son frère dépecé dans les bras. Commence alors la deuxième partie, le « Matériau-Médée » proprement dit, constituée d'une page et demi de dialogue (Médée/Nourrice puis Médée/Jason se disputant) et du monologue de Médée, qui fait plus de cinq pages. C'est au sein de ce monologue qu'est développé le thème de la trahison et que sont décrits les actes mythiques de Médée (cadeau de la robe de mariée qui s'enflammera une fois portée par la nouvelle épouse de Jason ; meurtre des enfants). Avec la dernière partie du triptyque, « Paysage avec Argonautes », nous retournons à une forme d'écriture poétique et non plus théâtrale. Le poème est encore une description de paysage, avec une particularité importante : le texte est écrit à la première personne. Il s'agit, pour Müller, d'un « je » collectif comme dans tout paysage car « Le paysage dure plus longtemps que l'individu. Il attend la disparition de l'homme qui le dévaste sans égards pour son propre avenir de membre de l'espèce »¹³. Inspiré d'un rêve fait par Müller se situant en Yougoslavie et du *Wasted Land* d'Ezra Pound, ce je collectif nous conte donc son errance dans un paysage dévasté (il y est question d'invasion, de colonisation, de déchéance), résolument contemporain (banlieue, spots publicitaires, parking et cinéma désaffecté y sont présents). Enfin, une didascalie finale indique que « la simultanéité des trois parties du texte peut être jouée comme on veut » et propose des décors eux aussi contemporains (peep-show, clinique psychiatrique, etc.). Müller indique aussi dans cette didascalie que « *Paysage avec Argonautes* présuppose

¹³ ID., p. 273.

les catastrophes auxquelles travaille l'humanité actuelle. La contribution du théâtre pour les prévenir ne peut être que leur représentation »¹⁴.

C'est à ces questions de représentation que l'on va se consacrer maintenant, en analysant d'abord les différents agencements de *Matériau-Médée*¹⁵ dans lesquels le corps se trouve pris. Si la désignation des corps – et particulièrement de l'animalité des corps et des instincts – est déjà très présente chez Euripide et Hans Henny Jahn, les descriptions des corps dans leurs dimensions non humaines prennent chez Müller un caractère hyperbolique. L'hypothèse explorée ici sera dès lors que l'hyper-présence du corps pris dans des devenirs non humains est étroitement liée à cette question de représentation du contemporain à laquelle doit se consacrer le théâtre selon Müller, et qu'elle ouvre un parcours de sens possible dans la densité de signification du texte.

3. Les corps et les agencements qui les capturent dans *Matériau-Médée*

3.1. Corps et mythe

Que cette sur-présence du corps prenne place dans une réécriture de mythe n'est pas ici sans signification. Müller développe en effet une théorie du mythe qui fait du corps le lieu d'une lutte politique pour l'imposition de nouvelles formes de vie sociale, mais aussi le lieu d'une « matérialité irréductible, résistant à toutes les machines utopiques ou idéologiques »¹⁶. Müller considère que les mythes, et plus encore leur transposition dans les tragédies grecques, traitent du passage d'une société de clans à une société de classes, de la famille à l'Etat et à la Polis. Le droit naturel se trouve en contradiction avec le droit nouveau. Müller dégage ainsi du mythe une double structure, à la fois historique et transhistorique, qui, tout en traitant de l'origine de nos sociétés occidentales, lui permet aussi de questionner la mise en place d'une société de type communiste en RDA. La société communiste dans laquelle il vit, essayant d'imposer et de formaliser de nouveaux types d'expériences collectives, doit pour lui être confrontée aux textes grecs

¹⁴ H. MÜLLER, « Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes », trad. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, dans H. MULLER, *Germania Mort à Berlin et autres textes*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 22.

¹⁵ Dorénavant, « *Matériau-Médée* » désignera l'ensemble du triptyque, sauf mention contraire.

¹⁶ F. BAILLET, *Heiner Müller*, Paris, Belin (coll. « Voix allemandes »), 2003, p. 175.

car il y a là un « retour du même dans la différence »¹⁷. Cette réécriture de la violence originaire qui a donné naissance à nos sociétés modernes permet également à Müller, tout en échappant à la censure, de démythifier la valorisation par les autorités de RDA de la foi quant au progrès de l'homme et la symbolisation de l'avènement de l'Homme nouveau dans les mythes antiques. Les héros « favoris » de Müller sont plutôt Médée et Héraclès (qui, dans un accès de folie, tua ses enfants) : il s'agit pour lui de donner à voir l'histoire de l'humanité vue du bas, l'humanité refoulée par les cérémonies idéalistes et héroïques¹⁸. Les tiraillements des héros mythiques permettent donc bien à Müller de dévoiler la violence avec laquelle s'est imposée et s'impose la rationalité moderne, et les sacrifices que cette dernière a exigés pour se développer. Une telle critique radicale ne s'adresse bien entendu pas qu'aux institutions communistes soviétiques, mais aussi au capitalisme occidental, dans la lignée des thèses de *La Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer. Si cet ouvrage – comme ceux de Levi-Strauss d'ailleurs – était interdit en RDA, il y circulait un essai de l'historien de l'antiquité anglais George Thomson, intitulé *Aeschylus and Athens* et développant des thèses similaires à celles de l'École de Francfort : les Grecs auraient inventé, au sixième siècle ACN, un nouveau type de rationalité, pensée de l'abstraction pure basée sur la marchandise, l'argent et la propriété, ayant donné naissance à la domination et à l'exploitation¹⁹. Passant outre le clivage communisme/capitalisme, Müller entend ainsi s'attaquer à l'*Aufklärung* moderne dans son ensemble en mettant en scène la soumission et la révolte des corps. Développant au fil du temps un intérêt de plus en plus marqué pour les luttes du Tiers-Monde (victime de la rationalité occidentale), il avait également conceptualisé une opposition idéale entre Europe et Asie : face à l'Occident dominé par une obsession du temps, de la rentabilité et de la morale patriarcale, il trouve en Orient l'émergence d'un principe maternel et une autre conception du temps, non axée sur la rentabilité. Cette opposition s'impose de manière exemplaire dans l'affrontement entre Médée, barbare de Colchide (en actuelle Géorgie), et Jason, représentant des nouvelles structures de la société grecque. Un extrait du dialogue entre Médée et Jason illustre bien à la fois

¹⁷ Heiner Müller cité dans W. EMMERICH, « Griechische Antike », in H.-T. LEHMANN ET P. PRIMAVESI (sous la direction de), *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2005, p. 173 (nous traduisons).

¹⁸ Cfr. F. BAILLET, *Heiner Müller, op.cit.*, pp. 79-80.

¹⁹ Cfr. à ce sujet EMMERICH Wolfgang, « Griechische Antike », *loc.cit.*, p. 173.

la dépossession identitaire dont a été victime Médée en suivant Jason à Corinthe et l'appropriation des corps que peut se permettre l'homme dominant dans la nouvelle structure politique :

« JASON : Quand cela cessera-t-il
MEDEE : Quand cela a-t-il commencé
Jason
JASON : Avant qu'étais-tu femme
MEDEE : Médée
Tu me dois un frère Jason
JASON : Pour un frère je t'ai donné deux fils
MEDEE : Donné Les aimes-tu Jason tes fils
Veux-tu les ravoir tes fils
Ils sont à toi Qu'est-ce qui pourrait m'appartenir
[à moi ton esclave
Tout en moi est à toi Instrument tout entière »²⁰.

Outre le fait que rien, pas même son corps, n'appartient à Médée – femme et barbare – dans la société corinthienne, elle exprime également dans la première partie du dialogue qu'elle n'est plus Médée depuis qu'elle a suivi Jason à Corinthe. Elle dira par contre, après le meurtre de ses enfants : « Je suis Médée »²¹, retrouvant son identité en anéantissant les liens qui l'inséraient dans la société corinthienne. (Ce schéma est inspiré de Sénèque, qui fait dire à sa Médée après qu'elle a décidé de tuer ses enfants : « Medea nunc sum » (« Maintenant je suis Médée »²²). D'autres passages du texte pourraient être évoqués pour marquer la dépossession de soi qui affecte Médée (et ses enfants), notamment autour du thème de la trahison (Médée a trahi la Colchide pour suivre Jason et adopter l'idéal grec, par lequel elle est à son tour trahie). Les réponses courtes et sèches de Jason face à Médée exprimant sa douleur sont aussi symptomatiques de cette opposition rationalité/passion.

On retiendra en tout cas que la réécriture de mythe est pour Müller prétexte à analyser les structures de domination de la raison abstraite occidentale, ainsi qu'à dévoiler la violence et le refoulement pulsionnel qui sont pour lui aux racines de la civilisation occidentale. Ce cadre de

²⁰ H. MÜLLER, « Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes », *loc. cit.*, p. 12.

²¹ *Id.*, p. 15.

²² SENEQUE, *Médée* (Ed. et trad. Charles Guittard), Paris, GF Flammarion, 1997, p. 84.

départ, théorique et politique, est éclairant pour appréhender les devenirs, parfois extrêmes, dans lesquels les corps sont pris dans le texte de Müller.

3.2. Corps et paysage

Matériau-Médée, la deuxième partie du triptyque condensant l'histoire de Médée, est ceinte de deux descriptions de paysage dévastés – clairement ancrés dans le contemporain (il est question de métro, de Chicago, de téléviseurs, etc.). La structure circulaire du triptyque (paysage – mythe – paysage) renvoie à ce « retour du même dans la différence », à cette analogie qu'établit Müller entre la violence du passage de la société clanique à la société étatique et celle du passage à une société communiste en RDA. Les deux paysages décrits font d'ailleurs clairement allusion aux ravages du communisme de type soviétique : la rive du lac de Strausberg, à l'est de Berlin, où Müller s'était réellement rendu, et le paysage avec Argonautes, inspiré d'un rêve de Müller prenant place en Yougoslavie, décrivant la guerre et le consumérisme dans les Balkans (« Ou le rêve yougoslave/entre des statues brisées fuyant/Devant une catastrophe inconnue/La mère la vieille bâchée à sa remorque/En armure rouillée L'AVENIR marche à ses côtés »²³). Outre ces considérations politiques, on notera que les études théâtrales apportent un éclairage intéressant sur ces paysages mülleriens. On sait que pour Gertrude Stein, l'écriture théâtrale contemporaine se devait de réaliser des pièces-paysages (*landscape-plays*) : ces pièces prennent distance avec les impératifs du théâtre classique organisé autour du déroulement d'une action linéaire. Dans les pièces-paysages, au contraire, divers éléments hétérogènes sont proposés à la contemplation du spectateur qui, comme s'il était placé devant un paysage, doit créer lui-même le mouvement et la circulation du sens dans le paysage²⁴. Reprenant le concept de Gertrude Stein pour décrire quelques productions du « théâtre postdramatique », Hans-Thies Lehmann insiste sur les effets de défocalisation et d'équivalence non hiérarchique des pièces-paysages, qui aboutiraient à l'invention d'une scène post-anthropocentrique : « Si les corps humains s'intègrent au même titre que les choses, les animaux et les lignes énergétiques dans une seule et même réalité [...], le théâtre rend

²³ H. MÜLLER, « Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes », *loc.cit.*, p. 19.

²⁴ Cfr. notamment J. DANAN, « Pièce-paysage », in J.-P. SARRAAC *et alii* (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé/Poche, 2005, pp. 156-158 ; Gertrude Stein a pour la première fois élaboré la notion de « pièce-paysage » dans une conférence publiée en 1935.

représentable une autre réalité que celle de l'homme, dominateur de la nature »²⁵

La piste du post-anthropocentrisme est plus que tentante comme explication des paysages de *Matériau-Médée* (Müller n'évoque-t-il pas, comme décor idéal pour « Paysage avec Argonautes », une étoile éteinte ?). Mais certaines études consacrées à la Médée de Müller vont plus loin, en posant non pas que les corps se fondent parmi d'autres éléments sans les dominer, mais bien que les paysages sont des corps, ou du moins des métaphores de l'avilissement des corps. Du côté des *gender studies*, on considère ainsi qu'il y a équivalence entre le paysage et les corps des femmes dominées et colonisées dans « Rivage à l'abandon », et entre le paysage et le corps de l'humanité dévastée par des millénaires d'exploitation patriarcale dans « Paysage avec Argonautes »²⁶. Plusieurs éléments indiquent bien en partie une analogie entre l'exploitation du corps des femmes et celle des terres dominées par la rationalité occidentale : le rivage à l'abandon de la première partie est souillé de « garnitures périodiques en lambeaux Le sang/Des femmes de Colchide », il est question de « vulve boueuse »²⁷, de « femmes maculées de sang dans les morgues »²⁸. Quant au « Paysage avec Argonautes » de la troisième partie, il mêle intrinsèquement destin des corps et du paysage à travers son « Je collectif » : « Moi mon périple/Moi mon invasion Ma colonisation »²⁹, « Boue de mots sortant/De mon corps qui n'est à personne déserté/ Comment échapper à cette broussaille/ De mes rêves qui prolifèrent autour de moi »³⁰.

Si donc corps et paysages sont pris dans un destin qui les lie inexorablement, il serait réducteur de les envisager seulement à partir de la domination des femmes et du patriarcat. « Rivage à l'abandon » est une

²⁵ H.-T. LEHMANN, *Le théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002, p. 127.

²⁶ Voir à ce sujet S.-E. CASE, « Medea » (trad. H.-T. Lehmann), in H.-T. LEHMANN ET P. PRIMAVESI (sous la direction de), *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, op.cit.*, pp. 256-260.

²⁷ H. MÜLLER, « Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes », *loc.cit.*, p. 9.

²⁸ ID., p. 10 ; on notera que l'analogie corps des femmes/paysage dévasté se retrouve aussi chez Hans Henny Jahnn. Quand le corps de la fille de Créon est la proie des flammes après qu'elle a revêtu la parure empoisonnée offerte par Médée, Jason dit d'elle qu'elle est réduite en boue (cfr. H.H. JAHNN, *Médée*, trad. H. et R. Radrizzani, Paris, Editions José Corti, 1998, p. 87).

²⁹ ID., p. 18.

³⁰ ID., p. 19.

description de ce que Giorgio Agamben appellerait la vie nue, la vie réduite à ses seules dimensions biologiques – et hommes, femmes et enfants, desséchés et robotisés, sont ici sur le même pied : « Ils traînent dans le métro visages de papier journal et de salive »³¹, « Maquillée rigole d'écoulement contre trois semaines de salaire jusqu'à ce que le maquillage/Craque », « Le vomi sur le costume du dimanche tuyaux d'évacuation »³². On trouve le même type de considérations dans « Paysage avec Argonautes » : « Les obscénités aiguillonnent la chair solitaire/ Jusqu'à ce que l'homme saute à la gorge de l'homme »³³, « Parade/ Des zombies hachée de spots publicitaires »³⁴, « La jeunesse d'aujourd'hui Spectres/ Des morts de la guerre qui aura lieu demain »³⁵. Nous avons bien là une humanité dénuée de tout but, de toute aspiration « spirituelle », réduite à des gestes mécaniques et à de pures fonctions biologiques, principalement d'évacuation – encore cette évacuation est-elle comparée à celle d'artefacts construits par l'homme : rigole d'écoulement, tuyaux d'évacuation. Une telle réduction de l'humanité à la vie nue résulte sans doute, chez Müller, du processus de domination et d'exploitation par la raison abstraite, mis en place par les Grecs, dont il était question tout à l'heure. Mais il faut noter que Médée, dès sa première apparition dans le texte, se distingue comme une exception au sein du paysage dévasté, des corps zombies : elle est en effet immédiatement décrite comme « Celle qui connaît/Les poisons »³⁶. Or, les poisons de Médée, magicienne colchidienne, sont forcément issus de ressources naturelles qu'elle comprend et utilise ; « connaître les poisons » ne peut se faire que dans un rapport à la nature différent de la domination occidentale, qui transforme toute ressource en matériau équivalent à un autre et fait de la nature un paysage, une nature humanisée, dévastée chez Müller comme l'est l'humanité. On retrouve ainsi l'opposition müllérienne Europe/Asie : Médée l'asiatique est initialement dans un autre rapport à son environnement que ne le sont les Corinthiens (elle est la seule à connaître les poisons), un rapport qui n'est pas de domination. C'est en acceptant de se soumettre aux structures corinthiennes, en épousant Jason et en enfantant, qu'elle se trouve dépossédée d'elle-même. C'est en se séparant radicalement de Jason et de sa société par

³¹ ID., p. 9.

³² ID., p. 10.

³³ ID., p. 18.

³⁴ ID., p. 19.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ ID., p. 10.

l'infanticide qu'elle peut à nouveau dire : « Oh je suis maligne Je suis Médée »³⁷.

Ainsi l'agencement corps-paysage machiné par Müller est-il plurivoque, touchant tout autant à la politique et au mythologique, à la représentation théâtrale et à une mise en question radicale du patriarcat, à la vie nue et aux structures de domination, tant de l'homme que du paysage, mises en place par la rationalité occidentale. Deux principales remises en question se décèlent dans ces différents enjeux : remise en question des processus de domination d'abord (c'est assez évident), et remise en question de la représentation ensuite. La pièce-paysage « post-anthropocentrique » interroge les modalités de représentation possibles pour cette humanité coupée d'elle-même, réduite à une vie nue, et coupée de son environnement au point de ne plus pouvoir le dominer qu'en se détruisant. Comment imaginer une représentation d'un tel état, si toutes les formes de représentation usuelles sont organisées autour de la vision de l'homme comme distinct de son environnement, le dominant et l'organisant ? Müller répond à cette question par son travail poétique du paysage, on y reviendra tout à l'heure.

3.3. Corps et animalité

Cet agencement sera examiné plus rapidement, car on y retrouve le même type de logique que dans les relations du corps et du paysage. On notera simplement que si Médée était décrite chez Euripide comme une « lionne »³⁸, les métaphores animales deviennent omniprésentes chez Müller, et prennent une tournure bien moins glorieuse : Médée se désigne elle-même comme « chienne » à quatre reprises, comme « vache à lait » pour ses enfants. Elle se demande justement si la place de ses enfants n'est pas à l'auge de Créon (on est donc ici dans le bestiaire fermier), quel animal se cache dans leurs yeux, et elle les traite, tandis qu'elle les tue, de « demeure pour chiens rats serpents »³⁹. Jason et les Corinthiens sont eux qualifiés de chiens.

Nous retrouvons bien, dans ce vocabulaire animalier, l'idée d'une vie réduite au *bios*, d'une vie nue, de corps séparés, expulsés de leur humanité. Une remarque cependant infléchit le sens du discours de

³⁷ID., p. 17.

³⁸ EURIPIDE, « Médée », dans *Tragédies complètes I* (Ed. et trad. Marie Delcourt-Curvers), Paris, Gallimard (coll. « Folio classique »), 1962, pp. 142 et 194,

³⁹ H. MÜLLER, « Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes », *loc.cit.*, p. 17.

Médée : « Ah/Que ne suis-je restée l'animal que j'étais »⁴⁰. Nous voilà confrontés à deux types d'animalité, que Médée oppose : animalité corinthienne et animalité colchidienne ou, encore une fois, européenne et asiatique. Les remarques de Giorgio Agamben dans *L'ouvert. De l'homme et de l'animal* peuvent nous être utiles pour conceptualiser cette opposition. Analysant la manière dont Bichat – sur un modèle similaire à celui d'Aristote – a distingué et isolé vie végétative (nutrition, croissance et dépérissement), vie animale (relation avec un milieu extérieur) et vie humaine (caractérisée par la pensée), Agamben montre que ces trois fonctions coexistent chez l'homme, sans toujours coïncider (la vie végétative pouvant être seule présente, dans le cas du fœtus, du coma ou de la vieillesse sénile). C'est donc en séparant l'homme de ce qui lui est le plus intime – une vie végétative et animale qui l'anime en son sein – qu'il est possible de l'opposer au reste des vivants. Ainsi, plutôt que de concevoir l'homme comme adjonction d'un corps et d'une âme, nous devons, dit Agamben, « apprendre à penser l'homme comme ce qui résulte de la déconnexion de ces deux éléments, et examiner non pas le mystère métaphysique de la conjonction, mais le mystère pratique et politique de la déconnexion »⁴¹. La différence entre l'homme et l'animal ne serait donc pas d'ordre ontologique ; elle se marquerait par une frontière, qui passe à l'intérieur de l'homme et résulte d'une décision pratique. Pour Agamben, le retour à la vie nue qui caractérise notre époque (par la mise en œuvre d'une biopolitique telle que décrite par Foucault, notamment), résulterait d'un effacement de cette différence interne, les deux termes (animalité/humanité) s'effondrant l'un sur l'autre et engendrant une indistinction entre être et rien, licite et illicite, divin et diabolique. C'est ce type d'effacement des frontières que diagnostique Médée dans son recours à un bestiaire animal : la société corinthienne – et elle-même en acceptant de se fondre dans ses structures – serait tombée dans cet état d'indistinction. L'état d'animalité qu'elle dit avoir vécu avant et dont elle regrette la perte serait alors déterminé par un autre rapport à cette frontière interne humanité/animalité, voire par le refus de tenter de séparer animalité et humanité – un état de « barbarie » en somme, qui n'engendrerait pas cette terreur de la séparation et le risque de voir l'humanité rabattue sur un fond d'animalité qu'elle cherche à refouler.

⁴⁰ ID., p. 16.

⁴¹ G. AGAMBEN, *L'Oouvert. De l'homme et de l'animal* (trad. Joël Gayraud), Paris, Editions Payot & Rivages (coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque »), 2006, p. 33.

3.4. Corps et genre sexué

L'importance thématique de l'exploitation des femmes, dominées aussi bien dans la *polis* que dans l'*oikos* (ce thème n'est d'ailleurs pas nouveau : il était déjà central chez Euripide), est évidente dans le triptyque de Müller. Le bref dialogue entre Médée et Jason (« JASON : Avant qu'étais-tu femme/ MEDEE : Médée »⁴²) indique d'ailleurs que Médée est devenue une femme en suivant Jason à Corinthe. Avant, elle était autre chose, elle était Médée, elle n'était pas une femme, du moins pas dans le sens qui emprisonne ce sexe à Corinthe : une mère et une épouse, soumise au bon vouloir de l'époux dans l'*oikos* et exclue de la *polis*. Vers la fin de son monologue, au moment même où elle tue ses enfants, Médée s'écrie : « Je veux déchirer l'humanité en deux/Et demeurer dans le vide au milieu Moi/Ni femme ni homme »⁴³. Médée, l'exilée, la barbare de Colchide, ne tient en rien des propos féministes ou même inspirés des « gender studies » : elle ne demande ni reconnaissance, ni égalité des sexes, ni une redéfinition ou un quelconque brouillage des limites entre les genres. En sa qualité d'exilée venue d'un autre monde (et peut-être aussi en sa qualité de petite-fille du soleil, même si Müller ne fait aucune allusion à la généalogie mythique de Médée), c'est le principe même d'humanité sexuée qu'elle récuse. En tuant ses enfants et en se séparant radicalement de Jason (quand il s'adresse à elle après l'infanticide, elle se tourne vers la nourrice et lui demande : « Nourrice Connais-tu cet homme »⁴⁴), Médée renonce à son inscription biologique et sociale en tant que femme : elle n'est plus épouse ni mère, elle n'est plus rien du point de vue corinthien. Ne pouvant revenir à son état antérieur, elle choisit de s'installer dans la déchirure de l'humanité : elle se fait inhumaine, ou plutôt non humaine.

4. Devenirs du corps et mise en crise de la représentation

À travers les différents devenirs et agencements dans lesquels les corps sont pris chez Müller, il apparaît que c'est la notion de représentation, et les différents modes de représentation modernes, qui sont interrogés. Le texte lui-même l'indique d'ailleurs à de nombreuses reprises, par ses allusions à des modes de représentation comme par la

⁴² H. MÜLLER, « Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes », p. 12.

⁴³ ID., p. 16.

⁴⁴ ID., p. 17.

manière dont il est structuré. Le premier poème du triptyque, « Rivage à l'abandon », est organisé en une succession de descriptions très visuelles, et son mouvement général, partant du lac de Strausberg pour traverser la ville adjacente et arriver à « tout au fond Médée son frère/ Dépecé dans les bras »⁴⁵ est assimilable à un traveling avant aboutissant à un gros plan sur Médée. De cette composition cinématographique, nous passons à la partie centrale du triptyque, composée quant à elle avec les formes classiques de l'écriture théâtrale : dialogues et monologue. Mais théâtre et spectacle ne sont pas présents ici que formellement : Médée ne cesse, dans son monologue, de recourir au champ lexical du spectacle. Ses enfants étant le fruit de la trahison de sa Colchide natale, elle les traite par deux fois de « comédiens » en utilisant exactement la même expression : « Des comédiens voilà ce que vous êtes »⁴⁶. À Jason, elle reproche d'avoir tissé un filet de leur plaisir qui – tel un écran – la rendait aveugle et sourde aux souffrances et aux plaintes de sa Colchide natale. Mais, une fois ce filet déchiré, une fois plongée dans la réalité de sa double trahison (celle qu'elle a infligée à sa terre natale, celle que Jason lui inflige en épousant la fille de Créon), Médée va utiliser les armes du spectacle pour élaborer sa vengeance. Le corps de la nouvelle épouse de Créon, qui prend feu lorsqu'elle revêt la robe de mariée offerte par Médée, est le support du spectacle de Médée : « Regardez maintenant votre mère vous offrir un spectacle »⁴⁷, « Sur son corps à présent j'écris mon spectacle »⁴⁸, « Elle brûle Riez Je veux vous voir rire/ Mon spectacle est une comédie »⁴⁹. Dans la dernière partie du texte enfin, le poème « Paysage avec Argonautes », nous retrouvons le champ lexical de la représentation audiovisuelle, mais selon des modalités qui en changent radicalement le sens. Il est bien question de « petit écran [qui] vomit le monde dans une pièce »⁵⁰, de « Parade/ Des zombies hachées de spots publicitaires »⁵¹, de « troupeau de comédiens »⁵², de « lambeau de Shakespeare »⁵³, de « cinéma désaffecté »⁵⁴ où des stars pourrissent sur l'écran et où Fritz

⁴⁵ ID. ,p. 9.

⁴⁶ ID., p. 14 et p. 17.

⁴⁷ ID., p. 15.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ ID., p. 16.

⁵⁰ ID., p. 19.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ ID., p. 20.

⁵⁴ *Ibidem.*

Lang étrangle Boris Karloff, ou encore du « théâtre de ma mort »⁵⁵. Mais justement, ici, la représentation est peuplée de zombies ou de stars pourrissantes, le cinéma est désaffecté, Shakespeare est en lambeaux. La représentation, moribonde, atteint un stade de saturation et s'effondre. La composition formelle du poème rejoint cette constatation thématique : on ne trouve plus, dans le paysage avec Argonautes, de principes de composition cinématographique ou théâtrale : seulement un poème onirique, halluciné, juxtaposant images et figures poétiques de plus en plus déliées, sur un rythme de plus en plus saccadé. La représentation ne se tient plus, et cède la place à un cauchemar aux effets hallucinatoires.

Pour Sue-Ellen Case, cette mise en crise de la représentation chez Müller correspond à une critique de l'impérialisme culturel occidental. Médée, en concevant sa vengeance comme un spectacle, ne crée pas elle-même le spectacle, ni l'effroi : ils sont déjà là. Ses actes, en d'autres mots, ne feraient que mettre en évidence le devenir-théâtre de la dévastation colonialiste. Quant à la troisième partie du triptyque, elle montrerait que les pratiques de possession et les processus commerciaux dominant tout à présent ; les images – du petit écran ou des films américains – prennent possession de l'ensemble du réel en le phagocytant (l'humanité est constituée de spectres et de zombies), allant même jusqu'à s'approprier la nature, qui fait désormais partie du vaste écran de cinéma qu'est devenu le monde (il est question de forêts qui brulaient en EASTMAN COLOR⁵⁶). Müller appellerait alors le spectateur de théâtre à s'interroger sur la capacité du théâtre à prendre sa revanche sur les formes de l'impérialisme culturel⁵⁷.

S'il est évident qu'une critique du nouvel impérialisme culturel est bien présente dans le texte de Müller, il n'est pas certain en revanche que l'interprétation doive s'en tenir à la dénonciation de la permanence des structures de domination par le règne des images. Si l'on considère dans un même mouvement les devenirs du corps et les passages relatifs à la représentation chez Müller, ce sont plutôt la manière dont nous concevons la représentation dans son ensemble, les présupposés qui sont à la base même des modes de représentation actuels qui sont épinglés ici. Nous avons vu, à travers les rapports des corps au mythe, au paysage, à l'animalité, au genre sexué, que la figure de Médée remet radicalement en question l'évidence des frontières tracées entre ce que serait l'humanité et ce qui ne le serait pas. Mais il y a plus : Müller ne se contente pas de

⁵⁵ ID., p. 21.

⁵⁶ Cfr. ID., p. 20.

⁵⁷ Concernant ce paragraphe, voir S.-E. CASE, « Medea », *loc. cit.*, p. 260.

mettre en évidence la violence avec laquelle ont été tracées les limites entre l'humain et le non humain, il attire également l'attention sur les conséquences de cette violence lorsque les limites s'effondrent : les paysages, comme les corps, sont dévastés ; la part animale de l'être humain ressurgit sous forme de vie nue ; les êtres deviennent spectres, zombies, comédiens. Dès lors, la manière dont l'humanité se représente à elle-même doit être repensées, reconfigurées. Il s'agirait d'élaborer des formes de représentation qui ne soient plus organisées seulement par le point de vue de l'homme en tant que dominateur et organisateur de la nature, des formes de représentation qui, en travaillant à la frontière de l'humain et de son autre, réintroduiraient du jeu dans leurs rapports et leurs devenir. Quand Müller affirme que le théâtre ne peut participer à la prévention des catastrophes auxquelles travaille l'humanité que par leur représentation, il ne peut s'agir que d'une représentation retravaillée, réévaluée, qui ébranle les schémas de représentation ordinaire. Cette réinvention des formes de la représentation n'implique pas, bien entendu, de révoquer nos moyens de représentation : cinéma, télévision, codes théâtraux et autres peuvent tout à fait contribuer à cette redéfinition vivante des limites. C'est le cas du théâtre de Müller ; c'est le cas, par exemple, du film *Allemagne 90 neuf zéro*, de Jean-Luc Godard, errance allemande juste après la chute du mur, où les paysages sont visagifiés⁵⁸.

On notera encore que c'est seulement en considération de ce travail sur la représentation que Müller accepte de décrire son théâtre comme politique. La dimension politique du théâtre réside en effet pour lui dans sa capacité à produire la différence, à mobiliser les marges des représentations traditionnelles – politiques ou culturelles –, à étendre les dimensions spatio-temporelles de la perception et de l'imaginaire⁵⁹. Autrement dit, un théâtre n'est politique pour lui qu'en travaillant à redéfinir le partage du sensible, les limites du visible et du dicible, en redéfinissant les relations et nouages entre sujets, espace et histoire, entre possible et impossible. Nous retrouvons, ici, les thèses de Jacques Rancière.

⁵⁸ C'est en tout cas l'analyse de J. Aumont dans J. AUMONT, *Du Visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1992, p. 203sq.

⁵⁹ Cfr. G. BICCARI, « Politische Stellungnahmen », in H.-T. LEHMANN ET P. PRIMAVESI (sous la direction de), *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op.cit., pp. 30-39.

5. Des corps dans la dépense pour relancer la scène du dissensus

La convergence entre la démarche artistique de Heiner Müller et la politique de la littérature de Jacques Rancière est évidente : redéfinition perpétuelle du partage du sensible, attention particulière portée au partage entre ceux qui sont sujets et ceux qui ne le sont pas (Médée, chez Müller comme dans les versions antérieures du mythe, n'est personne à Corinthe, elle n'existe pas en tant que sujet, sa parole ne peut avoir d'effet sur un quelconque espace commun). On retrouve d'ailleurs chez Müller tous les éléments caractéristiques du régime esthétique selon Rancière : multiplication des petites perceptions, excès du visible sur le dicible, écriture comme lecture des signes inscrits sur les lieux, les corps et les choses, et omnisignifiante des choses muettes. L'écriture müllérienne se fait déchiffrement des structures de domination sur les corps et des effets de séparation qu'engendre cette domination (de l'humanité et de son environnement, de l'homme et de l'animal, etc.).

Pour Rancière, le politique dans une structure démocratique se définit par la possibilité pour des scènes de dissensus de survenir n'importe où, n'importe quand. Ce que dissensus veut dire, pour Rancière,

« c'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable, et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun »⁶⁰.

C'est en ce sens que l'art est politique : il contribue à fendre la perception, à faire advenir d'autres partages du sensible, à redéfinir les capacités à affecter et à être affecté des objets et sujets dans une communauté aux limites mouvantes. Cette élaboration d'une scène du dissensus est bien entendu présente chez Müller – la façon dont il cherche à fendre les corps entre humain et non humain suffit pour s'en convaincre. Mais Müller fait face à et écrit pour une structure dictatoriale, qui repose en tant que telle sur l'imposition du sens et du sensible. D'où la violence, la force hallucinatoire cauchemardesque de son langage qui, bien plus qu'à un catastrophisme et à un constat de défaitisme quant à l'état de l'humanité, cherche à mobiliser des forces monstrueuses, anhumaines pour fendre la chape d'évidence existante. Sans doute d'ailleurs son

⁶⁰ J. RANCIERE, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.55.

intérêt pour les figures mythiques vient-il de là aussi : il faut bien leur puissance surhumaine, pour remettre en mouvement les formes figées de la communauté et de l'humanité. Si le corps est bien « théâtre d'opération » chez Müller, c'est au sens militaire du terme – le corps est le lieu d'une bataille, d'une résistance face au figement du sens, des limites et des capacités qu'on voudrait imposer en son sein :

« C'est en effet ce à quoi je vise dans mon théâtre : jeter sur la scène des corps aux prises avec des idées. Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures aux corps »⁶¹.

Ainsi, loin d'être un signifiant transparent, destiné à exprimer des idées, le corps est, comme on l'a vu, « un point aveugle, une matérialité irréductible, résistant à toutes les machines utopiques et idéologiques »⁶². Inventant, forçant sa propre scène du dissensus, le théâtre des corps chez Müller participe de ce que Rancière appelle le brouillage de la frontière réel/fiction : les corps sont les objets privilégiés des fictions – politique, artistique ou scientifique –, mais résistent aussi à toute fiction qui entendrait leur donner un sens univoque et les assigner à une place fixe. Il s'agit là d'un théâtre de la dépense, de l'excès, de l'amplification des perceptions chez les acteurs comme chez les spectateurs, de la remise en mouvement perpétuelle des corps et des identités⁶³. Ainsi l'événement théâtral se fait-il porteur d'intensités qui contribuent, sans cesse, à relancer la scène du dissensus.

NB : Certains extraits de ce travail ont été repris dans A. WIAME, « Défiguration du corps quotidien dans l'écriture théâtrale contemporaine. Le corps comme théâtre d'opération », in *Sémèion. Les états généraux du corps*, n°8, Université Paris-Descartes, publication prévue courant 2010.

⁶¹ Extrait d'une interview de 1982 intitulée « Je crois au conflit. Sinon je ne crois en rien », cité dans F. BAILLET, *Heiner Müller, op.cit.*, p. 176.

⁶² *Id.*, p. 176.

⁶³ Sur ce point, cfr. BICCARI Gaetano, « Politische Stellungnahmen », *loc.cit.*, pp. 38-39.

L'écriture chorégraphique, incarnation d'identités étrangères. Une analyse des œuvres de Lia Rodrigues et d'Ea Sola au travers des discours identitaires.

Par

Mattia Scarpulla

Chaque chercheur possède un bagage culturel et une provenance sociale qui l'engagent à choisir des axes de recherche pour comprendre, analyser et critiquer un phénomène d'étude. Certains chercheurs interrogent les ancrages subjectifs présents dans les analyses épistémologiques : entrecroisant leurs propres identités sociales, ils ouvrent leurs recherches sur des théories politiques et esthétiques et se confrontent ainsi aux dérives ethnocentriques de la théorie.

C'est ce que je me propose de faire à travers cet article. Dans le cadre d'une recherche épistémologique en danse, j'explique avant tout l'importance politique et éthique d'une étude scientifique sur les représentations d'un corps social en danse.

Dans un deuxième temps, j'observe des corps dansants. Les parcours professionnels et deux chorégraphies de Lia Rodrigues et de Ea Sola peuvent raconter, selon l'angle de lecture que j'ai choisi, l'identification critique à une société, à un peuple, tout comme l'impossibilité de s'identifier à un groupe humain. Des figurations de l'étranger surgissent sur scène, dans des corps qui modifient continuellement leur image humaine, mythique, animale et organique. Dans l'analyse, l'étranger est ici surtout entendu comme être déviant. Des « identités étrangères » naissent comme élément d'un processus théorique pour aborder les figurations de l'autre en danse, obligeant aussi à déplacer le regard du chercheur.

Je reviens finalement à l'exploration du moi-même chercheur qui est construit dans une société occidentale, par un univers humaniste, et j'ouvre de nouvelles pistes de réflexions à partir des écritures chorégraphiques de Lia Rodrigues et Ea Sola, en me basant sur les « identités étrangères » trouvées, et en croisant la lecture de Giorgio Agamben qui renvoie encore à l'identité et l'étranger.

1. Le chercheur, la danse et les contextes

1. En 1957, Richard Hoggart, universitaire spécialiste en littérature, publie *La culture du pauvre*⁶⁴. Il y analyse les mœurs et les habitudes des classes populaires anglaises. Proche de par ses méthodologies de recherche des disciplines sociologiques, il réalise, à travers l'étude d'œuvres littéraires anglaises, une réflexion culturelle, une histoire personnelle de l'évolution des loisirs, des savoirs et des interactions entre les individus et entre les groupes en Angleterre. Hoggart est un intellectuel originaire des classes pauvres. Dans son livre, il parle à la première personne, et insère des récits d'expériences personnelles dans le développement théorique. La première personne rend le texte plus discursif, narratif. Les concepts scientifiques sont accompagnés d'exemples, des situations générales de la réalité. En 1988, Hoggart publie *33 Newport Street*⁶⁵, une autobiographie composée dans un style complémentaire de celui que l'auteur a développé dans *La culture du pauvre* : il raconte sa vie et ses études à Leeds, sa profession d'universitaire. Les récits de sa vie sont accompagnés de citations d'œuvres littéraires ou scientifiques qui lui servent pour appliquer des définitions théoriques à la structure culturelle de son microsystème d'origine. Avec cette autobiographie, il développe un exemple de « réinterprétation des traditions⁶⁶ » et narre la manière dont il l'a vécue au jour le jour. Les coutumes propres à une certaine société se modèlent en fonction des manières différentes de se les approprier de chaque classe et de chaque individu. « Les changements d'attitude [envers un patrimoine collectif] s'opèrent graduellement et se manifestent à des degrés différents dans les divers domaines de la vie sociale »⁶⁷. Comme Hoggart l'observe, des mythologies cinématographiques ou romancières, des événements historiques et des évolutions, portent des modèles comportementaux et esthétiques, traditionnels ou alternatifs, qui se combinent et se modifient dans chaque présent spatial et temporel d'un groupe social donné. Une tradition – ensemble de doctrines et de pratiques – n'existe qu'au travers de ses modifications dans l'histoire d'une communauté, où des groupes se revendiquent contre un certain présent politique et éthique, et où d'autres

⁶⁴ R. HOGGART, *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, tr. fr. par F. et J.-C. Garcias, Paris, éd. de Minuit, 1970.

⁶⁵ R. HOGGART, *33 Newport Street. Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, tr. fr. par C et C. Grignon avec C. Todd, Paris, éd. Le Seuil, 1991.

⁶⁶ R. HOGGART, *La culture du pauvre...*, *op. cit.*, pp. 224-227.

⁶⁷ ID., p. 223.

individus défendent l'actualité de ces acquis⁶⁸. La « réinterprétation » des savoirs culturels par les classes populaires anglaises des années 1940 à 1970 se retrouve dans le style et le langage adoptés par Hoggart – sa subjectivité et ses anecdotes, souvenirs de son passé –, qui révèlent l'opinion du scientifique : l'angle de vue est celui d'Hoggart, et non celui d'un narrateur neutre face à une analyse sociale. Hoggart fonde sa méthodologie et son écriture sur sa double identité personnelle et de chercheur.

Dans l'anthologie *Identités et cultures*⁶⁹, sont recueillis des articles retraçant les quarante ans de carrière du chercheur anglais Stuart Hall. Il s'intéresse lui aussi à l'identité plurielle des structures sociales profondes d'une communauté. De nouveau, ses analyses philosophiques et politiques des traditions anglaises sont enrichies par des anecdotes personnelles ou par des récits de situations sociales marginales (protestation des étudiants, revendications féministes ou noires) qui se répètent dans plusieurs sociétés. Intéressé par l'influence d'un langage sur le contenu qu'il structure, Hall crée un style au travers d'une analyse de ses expériences intellectuelles ou quotidiennes. Le discours développé se déploie dans la relation que l'auteur entretient avec certaines cultures familiales ou de loisirs. « L'élaboration d'une idéologie [entendue comme une réalisation concrète d'une situation réelle dans l'interaction entre des individus] trouve dans le langage (au sens large) sa sphère propre et privilégiée d'articulation »⁷⁰. L'expression 'au sens large du langage' indique l'utilisation et l'histoire d'une langue comme phénomène social.

Dans les œuvres de Hall et de Hoggart, la présence du point de vue subjectif du chercheur n'est que l'explicitation de toute œuvre écrite : le processus scientifique d'un philosophe ou d'un artiste, d'un sociologue ou d'un économiste, possède son point de départ dans le bagage culturel de l'auteur, dans son expérience intellectuelle, qui le porte à choisir une écriture et un angle particulier pour analyser son sujet d'étude, en dialogue avec les contraintes éditoriales et institutionnelles. Le choix d'une discipline d'étude par un chercheur met aussi en évidence la transcription d'une réalité à travers les méthodologies ou les codes sémantiques propres à ce champ de recherche. Choisir la danse comme

⁶⁸ Voir sur le sujet G. LENCLUD, « Qu'est-ce que la tradition ? », dans *Transcrire les mythologiques. Tradition, écriture, historicité*, M. Detienne (sous la direction de), Paris, éd. Albin Michel, 1994, pp. 25-44.

⁶⁹ S. HALL, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, M. Cervulle (sous la direction de), Paris, éd. Amsterdam, 2007.

⁷⁰ S. HALL, « La redécouverte de l'«Idéologie» : retour du refoulé dans les *media studies* », dans *Identités et cultures...*, *op. cit.*, pp. 81-120, citation p. 93.

ensemble de théories et de cas est une manière de transcrire la relation de l'écrivain-chercheur avec la culture et la société, relation qui se fonde sur un langage à la fois objectif et subjectif, théorique et narratif. La danse présente un objet politique ou social dans son contexte et elle lui donne une identité, composée par la « performativité »⁷¹ des échanges entre les identités de l'artiste, de l'interprète, de l'œuvre et du regard qui les raconte. La notion de « performativité » entend les niveaux entremêlés d'altérité et d'appartenance, « la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme »⁷² et donc la pratique par laquelle une représentation scénique renvoie à certaines interprétations culturelles.

2. Dans les recherches en danse, plusieurs théoriciens se sont battus pour faire s'écrouler le mythe d'une 'danse traditionnelle'⁷³. La « réinterprétation » des traditions est à la fois commune à toutes les sociétés et effectuée selon des modes propres à chaque singularité historique. Dans le sens commun du langage contemporain, la 'danse traditionnelle' nomme, par le biais d'un regard occidental, des rites ou des spectacles qui appartiennent à des cultures d'ailleurs, africaines ou asiatiques, ou à des époques anciennes de la société américo-européenne, de la Renaissance ou Baroque, et qui identifient des manières de vivre tribales et primitives, souvent féodales et monarchiques.

Dans *Dance as Text*⁷⁴, Mark Franko étudie des sources figuratives et écrites de quelques danses baroques françaises, et il explore ainsi la danse noble des XVIIe et XVIIIe siècles. Le dernier chapitre est une présentation de quelques spectacles actuels de chorégraphie baroque, nés de l'étude des danses anciennes. Mark Franko décrit surtout les expériences de sa compagnie. Passant du rôle de narrateur à celui d'historien, puis à celui de danseur-chorégraphe, Franko réinterprète des événements sociaux et artistiques, ainsi que l'évolution de sa relation avec

⁷¹ J. BUTLER, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, tr. fr. par Ch. Nordmann, Paris, éd. Amsterdam, 2009, citation p. 16.

⁷² *Idem.*

⁷³ Sur l'usage de danse traditionnelle voir Th. F.DeFRANTZ, « Donald Byrd : ri/fare la bellezza », tr. it. par Barbara del Mercato dans S. Franco et M. Nordera (sous la direction de), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, éd. UTET, 2005, pp. 264-282; voir aussi A. GRAU et G. WIERRE-GORE (sous la direction de), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, éd. Centre national de la danse, 2005.

⁷⁴ M. FRANKO, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, New York-London, éd. Cambridge University Press, 1993.

la danse. Il conclut que les réinterprétations des danses anciennes les font survivre : les danses des siècles baroques n'existent plus, elles ne sont que des traces d'encre et de couleurs, des costumes dans des musées ; prétendre les représenter comme elles l'étaient réellement à l'époque serait un mensonge : parce que les danses en elles-mêmes ont disparu comme les sociétés où elles ont été créées. De nos jours, les danses baroques revivent là où les chorégraphes adaptent des traces sur les corps actuels des danseurs et sur une scène structurée par les conventions de la mise en représentation contemporaine. Les chorégraphes et les danseurs se sont plongés dans l'histoire des danses, et proposent maintenant leur propre interprétation de coutumes et de symbolismes d'une autre époque.

Dans l'article « Tradition, adaptation et innovation... »⁷⁵, l'ethnoscénologue Nathalie Gauthard étudie les 'danses traditionnelles' des moines Tibétains. Un groupe a créé des spectacles qui tournent dans le monde entier, et il recompose des danses et des chants dans une mise en scène conventionnelle conçue pour des théâtres. Les Tibétains revendiquent leur culture contre l'oppression politique qu'ils subissent de la part de l'état chinois qui ne veut pas reconnaître leur diversité culturelle. Les moines ont créé un réseau mondial de relations institutionnelles, et ils ont réinterprété leurs traditions selon les goûts des publics occidentaux. Gauthard a fait plusieurs études de terrain au Tibet, a étudié le livre sacré des moines, qui est à l'origine de leur écriture dansée contemporaine. Mais leurs représentations évoluent différemment selon que le contexte est rituel ou artistique, selon que le public est étranger ou local. Gauthard a bien décrit la modification identitaire d'une danse, dans ses formes et contenus en rapport avec la réinterprétation d'une tradition par l'intervention politique.

L'exportation en tournée des danses tibétaines a donné naissance à une 'danse traditionnelle'. En effet, les publics occidentaux sont intéressés par des spectacles d'ailleurs. L'expression 'danse traditionnelle' désigne désormais un genre de danse où des traditions des pays d'Afrique ou d'Asie, des cultures minoritaires des pays d'Europe et d'Amériques sont transposées sur scène en respectant les règles scéniques occidentales, et surtout en se pliant à l'image « exotique » que ces peuples renvoient aux européens⁷⁶.

⁷⁵ N. GAUTHARD, « Tradition, adaptation et innovation : Les Moines Danseurs du Tibet », dans *L'Ethnographie. Créations, pratiques, publics*, n°3, mai 2006, pp. 72-92.

⁷⁶ L'anthropologue Anne Decoret-Ahiha définit la « danse exotique » comme un spectacle étranger aux genres théâtraux occidentaux. Sous le regard des publics d'Europe, les danses dites 'indiennes', 'africaines', 'orientales' etc. sont les

Dans les travaux cités plus haut, les chercheurs-auteurs ou les chorégraphes et les danseurs dont les travaux sont étudiés ne racontent pas leur vie intime. Leurs existences peuvent apparaître par fragments. Leurs travaux sur la danse et les créations mêmes sont la composition d'une histoire, où les réflexions et les déductions, les sources et les interprétations racontent l'engagement d'un individu dans sa compréhension personnelle du contexte social qui l'intéresse.

Franko et Gauthard ont deux sujets et deux méthodologies de recherches diverses. Mais ils sont intéressés par l'analyse des écritures chorégraphiques pour comprendre pourquoi l'artiste a choisi ce langage. En effet, passant de la danse contemporaine baroque à la danse traditionnelle tibétaine, les chercheurs ne s'intéressent pas seulement à ce qui est raconté dans une chorégraphie, mais à la transformation historique d'une société dans laquelle des individus ont choisi de recréer cette danse; et l'analyse des danses consiste à trouver les motivations de cette création. Mettant en rapport le choix d'un langage corporel par un artiste et le résultat final de sa recherche, se révèle une lecture d'un art dans sa transformation culturelle, en passant par les observations du chercheur qui revendique ses choix d'écriture.

2. Écriture chorégraphique et identité

J'analyserai maintenant les chorégraphies *Sécheresse et Pluie*⁷⁷ – création datant de 1995 de la franco-vietnamienne Ea Sola – et *Incarnat*⁷⁸

patrimoines d'un ailleurs, largement inconnu. D'un point de vue historique, les « danses exotiques » sont celles présentées durant les expositions universelles de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Elles regroupent toutes formes artistiques de peuples soumis dans les colonies et vus comme des êtres inférieurs. « L'exotisme, expression de la rencontre de deux cultures [la culture autochtone étant modélisée dans les conventions de la culture coloniale], en traduit l'étonnement et les curiosités, constat plus ou moins radical de l'altérité et, par définition, imaginaire de la différence ». Les scénographies introduisent le public dans un monde étranger qui ne ressemble qu'à quelque chose de différent, qui suggère l'image banale d'un extrême-orient. Cette altérité invite donc les spectateurs à s'éloigner de leur réalité et à s'engager dans un monde lointain. Cf. A. DECORET-AHIHA, *Les Danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, éd. Centre national de la danse, 2004.

⁷⁷ J'ai analysé les captations de *Sécheresse et Pluie*, qui sont conservées, avec une documentation de presse, de maquettes et d'autres supports audiovisuels dans les archives Ea Sola, Centre national de la danse, Pantin.

⁷⁸ J'ai assisté à la chorégraphie *Incarnat* au Théâtre Jean Vilar, Vitry-sur-Seine, durant la biennale de la danse de la Val-de-Marne, en février 2007. J'ai analysé la captation de la pièce, et une sélection d'articles de presse.

– création de 2005 de la brésilienne Lia Rodrigues. Les deux spectacles ne sont pas des récits autobiographiques, mais ils mettent en scène la relation du chorégraphe avec le Vietnam ou le Brésil. Ce rapport devient évident par les choix techniques et artistiques que les chorégraphes ont fait pour présenter leurs cultures d'origine sur scène.

Je parlerai du rapport entre la danse et les discours identitaires selon trois angles d'approche : celui du choix du chorégraphe d'une écriture de gestes et de pas, choix intime et social ; celui de la correspondance entre les chorégraphies et l'influence des cultures représentées sur le chorégraphe ; et en conclusion, celui de la relation sociale vue comme un dialogue entre des étrangers.

Les chorégraphies que j'analyserai ci-dessous sont des discours identitaires aussi parce que les artistes sont conscients que leur œuvre changera de sens selon la manière dont chaque spectateur l'identifiera à son propre univers intime.

2.1. Lia Rodrigues et Ea Sola sont deux chorégraphes programmées dans les théâtres publics de la danse contemporaine. Rodrigues est brésilienne et a fondé sa compagnie, Companhia de Danças, à Rio de Janeiro en 1990. Elle crée ses pièces au Brésil, où elle est soutenue par des institutions privées, mais elle collabore aussi avec des théâtres français. Au milieu des années 1990, elle a été programmée en France et elle a commencé une carrière internationale. Sola est franco-vietnamienne et a fondé sa compagnie en 1993 à Paris, qui porte son nom. Elle a été soutenue par plusieurs institutions privées et publiques, européennes et vietnamiennes.

Les deux chorégraphes s'intéressent à la manière de représenter par le corps l'héritage culturel et la mémoire traditionnelle. Elles questionnent aussi le rôle de la femme dans la société, et les façons plurielles de chaque individu de se rapporter aux modèles comportementaux de la société dans laquelle il vit. Dans leurs pièces, la mémoire apparaît comme un bricolage de traditions millénaires et d'apports colonialistes occidentaux. Elles essaient de contextualiser l'identité présente du Brésil ou du Vietnam dans l'histoire de ces pays, dans la manière dont les groupes citadins ou villageois s'approprient des traditions qui sont transmises d'une génération à l'autre. En scène sont figurées des iconographies divines, appartenant au patrimoine symbolique brésilien, vietnamien et européen. Ces représentations sont transfigurées sur scène, les corps perdent souvent leur forme humaine, ou se dépouillent graduellement des costumes symboliques et s'habillent de vêtements quotidiens. Les chorégraphes essaient surtout de représenter une image moins « exotique » de leur terre

de naissance⁷⁹. Elles montrent alors la pluralité identitaire de chaque individu et de chaque groupe dans son présent, et comment elles vivent les représentations de leur communauté d'origine dans des pays étrangers.

Dans l'article « Danza, identità e processi d'identificazione in un mondo postcoloniale »⁸⁰, Andrée Grau analyse les origines occidentales du mot « Identité », qui évolue dans la dialectique entre une « unicité » de chaque personne et la « différence » dans la relation avec les autres. À travers cette notion, elle approfondit les conceptions de la danse comme genre artistique, et la façon dont des chorégraphes contredisent des définitions schématiques - importantes pour le fonctionnement de l'achat/vente de spectacles de danse - et anodines, parce que les chorégraphies se composent désormais d'un métissage de codes et de techniques venus du monde entier. Grau cite l'origine du mot « identité », qui dérive du latin *Idem*, signifiant « le même »⁸¹. La recherche identitaire d'un individu, sa volonté de comprendre ce « même » qu'il est, naît souvent entre deux extrêmes : l'identité d'une personne est celle qui est décrite sur son passeport, elle nous définit comme « unique » dans notre apparence physique et dans notre activité sociale; mais une identité est de toutes façons plurielle, composée par la « diversité » du bagage culturel de chaque individu.

Dans les théories de Stuart Hall et Richard Hoggart, le processus d'identification culturelle d'un individu ou d'un groupe n'est plus décrit comme un antagonisme entre une unicité personnelle, jugée positive parce qu'elle définit l'être au monde d'un individu, et une typicité générale, jugée négative, imposée de l'extérieur par une idéologie dominante. Chaque individu et chaque groupe s'imprègne de la société où il vit, acceptant et refusant dans un même mouvement les traditions dans lesquelles il naît ou avec lesquelles il entre en contact durant son existence, et acceptant et refusant aussi l'homologation induite par la société, la remodelant selon ses propres besoins sociaux et culturels :

« Cette conception [de l'identité] reconnaît qu'il existe, en même temps que plusieurs points de similitude, de nombreux points critiques de 'différence' profonde et significative qui constituent 'ce que nous sommes réellement' ou plutôt ... 'ce que nous sommes devenus'. Ainsi n'est-il plus

⁷⁹ Voir note 13.

⁸⁰ A. GRAU, « Danza, identità e processi di identificazione in un mondo postcoloniale », tr. it. par Daniela Viviani, dans *I discorsi della danza...*, op. cit., pp. 229-245.

⁸¹ ID., p. 229.

guère possible d'évoquer 'une expérience', 'une identité', sans reconnaître son autre visage : les discontinuités et les ruptures qui constituent précisément la 'singularité' [culturelle d'une personne] »⁸²

Ea Sola et Lia Rodrigues chorégraphient le rapport singulier que chaque individu entretient avec une tradition. Les corps sur scène semblent des lieux de passage identitaire : les personnages sont à la limite entre la vie et la mort, ils deviennent des divinités et des personnes communes ; les danseurs représentent et vivent les images et les rôles d'une société avec lesquels ils sont en dialogue depuis leur naissance.

2.2. Ea Sola est née au Vietnam. Son père est vietnamien, sa mère française. La famille vit la guerre américaine⁸³ jusqu'en 1974, lorsqu'elle s'enfuit au Cambodge. Mais le conflit vietnamien s'est élargi aux pays limitrophes⁸⁴. Ea Sola vit quatre ans en exil avant d'arriver en 1978 à Paris, où sa famille s'établit. Artistiquement c'est une autodidacte. Intéressée par la musique, les arts plastiques, le théâtre et la danse, elle suit des stages et elle collabore avec différents groupes de danseurs et

⁸² S. HALL, « Identité culturelle et diaspora », tr. fr. par M. Cervulle, *Identités et cultures...*, *op. cit.*, pp. 227-241, citation p. 241.

⁸³ En 1946 commence la guerre d'Indochine, dite aussi 'guerre française', où la France veut reconstituer sa domination dans ses colonies et donc aussi au Vietnam. La guerre se terminera en 1954. Cette guerre, commencée comme une guerre coloniale, avec un peuple autochtone qui veut s'émanciper d'un peuple étranger, deviendra une guerre civile, avec des troupes vietnamiennes sur les deux fronts. Le Vietnam reste divisé au 17^{ème} parallèle en deux pays indépendants : au Nord, une république démocratique communiste, soutenue par la Chine ; au sud, une dictature nationaliste soutenue par les Etats Unis. Ces derniers, entrant peu à peu dans la période de la guerre froide, ont participé indirectement à la guerre à partir de 1946, alternant leur soutien à la France et à Ho Chi Min. Après 1954, les guérilleros dirigés par le parti communiste continuent leur action dans le Sud-Vietnam. A partir de 1956, les forces militaires américaines augmentent progressivement sur le territoire vietnamien. La guerre dite 'américaine', est officialisée avec les bombardements au Nord-Vietnam. En 1975, le conflit s'achève. Le Vietnam est finalement réuni dans une nation autonome, sous un régime communiste. Les troupes américaines se retireront lentement, à la fin des années 1970. Cf. *Indochine-Vietnam. Colonisation, guerres et communisme, Les collections de l'Histoire n°23*, 2004.

⁸⁴ Après le départ des Français, le Cambodge vit la tragique dictature communiste des Khmers rouges, qui mèneront un génocide de leur propre peuple jusqu'en 1975, année de la chute du régime. Cf. P. BROCHEUX (sous la direction de), *Du conflit d'Indochine aux conflits indochinois*, Bruxelles, éd. Complexe, 2000.

comédiens. Dans les années 1980, en collaboration avec le danseur contemporain François Evangelisti et le danseur butô Takuya Ishide, Ea Sola fonde la compagnie Naka. Elle se spécialise dans la performance, type de représentation qui privilégie l'improvisation de chaque artiste, en mêlant les formes théâtrales, dansées, musicales et audiovisuelles⁸⁵. Ea Sola exécute et dirige, dans la rue, dans des théâtres ou d'autres lieux publics, des représentations improvisées de groupe ou en solo, dans lesquelles elle cherche à représenter son sentiment de n'appartenir à aucune communauté traditionnelle.

En 1990, Ea Sola rentre au Vietnam avec une bourse européenne. Sa mission est d'observer et d'étudier les traditions des régions au centre du Vietnam. Elle concentre ses recherches sur les festivités citoyennes et paysannes qui se déroulent autour de la ville de Thai Binh. Elle recueille des informations sur les cérémonies et les spectacles, elle rencontre les habitants des villages qui s'improvisent danseurs durant les fêtes, des musiciens professionnels, elle filme et photographie les événements, sans savoir à quel projet aboutira cette étude anthropologique.

En 1994, elle commence les répétitions de la pièce musicale et dansée *Sécheresse et Pluie*, qui est créée en Europe en 1995. Les interprètes sont des chanteurs et musiciens professionnels, et quatorze paysannes âgées de 55 à 75 ans, et un adolescent. Ea Sola a choisi de conclure ses recherches avec un spectacle de danse, qui est aussitôt co-produit par des théâtres français, allemands et belges. Elle voudrait illustrer son rapport avec le Vietnam d'aujourd'hui, après avoir connu un autre pays durant son enfance et son adolescence. La chorégraphe est née dans le Vietnam en pleine guerre. Elle revient lorsqu'une dictature communiste s'est instaurée, et que le pays s'est ouvert au marché capitaliste international. Elle recherche une image d'un pays qui n'existe plus. La danse lui permet de figurer cet autre Vietnam, qui n'est pas celui qu'elle cherchait mais le portrait d'un pays rêvé, dessiné par le regard d'une personne qui après douze ans en France, se retrouve à vivre dans sa terre d'origine en transformation. C'est ce regard qui apparaît sur scène, un regard qui est pluriel dans son identification culturelle à plusieurs terres.

2.3. Le parcours professionnel de Lia Rodrigues est différent de celui de Ea Sola. La chorégraphe est née à Sao Paulo. Elle se forme à plusieurs techniques de danse occidentale (classique, moderne, contemporaine), et à

⁸⁵ Pour découvrir un panorama international de théories de la performance Ph. AUSLANDER (sous la direction de), *Performance. Critical concepts in literary and cultural studies*, London & New York, éd. Routledge, 2003.

des danses autochtones contemporaines⁸⁶. En France, elle participe au milieu des années 1980 à la création de *May B*, œuvre phare chorégraphiée par Maguy Marin. Revenue au Brésil mais cette fois à Rio de Janeiro, Lia Rodrigues collabore avec plusieurs danseurs et performeurs, crée ses premières œuvres, dirige des manifestations événementielles de danse contemporaine. Elle possède donc le bagage professionnel d'une danseuse actuelle, instruite à l'évolution contemporaine des techniques de l'art de la danse.

Dans leurs premières œuvres programmées en France, *Ma et Folia*⁸⁷, la chorégraphe et sa compagnie réfléchissent sur le rôle de la femme et sur l'identité féminine au Brésil. Le décor rappelle un monde archaïque, empruntant aux mythologies traditionnelles des indigènes et de différentes ethnies qui ont immigré au Brésil, donnant vie à sa transculturalité actuelle⁸⁸. Les interprètes représentent et mettent en question les images stéréotypées de la femme-mère et âme du foyer. L'image érotique androcentrique féminine est déconstruite. De ces chorégraphies ressortent aussi les tensions entre deux identités 'brésiliennes' : l'une a été créée de toute pièce, exportée et réimportée par l'Europe : le Brésil est considéré comme terre chrétienne et européenne dès ses racines primitives. L'autre identité est celle, historique et réelle, composée par le métissage religieux et traditionnel. Elle est principalement marquée par l'opposition entre des mouvements missionnaires et colonialistes et la résistance de plusieurs communautés locales. Comme dans d'autres pays latins, la culture française des Lumières et des droits de l'homme arrive au Brésil, structurant dans des facettes positives ou négatives le passage entre le colonialisme et la domination d'une élite locale, socio-culturellement de marque européenne⁸⁹. Sur la scène de Lia Rodrigues,

⁸⁶ Cf. *Entretien avec Lia Rodrigues*, documentaire, entretien conduit par Cécile Proust, Pantin, Centre national de la danse, 2007.

⁸⁷ Chorégraphies réalisées au milieu des années 1990. Elles ont été programmées pour la première fois en France à la Maison de la danse à Lyon (1996-1997).

⁸⁸ Sur la notion de transculturalité dans les discours identitaires brésiliens R. ORTIZ, « Modernité mondiale et identités », dans *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Bruno Ollivier (sous la direction de), Paris, éd. Hermès CNRS, 2009.

⁸⁹ Voir les œuvres littéraires de et sur M. De ANDRADE, qui analyse, critique et actualise ces deux images brésiliennes : *Macunaïma ou Le héros sans caractère*, Paris, éd. Stock, 1997 ; *L'apprenti touriste*, Paris, éd. La Quinzaine littéraire / Louis Vuitton, 1996 ; M. De LOURDES TEODORO, *Modernisme brésilien et Négritude antillaise. Mario de Andrade et Aimé Césaire*, Paris, éd. L'Harmattan, 1999.

une image légendaire brésilienne est cassée par la danse, qui fait apparaître des individus quotidiens en conflit et en dialogue.

En 2000, Lia Rodrigues commence à travailler dans la favela del Maré, Rio de Janeiro, une résidence en liaison avec une organisation non gouvernementale, le CEASM (Centre d'Etudes et d'Actions Solidaires de Maré). Avec sa compagnie, elle décide d'utiliser une partie de leurs subventions pour restaurer un entrepôt abandonné, qui devient leur lieu de travail. La vie difficile de la favela influence leurs recherches. Les danseurs découvrent le pouvoir social et politique de la mafia, la lutte incessante de différentes associations pour éduquer la population. C'est un groupe de natifs de la favela, revenus après des études universitaires, qui ont fondé la CEASM, commençant des activités éducatives sociales, jusqu'à créer des résidences pour des chorégraphes et des metteurs en scène. La compagnie s'est donc mêlée aux habitants, avec qui elle a établi un processus de transmission.

En 2005, Lia Rodrigues réalise *Incarnat*, chorégraphie qui poursuit le questionnement sur l'identité contemporaine brésilienne, en relation avec l'expérience de la compagnie dans la favela. Ce questionnement passe par des représentations de la mort et de la douleur. Si dans les premières créations de la Companhia de Danças, la scène illustre un monde exotique brésilien, dans *Incarnat*, la scène est dépouillée de décors. Sur scène, le corps est nu, ou habillé d'une tenue confortable de répétitions. Si, dans le parcours de *Ea Sola*, ses premières représentations d'une image intime du Vietnam montrent le choix d'une écriture en danse, l'expérience de Rodrigues est visible dans son évolution de la conception de l'espace et du temps. Jusqu'en 2000, les pièces étaient constituées de longs moments dansés, accompagnés par des musiques, et codifiés par l'emploi des costumes. Puis *Incarnat* devient un collage de courts tableaux, les danseurs se déplacent rarement dans l'espace, restent surtout face au public dans un même lieu, et transforment lentement leur image corporelle dans des anamorphoses. Lia Rodrigues minimalise ainsi ses moyens techniques, tout comme les situations dansées, et provoque le public, qui, en face d'une nudité entamée et secouée, redécouvre sa précarité. Dans l'urgence de raconter son regard sur la vie des favelas, Rodrigues cherche à aller au fond de la nature humaine de chaque personne.

Ces deux exemples sont différents dans l'écriture gestuelle et esthétique ; mais dans les deux pièces, les danseurs représentent des figurations de la mort et de la douleur. Cette thématique et certains choix scéniques – d'interprètes ou de processus d'incorporation –, renvoient

métaphoriquement au spectateur le discours identitaire de l'artiste. Les deux chorégraphes représentent un corps entre la vie et la mort, la lutte intime d'une personne avec son image humaine, pour symboliser leur rapport avec une société et avec son passé traditionnel, et pour finalement raconter à leur entourage l'identification, dans l'acceptation et dans le refus.

3. *Sécheresse et Pluie*

Dans les années précédant la création de *Sécheresse et Pluie*, Ea Sola a recueilli des photos et des images extraites de livres, illustrant l'histoire du Vietnam⁹⁰. Des figurations mythologiques, peintes sur des lieux de culte ou sur des palais monarchiques. Des photos de nobles au visage figé, austère, lisse, le regard vide mais qui semble regarder loin, au-delà du regard de l'objectif photographique. Des photocopies d'illustrations religieuses, des photos de héros de la lutte communiste. Des photos de prisonniers de guerre. Les prisonniers ne regardent pas vers le photographe, les yeux paraissent fermés, ils regardent vers le bas, une image de soumission. Leurs visages ressemblent à ceux des morts, impassibles, dénués d'expression. Puis, des illustrations de gens des rizières, leurs visages cachés par d'amples chapeaux. On pourrait croire que les visages et les différentes images ne sont pas reliés entre eux. Mais cette collection de traces historiques et sociales évoque un passé à la fois mythologique, politique et culturel qu'Ea Sola a recherché au Vietnam et a voulu recréer grâce à ces pièces. La mémoire du Vietnam est filtrée, recomposée et enrichie par la perception subjective de la chorégraphe. La valeur même de cette collection se situe dans l'absence de logique précise, et dans la qualité médiocre des supports matériels. La seule logique qui persiste est celle de l'observation de la chorégraphe, de son expérience face à l'histoire et en prévision de la composition du spectacle.

Les danses et les chants de *Sécheresse et Pluie* sont inspirés de la forme théâtrale du *Cheo*⁹¹, de la manière dont il est actuellement joué

⁹⁰ Ces documents sont conservés dans les archives Ea Sola, Centre national de la danse, Pantin.

⁹¹ Cf. Le *Cheo* est un art populaire originaire de la région de Thai Binh, région dont les quatorze femmes interprètes de la pièce sont originaires. Ea Sola note dans le dossier de présentation de *Sécheresse et Pluie* : « [A l'époque où le *Cheo* ou *Hat Cheo* fût créé], l'art avait pu se développer hors influence chinoise, parce le Vietnam était devenu un pays indépendant. Ainsi, pour la première fois un art, le *Hat Cheo*, porte la marque nette de l'esprit vietnamien. Le *Hat Cheo* est un art scénique qui obéit à des lois particulières précises, constitué par quatre éléments : la musique vocale et instrumentale, la danse et l'art dramatique. A l'origine, cet opéra rural

dans les régions où Ea Sola a voyagé. Au début de la pièce, les quatorze paysannes âgées représentent un peuple qui apparaît comme s'il était convoqué par la musique. Elles tiennent chacune dans leurs mains deux portraits, un homme et une femme, figurant leurs ancêtres grandeur nature. Ces silhouettes appartiennent à la *Truyên Thân*, art populaire du portrait au Vietnam, ancien de 4000 ans et encore pratiqué aujourd'hui. Ces portraits sont exécutés exclusivement en noir et blanc et sont destinés à prendre place sur l'autel des ancêtres ou au cimetière. Dans une deuxième scène, les paysannes représentent leur travail dans les rizières. Pour composer les actions, Ea Sola s'est inspirée des mouvements de la nature, par exemple de celui qui est donné à l'herbe par le vent. Puis, dans une longue scène, nommée par la chorégraphe 'scène du rituel'⁹², les danseuses deviennent leurs propres morts. Elles marchent lentement, leur regard et leur corps semblent se vider de vie. Puis, chacune des paysannes répète des actions d'appel ou de communication avec les morts. Aussitôt après, le groupe éclate. Ea Sola interprète une femme à la recherche de son compagnon, qu'elle ne retrouvera pas. En revanche, elle rencontre des corps qui frémissent, qui déambulent dans une situation de folie collective. À la suite de l'évocation des ancêtres, des scènes de travail quotidien, un rituel montre l'intériorité en deuil des interprètes. La deuxième partie du spectacle représente alors l'éclatement identitaire vietnamien provoqué par la guerre. À la fin, ce sont les portraits de résistants morts à la guerre qui sont montrés pendant que les femmes restent accroupies, dos au public.

Durant la 'scène du rituel', chaque femme poursuit son parcours dans l'espace. Elles marchent de l'avant à l'arrière de la scène, face à la salle. Chacune exécute des gestes rapides qui lui sont propres, en relation avec un monde invisible, pendant que toutes avancent lentement. Dans leur cheminement calme et leur gesticulation précipitée, les femmes bougent au même rythme, mais elles semblent étrangères les unes aux autres : chacune parcourt sa trajectoire, le regard dans le vide, construit sa propre relation avec ses morts comme si chaque danseuse se trouvait sur une

avait une esthétique sobre. Les acteurs fortement maquillés, racontaient le début et la fin de l'histoire au public, avant de jouer la pièce. Cela permettait une distanciation innocente du spectacle, tout en facilitant le rêve. Le public pouvait répondre aux acteurs, un dialogue s'établissait, une sorte de 'huis clos' en plein air. [...] Le projet chorégraphique de *Sécheresse et Pluie* ne vise pas à reconstituer un *cheo* narratif avec une histoire entre humains à jouer, mais voudrait, par les seuls moyens du chant et de la danse, exprimer les caprices de la nature, tels que les hommes les symbolisent, et retrouver l'univers poétique du *cheo* ancien ».

⁹² La chorégraphe appelle ainsi cette scène durant les entretiens filmés et écrits.

scène différente. Les femmes solitaires dans leur douleur, dans leur relation avec leurs morts, restent à l'écoute les unes des autres sur le plateau, en suivant le rythme d'une même musique. Ainsi, à la fin de cette scène elles courent en avant-scène, en brandissant des vieilles photos de leurs morts dans un même élan, témoignant physiquement de leur douleur intime et d'une tragédie commune. Les dames restent figées à la limite entre la salle et le plateau, montrant les photos aux spectateurs. Dans *Sécheresse et Pluie*, surtout dans la 'scène du rituel', le travail de Ea Sola a été de représenter la présence de la mort sur ou autour du vivant. Des rythmes lents, et des corps sculptés comme dans la pierre. Les interprètes semblent s'approprier des images que la chorégraphe a recueillies, les fondre dans leurs propres morts, mais aussi leurs mythologies religieuses et politiques. Les corps sont ainsi travaillés dans un état physique étrange, qui n'appartient esthétiquement ni à la vie, ni à la mort.

L'imaginaire de *Sécheresse et Pluie* se fonde sur la singularité des interprètes : des paysannes vietnamiennes, danseuses non-professionnelles, qui, invitées par la chorégraphe, ont vécu ensemble en tournée, quittant pour la première fois leur pays et leur travail. Sur scène, leurs corps âgés répètent des gestes de leur passé, revivent des raptus de joie ou de souffrance et miment leurs activités quotidiennes. Ces corps possèdent la naïveté performative d'un amateur, et en même temps interprètent des images dramatiques. Ces femmes portent sur leur peau les traces du passage du temps. Leurs démarches sont raidies. Leur équilibre aussi est incertain, les corps ne sont pas habitués à garder tout le poids sur un pied et le passer sur l'autre jambe⁹³. Les paysannes connaissent et pratiquent une activité dansée depuis leur jeunesse, mais elles ont commencé avec Ea Sola à apprendre une suite de mouvements qui a été composée exprès pour un spectacle. Sur scène, les danseuses semblent donc répéter lentement ce qu'elles ont appris, comme si elles répétaient un cours. Cette sensation renvoie au public un sentiment de naïveté : les corps des interprètes ne semblent pas faits pour les pas et les gestes qu'ils ont appris ; et le spectateur occidental n'est pas habitué à voir des corps âgés sur scène⁹⁴.

Dans cette pièce, Ea Sola révèle son parcours d'autodidacte en danse. Elle n'a pas non plus une formation professionnelle aux arts vivants, elle

⁹³ Convention qui appartient à tout genre de danse théâtrale occidentale. Les publics sont donc habitués à voir une esthétique corporelle donnée par un danseur qui déplace tout son poids d'une jambe à l'autre.

⁹⁴ Et les paysannes dansent en vivant une expérience singulière, face à un public et sous une lumière théâtrale qui leur imposent des modalités de présentation (même entre elles).

a construit son travail par rapport à la recherche qu'elle menait dans son pays d'origine. Elle est autodidacte comme les quatorze paysannes, qui apprennent jour après jour, pendant la tournée, à jouer sur scène.

Ces femmes fascinent le public par l'étrangeté qu'elles dégagent : les corps sont vivants. Mais leur rôle est aussi de renvoyer à la façon dont la chorégraphe a appris à créer des spectacles. De par leur âge, les paysannes sont aussi la trace vivante du passé vietnamien d'Ea Sola. Elle a donc mis sur scène ces traces qui deviennent un lieu de passage où s'exprime la relation de la chorégraphe avec son passé.

4. Incarnat

Au début de la chorégraphie, sur un plateau vide, les danseurs entrent habillés de leur tenue de répétition. Ils forment un cercle, se regardent, écoutent leur présence, marchent lentement en se rapprochant, ils se prennent par la main, font tourner le cercle toujours en marchant, dans un sens, dans l'autre. Ensuite, le cercle se rompt, les corps rapidement s'éparpillent, remplissent l'espace de leur marche, les pieds forts contre le sol. Les corps se croisent, rapides. Puis chaque corps commence une danse sur place, chacun avec ses mouvements, mais tous bougent dans des gestes aigus et saccadés, coupant l'air par des lignes géométriques. Une danseuse marche alors vers le public, commence à crier, les corps s'éparpillent sur les côtés de la scène, la scène se réduit à ce corps de femme qui crie dans le silence, son corps qui se recroqueville, elle courbe son dos, la tête contre la poitrine, le corps se referme dans et sur le cri, et la danseuse tombe, elle s'étrangle dans sa respiration. La danseuse a cassé par son cri la relation d'écoute dans le groupe des danseurs. À partir de cet instant, les danseurs chercheront à redécouvrir une stabilité avec eux-mêmes, pour retrouver ensuite le groupe.

Dans un premier moment, des solos d'un corps humain, nu ou en vêtements de répétitions, se développent dans un état de malaise. Les danseurs sont tendus et représentent une crise. Ils luttent contre leur propre image physique, ils essaient d'effacer leur figure humaine pour se présenter autrement. Ils cherchent à se « dépersonnaliser », à se réinventer. « La dépersonnalisation commence avec la non-reconnaissance de l'image spéculaire »⁹⁵. Dans ses séminaires sur l'angoisse, Jacques Lacan travaille sur l'absence d'identification d'une personne avec les figurations corporelles qu'elle voit sur les autres, la

⁹⁵ Citation d'un séminaire inédit de J. LACAN par D. LAURU, « Perçons corps », dans P. COTTI (sous la direction de), *Du marquage du corps à l'automutilation*, Paris, éd. L'Esprit du Temps, 2004, pp. 119-129, citation p. 123.

portant à un état d'incertitude intérieur, qui peut évoluer aussi en un besoin de modifier son apparence physique. Ce phénomène de « dépersonnalisation » qui se construit dans les solos de Rodrigues apparaît clairement dans celui où une danseuse est debout, immobile. Elle a les yeux ouverts, grands et ronds, regarde le public. Son regard devient incertain, elle ferme les yeux, commence à respirer profondément. Puis lourdement. Sa respiration semble un étouffement. Les poumons se soulèvent, les épaules aussi, plusieurs fois. Enfin, elle reste figée, elle ne respire pas. On voit seulement le blanc de ses yeux, son visage n'est plus humain. Son ventre est devenu creux, les bras sont écrasés contre le buste et sont ainsi amaigris, deux bâtons froids, et les os du thorax sont à vue. Le corps de la danseuse est vide d'air, excavé, un cadavre.

Ce personnage n'est pas maladif, c'est une femme vivante qui personnifie la mort. Son corps n'est plus une figuration humaine. Elle est chair et os. Dans ses études sur la « dépersonnalisation », Lacan montre que la dissociation entre leur image corporelle et l'image humaine permet aux patients de se sentir vivants hors de toute idée préconçue d'un corps sain et beau, de ressentir leur intimité sensible au travers de formes et de pensées mouvantes⁹⁶. Dans *Incarnat*, le corps est le lieu du passage d'une image humaine proche à celle de tout individu, de l'apparition d'une chair bouillonnante, déformée, à la révélation d'une recherche intime de nouvelles manières de se représenter, et ainsi de se voir.

D'une scène à l'autre, des traces rouges sont disséminées dans l'espace. Des corps nus se teignent de sauce de tomate, ils semblent se colorer avec leur sang. Les danseurs sont comme des blessures ouvertes, et ils jouent avec leur essence vitale. Dans une scène apparaît le dos d'une femme dans le noir. Les pieds sont unis, les bras ne sont pas visibles, les cheveux couvrent les omoplates. Une ligne de sang se trace dans le dos de la femme. Elle coule des cheveux jusqu'aux fesses. Puis, une grosse flaque de sang tombe au sol. Dans d'autres tableaux, les interprètes répandent le sang sur eux, le sang coule au sol, et d'autres marchent sur les taches et les multiplient. La représentation d'un dialogue intime de la personne avec son corps par la perte du sang structure le spectacle dans une atmosphère dramatique : le personnage montre sa volonté d'entamer sa figure, sa décision de se voir différent dans la défiguration.

Les corps se peignent aussi de lait, nourriture du bébé. Par exemple dans une scène, deux femmes nues sont disposées comme dans la *Pietà* de

⁹⁶ J. LACAN, « Au-delà du Principe de réalité », dans *Ecrits I*, du Seuil, 1999, pp. 72-99.

Michel-Ange. Mais le Christ n'est pas mort. Il semble être un cadavre, mais le mouvement de la bouche qui tète un sein de la Madone est encore vivant. Puis, le sein éclate, de la matière blanche comme du lait asperge les corps. Le Christ devient alors un malade à la fin de ses souffrances, qui cherche encore le sein, aveuglé par les giclées de matière blanche. La Madone, dans une sorte de rite, peint le corps du Christ en blanc avec ses doigts, peint aussi son propre corps, elle lèche ses doigts.

Tâchés de sang ou de lait, les danseurs semblent vouloir aller au bout d'eux-mêmes, ils ont besoin de déchirer ou d'effacer leur intégrité corporelle.

Ces scènes alternent avec des solos où les danseurs expriment de simples états d'âme douloureux. Ils sont seuls sur scène, déambulent entre les traces rouges et blanches. Un homme est habillé d'un pantalon bleu et d'un t-shirt blanc taché de sang. Ses bras tendus s'achèvent dans des doigts atrophiés par la terreur. Il marche face au public, il pousse son cou et son visage vers l'avant, il ne réussit pas à s'exprimer, de faibles sons sortent de ses lèvres tirées et paralysées. Il réussit finalement à crier. Il ne réussit plus à marcher correctement, il perd le contrôle de son corps. Le danseur devient son cri. Il commence à courir, il traverse la salle, il sort, son cri devient un écho pendant que la lumière baisse, et l'écho reste le seul élément perçu par le public enveloppé du noir. Dans une autre scène, une femme nue pleure, se recroqueville sur elle-même, elle se plie et enveloppe ses genoux avec ses bras, elle pose son front sur ses bras et le public voit un corps sans visage, un dos secoué par les gémissements.

Dans *Incarnat*, les corps perdent leur figuration humaine en passant par des actes montrant une douleur. Ces émotions passent par des gestes fondamentaux, qui se retrouvent dans toute culture, comme je peux l'observer dans les images transmises à la télévision ou par la presse. Lia Rodrigues montre sa douleur face aux conditions violentes de la vie des favelas, sans représenter la favela : sang et sueur, lait et cris, nudité, étouffement et frémissement sont une universalisation de la représentation douloureuse de ce que l'individu est de plus intime et de plus précaire.

À la fin de la pièce, les danseurs retrouvent de nouveau une union, par un rituel composé de gestes quotidiens. Avec des torchons et des cuvettes pleines d'eau, ils nettoient la scène. Une femme reste nue au centre, debout et immobile, après être sortie d'un sac de plastique. Elle était une carcasse morte qui avait recommencé à respirer et à se démener dans l'enveloppe étouffante, jusqu'à sortir du sac, jusqu'à respirer rapidement. Elle est portée au centre de la scène, et elle est nettoyée par les danseurs. Puis elle est allongée sur le sol propre. Les corps habillés des danseurs

cachent le corps nu qui est tatoué de rouge. Puis la danseuse est soulevée comme une statue religieuse et portée de face vers le public. Yeux fermés, elle est une statue de chair couverte de symboles rappelant des rites indigènes. Le corps reste debout, ouvre les yeux, fait encore un pas vers le public, un pas incertain comme d'un nouveau-né, et rapidement la femme frotte les tatouages de sang de son corps. Le corps reste taché de rouge, mais les symboles ont disparu. Avec cette scène, Rodrigues conclut la représentation de la douleur personnelle ou collective et la recherche d'un enracinement différent et nouveau de l'homme dans son monde : la danseuse a décidé d'effacer les traditions tatouées, son acte est volontaire, elle agit pour elle-même, même si le corps reste marqué par un passé inoubliable.

Rodrigues fonde donc sa pièce sur une relation intime de chaque danseur avec son corps, et sur la possibilité de reconstruire une autre image humaine. La chorégraphe part de l'emploi des gestes les plus communs qui régissent l'interaction avec les autres et pour montrer sa douleur face à une tragédie. Par ces gestes banals, les corps se représentent comme des métamorphoses dépersonnalisées, en crise, mais qui sont aussi leur être le plus vrai dans l'étrangeté de la défiguration.

Au moment de la création, Rodrigues était en train de lire l'essai *Devant la douleur des autres* de Susan Sontag⁹⁷. L'auteur y traite de l'émotion éprouvée par un spectateur face à une photographie de guerre ou de catastrophe. Elle réfléchit aussi au rôle de l'artiste qui essaie de photographier une situation de guerre, selon son propre point de vue d'individu et de professionnel : ce point de vue changera si le photographe est autochtone du pays en guerre ou s'il est un étranger qui arrive au sein de la situation de guerre avec un but précis, l'illustrer. Les réflexions de Sontag sur la création photographique et sur sa commercialisation se construisent à partir de deux définitions de l'artiste et du spectateur : ils peuvent être « locaux », ils sont nés dans ce pays ravagé par des conflits ; pour ces individus, ce conflit est le seul qui importe, ils se battent pour témoigner de la violence affrontée par le peuple. D'autres publics ou photographes sont « distanciés », ils vivent un conflit par le biais des images de la télévision, par la presse ; les conflits ne sont pas vécus dans l'intime, l'artiste essaiera de réfléchir sur une guerre abstraite selon un point de vue universel, dénonçant les différentes guerres qui défilent à la télévision, qui se confondent dans son esprit

⁹⁷ S. SONTAG, *Devant la douleur des autres*, tr. fr. F. Durant-Bogaert, Paris, éditions C. Bourgois, 2003.

parce qu'il ressent toujours refus et douleur face à ces images appartenant à une guerre ou à l'autre.

Lia Rodrigues et son collectif ont décidé de représenter ce qui était pour eux l'essentiel de la réalité des favelas, la douleur ressentie lorsqu'on vit dans la pauvreté et que la mafia locale domine par la corruption. La chorégraphe montre un homme ou une femme qui peuvent se transformer dans leur nudité en chair inhumaine. Rodrigues passe d'un point de vue « local » à un point de vue « distancié » : les spectateurs ne voient pas des drames appartenant à la réalité brésilienne, mais ils peuvent se rappeler d'autres tragédies qui leur sont plus proches.

La douleur de la chorégraphe est mêlée au sens commun donné à une situation dramatique. Le personnel prend force dans le collectif. En outre, Lia Rodrigues montre un corps qui vit, dans la douleur et dans la passion, dans l'altération de ce qu'est l'image collective d'un être humain : les gestes de communication de tous les jours développent un dialogue défiguré du danseur avec lui-même et avec les spectateurs, dépassant, dans un sentiment d'étrangeté, une manière commune, étiquetée, de voir l'individu.

5. L'identité étrangère

5.1. *Sécheresse et Pluie* a tourné en Europe, aux Etats-Unis et dans le Sud-Est Asiatique jusqu'en 1997. *Incarnat* tourne encore. Mais au moment de la création, les deux pièces avaient étonné la presse : les critiques, sceptiques ou émerveillés, ne réussissaient pas à les définir, à les faire entrer dans des genres théâtraux. Par exemple, la presse française qui commente la création d'*Incarnat* est désorientée de ne pas voir le 'Brésil' dans cette chorégraphie, comme dans les travaux précédents de la chorégraphe. Lia Rodrigues a aussi été critiquée parce qu'elle a réalisé une œuvre trop 'européenne'⁹⁸

La presse occidentale a qualifié *Sécheresse et Pluie* de forme traditionnelle vietnamienne⁹⁹. Elle admet souvent son incapacité à

⁹⁸ Cf. *Entretien avec Lia Rodrigues...*, *op. cit.* ; R. BOISSEAU, « Du Ketchup et des corps nus pour incarner un quotidien gore », *Le monde*, 6 novembre 2005 ; (pas d'auteur), « Une danse qui saigne comme la vie », *L'humanité*, 8 novembre 2005.

⁹⁹ Dans des articles, les esthétiques considérées comme les plus orientales sont décrites. R. Sirvin écrit dans *Le Figaro*, le 29 mai 1999, autour de la pièce *Voilà Voilà* : « les danses sont très statiques. Il s'agit d'une mise en espace des chanteuses, d'un noble cérémonial aux mouvements graves et lents, plus que d'une vraie

comprendre esthétiquement ces spectacles. La presse vietnamienne a au contraire reconnu l'esthétique et le processus de création occidentaux utilisés par Ea Sola. Cependant, une partie a critiqué cette démarche artistique, qui, selon elle, trahissait le peuple et la nation vietnamienne¹⁰⁰. En général, Ea Sola a été considérée comme artiste vietnamienne en Europe et aux Etats-Unis, et comme artiste occidentale au Vietnam, partout comme étrangère.

Sécheresse et Pluie et *Incarnat* n'étaient pas définissables selon les conventions et les catégories classiques de l'art. Les corps à la limite entre la mort et la vie, entre le professionnel et l'amateur, entre l'humain et la dépersonnalisation, montrent l'exigence des deux artistes de s'identifier autrement par la danse à la société de l'art vivant, et aux réalités auxquelles elles se réfèrent.

5.2. Ea Sola et Lia Rodrigues font partie de ces artistes soutenus par les institutions françaises, mais qui sont considérés comme 'étrangers'. On leur demande donc aussi de représenter des cultures 'diverses' de celles européennes. Le mot « étranger » et le concept de « diversité culturelle » se croisent souvent lorsqu'on s'intéresse à l'actualité des définitions politiques des étrangers. « Étranger », suivant le dictionnaire Le Robert, signifie : « 1. Qui est d'une autre nation ; qui est autre, en parlant d'une nation ; ou 3. Qui n'appartient pas ou qui est considéré comme n'appartenant pas à un groupe (familial, social) »¹⁰¹. Définir l' 'étranger' ou l'appartenance à un groupe revient souvent à simplifier un individu aux informations qui apparaissent sur son passeport. Elles définissent cet individu dans son apparence administrative. Ea Sola n'appartient pas à une seule nation, et *Sécheresse et Pluie* montre son « être autre » par rapport aux cultures chorégraphiques (travailler avec des non-professionnels) et par rapport à son parcours personnel (autodidacte et anthropologue avant de se confirmer comme créatrice des arts vivants). Lia Rodrigues est brésilienne, mais elle a une formation artistique moderne et classique, typiquement européenne, et *Incarnat* montre qu'elle n'a pas besoin de passer par une figuration réaliste du Brésil pour composer un discours sur le corps et la douleur.

danse ». Ici, le critique souligne que la chorégraphie se différencie de ce qu'on considère en France comme de la danse.

¹⁰⁰ Le journaliste DUC KON écrit dans *Quotidien* le 5 septembre 1996, après avoir assisté à la pièce *Sécheresse et Pluie*: « Comment est-ce possible que l'on fasse comme si de rien n'était, d'accepter qu'on salisse à ce point notre image ».

¹⁰¹ *Le Petit Robert*, 2003.

Les politiques néolibérales actuelles traitent le discours d'émigration-immigration et des étrangers en posant l'existence d'une diversité culturelle 'abstraite' au sein de chaque pays, qui doit être protégée. Les politiques de régulation et de simplification de l'immigration provoquent toujours plus une fracture entre ce qui est autochtone et ce qui est étranger. La première matinée du colloque international *Les Diversités culturelles – Voies et Voix*, qui s'est déroulé les 23 et 24 novembre 2007 à l'université Paris 12, a été dédiée au débat politique et juridique sur les conventions de la diversité culturelle de l'Unesco à partir des années 1990. Les interventions de la professeure roumaine Anca Gata et de la doctorante française Sabine Gagnier ont exploré les définitions des minorités ethniques par plusieurs pays européens. Chaque fois qu'un pays attribue un code de caractéristiques précises, une partie de la diversité culturelle réelle des communautés reste en dehors de la définition. Sabine Gagnier a terminé son exposé en soulevant le problème que la diversité culturelle d'un groupe ou d'un individu ne se détermine pas selon une formule précise, et qu'il y a contradiction entre la définition théorique formulée par l'Unesco et sa mise en pratique. Si les ethnies doivent rentrer dans des conventions de diversité culturelle pour être reconnues, elles restent pourtant étrangères à cette homologation dans leur réalité.

Dans les deux chorégraphies analysées, je retrouve une mise en scène de deux diversités culturelles, deux regards d'artiste sur leur entourage social et sur la pratique théâtrale de la danse. Les corps en continuelle métamorphose de Rodrigues, les corps morts et vivants de Sola, portent l'attention du spectateur sur leur transformation, sur leur être toujours différent d'un instant à l'autre, sur leur être donc étranger à une image précise, définie, de l'humain et de son histoire.

5.3. Par la métaphore de la mort et de la douleur, les deux chorégraphies montrent une « identité étrangère », une manière des corps d'interagir avec les autres par leur étrangeté, par leur différence. *Sécheresse et Pluie* se termine avec le retour sur scène de différents personnages qui déambulent incertains dans l'espace. La scène se fait chaotique, les ancêtres, les habitants des rizières et les vieilles femmes ont perdu leurs rôles sociaux, et ils essaient de communiquer entre eux dans un espace neutre. En effet, dans les scènes précédentes, qui représentaient la société vietnamienne d'avant la guerre, chaque groupe de personnages mimait ou dansait son rôle politique. Dans la scène finale, ils sont encore habillés de leurs costumes, mais ils errent sans but dans l'espace. C'est pourtant dans cette scène que le mur invisible qui était construit par les conventions sociales chute. Les personnages se trouvent tous avec la

même exigence: retrouver un lien avec les autres après que la guerre a effacé les normes et les traditions.

L'instabilité des personnages, leur manque d'orientation dans l'espace, leur présence à côté des autres mais sans échange de signes ou de regards, est le début d'une communication qui se présente au regard des spectateurs comme un système chaotique, où, dans un même rythme, chaque personnage continue à se construire dans sa diversité, mais en compagnie des autres. Tous peuvent donc commencer à représenter la composition d'un espace commun lorsqu'ils deviennent égaux dans leurs différences individuelles, et grâce à la chute de toute hiérarchie. Et dans la scène du rituel, le spectateur voit cette diversité de chacun permettre une interaction entre les corps autonomes des vieilles femmes : elles ne se touchent pas, elles ne se regardent pas, mais chacune mime avec ses mains et ses bras des gestes de communication personnelle avec un monde invisible. Les diverses actions transforment le corps des femmes en iconographies solennelles et impassibles, qui rappellent les visages morts des photographies conservées par la chorégraphe. Par la figuration d'un même état de mort/vie, personnelle à chacune dans sa danse des mains, les femmes trouvent une union de groupe. Je nommerai alors *identité étrangère* ce qui se manifeste dans l'œuvre chorégraphique de Ea Sola, une manière d'interpréter par le théâtre de la danse le passé qui n'appartient qu'à elle, et un refus des rôles sociaux, des esthétiques et des symbolismes corporels. Ea Sola défigure les images du pouvoir ou de la société, pour retrouver une interaction du groupe qui passe par la diversité performative de chaque interprète dans une même action.

Le solo décrit d'*Incarnat*, où une femme perd sa forme humaine et devient une carcasse d'os et de chair, figure le passage de la vie à la mort, mais la femme, lorsqu'elle termine son action, semble apaisée. Les femmes et les hommes qui crient ou qui pleurent semblent aussi aller au fond d'eux-mêmes, expulsant les tensions qu'ils ressentaient. Ils se présentent par leur être le plus intime, et altèrent leur apparence humaine. Par la diversité, l'étrangeté de leur performance, les interprètes se transmettent d'un solo à l'autre une même énergie, et une même volonté de se représenter autrement. L'écoute et la présence du groupe sont perdues dès le début du spectacle. Les métamorphoses douloureuses sont une incessante apparition d'une *identité étrangère*. À la fin, le groupe se retrouve, et reprend une action collective, prendre soin d'une femme. Et cette femme est de nouveau un personnage à la limite des figurations : prise dans l'enveloppe en plastique elle pourrait être une carcasse morte, mais elle en sort comme un fœtus, puis elle devient une statue indigène, et

finalement elle reste une femme en vie, tâchée de sang, peinte de ses figurations précédentes.

6. Face à *Incarnat* : une exploration de mon moi-chercheur

Les images vues sur les corps nus d'*Incarnat*, ce sont celles que j'ai pu percevoir comme spectateur. Je suis une caisse de résonance, ému par ces citations extraites de leur contexte d'origine pour évoquer d'autres souvenirs et mémoires en moi-même.

Lorsque le 4 avril 2007 au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine j'ai assisté à *Incarnat*, j'étais en train de lire l'ouvrage de Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, construit autour de la notion du témoin¹⁰². J'étais aussi en train de mener mes recherches de thèse sur les représentations de reconstructions identitaires en danse contemporaine. Lors d'une conférence, j'ai tenté une première comparaison entre les descriptions de la figure du 'Musulman' dans le livre d'Agamben et certains solos de la chorégraphie, où le corps efface dramatiquement sa forme humaine¹⁰³. J'essayais de comprendre pourquoi, en regardant cette métamorphose corporelle, je repensais aux descriptions de la figure du 'Musulman'.

Dans les camps de concentration nazis, des hommes et des femmes perdaient la volonté de vivre. Dans les récits des survivants, ces individus sont généralement nommés 'Musulman', et décrits comme des corps creusés, immobiles, des rebus de la vie sociale des camps, éparpillés aux abords des baraquements, des corps à la tête courbée, souvent assis, à qui manque la force de rester debout, et rappelant, aux yeux des témoins d'origine judéo-chrétienne, l'image des 'mendiants musulmans' courbés en prière. Mais le corps du 'Musulman' des camps a perdu la logique des mots et des actions, c'est un être mort en vie. Le 'Musulman' vit sans espoir, vit seulement parce qu'il n'est pas encore mort. Le 'Musulman' devient dans la société des camps l'image du seuil entre la mort et la vie, entre l'humain et l'inhumain. Ce seuil est rappelé par les corps des

¹⁰² G. AGAMBEN, *Quel che resta d'Auschwitz – L'archivio et il testimone*, Turin, éd. Bollati Boringhieri, 1998 ; *Ce qui reste d'Auschwitz* tr. fr. par P. Alféri, Paris, éd. Bibliothèque Rivages, 1999.

¹⁰³ M. SCARPULLA, « *La danse et l'événement historique*. Les représentations de Lia Rodrigues autour de la figure du 'Musulman' des camps de concentration », dans *Proceeding - Re-Thinking Practice and Theory International Symposium on Dance Research*, Centre National de la Danse/Congress on Research in Dance/Society of Dance History Scholars, 21-24 juin 2007.

danseurs d'*Incarnat* dans leur continuelle transformation entre la vie et la mort.

« Musulman » vient du mot arabe *Muslim*, qui nomme celui qui s'est soumis inconditionnellement à Dieu¹⁰⁴. L'image d'un 'Musulman' serviteur absolu du Dieu s'était répandue dès le Moyen Âge dans les légendes du monde judéo-chrétien. Dans plusieurs de ces légendes, les personnages de culture musulmane vivent absolument selon la volonté de Dieu, sont des êtres fatalistes¹⁰⁵. Et dans les camps, cette image de résignation fataliste était révélatrice de l'innommable douleur, subie par un corps humain soumis à la torture systématique. En outre, en tant qu'étant au seuil entre l'humain et l'inhumain, le 'Musulman' était méprisé par les autres déportés : ceux-ci avaient peur de se trouver face à ces êtres manquant de force, de volonté et d'espoir, ils avaient peur de voir la mort dans les « Musulmans » encore en vie, et de se perdre eux aussi.

L'expression 'Musulman' était surtout utilisée à Auschwitz. D'autres noms étaient utilisés dans les autres camps pour nommer ces corps-seuils : à Dachau, par exemple, ils étaient appelés *Kretiner* (des hébétés) ; à Mauthausen *Schwimmer* (ce qui flotte comme un mort), dans le Lager féminin de Ravensbruck, *Muselweiber* (musulmanes) ou *Schmuckstücke* (babioles). Ces autres expressions enrichissent la description du 'Musulman', soulignant sa lenteur ou son immobilité, son être vide de vie, sa fragilité et son inutilité¹⁰⁶.

Voici trois témoignages décrivant le 'Musulman' :

« [le 'Musulman'] était un cadavre ambulante, une gerbe de fonctions physiques en agonie »¹⁰⁷.

Je me souviens que, pendant que nous descendions les marches vers les salles de bain, [les nazis] ont fait descendre avec nous un groupe de *Muselman*, comme nous les appelions, des hommes-momies, des morts-

¹⁰⁴ G. AGAMBEN, *Quel che resta ...*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ W. SOFKY, *L'ordine del terrore*, Rome-Bari, éd. Laterza, 1995, p. 464 ; cité, tout comme les trois témoignages suivants, dans G. AGAMBEN, *Quel che resta...*, op. cit., pp. 37-39.

¹⁰⁷ J. AMERY, *Un intellettuale ad Auschwitz*, Torino, éd. Bollati Boringhieri, 1987, p. 39.

vivants ; et ils les ont fait descendre avec nous pour nous les montrer, pour nous dire : vous deviendrez ainsi »¹⁰⁸.

« [...] la masse anonyme des non-hommes qui marchent et fatiguent en silence, éteint en eux le scintillement divin, déjà trop vides pour souffrir vraiment. On hésite à nommer mort leur mort, devant laquelle ils n'ont pas peur, parce qu'ils sont trop fatigués pour la comprendre. Ils peuplent ma mémoire de leur silhouette sans visage, et si je pouvais donner une image à tout le mal de notre temps, je choiserais cette image, qui m'est familière : un homme maigre, au front penché et aux épaules courbées, et sur son visage et dans ses yeux nous ne pouvons pas lire une seule trace de pensée »¹⁰⁹.

L'image du 'Musulman' est celle qui vient à l'esprit des survivants lorsqu'ils ne réussissent pas à verbaliser la douleur subie, « image de tout le mal de notre temps », douleur en puissance, mort en puissance. Ces êtres au corps et à la volonté atrophiée sont la représentation de l'incommunicable, de tout ce qu'on ne peut pas dire sur le seuil entre la douleur et la mort. Le 'Musulman' est la douleur sculptée sur le corps par la violence. Le corps perd ainsi sa forme et son identité humaine.

La femme qui modifie son aspect, ressemblant toujours plus à un cadavre¹¹⁰, est un exemple des performances qui me rappelaient ces lectures. Dans une autre scène, un homme nu danse des gestes sinueux, lentement. Il est grand et maigre, ses jambes et ses bras tournent autour de son corps, s'éloignent dans l'espace, le corps s'épanouit vers l'extérieur. Puis, graduellement, il perd le contrôle de ses membres. Les bras et les jambes ne réussissent plus à se tendre, son dos se courbe, il répète les mêmes gestes, mais toujours plus replié sur lui-même. Enfin il boîte, ses longs membres sont faibles, ils couvrent le ventre et la poitrine plus un geste n'est possible. Le danseur semble rapetisser, se recroqueviller, jusqu'à être deux bras-deux jambes-une tête mal collés entre eux. Le visage est défiguré dans une grimace. Le corps tombe bruyamment. Il ne se relève plus. Il est réduit à une carcasse d'os et de peau, qui glisse difficilement vers le noir sur le côté de la scène.

À la fin de mon intervention, je concluais que l'œuvre d'art peut devenir un témoignage historique lorsqu'elle provoque des échos dans la mémoire des spectateurs. Et pourtant, je n'étais pas satisfait de cette

¹⁰⁸ A. CARPI, *Diario di Gusen*, Turin, éd. Einaudi, 1993, p. 17.

¹⁰⁹ P. LEVI, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, éd. Einaudi, 1995, p. 82 ; *Si c'est un homme*, tr. fr. M. Schruoffeneger, Paris, éd. Julliard, 1987.

¹¹⁰ Voir la description du solo pp. 13-14 de cet article.

conclusion. Et j'ai compris pourquoi en rédigeant cet article. Mon intuition qu'il pouvait y avoir un rapport entre les corps en mouvement de Rodrigues et les paroles d'Agamben possédait une autre dimension culturelle que j'avais omis d'approfondir : le mot 'Musulman' dans son origine et son emploi courant. Pour comprendre cet usage particulier du mot, il faut prendre en compte le fait que les individus d'origine musulmane étaient perçus comme des étrangers, comme des êtres différents et lointains. C'est pourquoi l'on pouvait employer leur nom comme métaphore d'un état physique. Les tableaux décrits d'*Incarnat* se concluent avec la perte de toute identité précise. Le 'Musulman' comme étranger, ou voisin indésirable, devenait l'appel d'une identification imprécise, indescriptible, non voulue. Hannah Arendt¹¹¹ et Zigmunt Baumann¹¹² étudient l'holocauste comme événement historique, avec ses causes et ses conséquences sur la manière de vivre de l'humanité occidentale. Nourri de ces lectures, j'arrive à la conclusion que ce qui retentissait en moi en regardant la défiguration des corps de Rodrigues, c'est que les témoignages des juifs des camps renvoyaient, trente ans plus tard, au conflit israélo-palestinien, où, les Israéliens essayaient de repousser hors d'une terre au double nom, à la double culture, le peuple palestinien de culture majoritairement musulmane. L'idée d'un 'métissage culturel', composé par l'individu dans sa relation avec la société où il vit, reste donc une utopie dans des lieux où les différentes cultures sont considérées comme historiquement étrangères, négativement différentes, inégalitaires ou subalternes. L'incarnation de la douleur chez Lia Rodrigues fait prendre conscience avec violence de cette contradiction entre ce que nous sommes, des êtres aux identités plurielles, et ce que nous disons être, des formes à une seule dimension, et entre ce que nous pouvons reconnaître, identifier, et ce qui reste habillé d'une identité étrangère, d'une non-définition culturelle, sociale, et qui renvoie donc à d'autres figurations, négatives ou positives, indéfinissables.

En conclusion, le terme « étranger » indiquerait tout ce qui est différent, et serait pour cette raison étiqueté comme négatif : la mort, la folie, la chair, le chaos, la salissure rouge et blanche. Tous ces états humains sont une partie de chaque individu. Définir des danses comme

¹¹¹ Cf. H. ARENDT, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, tr. fr. A. Guérin, Paris, éd. Gallimard, 1991.

¹¹² Cf. Z. BAUMANN, *Modernité et holocauste*, tr. fr. par P. Guivarch, éd. La Fabrique, 2002 ; *La vie liquide*, tr. fr. par Ch. Rosson, éd. Le Rouergue/Chambon, 2006.

des identités étrangères signifie prendre appui sur des qualités psychologiques et physiologiques dites 'défaillantes' et des rôles politiques considérés comme 'dangereux' pour reconstruire une lecture de notre société. On peut aussi se prendre à rêver de bouleverser les catégorisations négatives ou positives des identités en commençant par accepter notre identité étrangère à tous, dans la mesure où notre connaissance et notre rapport à une culture sont différents pour chacun.

Les danses d'Ea Sola et de Lia Rodrigues, leur regard personnel sur une discipline artistique et sur une société, portent à mettre en question des conventions artistiques et « de genre ». En effet, le travail de ces deux artistes reste une mise en doute des esthétiques corporelles et des symboles culturels qu'ils portent.

Aborder ces questions par l'angle de l'identité permet de définir le regard du chercheur, du spectateur ou du chorégraphe, qui porte à nuancer et à préciser dans des parcours toujours singuliers, les savoirs et les dispositifs structurels qui modèlent toute expérience.

Les avatars de l'héroïsme et le refus de la représentation dans *Coriolan* de Shakespeare

Par

Natacha Israël

« *Va-t'en donc, ma nature, que vienne me posséder
L'esprit d'une prostituée ! [...]
Que la langue du mendiant se meuve entre mes lèvres,
Que mes genoux armés, qui n'ont fléchi qu'à l'étrier,
Se plient comme ceux de qui a reçu une aumône !
Je ne le ferai pas, de peur que je ne cesse
De respecter ma vérité, et qu'à mon âme
Les gestes de mon corps n'enseignent une bassesse
Qui s'y fixe à jamais* »¹¹³.

La tragédie de Shakespeare est inspirée du récit de la vie d'un noble soldat par Denys d'Halicarnasse, Plutarque et Tite-Live, mise en scène jusque là et oralement transmise par les « gestes » romains. Coriolan vécut au IV^e siècle avant notre ère dans la République romaine, alors que la domination des Grands cédait à une forme démocratique de gouvernement, ouverte aux représentants du peuple, et que sévissait aussi la disette, faute de récolte suffisante en blé. Dans la version de

¹¹³ W. SHAKESPEARE, *Coriolan*, Volume II des *Tragédies de William Shakespeare*, trad. Louis Lecocq, Paris, Editions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1995, 2^e réimpression 2000. Je remercie Laurent Van Eynde et Sophie Klimis de m'avoir conviée à la journée des doctorants du GRETH du 20 février 2009, dans le cadre du Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires des Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles, ainsi qu'Eléonore Faivre d'Arcier de prendre l'initiative, la responsabilité et le temps d'éditer ma contribution. Je remercie aussi le Professeur Hélène Merlin-Kajman de m'avoir épaulée sans trêve depuis décembre 2007 et de m'avoir suggéré le travail de comparaison entre *Horace* de Corneille et *Coriolan* de Shakespeare. Je la remercie, enfin, de m'avoir donné à lire le cours de Gérard Sfez intitulé « raison d'Etat et théâtralité », publié par les Editions du Collège International de Philosophie, Papiers 21.

Shakespeare, c'est aussitôt après la première révolte contre les puissants et la nomination consécutive des tribuns, au grand dam du Général Martius, que celui-ci part livrer bataille à Corioles contre l'ennemi Volsque ; victorieux et, pour cette raison, renommé Coriolan, il peut prétendre au titre de consul romain, lui dit Volumnia, sa mère, à condition d'exposer ses blessures sur le forum, dans la « robe d'humilité », conformément à la coutume. Pourtant, Coriolan subvertit l'usage – refusant de montrer publiquement son corps blessé ; il sollicite et récolte les voix sur le marché avec une telle condescendance que les tribuns rappellent habilement le peuple à d'autres sentiments, ceux de la méfiance en particulier, pour éviter la tyrannie du « fier » patricien. Alors, Coriolan s'emporte avec virulence contre la plèbe, ses représentants, et contre ses pairs qu'il juge complaisants. Accusé de trahison et banni, il va trouver à Antium son rival Aufidius, lequel s'allie à son ancien ennemi et le fait nommer Général. Coriolan mène alors sa nouvelle armée contre les cités latines. Approchant de Rome pour la raser, il est visité par les sénateurs puis par une délégation de femmes qui tentent de l'amadouer ; il cède seulement à sa mère, et le paie de sa vie sous les poignards de Volsques se disant trahis à leur tour.

À la suite de Stanley Fish et de Stanley Cavell, John Plotz note – pour le reconnaître – l'échec des performatifs *de* Coriolan, *i. e.* de tous ses propos en vue d'un futur effet, et précise – pour le discuter – que, selon Stanley Fish et Stanley Cavell, ils achoppent faute de sa capacité ou de son consentement à reconnaître des règles du jeu communes. Coriolan agit comme s'il ne connaissait aucun maître ni aucune altérité et, de l'avis de Fish et Cavell, il croit pouvoir prendre appui en sa seule intériorité, en son propre fonds et sur une langue privée pour dire le « vrai » sans détour et proclamer sa propre loi face à une sphère publique seulement décevante ou trompeuse¹¹⁴ ; une telle position est dénoncée par Fish et Cavell comme « suffisante » (parce qu'elle vise à se suffire absolument à soi-

¹¹⁴ « Neither the tragedy “of a people that has lost its hero” as Brecht argues, nor simply that of the lone figure of Coriolanus himself, Coriolanus is the tragedy of the gap that looms between the private “true” Self and a public realm of tacitly accepted opportunistic mendacity. The public world in Coriolanus is-very like that of Richard III-characterized by language deployed solely for future effect. When Coriolanus proposes that words and deeds ought to flow directly from the soul of the speaker, and be weighed by how well they correspond with that speaker's (true) inner being, his challenge only uncovers an unease already inherent in this linguistic model. The idea that truth can derive only from inwardness-that authentic interiority is a viable alternative to shallow public life-must already be present in a world view that imagines the public sphere to be inherently deceitful... », (J. PLOTZ, 'Coriolanus and the failure of performatives', *ELH*, Vol. 63, No. 4, Winter, 1996, p. 809).

même et qu'elle est aussi présomptueuse ou arrogante) et, par conséquent, comme irréaliste et prohibant toute conversation sinon toute existence politiques. Fish et Cavell ne reconnaissent aucune valeur critique ni morale à l'attitude de Coriolan, indique Plotz qui valorise, au contraire, sa résistance à la politique dévoyée et au sens commun déréglé dans Rome¹¹⁵, et rapporte son échec à une trop grande confiance en « soi », laquelle ne serait pas l'effet de la suffisance mais la contrepartie des mensonges et de la trahison ordinaires dans la cité. Pour le dire autrement, une telle confiance – certes excessive – serait proprement galvanisée par le théâtre du mensonge et de la falsification devenu trop coutumier, sinon institutionnalisé, et Coriolan, luttant de toutes ses forces contre le « cancer » de tout langage et de toute existence politique (contre le nihilisme en somme), ferait au moins entendre une voix critique à défaut d'assainir et de refonder l'ordre civil et les significations communes.

Si la conception du langage de Coriolan implique bien, dès le début, la tentation de se détourner des signes (mots et institutions) publics faute de pouvoir s'y fier, la perspective de Plotz pointe pour sa part une limite de la '*Speech Act Theory*' car il convient de se rendre attentif à la critique, par les *différents* personnages, des normes politiques et linguistiques de l'univers décrit par la pièce, au lieu de considérer le seul échec des performatifs de Coriolan¹¹⁶ (démarche qui, selon Plotz, mène Fish et Cavell à condamner unilatéralement le « héros » et à cautionner l'atmosphère de mensonge et la mauvaise politique de Rome). Or, si nous approuvons la démarche de Plotz, nous n'adhérons pas à ses conclusions à la fois trop défavorables à la Rome de *Coriolan* et trop favorables à celui dont la parole est comparée – en référence aux *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Walter Benjamin – à la porte par laquelle le

¹¹⁵ Selon John Plotz, ne pas voir la positivité des écarts de langage de Coriolan est se montrer « incapable de percevoir qu'une déviance pathologique peut aussi (...) fonctionner comme une déviance correctrice » (« incapable of perceiving that a pathological deviance may also (...) function as a corrective », je traduis). « Any theory holding that meaning can only be created and validated by interpretive communities has this fatal flaw; it leaves no space for the possibility of small changes, or of any immanent critique to a society, or of absurd parody that undermines everything without substituting anything. Indeed, it has no space for anything but a crash that topples the semantic order. Thus every change of "communal interpretation" seems to come like an inexplicable revelation » (ID, p. 819).

¹¹⁶ « La pièce peut réussir là même où son héros échoue. Et peut même réussir à faire précisément ce que son héros a échoué à faire ». Ceci est ma traduction de John Plotz : « A play may succeed even where its hero failed. And may even succeed in doing exactly what its hero has failed to do » (ID, p. 811).

Messie rédempteur pourra se frayer un passage¹¹⁷, ce qui revient à lui prêter finalement la plus grande ou la plus haute performativité qui puisse s'imaginer...

La porte par laquelle s'introduit le Messie, selon Benjamin, est celle que fracture soudain ou entrouvre à peine une parole rédemptrice en tant qu'elle découd et affecte le jeu de langage de la modernité comptable (tournée vers l'illusion du « progrès » historique ou bien vers celle l'éternel retour du même) : une telle parole mélancolique, poétique ou allégorique, suppose une passivité (« capacité » d'être altéré d'où suit l'altération de la langue commune) dont Coriolan ne nous semble précisément pas témoigner dans la tragédie. Il faut souligner, au passage, que cette parole mélancolique et rédemptrice *n'est pas*, quoiqu'elle fasse violence à l'ordre des choses et au temps mécanique des horloges, la décision héroïque interromptrice du chaos et fondatrice – sur-le-champ – d'un nouvel ordre juridique et linguistique – elle est décisive et héroïque d'une autre façon, et prend le parti des (et de venger les) vaincus.

Quoique nous ne puissions le développer ici, il faut savoir que, pour Walter Benjamin, le poète Baudelaire est, plutôt que le militaire ou le chef d'Etat vertueux et inspiré, un (sinon le) « héros moderne ». Par conséquent, si pour être « performative », la parole de Coriolan ne doit pas nécessairement se conformer à des règles civiles déjà existantes et reconnues, ni réussir à instituer sur-le-champ un nouvel ordre et de nouvelles significations, son refus de la parole poétique, de la métaphore, du retard, du délai et de toute passivité, inhibent selon nous la possibilité d'une altération « positive » du jeu de langage ordinaire telle que l'envisageait Benjamin. Aussi extraordinaire soit-elle, l'expression de Coriolan nous semble certes une altération de la langue commune, toutefois en direction de l'impossibilité même d'une parole.

En fait, il semble qu'en soulignant seulement ou surtout son refus du faux-semblant et du théâtre comme mensonge et falsification (possibilité du théâtre qu'incarnent bien les deux représentants du peuple), on réduise et l'on élève en même temps Coriolan à la tentative d'incarner, pour la cité romaine et sur la scène jacobéenne, la figure et les valeurs du Héros à l'ancienne faisant barrage de son propre corps contre la prévarication, la

¹¹⁷ « One of the great problems created by Coriolanus's resistance to the standard forms of meaning in his universe is that every speech-act becomes fraught with misunderstanding. Ultimately this is one of the greatest accomplishments of the play: the glowing impossibilities opened up by a line like 'I banish you' (3.3.124), or 'pray be content, Mother... I'll mountebank their loves' (3.2.132-3) are, to borrow Walter Benjamin's phrase, like the strait gate of redemption through which at any moment the messiah might enter » (ID, p. 819).

corruption de toute patrie et, partant, du patriotisme, ou bien encore contre la modernité – pour les endiguer. Dès lors, la *virtù* dont le Général fait preuve au combat est employée seulement à la gloire de Rome – celui-ci ne s'écartant que ponctuellement de son devoir à cause d'une erreur de jugement et sacrifiant finalement son intérêt à celui, plus élevé, de la cité (en tant que l'amour et le sacrifice pour la cité romaine lui sont naturels¹¹⁸). Pour John Plotz, on l'a dit, ses écarts de conduite et de langage – injustement désignés comme *hubris* – sont justifiés par les mauvaises langues qui, les premières, ont dénaturé la cité ; il faut préciser, cependant, que – pour Plotz – ces écarts ne le reconduisent pas vers la figure traditionnelle mais ouvrent en avant la voie d'une figure intemporelle du héros (proche du Messie).

Il semble qu'en soulignant, inversement, l'anti-théâtralité et l'anti-machiavélisme de Coriolan comme refus de l'autre, du mouvement, du différend et de la différence entre l'être et le signe ou la symbolisation – comme recherche d'une langue immédiate donc impossible ou muette –, on le réduit à la figure du héros autoritaire jusqu'à la folie – on se félicite alors de sa mort, laquelle couronne une existence désuète et superflue ; et/ou qu'on le réduit à celle du souverain absolutiste Jacques I^{er}, moins pour son refus de la rhétorique et de la théâtralité que pour celui de la représentation politique (contemporain de la tragédie, Jacques était déjà chahuté et contesté par un Parlement qui décapiterait plus tard son héritier ; la mort de Coriolan figure alors, sur la scène jacobéenne, la fin d'un monde et d'un discours dans l'Angleterre contemporaine, quelque temps avant la mort de Charles I^{er} et la première expérience républicaine des temps modernes) – on verra alors le « héros-souverain » absolutiste prendre congé de la cité et celle-ci le congédier au profit de la conception désenchantée et démocratique de l'honneur, de la représentation et des droits individuels annoncés.

¹¹⁸ C'est là l'interprétation de Richard Marienstras en particulier, pour qui le défi provisoire ou conjoncturel du héros Coriolan à la cité est « contre-nature » et, comme tel, bientôt sommé – par sa mère et par la cité – de rejoindre l'ordre de la nature (cf. R. MARIENSTRAS, Table ronde Journée d'études *Autour de Coriolan : Perception/réception*, Journée d'études Versailles-St Quentin du 2 février 2007, <http://www2.uvsq.fr/toute-l-actualite/autour-de-coriolan-perception-reception>, page consultée le 30 mars 2010) ; ainsi, en mettant le genou à terre devant la délégation des femmes, Coriolan honore non seulement le ventre qui l'a enfanté mais encore la louve romaine – dont Volumnia est peut-être une allégorie – mère de la cité. Voir aussi D. GOY-BLANQUET, 'La solitude de Coriolan', *Etudes anglaises*, 2006/4 (Volume 59), Paris, Klincksieck.

Ainsi, Coriolan – après l’avoir rejeté – demeure lui-même l’autre absolu et mystérieux, de toutes façons étranger au désenchantement et à la politique modernes, réduit au silence ou bien par son incapacité à joindre sa voix au débat public¹¹⁹ ou bien par la facticité de ce débat, de la « conversation » contemporaine¹²⁰ ; et son bannissement par les romains, comme son assassinat par les Volsques, sont toujours et déjà à l’image de l’incompréhension radicale entre Coriolan et la cité. On manque dès lors, nous semble-t-il, la paradoxale performance de Coriolan en direction d’une existence anti-politique au fort pouvoir de fascination pour ceux qui ont le plus audacieusement combattu l’autorité traditionnelle et forgé les institutions modernes ; on méconnaît, en particulier, son détachement à l’endroit des discours hérités sinon à l’endroit de toute tradition, et sa performance en direction d’une aristocratie « naturelle », du voeu de « sainteté » – ou supériorité morale – et de noblesse « moins par statut que par l’esprit » (« *not so much patrician by status as by mind* »¹²¹).

¹¹⁹ Selon Cavell en particulier, Coriolan est perdu pour la démocratie et l’amour que nous autres, modernes, aurions la chance d’expérimenter pourvu que nous nous soumettions à la loi qui nous oblige à négocier publiquement les significations. Coriolan est alors étranger à ce qui permet la « création du politique » tandis que la pièce est elle-même une interrogation des conditions de formation de la cité et de la vie civile : *Coriolan* « is not a play about politics, if this means about political authority and conflict, say about questions of legitimate succession or divided loyalties. It is about the formation of the political, the founding of the city, about what it is that makes a rational animal fit for conversation, for civility », (S. CAVELL, ‘Who Does the Wolf Love?’: *Coriolanus* and the Interpretations of Politics, in *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman (London, 1985), p. 262, cité par B. HATLEN, ‘The ‘Noble Thing’ and the ‘Boy of Tears’: *Coriolanus* and the Embarrassments of Identity’, *English Literary Renaissance*, Vol. 27, No. 3, Autumn, 1997, pp. 393-420).

¹²⁰ Voir notamment l’article déjà cité de John Plotz, sur le statut critique du « challenge » de Coriolan à la cité ; John Plotz entend le propos de Coriolan comme « a critical voice » qui échoue dans un « solipsistic universe in which other human beings are mere accidents of cognizance, useful only as motives to our actions » (*‘Coriolanus and the failure of performatives’*, *op. cit.*, p. 821). Cette voix, qui conteste la facticité de l’usage et du sens dits « communs », pourrait faire advenir d’autres possibles, telle la parole messianique. La conception du langage ici engagée est alors, quoique plus favorable à Coriolan, plus optimiste que celle de Fish et Cavell et proche, on l’a dit, de celle de Walter Benjamin : la parole de Coriolan est en puissance – et politiquement – révolutionnaire car elle réfute et, ce faisant, inquiète le jeu de langage de la cité.

¹²¹ Michèle Vignaux parcourt l’histoire de la réception de *Coriolan* aux Etats-Unis et rapporte la perplexité d’une actrice anglaise en tournée sur le continent américain en 1833 devant « [the] anomalous mixture of aristocratic feeling and democratic institution » observé là-bas ; elle signale sur ce point l’analyse de

Selon Michèle Vignaux, ce sentiment aristocratique « compatible avec l'esprit républicain » suggère « les ambiguïtés présentes dès la fondation

Charles Mills Gayley : « c'est avec ce sentiment aristocratique, compatible avec l'esprit républicain, que l'oeuvre de Shakespeare entrait en résonance ». Curieusement, pour l'avoir illustré sur la scène de ses tragédies romaines et sur la scène de *Coriolan* en particulier, Shakespeare est alors considéré par Charles Mills Gayley comme un partisan convaincu du « républicanisme aristocratique », ce qui s'avère finalement un moindre mal au regard des commentaires qui, à l'instar de ceux de William Hazlitt et Walt Whitman, logeaient Shakespeare du côté de la conviction aristocratique en son sens « anti-populaire » et « féodale ». Shakespeare devient, pour Charles Mills Gayley, « the poet of personal nobility - in the last resort a matter of character rather than of descent » (in C. M. GAYLEY, *Shakespeare and the Founders of Liberty in America*, 1917, p. 129, et pp. 132-133. Michèle Vignaux signale aussi, dans la foulée, que l'un des plus fameux acteurs ayant incarné Coriolan sur la scène de l'Amérique jacksonienne était décrit par un critique dans les termes qui résument cet idéal : « not so much patrician by status as by mind ». (Cf. M. VIGNAUX, 'Coriolan dans la jeune république des Etats-Unis : entre tragédie politique et (mélo)drame personnel', in *Autour de Coriolan : Perception/réception*, Journée d'études Versailles-St Quentin du 2 février 2007, <http://www.uvsq.fr/rech/colloques/coriolan.html>). Pour nous qui considérons que Shakespeare n'a pas à être d'accord avec ses personnages, fussent-ils les « héros » de l'intrigue, ni à donner son point de vue lorsqu'il met en scène la complexité des discours qui s'affrontent en son temps, il ne sera pas possible de dire si Shakespeare était lui-même défenseur des valeurs dont Coriolan nous semble l'étendard singulier – au sens où cet étendard est précisément celui de la singularité ou de la « personal nobility » évoquée par Charles Mills Gayley. En lieu et place des réponses aux problèmes politiques et moraux soulevés par l'oeuvre, nous tenterons de montrer l'ampleur des questions qu'elle pose et d'éclairer la variété contradictoire de ses analyses, et nous verrons notamment que Shakespeare, comme d'autres dramaturges contemporains, faisait venir en jeu les questions politiques de son temps. On ne peut dire qu'il se soit agi, par là, de déjouer la censure royale avec une audace révolutionnaire mais on peut montrer – comme l'a fait avant nous l'historien Christopher Hill dont nous empruntons ici le propos – que « la scène réussit à ouvrir la voie pour la discussion à bien des questions qui devaient venir à la surface après 1640 » (« the stage managed to open up for discussion many issues which were to come to the surface after 1640 »), notamment la question de la souveraineté de droit divin – « Shakespeare's King Lear saw himself as a poor, infirm, weak and despised old man (...). He suffered the fate of the poorest outcasts in his kingdom. He hardly fits the concept of the divine-right king », souligne Christopher Hill ; et celle du mérite individuel – « When the ruler had no divine inheritance to fall back on, it was the success with which his job was done that mattered – for example, in *Coriolanus* », souligne-t-il encore (Ch. HILL, 'Literature and Revolution', *Intellectual origins of the English Revolution – revisited*, Oxford, Clarendon press, 1997, p. 392). Coriolan invoque en effet des droits au titre de sa valeur personnelle plus qu'au titre de sa naissance.

de la jeune république des Etats-Unis »¹²², qui en a elle-même hérité, selon nous, de la révolution puritaine, et qui furent par conséquent sensibles dès la fondation de la première république anglaise. En effet, il nous semble que les premiers républicains américains, ayant marché dans les pas des Puritains anglais *dissenters* et nourri la même exigence à la fois socialement égalitariste et moralement élitiste, ont pu sans contradiction reconnaître en Coriolan l'image du champion de l'individualisme et de l'intégrité morale, de même que certains *dissenters* anglais reconnaîtraient leurs « petits » dans l'héroïsme individualiste et romantique d'un Emerson plutôt que dans le sacrifice pour l'Etat, l'ordre et la patrie auquel Coriolan est lui-même, précisément, toujours et déjà étranger – ou sans doute convient-il de dire que son attitude dans et au regard de la cité historique est ambiguë et que, sans être déjà romantique, le refus des coutumes et institutions, comme le mépris de la plèbe, désigne sa modernité plutôt que sa relégation (hors de Rome, de la rationalité et de l'histoire modernes).

Nous voudrions par conséquent sonder ci-après les ambiguïtés de Rome et de son « héros » au regard des versions antérieures de *Coriolan* comme au regard de l'honneur chevaleresque et de la *Civitas* traditionnelle, et telles qu'elles apparaissent dans la tragédie de Shakespeare (dans ses « structures d'énonciation », sans négliger les « données particulières de l'intrigue »¹²³) : celles-ci peuvent-elles nous

¹²² M. VIGNAUX, 'Coriolan dans la jeune république des Etats-Unis : entre tragédie politique et (mélo)drame personnel', *op. cit.*, p. 7.

¹²³ Nous renvoyons ici, comme dans d'autres travaux présentés lors du séminaire du Groupe de Recherche en Esthétique Théâtrale, à l'introduction de l'ouvrage de Laurent Van Eynde, *Shakespeare. Les puissances du théâtre*, où l'auteur explique sa méthode pour comprendre et décrire « la structure vivante de la théâtralité ». Il ne s'agit pas de relativiser la « densité » et les « possibles » de l'œuvre – il faut la prendre « au sérieux » –, ni « de tomber dans le piège des analyses de contenu qui, le plus souvent, prétendent trouver la « clé » de l'œuvre dans l'explication de la psychologie des personnages, dans l'élucidation du mobile de leurs actions ». Le « souci est de saisir bien plutôt les structures d'énonciation de l'œuvre », car « l'architecture générale de la parole de l'œuvre construit la signification ultime du comportement des personnages » ; « il s'agit d'une parole « d'une fois », inséparable de la matérialité même de son énonciation – en somme un *idiome* ». Laurent Van Eynde précise : « Cette parole de l'œuvre ne saurait pourtant être réduite à un langage tout occupé de lui-même. La parole de l'œuvre est un mode de présence au monde. Elle dit d'emblée un être-au-monde selon un mode d'énonciation irréductible et qui intègre toutes les dimensions de contenu et par là leur confère un sens » (L. VAN EYNDE, *Shakespeare. Les puissances du théâtre. Un essai philosophique*, Paris, Kimé, 2007, p. 40-41).

enseigner les puissances et significations de l'équivocation même ? Le fait que Coriolan ne soit plus *stricto sensu* un héros stoïcien, ni le champion de sa « classe », ni le patriote épris de l'ordre et de la loi, ni l'individu *virtuoso* victime d'un revers de fortune ni même le porte-parole de l'absolutisme de droit divin face à la cité dévastée par des libertés excessives, et que tous ces discours hérités soient en crise dans son propos, pourrait-il éclairer l'échec de ses performatifs dans la tragédie et la fascination exercée dans le monde anglo-saxon républicain par l'éthique individualiste, anti-théâtrale et anti-politique de Coriolan ?

Si les débordements de Coriolan nous indiquent les puissances du théâtre dans la cité – notamment ses puissances destructrices lorsque celle-ci devient théâtre de la seule falsification, ils indiquent aussi bien les virtualités d'abord destructrices (et non nostalgiques de l'ordre ancien), pour la cité et le jeu de langage hérité, d'une certaine éthique et d'une certaine théâtralité – anti-théâtrale – à l'initiative d'un individu « zélé » en un sens ici bien distinct du zèle dévoué au Bien public, c'est-à-dire à l'Etat ; de fait, Coriolan n'est pas Horace¹²⁴ – la dignité qu'il défend n'est plus la *Dignitas* des Anciens ni celle de la théorie des Deux Corps qui, au corps mortel, naturel, du roi adjoint le Corps mystique et intemporel de la Dignité de l'Etat, et c'est la raison pour laquelle les mots « dignité », « zèle », « héroïsme » et même les mots « politique » et « citoyenneté » seront encadrés par des guillemets dès lors qu'ils concerneront l'action (celle-ci incluant la parole) de Coriolan et les possibilités qu'elle décrit. Il s'agit, par conséquent, de sonder l'action (c'est-à-dire aussi la parole) de Coriolan pour réinterroger d'abord son statut face aux autres (peuple,

¹²⁴ Nous renvoyons ici aux travaux d'Hélène Merlin-Kajman ; en particulier, à *L'Absolutisme dans les lettres et la Théorie des Deux Corps : Passions et politiques*, Paris, Honoré Champion, 2000, et à « Corneille et le/la politique : le double enjeu de la question », conférence donnée lors du colloque international « Pratiques de Corneille », à Rouen, le 6 juin 2006, où l'auteur distingue notamment entre les personnages dotés d'un for intérieur et le héros qui, chez Corneille, en est précisément dépourvu – quoique Horace soit lui-même héros de « transition ». Le for intérieur de Coriolan semble inversement « envahissant », aussi bien pour la cité contemporaine (ou pour le « public » et le « commun » qu'il grignote) que pour toute cité à venir ; les descriptions par Hélène Merlin-Kajman de la Rome d'Horace, conforme à la définition classique du « corps politique », permettent aussi de mesurer tout ce qui la sépare de la Rome de Coriolan. L'examen des différences entre *Horace* et *Coriolan* nous a inspiré un exposé intitulé 'Corps du héros, corps politique et leur (dé) composition dans *Horace* de Corneille et *Coriolan* de Shakespeare', présenté à l'Université de Rouen le 16 décembre 2008 dans le cadre du Colloque « Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille », organisé par Myriam Maître-Dufour.

patriciens, parents, rivaux, ...) dans la tragédie, afin de mieux cerner ensuite la nature et la portée de son refus de l'altérité, du « commun » et du théâtre en particulier, qui est *refus de la représentation*.

1. La crise des formes héritées de l'Honneur et de la 'Civitas'...

Avec ou plutôt face à Coriolan, le peuple tient l'un des premiers rôles de la tragédie ; le « héros » se signale ici aussi bien par ses exploits militaires que par sa mésentente avec un peuple lui-même divisé, séparé de toute unité, sans principe de cohérence garanti par les hiérarchies établies (le Sénat ne représente ni ne maintient tout entier ce peuple dans l'unité et la stabilité, au point qu'il faut urgemment lui accorder des représentants – à la première scène). L'affrontement entre le « héros » et la plèbe est toujours et déjà à l'image du « corps politique » romain dont le principe concret est ici le conflit (non l'unité), conformément à sa représentation chez Machiavel. Coriolan, cependant, ne veut voir en ce « corps » conflictuel que la plèbe, désignée comme « populace », « racaille », « meute », « multitude », « hydre », et métonymique de la cité romaine telle que la considère à présent son Général... Autant dire qu'il ne voit dans ce corps enfiévré et tourmenté qu'un principe de corruption mortifère plutôt que le conflit générateur des institutions, et qu'il l'exprime d'une façon évoquant assurément le discours nostalgique des hiérarchies fermement établies et de l'allégeance à la tête unique du « corps politique », à savoir celle du Souverain.

Or nous allons montrer que si le peuple est désigné comme dangereux, c'est surtout en tant qu'il menace physiquement l'intégrité que Coriolan voudrait « absolue ». Son être doit rester sans commune mesure avec la plèbe et se rapporte à peine, sinon pas du tout pour finir, à ses pairs et ascendants. Dans une telle perspective, ses excès de langage expriment (et avèrent) certes toujours et déjà les débordements du « corps politique » au regard de l'unité et de l'ordre anciennement idéalisés – excès ou mue du « corps politique » dès lors dramatisés pour exprimer aussi et principalement sa peur, toute personnelle, d'être ingéré par la plèbe intempérante ; si bien que ces excès expriment très tôt non seulement la mue du « corps politique » au regard de ses représentations passées mais encore la mue du « héros » au regard des conceptions héritées de l'honneur, de la '*civitas*' et de la '*pieta*' romaines¹²⁵. Si Coriolan a la

¹²⁵ '*Civitas*' désigne aussi bien la citoyenneté que le droit de cité (l'ensemble des droits juridiques et politiques liés au statut de citoyen), notamment par opposition aux autres formes de communauté politique, non romaines et par conséquent non

passion de « l'un », ce n'est pas celle de l'unité de l'Etat ou du « corps politique et mystique » de Rome mais celle de l'intégrité personnelle, de l'identité absolue comme union à soi-même et à l'autre, lequel se trouve précisément nié par ce désir d'unité cependant qu'un tel désir figure aussi celui d'être absolument reconnu par un Autre spirituel, extratemporel...

1.1. « *The war-rather-than-marriage* » : une conception machiavélique de la cité...

« *The war-rather-than-marriage* » est un trope de la Renaissance, signale Brian Parker, qui signifie que l'homme d'honneur préfère le combat à la douceur conjugale¹²⁶. Il est toutefois ici aussi employé dans le sens indiqué par Dominique Goy-Blanquet dans 'La solitude de Coriolan'. Celle-ci rappelle les deux récits distincts de la fondation de Rome : l'un valorise la guerre (« les jumeaux nourris au lait de louve s'affrontent dès qu'ils sont en âge de se battre »), l'autre le mariage (un récit offert par Virgile aux Romains et à Auguste, dans l'*Enéide*). Le premier discours insiste sur la conflictualité comme la source même et la cause matérielle persévérée du « corps politique » dont Machiavel a voulu montrer que les tumultes étaient l'atout sinon la condition de possibilité. Dominique Goy-Blanquet rappelle en effet que pour Machiavel, à « la question antique, est-ce la Fortune ou la *virtus* militaire qui fit la grandeur de Rome, à tous ceux qui soutiennent que Rome a survécu aux "tumultes" des luttes de classe grâce à la chance et à son armée, il répond que ces tumultes étaient son principal atout »¹²⁷. Le second discours, celui de Virgile, échoue *de facto* dans la pièce où Shakespeare nous semble proposer plutôt une explicitation du motif de « la guerre plutôt que le mariage », en montrant les citoyens, le Général Martius en tête, plus actifs au combat qu'en leur foyer dans la cité elle-même, et plus proches de l'ennemi (domestique ou étranger) que de leurs épouses.

organisées comme cités-Etats ; et nous l'entendrons ici comme citoyenneté objet de fierté et du culte romains. '*Pieta*' ou '*pietas*' signifie le culte des ancêtres, des parents et de la patrie dans la Rome antique ; le terme a un sens à la fois religieux et civique – en vouant un culte aux Dieux Mânes, on participe au culte civique (le divin étant présent partout dans la Rome antique, on honore Dieu en accomplissant les rituels civiques et l'on se montre bon citoyen en honorant Dieu jusque dans la sphère domestique).

¹²⁶ Cf. R. B. PARKER, 'Death of a Hero: Shakespeare's *Coriolanus*', Actes du colloque international « *Coriolan* de William Shakespeare. Langages, Interprétations, Politique(s) », Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, p. 17.

¹²⁷ D. GOY-BLANQUET, 'La solitude de Coriolan', *op. cit.*, p. 392.

Les Antiates parlent, en quelque sorte, pour les romains dans la scène qui voit Coriolan rejoindre Aufidius à Antium : mieux nourris et moins divisés que les seconds, les premiers disent préférer la conquête à la paix, la guerre à l'alcôve¹²⁸, notamment à cause de ce que la paix incite les hommes d'une même cité à se haïr (« ils ont alors moins besoin les uns des autres »¹²⁹), et fournissent en ce sens une illustration de ce que feraient les romains au « dehors » s'ils n'étaient pas présentement diminués par la famine, dès lors sourds à tout commandement et soulevés contre le Sénat. Ces mêmes romains auraient sans doute la même admiration, sans intermittence, que celle des Antiates pour Coriolan¹³⁰ si, comme ces derniers, ils n'en connaissaient que les exploits guerriers et n'enduraient pas quotidiennement son mépris. On peut toutefois se demander si la Rome de *Coriolan* ne connaît pas une crise plus profonde de la « foi » martiale et n'amorce pas un repli de chacun dans la sphère « privée » en tant qu'elle désigne la paix du commerce individuel, du foyer et des chansons entre amis¹³¹, laquelle contraste alors aussi bien

¹²⁸ « Moi, ce qu'il me faut, c'est la guerre. Elle surpasse la paix autant que le jour surpasse la nuit. Elle a le pas vif, elle sait donner de la voix, et elle sait sentir l'odeur du gibier. La paix est une vraie apoplexie, une léthargie ; ramollie, sourde, endormie, insensible ; elle fait naître plus de bâtards que la guerre ne détruit d'hommes », déclare le premier citoyen antiate, approuvé par le deuxième citoyen qui dit : « C'est juste, (...) on ne saurait nier que la paix est une grande faiseuse de cocus » (IV, 5, 203-208). Non seulement la guerre est associée à la vie, à la vivacité et à l'énergie, mais encore la paix est-elle rabaissée à l'« apoplexie », à l'assoupissement dans un lit dont peut, dès lors, facilement s'absenter l'épouse qui, fréquentant d'autres couches, produit des rejetons presque comparés à des « ennemis » d'un autre genre puisque ces « bâtards » sont plus nombreux que les soldats morts au front : la paix semble repeupler la cité en « bâtards » dont la guerre pourrait ne pas réussir à diminuer le nombre si elle se fait trop rare ! La guerre est ainsi manifestement préférée au mariage, notamment en ce qu'elle évite l'adultère et l'inflation des enfants illégitimes...

¹²⁹ IV, 5, 210.

¹³⁰ Cf. IV, 5, 146-189.

¹³¹ Sicinius, tribun du peuple, se félicite au quatrième acte de la tragédie que le peuple soit apaisé – après le départ de Coriolan – et de voir « Nos artisans chanter dans leurs échoppes, vaquant / A leurs affaires en bons amis » (IV, 6, 8-9, trad. Louis Lecocq, « *Our tradesmen singing in their shops and going / About their functions friendly* »). Une note du traducteur signale que ce « tableau d'une Rome paisible est complètement différent de celui que brosse Plutarque » : dans la version de l'historien, les désordres dans Rome ne cessent pas ; aussi, la manière dont l'hypocrite tribun se félicite ici de la paix retrouvée pour des citoyens sensiblement repliés dans la sphère « privée » - par opposition à la sphère du débat public et de l'amélioration des institutions - ne semble pas indifférente.

avec la guerre à l'extérieur et les révoltes intérieures qu'avec le culte enthousiaste des devoirs publics.

Comme Dominique Goy-Blanquet, Anne Barton rappelle que Machiavel, après Livy, « avait situé la force de la république romaine » dans le conflit intérieur entre patriciens et plébéiens, dès lors « positif, non négatif »¹³². Si les factions peuvent détruire la cité, les dissensions ont, pour leur part, historiquement conduit les partis à des compromis assurant « l'équilibre des intérêts aristocratiques et populaires, au sein duquel l'individu, aussi humble soit-il, pouvait cultiver sa propre *virtù* tout en subordonnant ses intérêts privés à ceux de l'Etat »¹³³. Une fois « les tribuns du peuple ajoutés » aux institutions du consulat et du sénat, Rome pouvait espérer vivre en paix, sans nécessité de conquérir de nouveaux territoires ni « voisin assez téméraire pour inquiéter cette paix »¹³⁴. S'il est plus que probable que Shakespeare ait lu Machiavel et Livy, il est plus difficile d'établir s'il a voulu valoriser ce climat de paix,

¹³² « It is one of the central themes of the *Discourses* that the struggle between patricians and plebeians was positive, not negative, that indeed, as the heading of chapter 4 in the first book announces, “the disagreement of the People and the Senate of Rome made the Commonwealth both free and mighty.” » (A. BARTON, 'Livy, Machiavelli, and Shakespeare's *Coriolanus*', in *Shakespeare and History, Shakespeare Survey*, Vol. 38, ed. by Stanley Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 123).

¹³³ « Machiavelli is careful to distinguish dissension from faction. Faction finally destroyed the republic, in the time of the Gracchi, when the attempt to enforce the old agrarian laws split the city into two warring camps between whom communication and compromise became impossible. The result was a bloodbath, of just the kind that senators and tribunes alike, in *Coriolanus*, fear and make concessions to avoid, “Unless by not so doing, our good city / Cleave in the midst, and perish” (3.2.27-28). But between the expulsion of the Tarquins in the sixth century b.c. and the end of the second century b.c. – over three hundred years – dissension between patricians and plebeians was not only relatively bloodless, compromises made on both sides ensured a balance of aristocratic and popular interests in which each individual, however humble, while subordinating his private interests to those of the state, was nonetheless able to cultivate his own *virtu* » (*Ibidem*).

¹³⁴ « It was a balance brought to perfection when, at just the right moment, tribunes of the people were added to the preexisting political institutions of consuls and senate. Then, for a while, Rome had almost within her grasp that ideal condition of which Machiavelli dreamed, even if he was sadly aware that it was never likely to be realized in his own Italy: that of a free and stable state, the potential insolence and disorder of its people restrained by the power of the nobles, aristocratic ambition and arrogance checked by the people, a state so strong that it could afford to live at peace, with no need to expand, and no neighbour so foolhardy as to molest it » (*Ibidem*).

après la nomination des tribuns et le départ de Coriolan, dans une perspective strictement machiavélienne ou dans celle, plus inquiétante et plus contemporaine de la scène jacobéenne, d'un moindre intérêt pour la cité ou le bien commun et du renoncement à cultiver la *virtù* au sens qu'elle reçoit chez Machiavel dès lors que la faim est apaisée ou que les besoins personnels sont satisfaits.

Reste que Rome n'est plus ici un corps politique au sens classique ou « mythique »¹³⁵ : plus réaliste, elle a plus de chair et, dès lors, plus d'irrégularités et de plaies. Sa mue et ses mouvements, au lieu de l'unité organique du corps politique, éclairent d'ores et déjà la métaphore obsédante du corps infecté, malade ou décomposé dans le propos de Coriolan et, partant, sa recherche d'« un nom absolu » et d'« un corps propre sans traces »¹³⁶, inaltérable et hors du temps. La fable qui ouvre la pièce, dans le propos du patricien Ménénus à l'adresse de la plèbe soulevée et rassemblée sur le Mont-Sacré, est toutefois celle du ventre organiquement solidaire des autres membres corporels, qui le nourrissent et reçoivent de lui, en retour, la force ou l'énergie de continuer le travail

¹³⁵ Le terme est emprunté à H. MERLIN-KAJMAN, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 2^e tirage 2005, p. 86-87. La conception classique ou « mythique » désigne le pouvoir souverain comme ce qui confère sa dignité au « peuple » ou au « corps politique », fut-il lui-même désigné en tout premier lieu par la multitude ou par Dieu. Cette conception de la société politique semble univoquement celle qui vaut chez Corneille, précise Hélène Merlin-Kajman, tandis qu'apparaît, à la lecture de *Coriolan*, le jeu de tous les discours qui s'affrontent alors en Europe, notamment le jeu de leurs oppositions ou contagions mutuelles : le « peuple » en tant que « populace », c'est-à-dire « multitude » sans la dignité d'un « corps politique » et, comme telle, ingouvernable dans le propos de Coriolan, résiste à ces qualifications dignes du discours absolutiste en leur opposant notamment la rhétorique machiavélienne des humeurs et celle de la souveraineté populaire selon laquelle les représentants élus au sénat sont subordonnés à la volonté du peuple : assujettis à la loi commune, les représentants n'ont ni pouvoir absolu ni dignité supérieure à celle du peuple ici défini comme ultime détenteur de la souveraineté car subordonné à lui-même à travers la représentation. Ce débat, contemporain de la tragédie, éclaire les tensions entre la plèbe et le sénat autant qu'il signale en creux les contradictions du « héros », dans la mesure où si Coriolan reprend d'abord à son compte le discours absolutiste qui à la « multitude » informe et monstrueuse oppose le véritable « peuple » constitué et unifié par la puissance souveraine, il se montre pour l'heure lui-même incapable de gouverner aussi bien que de se laisser gouverner – il n'a pas même le désir de gouverner et ne peut en aucune façon refonder par sa volonté l'existence politique digne de ce nom, le « peuple » uni et pacifié.

¹³⁶ G. SFEZ, *Raison d'Etat et théâtralité*, Les papiers du Collège International de Philosophie, n°21, p. 88.

tout en demeurant à leur place (au sein d'un rapport de subordination naturelle). Or l'usage de la fable organiciste est ici rhétorique (et les plébéiens la commentent avec beaucoup d'ironie); Ménénus entend artificiellement ou, pour ainsi dire, machinalement rappeler aux plébéiens la « place » qu'il voudrait les voir conserver dans le grand corps politique : au service de l'estomac, métaphore de l'appétit et de la fonction centrale des puissants (désigné par un citoyen comme « vorace cormoran » et « égout du corps »¹³⁷). Discours convenu et rance, de l'avis de nombreux commentateurs, ou bien opportuniste à la manière décrite par Thomas More selon Plotz¹³⁸, il « nie » la réalité du désordre, de la versatilité et du conflit qui débordent Rome (cf. Marie Gaille¹³⁹ et R. B.

¹³⁷ I, 1, 103-104.

¹³⁸ Dans l'*Histoire de Richard III*, More décrirait un univers « dans lequel, écrit Greenblatt, chacun est profondément attaché à préserver des conventions auxquelles plus personne ne croit » : « in which, as Greenblatt writes, "everyone is profoundly committed to upholding conventions in which no one believes" ». Greenblatt expands that conception in his discussion of the way collaborative fictions such as coronation, public approbation, and bishopric inauguration are criticized in More's writing, even as More himself willingly participated in the fraudulent ceremonies his public persona demanded. (...) The speech of public deceit preached, practiced, and derided in More is not entirely meant to deceive; rather, it is a sort of social glue that allows the transactions of (unequal) power to be transacted with a minimum of outright fuss and contradiction and the maximum of pleasant, mendacious, but common amelioratio ». La note 12 précise : « More's writing seems to suggest that knowing acquiescence in ceremonies whose real purpose is at odds with their purported purpose is a necessary ingredient in any public life » (John Plotz cite T. MORE, *History of King Richard III*, New Haven, ed. Richard Sylvester, Yale Univ. Press, 1963 ; et S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1980, p. 13, in J. PLOTZ, 'Coriolanus and the failure of performatives', *op. cit.*, p. 813).

¹³⁹ Selon Marie Gaille-Nikodimov, « la cité comme organisme vivant et mortel, et plus précisément comme corps mixte composé d'humeurs, l'action du gouvernement comprise comme diététique et thérapie politiques, en particulier à travers la figure du prince-médecin, la crise comme moment clé de l'histoire de la cité » sont parmi les images qui attestent de l'importance du vocabulaire médical chez Machiavel (M. GAILLE-NIKODIMOV, 'À la recherche d'une définition des institutions de la liberté. La médecine, langage du politique chez Machiavel', *Astéris* n°1, juin 2003, p. 1). Retraçant l'importance de la notion d'humeur dans l'oeuvre de Machiavel, à partir des travaux déjà conduits par Claude Lefort et Gérard Sfez (cf. C. LEFORT, *Le travail de l'oeuvre Machiavel*, Paris, Gallimard, 1972, et G. SFEZ, « Machiavel : La raison des humeurs », *Rue Descartes*, 12-13, Mai 1995), Marie Gaille-Nikodimov étudie alors son rôle et son poids dans le travail de la liberté et non plus seulement dans la décomposition de l'organisme de la cité. Machiavel insiste sur la mortalité – et la vitalité – du « corps politique » auquel ne conviennent plus, dès

Parker¹⁴⁰), pour retarder d'abord son propre encerclement (cf. R. B. Parker¹⁴¹ et John Plotz¹⁴²) et en retarder l'ultime conséquence¹⁴³ : le

lors, les métaphores qui disent immortelle la « tête » qui domine et gouverne les autres membres eux-mêmes unifiés et hiérarchisés en sorte de conserver la bonne santé du corps ; Marie Gaille-Nikodimov souligne que son propos se distingue ainsi de celui de Ménénus Agrippa sur le Mont-Sacré, dans *L'Histoire romaine* de Tite-Live, qui « met l'accent sur la coopération nécessaire des membres du corps » (p. 10). Non seulement, Machiavel désigne le « corps politique » comme corruptible et mortel, sujet aux maladies et à la mort, mais encore y repère-t-il un conflit qui détermine la production des lois, des libertés et, partant, du « corps politique » lui-même : « le conflit entre les grands et le peuple, qu'il a identifié comme la source de création des lois et des institutions » (p. 14) est conflit entre deux humeurs de la cité, celle des dominants et celle de ceux qui refusent d'être dominés, autrement dit entre le sénat et le peuple : aucune force en présence ne tient le rôle de la tête de la conception organiciste médiévale, ni celui de l'estomac de la fable (antique) de Ménénus.

¹⁴⁰ R. B. Parker écrit : « the facts of Roman life on both sides – including his own character – give Menenius' parable the lie. What Shakespeare shows us is no organic "body politic", with all classes working together for the common good, but a Rome torn by factional strife, Machiavelli's politics of the power struggle » (B. R. PARKER, 'Death of a hero: Shakespeare's *Coriolanus*', *op. cit.*, p. 16).

¹⁴¹ « Menenius' argument is (...) revealed to be mere lip service, used as a way to delay the rioters until help arrives. Immediately after Coriolanus comes into back him up, Menenius' tunes changes to "Rome and her rats are at the point of battle" (I. 1. 159) » (R. B. PARKER, 'Death of a hero: Shakespeare's *Coriolanus*', *op. cit.*, p. 14).

¹⁴² « The elaborate parable's purpose is to slow the rush of the mob (that is conceded on both sides), but whether it succeeded quieting the crowd remains in doubt until Coriolanus (*né* Marcius) brings the news that the other plebs have won their battle already. Thus the story turns out to have been entirely academic, and no one has to lose face. On the one side, the crowd has professed interest in the admonitory anecdote, but can still celebrate their victory – won by proxy by the other citizens. On the other side, Menenius congratulates himself for having had a frank and cordial exchange of views with the enemy, and – pointlessly – held them back. This may seem a cynical reading of that episode, but it is true to the spirit of the play as a whole: the actions of one's enemies – and one has no friends, only allies – are judged only by what they accomplish » (J. PLOTZ, '*Coriolanus* and the failure of performatives', *op. cit.*, p. 814-815).

¹⁴³ Un citoyen feint d'ailleurs de s'inquiéter des conséquences du démenti à la fable organiciste que le rassemblement et la protestation de la plèbe concrétisent : après avoir énuméré les rôles que tiennent chacun des membres dans le grand corps solidaire postulé par la fable, témoignant ainsi de sa parfaite connaissance de la fable, un citoyen demande avec ironie ce qui arriverait si tous « ces agents (...) venaient à se plaindre » et notamment « que répondrait le ventre ? » (I, 1, 95-106). Ce même citoyen, après avoir entendu la réponse – conservatrice – de Ménénus,

partage du pouvoir pourtant entériné sur-le-champ puisque le peuple s'est vu attribuer au Sénat deux représentants à l'heure où Ménénus les rappelait à l'ordre sur le Mont-Sacré.

À cause de ses bouffonneries, le même Ménénus est comparé à Falstaff¹⁴⁴ et, de même que, dans Henry V, le Prince Harry devenu roi rudoie son ancien compagnon¹⁴⁵, il est souvent maltraité par son fils adoptif (il tient lieu de figure paternelle auprès de Coriolan). Tous les politiques sont dépeints comme des lâches plus ou moins habiles, jamais grandioses en leurs desseins ni en leurs procédés ; et le peuple n'y a pas le rôle plus beau, pris aux pièges que lui tendent, comme au théâtre, les tribuns qui les mènent « par le nez » (selon l'expression de Naudé) – cela vaut également pour le peuple d'Antium qui, moins affaibli par la famine et le mépris des puissants, affiche plus ouvertement son propre mépris du manant ou de celui qui a l'apparence d'un pauvre, dès lors qu'il n'est pas familier¹⁴⁶. Les Antiates ne figurent alors pas seulement – à la place des romains – le trope renaissant de « la guerre plutôt que le mariage » mais encore la versatilité des humeurs, les plébéiens refusant d'être dominés se saisissant toutefois des occasions de dominer le faible ou l'individu isolé (celui qui n'appartient visiblement à aucune « classe ») ; et l'on aperçoit aussi à quel point leur Général, Aufidius, est beaucoup mieux adapté aux humeurs changeantes et dangereuses de la cité que ne l'est Coriolan à celles de Rome¹⁴⁷.

s'offusque d'être considéré comme « le gros orteil » (137) et d'être insulté, dans la foulée, par le patricien – preuve, s'il en est besoin, que les citoyens ne sont pas satisfaits de leur place dans le « corps politique ».

¹⁴⁴ « Menenius is a dangerous character, dramaturgically, because like Falstaff, on whom he is modeled, he seems a sensible compromise and makes the audience laugh. One must recognize, however, that he is a voluptuary, revelling in feasts and heavy drinking while he claims to sympathise with the literally starving poor » (R. B. PARKER, 'Death of a hero: Shakespeare's *Coriolanus*', *op. cit.*, p. 14).

¹⁴⁵ « Shakespeare's characters are rarely simple, and Menenius does seem to have real love for Coriolanus and genuine grief (...) when the man he called his "son" rejects him » (*Ibidem*). Il s'agit ici de souligner à la fois que Coriolan rejette Ménénus, l'aîné bouffon – et nous évoque ainsi Henry V rejetant son ancien compagnon Falstaff – et que cet homme est pour Coriolan comme un père, ce que souligne aussi Stanley Cavell en disant qu'« il assume un certain rôle de type paternel ou le rôle d'un certain type de père » (S. CAVELL, *Le déni de savoir, dans six pièces de Shakespeare*, trad. par Jean-Pierre Maquerlot, Paris, Seuil, « Chemins de pensée », 2003, p. 240).

¹⁴⁶ Voir IV, 5.

¹⁴⁷ Anne Barton souligne que, contrairement à Coriolan, Aufidius sait donner le change ; de même, il sait que Coriolan ne peut trahir sa « nature » quoiqu'il ait trahi

Ceux que Ménénius a disqualifiés comme « rats de Rome » et « hydre aux milles têtes » se définissent bel et bien, pour leur part, comme crânes et esprits de « couleurs (...) différentes »¹⁴⁸ susceptibles de voler « dans toutes les directions »¹⁴⁹ au lieu de marcher en rang. Tous les corps (et crânes) romains sont donc différents et, en puissance, querelleurs ; le « corps politique » est tout entier travaillé par les humeurs et les passions. D'après David Kranz, auteur de '*Shakespeare's New Idea of Rome*'¹⁵⁰, le solipsisme et l'incapacité de sympathiser avec autrui menacent dès lors la Rome de Coriolan ; et, pour Michael Long, « *All the cruces of Martius's character are crises of Rome and Romanness* »¹⁵¹. Il s'agit donc encore ou aussi bien, d'après R. B. Parker¹⁵², d'une critique ironique de Rome et de la romanité et, d'après Luc Borot, du motif de l'unité organique de la

Rome pour former une alliance avec Antium : « Aufidius is adaptable. Like Machiavelli, he understands the importance of accommodating one's behaviour to the times. He has also divined (as, for that matter, did the Second Citizen in the opening scene) that his rival is fatally inflexible, that he cannot move "from th'casque to th'cushion", cannot "be other than one thing" (4.7.43, 42). In this judgement, Aufidius is almost, if not entirely, right. Coriolanus in exile is a man haunted by what seems to him the enormity of mutability and change », (A. BARTON, 'Livy, Machiavelli, and Shakespeare's *Coriolanus*', *op. cit.*, p. 126).

¹⁴⁸ II, 3, 15, « *diversely couloured* », trad. Louis Lecocq.

¹⁴⁹ II, 3, 17, « *to all points o'th' compass* », trad. Louis Lecocq.

¹⁵⁰ D. KRANZ, 'Shakespeare's New Idea of Rome', in *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*, P. A. Ramsey, ed. 1982, p. 375.

¹⁵¹ M. LONG, *The Unnatural Scene: A Study in Shakespearian Tragedy*, Londen, Methune, 1976, p. 59.

¹⁵² Selon Brian Parker, la Rome de Shakespeare est le site d'une « tragédie teintée aux nuances de l'ironie » (« ironically tinged tragedy »), dont les fins à double signification (telles que le suicide de Cléopâtre qui serait moins la conséquence du déshonneur que l'acte d'une finale affirmation de soi) font l'effet d'un « anti-climax délibéré » (« deliberate anti-climax ») en des termes empruntés, cette fois, à Jacqueline Pearson. Cf. J. PEARSON, 'Romans and Barbarians: The Structure of Irony in Shakespeare's Roman Tragedies', in *Shakespearian Tragedy*, M. BRADBURY and D. J. PALMER, eds., 1984, pp. 180-1. « Tandis qu'*Antoine et Cléopâtre* critique Rome de l'extérieur », depuis son dehors, « par le contraste avec l'Égypte de Cléopâtre, *Coriolan* la critique de l'intérieur », écrit Parker (*Coriolanus*, Introduction, The Oxford Shakespeare, New York, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1994, p. 13). Pour la première fois sur la scène jacobéenne, la faiblesse de Rome n'est plus imputée à la corruption de ses moeurs mais aux « caractéristiques mêmes qui ont fait sa grandeur » (Parker, *op. cit.*, p. 13), « et le rapport entre l'*ethos* public et la tragédie privée est localisé (...) en plein milieu du terrain de la névrose familiale » (*Ibidem*). Il s'agit donc aussi bien, d'après Parker, de l'une des dernières et plus sceptiques caractérisations du héros guerrier.

citée¹⁵³ – pour dire leur égale désuétude dans l'Angleterre des Stuarts¹⁵⁴. Ces commentateurs font toutefois ici référence à une Rome idéalisée, susceptible d'éclairer d'ailleurs selon nous le choix ponctuel de la Rome impériale – non de la Rome républicaine – comme décor de la mise en scène de *Coriolan*, afin de dramatiser aussi bien la décomposition en cours de la hiérarchie et de l'unité postulées par la théorie absolutiste de la souveraineté que la réaction de Coriolan, dès lors emphatiquement montrée comme absolutiste, face à l'anarchie rampante.

Gérald Sfez signale utilement, dès lors, que « le monde romain représente » dans l'Angleterre de Shakespeare « un horizon fort différent de l'horizon qu'il peut représenter dans d'autres pays et particulièrement en France » en ceci qu'il n'est pas, notamment, le symbole de l'ordre ou de l'unisson mais celui « du possible et des circonstances qui peuvent le rendre impossible ». Partant, les échecs successivement essuyés par les « héros » romains de Shakespeare redonnent précisément « vie à [une] force d'âme et [au] souffle du politique » ; au lieu de ridiculiser Rome et la romanité, ils arrachent et reconduisent tout à la fois le spectateur anglais à « l'expérience du chaos (...) non sans lui avoir ouvert, dans l'entre-temps, l'espace du possible »¹⁵⁵. Dans cette perspective, Shakespeare ne nous renvoie pas à la Rome qui exalte la vertu et l'honneur militaires – et confisque tout le pouvoir au Sénat – mais bien à la Rome de Livy et Machiavel ; et le rapport du dramaturge à Rome est donc moins ironique que « nostalgique »¹⁵⁶ – notamment du mouvement, du « pas-un » ou du non identique, et « d'un régime (...) qui s'ajuste à la dissonance »¹⁵⁷.

Selon Gérald Sfez, l'attitude de Coriolan (« seul contre tous ») trahit son besoin de l'adversité « comme pas-un », ce que nous comprenons comme son besoin d'adversité en tant qu'il n'est précisément pas « un » mais entend le devenir ou le faire croire, en luttant non seulement contre les ennemis extérieurs de Rome mais encore contre le peuple. « C'est là que les fils se nouent », poursuit Gérald Sfez : « c'est une même chose de refuser l'altérité et l'altération du corps propre, de rejeter la différence (...), et de ne pas tolérer le différend entre le peuple et lui-même, avec en

¹⁵³ Cf. L. BOROT, 'Bodies and Politics in *Coriolanus*', in *Coriolan*, Montpellier, IRCL, Agnès Lafont (dir.), 2007.

¹⁵⁴ Cf. C. ARMION, 'Le corps blessé de Coriolan', in *Coriolan*, Montpellier, IRCL, Agnès Lafont (dir.), 2007.

¹⁵⁵ G. SFEZ, *raison d'Etat et théâtralité*, La force d'âme de l'Etat, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *ID*, p. 86.

particulier le trait dominant du peuple : la versatilité ». C'est d'ailleurs dans une « part d'absence au sens du gouvernement, depuis laquelle le peuple fait la gloire de ceux qui la recherchent comme telle », que le peuple perturbe, inscrit la différence, la dissonance, et tient la politique dans l'hétérogène et le contretemps insupportables à Coriolan dont nous voyons d'ores et déjà, avec Gérard Sfez, qu'il ne peut incarner « l'homme de vertu »¹⁵⁸ : il ne peut sentir ni saisir les opportunités de prendre le pouvoir et de gouverner ce peuple toujours et déjà « hors de ses gonds ».

Gérard Sfez note que « Coriolan déclare ne pas supporter la parole, celle du blâme comme de l'éloge, le flottement de la parole par rapport à l'acte »¹⁵⁹ ni que « la reconnaissance ait lieu dans le différend »¹⁶⁰ ; l'impossibilité d'admettre la déception, la trahison, celle des mots et des signes (de l'hommage ou des honneurs) en particulier, motive le refus de toute « réconciliation avec le peuple » et, précise Gérard Sfez, « avec le devenir »¹⁶¹. Mais, quand bien même Coriolan recherche « une domination absolue, inébranlable » et fait « la sourde oreille à la réalité populaire »¹⁶², et quand bien même il récolte inmanquablement la haine que son mépris du peuple a semée, faut-il qu'il incarne dans sa pureté l'idéal du « héros citoyen » ou de la vertu aristocratique ? Et faut-il qu'il ait lui-même le « sens du gouvernement » qui manque au peuple ?

En indiquant que « Coriolan échoue en raison de sa trop grande constance, sa volonté de se donner un nom qui soit absolument solide et son mépris affiché du peuple »¹⁶³, Gérard Sfez semble souligner son incapacité à exercer le pouvoir plutôt que son refus de la politique. Coriolan n'ayant pas suffisamment le « sens de la trahison et celui du peuple »¹⁶⁴, il semble camper ou bien comme « l'homme de la gloire forcenée »¹⁶⁵ refusant d'être comparé à quiconque dans la cité (dans la tragédie) et ne pouvant l'être non plus à quiconque en dehors de la tragédie, ou bien comme retardataire au regard de la politique moderne, réaliste, de Machiavel (et de Shakespeare) ou bien encore comme *alter ego* du souverain de droit divin soucieux de conserver sa prérogative absolue – au lieu de figurer l'effort d'un certain individualisme, lui aussi

¹⁵⁸ ID, p. 87-91.

¹⁵⁹ ID, p. 87.

¹⁶⁰ ID, p. 89.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² ID, p. 87.

¹⁶³ ID, p. 86.

¹⁶⁴ ID, p. 89.

¹⁶⁵ ID, p. 87.

moderne, pour prendre congé de la citoyenneté en son sens passé aussi bien qu'en son sens machiavélien, et prendre ainsi congé de la trace, de la différence et du différend. Nous tâcherons à présent d'appuyer la thèse d'un tel effort.

1.2. Le statut complexe de la noblesse de Coriolan dans la tragédie

Malgré les nombreuses références de la tragédie, toujours admiratives, à la noble naissance de Coriolan¹⁶⁶, le rappel de sa noblesse par ses propres soins a pour fonction d'exprimer le mépris pour la plèbe et ses représentants, comme pour y trouver un argument que ne fournit pas la seule exaspération¹⁶⁷. La fierté de Coriolan exprime dès lors moins celle de sa « classe » que la suffisance au sens propre. « Un pareil caractère, / Chatouillé du succès, méprise jusqu'à l'ombre / Qu'il écrase à midi. Mais je m'étonne beaucoup / De voir son arrogance accepter d'être aux ordres / De Cominius »¹⁶⁸ ; ce commentaire d'un tribun contredit, dès le premier acte, la description de Coriolan – par les patriciens et lui-même – comme « quintessence de la *romanitas* »¹⁶⁹, absolument dévoué à l'Etat et respectueux des hiérarchies traditionnelles, et figure d'emblée l'individualité orgueilleuse et incontrôlable dès lors que sa volonté rencontre un obstacle, raison pour laquelle la tragédie compte encore plus de références à son orgueil exceptionnel sinon à son exception¹⁷⁰ qu'à sa noblesse.

Par ailleurs, faute de savoir se gouverner lui-même, Coriolan subit l'empire de ses humeurs autant que ce « corps politique » ou la plèbe qu'il éreinte en paroles : il n'est donc plus strictement l'exemple des vertus stoïciennes. C'est la relation à son *alter ego* Volsque, Aufidius, qui

¹⁶⁶ Cf. II, 1, 9 ; II, 2, 11-12 ; IV, 1, 3-11 ; 1, 50 ; V, 6, 124.

¹⁶⁷ Cf. I, 1, 205 ; 210 ; II, 3, 57-58 ; 67 ; 92-104 ; 138-152 ; III, 1, 22-25 ; 36 ; 53-55 ; 104-105.

¹⁶⁸ I, 2, 243-247.

¹⁶⁹ Cf. notamment B. HATLEN : « At the beginning of the play Coriolanus sees himself and is seen by others not only as a Roman, but as the very embodiment of *romanitas*. Unflinching courage, absolute devotion to the state, and by implication disdain for a “Greek” predilection for reflection over action – these are the attributes that define the ideal Roman (...). Yet, paradoxically, Coriolanus' very conception of himself as the quintessence of *romanitas* ends by placing him in opposition to Rome as a concrete historical and social reality » “‘The ‘Noble Thing’ and the ‘Boy of Tears’: *Coriolanus* and the Embarrassments of Identity’, *op. cit.*, p. 399).

¹⁷⁰ Cf. I, 1, 24 ; 236 ; 237 ; 238 ; 239 ; 240 ; 241 ; 243 ; 243-245 ; 246 ; 247 ; I, 10, 78-79 ; II, 1, 17 ; 18 ; 114-115 ; II, 2, 5-6 ; 13 ; II, 3, 40 ; 132 ; 198 ; 237 ; III, 2, 78 ; 129-130 ; III, 3, 25.

éclaire le mieux la tragédie personnelle – plus que citoyenne – de Coriolan : si leur reconnaissance mutuelle est bien reconnaissance de classe (l’alliance conclue après l’exil l’est officiellement au nom de leur commune noblesse), la fascination de Coriolan pour son ennemi exprime d’emblée sa propension à s’excepter de la cité romaine, sinon de toute cité : il pourrait se renier lui-même pour être Aufidius, a-t-il dit très tôt dans la pièce¹⁷¹, ou pourrait changer de camp, renier sa patrie quelle qu’elle soit, seulement pour combattre son rival, précise-t-il au même endroit¹⁷². L’appartenance corps et âme à sa patrie le motive moins au combat que ses appétits et (dé)goûts personnels, et la fierté toute particulière que lui inspire son adversaire¹⁷³.

Le peuple lui-même dit son scepticisme, dès les premiers mots de la tragédie, par la voix d’un citoyen : Coriolan n’agit que par orgueil¹⁷⁴, aussi gonflé que sa bravoure : « Je vous le dis, ce qu’il a fait de glorieux, il ne l’a fait qu’à cette fin, même si des gens à l’esprit large peuvent se contenter de dire que “c’était pour sa patrie”, qu’il l’a fait “pour faire plaisir à sa mère, et seulement en partie pour satisfaire son orgueil” - qui est à la hauteur même de sa bravoure »¹⁷⁵. Deux fois¹⁷⁶, le héros tient bien,

¹⁷¹ I, 1, 215-216.

¹⁷² I, 1, 218-220.

¹⁷³ Cf. I, 1, 237. Richard Marienstras souligne lui aussi que le « caractère destructeur » des vertus de Coriolan « reflue sur elles » qui ne sont plus (qu’à peine) « justifiées par le patriotisme » car « pour [lui], la guerre est une affaire personnelle », notamment de rivalité avec le Général Volsque. La thèse recoupe celle de G. Wilson Knight pour qui Coriolan n’a pas un profond amour pour sa patrie : « no deep love of country is his. His wars are not for Rome : they are an end in themselves » (G. W. KNIGHT, *The Imperial Theme*, Londres, 1954, p. 161, cité par R. MARIENSTRAS, ‘La dégradation des vertus héroïques dans *Othello* et dans *Coriolan*’, *Etudes Anglaises*, t. XVII, n°4, 1964, p. 386). Richard Marienstras ajoute : « Sa préoccupation est de satisfaire à l’honneur, d’affronter Aufidius, le seul adversaire qu’il juge digne de lui. Le salut de Rome est subordonné à cette conception toute personnelle de la vertu héroïque », (*Ibidem*) mais il ne dit pas alors que cette conception toute personnelle de l’honneur et de la vertu héroïque subvertit les valeurs et vertus du héros traditionnel, affirmant plus loin dans l’article que c’est à Rome seule qu’il appartient de contredire et subvertir ces valeurs en répudiant le héros ; finalement, le héros est perdu à cause de « sa fidélité butée » à des valeurs désuètes selon Marienstras (ID, p. 389), au lieu de l’être par sa fidélité absolue à l’être Coriolan (qui ne coïncide pas strictement avec l’appartenance à la cité) – perspective qui reste ici la nôtre.

¹⁷⁴ I, 1, 24.

¹⁷⁵ I, 1, 26-29.

¹⁷⁶ En I, 7, 67-75 et I, 10, 16-19.

cependant, le discours de « l'amour de la patrie » dans sa forme traditionnelle. La première fois, il s'agit de motiver ses troupes au seuil de l'assaut et la seconde fois d'éviter de montrer ses blessures sur le marché : il refuse alors qu'on loue ses exploits et montre une excessive humilité, laquelle a précisément pour fin concrète de dissimuler son corps blessé aux yeux de ses concitoyens et doit être rapportée, en dernière instance, non seulement à son singulier défi à toute coutume ou usage commun mais encore à la honte de se savoir un corps vulnérable, partageant dès lors le sort du « commun » et de recevoir de ce « peuple » plébéien la reconnaissance qui l'inscrirait plus haut que jamais dans la hiérarchie¹⁷⁷ (ce serait là se reconnaître lui-même comme corps vulnérable et mortel, comme être incarné dans le temps, en même temps que soumis à l'usage commun, historique, au lieu d'être reconnu immédiatement par une puissance intemporelle qui « appelle » et « nomme » les siens en silence. Nous y reviendrons après avoir tenté de mieux définir le statut de la noblesse de Coriolan)...

Il reste vrai cependant, comme insiste Michèle Vignaux¹⁷⁸, que Coriolan exprime vivement son mépris de ces « chiens » qui ne veulent

¹⁷⁷ John Plotz, encore une fois, désapprouve la réduction du refus de la reconnaissance publique par Coriolan « au refus hubristique de s'entendre louer (de manière à éviter qu'on lui impute d'avoir combattu sur ce motif) » (« hubristic unwillingness to hear himself praised (so as to avoid the imputation that he fought for the sake of praise) »). John Plotz défend de manière convaincante, selon nous, la sincère « croyance de Coriolan que le devoir le plus important dans un monde de trahison et de manqué consiste à accomplir de la manière la plus pleine l'acte que chacun recèle en soi – afin d'exprimer tout ce dont on est capable » (« Coriolanus's belief that the most important duty in a world of deception and lack is to enact to the fullest the deed that is contained within one – to give utterance to all of which one is capable ») (J. PLOTZ, 'Coriolanus and the failure of performatives', *ELH*, Vol. 63, No. 4, Winter, 1996, p. 819, je traduis). Il s'agit bien là d'une croyance, en effet, qui ne va pas de soi et n'est pas sans évoquer, d'emblée, celle des réformateurs dans le salut par la vocation individuelle ou encore par la justification de la Grâce qu'attestent une foi et un sentiment sincères. Celle-ci se désintéresse alors de la reconnaissance publique et du bien de l'Etat, auquel un sénateur, Cominius, s'efforce de rappeler Coriolan pour le convaincre de montrer ses blessures (I, 10, 20-21), d'une façon que John Plotz suggère parfaitement mais pour en saluer la conviction et la portée éthiques (ainsi, contrairement à ses concitoyens, Coriolan ne cherche pas à tirer avantage d'une situation) au lieu de mettre en doute ses motivations (si Coriolan ne cherche pas civilement ou publiquement à tirer avantage de la situation, il y a néanmoins une « prime » ou « gratification » spirituelle, pour le dire avec Max Weber dans *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, à la clé de cette attitude innovante, singulière et singularisante dans la cité).

¹⁷⁸ Cf. Michèle VIGNAUX, 'O world, thy slippery turns!': la figure du

« ni paix ni guerre »¹⁷⁹ et ne savent plus se battre ou convoitent seulement le butin. La plèbe vient d'entrer dans l'armée romaine et participera aussi, désormais, au gouvernement. Coriolan semble bien s'y opposer comme patricien soucieux des intérêts et de la dignité de sa caste... Or Michèle Vignaux souligne la modestie excessive de Coriolan aussitôt après la victoire contre les Voslques et la suspecte d'être le signe d'un premier renversement (de la position farouchement aristocratique à l'expression d'une singulière tragédie individuelle), dont la responsabilité incombe au « héros ». Gisèle Venet impute d'emblée, pour sa part, un tel mépris de la plèbe et une telle haine de la louange à la « menace de désintégration » que représentent pour Coriolan les mouvements populaires, consacrant ainsi « la perception de l'homme comme monade dans un monde réduit (...) à la stratégie des seuls rapports de force »¹⁸⁰ ; un monde où Coriolan préfigure donc l'individualité moderne, repliée sur elle-même et son intériorité – contre l'extériorité menaçante. Coriolan lutte au dehors contre différents adversaires susceptibles de le diviser, sinon de le dépouiller de toute identité. Dès lors, l'« action de Coriolan, (...) réduite à la seule détermination individuelle dans un univers de choix symétriques également catastrophiques, amplifie le déracinement politique », ajoute Gisèle Venet qui souligne que celui-ci ne cédera qu'à la tendresse (lors de la visite de la délégation des femmes) « et non à l'intérêt supérieur »¹⁸¹.

On a parfois reproché à Shakespeare de manquer de cohérence et d'accorder moins d'importance à la continuité de ses grands caractères qu'à la force de certains monologues, déclarations et situations (ainsi *Hamlet* et son « héros » se sont-ils vus reprocher leur incohérence, notamment par T. S. Eliot¹⁸² et Carl Schmitt¹⁸³). Coriolan est-il un autre de ces personnages supposément incohérents ou loge-t-il, précisément,

renversement dans *Coriolan*', Communication d'abord présentée lors d'une Table ronde organisée le 10 novembre 2006 par Wendy Ribeyrol à l'Université de Paris 12 – Val de Marne dans le cadre de l'équipe TIES (Texte Image Et Son), EA 3490, publiée par l'Université Versailles-St Quentin, in *Autour de Coriolan : Perception/réception*, Journée d'études Versailles-St Quentin du 2 février 2007, <http://www.uvsq.fr/rech/colloques/coriolan.html>

¹⁷⁹ I, 1, 151.

¹⁸⁰ G. VENET, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, op. cit., p. 324-325.

¹⁸¹ ID, p. 327.

¹⁸² Cf. T. S. ELIOT, *The Sacred Woods: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methune, 1920.

¹⁸³ Cf. C. SCHMITT, *Hamlet ou Hécube, L'irruption du temps dans le jeu* (1956), Paris, L'Arche, 1992.

entre deux vocations, dans un inconfort très souvent vécu et exprimé, selon nous, sur la scène shakespearienne – et qui ferait, toujours selon nous, sa postérité ? Pour être absolument seul, Coriolan n'est jamais le « même » – il est « divisé »¹⁸⁴, « séparé »¹⁸⁵ de l'identité absolue à laquelle il aspire pourtant de toutes ses forces, et c'est ce qui nous le rend si intéressant ; de même, aussi grandiose soit-il sur le champ de bataille, n'est-il plus conforme à l'idéal guerrier aristocratique. C'est que, de l'avis de nombreux commentateurs, il y a toujours un déboîtement chez Shakespeare au regard des formes conventionnelles héritées. Northrop Frye signale que les lieux communs et discours convenus dans la bouche de ses « héros » sont précisément démasqués comme tels (comme platitudes¹⁸⁶) par le déroulement de l'action ; ils sont subvertis par des

¹⁸⁴ Pour résumer, il semble qu'il soit plus patricien (membre de sa classe) que franc-tireur solitaire quand il déplore le partage *politique* du pouvoir et de la représentation dans Rome, notamment en III, 1 (face aux tribuns du peuple) et en IV, 1 (quand il expose à Aufidius les raisons de son exil) ; et qu'il soit plus individualiste que fidèle à l'idéal aristocratique lorsqu'il reproche au peuple, en termes très crus et très exaltés, sa corruption corporelle et spirituelle, cela dès I, 1 (face à la plèbe affamée) puis en II, 3 (sur le marché), en III, 2 (après le revirement populaire contre lui) et IV, 5 (lorsqu'il parle de sa « patrie corrompue » à Aufidius), et lorsqu'il fait le procès du « pouvoir de la langue » ou des mots (celui de tromper et d'inscrire la bassesse dans la chair), du théâtre (du jeu de l'acteur) et de la coutume, cela surtout en I, 10 (refus de l'éloge), II, 1 (refus de l'usage), II, 2 (pudeur qui est pudibonderie) et III, 2 (quand on lui demande de montrer et d'exprimer plus d'égards pour le peuple) : Coriolan rejette alors, on l'a dit plus haut, le peuple et le pouvoir des mots sur un chef personnel et, partant, non strictement patricien. Il oscille entre le refus patricien du partage des pouvoirs et le même refus sur un chef éminemment personnel, de même qu'il est partagé entre l'idéal du guerrier patriote et le duel spéculaire – qui se désintéresse de toute patrie – avec son rival Aufidius.

¹⁸⁵ C'est l'adjectif privilégié par Gisèle Venet pour qualifier Coriolan dans l'Introduction à la traduction de la tragédie par J.-M. DEPRATS, *Tragédies II*, Paris, La Pléiade, 2002.

¹⁸⁶ Pour l'illustrer, Northrop Frye évoque une autre subversion shakespearienne du motif de l'honneur aristocratique : « La troisième scène de *Troilus et Cressida* montre les chefs grecs tenant conseil (...). Ulysse prononce son discours sur la notion de hiérarchie. Il veut briser les liens d'amitié homosexuelle qui unissent Achille et Patrocle, mais il doit, à cette fin, sauver la face, comme l'exige l'idéal guerrier aristocratique, d'où ce discours sur l'ordre cosmique. Le retour du cruel et perfide Achille ne rétablira pas cet ordre, mais contribuera à détruire la cité de Priam. Les spectateurs ne sont pas invités à réfléchir à l'état de l'univers, mais à voir avec quelle habileté Ulysse, tel un Eole fait homme, sait manipuler son sac de vents. Lorsqu'il veut faire pression directement sur Achille, il se lance dans un autre discours étonnant sur le temps, inspiré par le même principe de bienséance. Se fonder sur ces discours pour déterminer ce que croyaient Shakespeare ou les

choix et attitudes jamais strictement conformes aux conventions et aux genres hérités (notamment ceux de la vengeance, de la noblesse, du renversement de fortune, ...).

On ne saurait donc trouver ici de subordination aveugle du « héros » à la « *pietas* » ou à la *Civitas* romaines, et l'héroïsme à l'ancienne succombe, dans la tragédie, avant Coriolan lui-même. De même, le motif traditionnel de la fortune (de l'erreur de jugement du héros au sommet de la fortune) s'y trouve-t-il subverti : dans la perspective déjà développée, Coriolan compromet sa fortune bien avant la scène du marché (du refus d'exposer les plaies) à l'acte III, laquelle ne fait pas basculer son destin mais le « scelle » en rendant manifeste ce qui était latent depuis le début ; la chute guette l'action et la parole de Coriolan dès la première scène du premier acte¹⁸⁷ et la scène du marché ne fait qu'exaspérer et confirmer tout à la fois le refus du « héros » de composer avec la cité, le « corps politique ». Ainsi, lorsque un patricien dit de lui qu'il « a gâché sa fortune »¹⁸⁸, il est tentant d'y voir une référence conventionnelle, sinon obligée, au motif de la roue – *leitmotiv* de la tragédie dans les règles de l'art –, plutôt que d'en induire le renversement, à cause de la faute tragique, d'une fortune jusque là supposément favorable.

D'après Richard Marienstras, Martius est accueilli à Rome tel un Sauveur après sa victoire à Corioles contre les Volsques : celle-ci offre une première occasion à la cité de se réconcilier autour de son champion mais, suite aux renversements tragiques entraînant son exil, le sacrifice de Coriolan doit ramener, sinon « racheter », l'ordre et la paix dans Rome¹⁸⁹. Selon Stanley Cavell, en revanche, Coriolan meurt comme concurrent du Christ¹⁹⁰ et, selon R. B. Parker, dans une virulente « affirmation de soi (...) qui compense l'affirmation publique, plus "positive", du sacrifice de

spectateurs auxquels il s'adresse, apparaît non seulement comme une réduction de sa pensée poétique à une platitude, mais aussi comme une méconnaissance du fait que c'est comme platitude qu'il les utilise » (N. FRYE, *Une perspective naturelle, Sur les comédies romanesques de Shakespeare*, traduction de Jean Mouchard, Paris, Belin, Collection « Littérature et Politique », 2001, p. 57).

¹⁸⁷ Selon Gisèle Venet, « ce héros est promis dès le début de la pièce à la curée, avec ce souhait brut – « kill » –, présent dès le premier dialogue », in G. VENET, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains, op. cit.*, p. 322.

¹⁸⁸ III, 1, 254.

¹⁸⁹ Cf. R. MARIENSTRAS, 'La dégradation des vertus héroïques dans *Othello* et dans *Coriolan*', *op. cit.*, et la transcription de la Table ronde organisée par M. VIGNAUX et J.-F. CHAPPUIT, *Autour de Coriolan : Perception/réception*, Journée d'études Versailles-St Quentin du 2 février 2007.

¹⁹⁰ S. CAVELL, *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare, op. cit.*, p. 241.

soi pour l'amour de Rome à la fin de la grande scène de plaidoirie de Volumnie »¹⁹¹. Aufidius, qui veut sa revanche depuis longtemps, a conspiré contre lui. Ni le peuple ni les seigneurs n'exigeaient sa mort et si Coriolan meurt en héros d'Antium¹⁹², c'est d'avoir été cette fois véritablement trahi par ses alliés. Alors que Coriolan invoquait sa noblesse pour se distinguer de la plèbe plutôt que pour se conformer à l'idéal aristocratique, celle-ci est ici invoquée par les seigneurs Volsques non pour condamner la plèbe mais le déshonneur du Général Aufidius¹⁹³ : seuls ces seigneurs et le sénateur romain Cominius auront finalement défendu l'honneur ou la *Civitas* (ils font entendre les seules voix du passé) tandis que Coriolan et Aufidius les dénaturait toujours et déjà – le dernier par un machiavélisme subordonné à des fins seulement personnelles (non à la cité) et le premier par un individualisme absolu, étranger à la politique sinon hostile à toute cité terrestre ainsi que nous espérons le faire apparaître en dernier lieu...

Ne reconnaissant – sauf à la dernière minute – ni égal, ni pair, ni parent, ni *alter ego*, ni coutume, Coriolan « dévoie » en somme tous les idéaux, schèmes et discours hérités. C'est peut-être là d'emblée sa fonction dans la tragédie autant que l'expression de sa singulière modernité – celle d'être un aristocrate d'un nouveau type, dont il serait le premier spécimen... En outre et par conséquent, la pièce dans son entier n'affirme pas de thèse univoque et pourra, pour cette raison, servir d'innombrables partis (nous y reviendrons). Elle n'est ni républicaine au sens moderne, ni conservatrice, royaliste ou anti-démocratique¹⁹⁴ ; en

¹⁹¹ « Coriolanus does not die fighting; nor commit suicide; nor accept death stoically; nor submit to being sacrificed_», selon Brian Parker, qui ajoute qu'une telle mort devient « personnelle affirmation de soi_ » (« personal self-assertion ») contre-balançant finalement l'idée du « sacrifice » pour l'amour de sa mère et celui de Rome (« a private "negative" victory to offset the public, more "positive" assertion of self-sacrificing love at the end of Volumnia's great pleading scene »), in R. B. PARKER, 'Death of a hero', *op. cit.* p. 24, je traduis. Ce propos résume et prolonge le nôtre, et contredit cependant celui de Richard Marienstras qui voit en Coriolan l'exemple du sacrifice permettant la « refondation » de la cité. Etranger à toute cité, son orgueil est assurément puni mais sa mort ne fédère pas la cité. On peut dire avec Gisèle Venet que la mort lui permet plutôt de conserver son intégrité : c'est pour rester « entier » qu'il demande à être « taillé en pièces » (V, 6, 112), G. VENET, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2^{ème} édition revue et corrigée, Paris, 2002, p. 322.

¹⁹² V, 6, 142-145.

¹⁹³ « Tu as commis un acte que pleurera / La bravoure », lance un Seigneur à Aufidius, (V, 6, 132-133).

¹⁹⁴ Cf. P. SAHEL, 'Shakespeare : esquisses de modes républicains', *EREA* 1.2.,

toute rigueur, elle n'est ni pro-plébienne ni pro-patricienne et met moins en scène le héros-citoyen à l'ancienne qu'elle n'en favorise la destitution. La tragédie montre un individu « absolu » au sens où il se dit lui-même sans égal et absolument seul, détaché de l'histoire et de toute société humaines plutôt qu'au sens de l'absolutisme royal.

Au lieu de l'attribuer à la disparition du monde dont Coriolan serait l'ultime représentant (si bien qu'il ne pourrait reconnaître aucun semblable dans la cité ni se sentir le contemporain des temps modernes), il s'agit d'explorer plus loin le refus de Coriolan de composer avec la cité, son époque, son langage – tous en crise dans la tragédie et tous indéniablement rejetés par son « héros » ; et de l'éclairer d'une manière qui transcende les débats autour de l'étrangeté d'une « *romanitas* » apparemment si trempée et, dans le même temps, si hostile aux romains, comme les discussions autour de l'héroïsme ou bien condamné par la modernité ou bien terni par l'*hubris*.

1.3. L'équivocité des discours

L'équivocité des discours qui « joue » par la seule voix de Coriolan peut sans doute éclairer, dès à présent, la variété des analyses de la tragédie et de son « héros », qu'elles soient politiques, morales ou psychologiques, lesquelles sont d'autant plus contrastées que Coriolan tient des discours variés et même *a priori* contradictoires – celui du patricien traditionnel ou « conservateur » et celui du dangereux « innovateur » en particulier. Lorsqu'il est désigné par les tribuns comme « innovateur », ce n'est certes pas alors en tant que sa revendication serait « révolutionnaire » face au pouvoir souverain mais en référence à sa préférence pour le pouvoir indivisible d'une seule caste (celle des patriciens) alors que la tradition romaine est, selon les tribuns, celle de la souveraineté populaire (« la cité, c'est le peuple ») : ce discours prime aussi, précisément, en Angleterre et le premier souverain Stuart, en prenant le virage du discours absolutiste, passe lui-même alors pour un dangereux « innovateur », quand bien même ce discours est sur le point d'être relégué par les protestations des *common lawyers*, la révolution

Automne 2003, p. 30-33, <http://www.e-rea.org>. L'auteur signale « l'amorce d'une véritable pensée libérale et constitutionnelle » dans l'œuvre de Shakespeare, notamment dans les tragédies romaines (*Jules César* et *Coriolan*), telle que ce théâtre ne peut être dit favorable à l'absolutisme monarchique et au droit divin des rois ; toutefois, ce théâtre n'est pas non plus « républicain », la République romaine étant « décadente » dans *Coriolan*, selon Pierre Sahel et « l'éclosion d'un idéal républicain » (p. 31) proprement moderne n'étant pas encore fermement assuré malgré la critique du droit divin.

puritaine et la première expérience républicaine. Coriolan figure alors le souverain absolutiste Jacques I^{er} ainsi que la velléité d'un « innovateur » passéiste, retardataire (au regard des attentes du corps politique et des développements de la politique aussi bien à Rome qu'en Angleterre), tandis qu'ailleurs il figure la crise de toute hiérarchie et de tout discours de « classe » déjà connu ou assignable dans la cité ! Malgré l'équivocité qui semble logée non seulement au principe de l'écriture de *Coriolan* mais encore au principe de toute la création shakespearienne, on peut tenter d'y voir plus clair en poursuivant l'examen de la structure et des énoncés de la pièce et en consultant les récents travaux de l'historienne Bernadette Liou-Gille

Quoique comparé à et craint comme un Dieu¹⁹⁵ dans le dernier acte (qui le voit marcher sur Rome pour l'abattre), chacune des vertus prêtées à Coriolan, soit pour se féliciter de sa désuétude soit pour la déplorer, peut être regardée comme un trait de son temps, c'est-à-dire à la fois bien contemporain et... humain au lieu d'être surhumain ou divin ; aussi, n'est-il pas l'image d'un Dieu sur la terre – comme y prétend le souverain absolutiste – ni même celui qu'il dit être ou celui qu'il aspire à incarner pour les autres ; son aspiration même à « sortir du temps », de l'altérité et de la représentation pouvant le distinguer comme « innovateur » cette fois à la pointe ou à l'avant-garde du nouveau sens et du nouvel orient de la « politique », et pouvant désigner Coriolan comme étonnamment contemporain de notre propre rationalité ou forme de vie.

Ainsi, le scepticisme (à l'endroit de la valeur des autres, des possibilités du langage et de la positivité de la discussion), l'anti-théâtralité, le littéralisme et l'individualisme de Coriolan pourraient-ils compter parmi ses traits de personnalité les plus modernes, quoique longtemps valorisés ou inversement épingleés comme noble hauteur spirituelle (face à tous les autres), exigence, sincérité (démessurée), passion de la transparence et du « franc-parler », superbe intégrité et fidélité anticonformiste d'un autre temps (révolu) – en restant fermement fidèle à ses valeurs, Coriolan se distinguerait de la plèbe inconstante et bariolée comme un manteau d'Arlequin et ne serait pas conforme, par conséquent, à l'éthique de son temps. Ne pouvant développer ici toutes les ambiguïtés de son tempérament, nous en donnerons deux exemples assez significatifs pour mieux suggérer, ensuite, la dilution de l'héroïsme

¹⁹⁵ IV, 6, 95-97 : « Il est leur dieu. Il les entraîne comme un être / Créé par quelque déité autre que la nature, / Qui façonne mieux les hommes » ; Coriolan est d'une autre trempe que le mortel. Et IV, 6, 104 : « Comme Hercule secoua les fruits murs qui tombèrent » ; Coriolan est comparé à un héros de la mythologie grecque.

à l'ancienne dans l'individualisme absolu (plutôt que dans l'absolutisme politique de l'individu Coriolan).

Le premier concerne ce qu'on a regardé comme son refus de la civilisation matérielle, qui serait sensible dans ses harangues sur le marché et l'ironie avec laquelle il dit s'exposer telle une marchandise en échange des suffrages populaires, et sensible, plus tôt, dans son dédain des récompenses matérielles lorsque, après la victoire, il renonce au butin que son statut de patricien lui commanderait de mépriser. D'abord, le clientélisme en effet dénoncé par Coriolan et son allégeance conventionnelle au code de l'honneur aristocratique ne doivent pas occulter l'horreur plus singulière et plus violemment exprimée au cours de la pièce du don de « soi » à la plèbe et du « sacrifice » à la loi commune, à la coutume historique et populaire (qui enjoint de montrer ses blessures en public après la bataille), son horreur de la démonstration publique, ni cacher son effroi à l'idée que la « robe d'humilité » manquât la chose dont elle est prétendument le signe (l'humilité) – un effroi qui dépasse et subvertit largement l'exigence aristocratique d'être conforme et de se faire soi-même le signe public de la vertu citoyenne : la littéralité, l'horreur de l'écart et de l'abandon (en donnant son corps en pâture) signalent qu'il est moins directement opposé à la civilisation matérielle – capitaliste – qu'à l'inadéquat, à l'impureté et à l'impudeur.

Par ailleurs, les travaux de l'historienne B. Liou-Gille nous apprennent que Martius Caius est vraisemblablement d'abord un citoyen de Corioles, non de Rome¹⁹⁶. C'est la raison pour laquelle Martius *le coriolan* (« l'homme de Corioles ») refuserait le butin proposé, ne voulant pas être remercié comme un mercenaire allié (ce qu'il conviendrait pourtant d'accepter dans son cas), préférant et acceptant les honneurs réservés aux citoyens éminents (cela afin de préparer sa *future* citoyenneté romaine, selon un autre usage de l'époque). On ne doit pas, dans cette perspective, imputer son désintérêt pour le butin à sa « conscience de classe » et/ou à sa romanité sans tâche mais à son intérêt plus fort encore pour l'obtention des honneurs réservés à ceux que Rome reconnaît comme véritables citoyens. Si Martius est un Général romain, il ne peut *a priori* se voir proposer des récompenses matérielles ni, par conséquent, l'opportunité de les refuser ; mais s'il est un allié coriolan, il est fondé à leur préférer une reconnaissance plus honorifique... Si la citoyenneté romaine est alors certes convoitée par Martius, elle n'est

¹⁹⁶ « Un héros « romain » ? : Marcius Coriolan. Un exemple d'intégration à la « *ciuitas Romana* » d'un citoyen latin en 493 a.C. ? », par B. LIOU-GILLE, *Folia Electronica Classica*, Louvain-la-Neuve, n°14, juillet-décembre 2007, <folia_electronicaltr.ucl.ac.be>

toutefois pas encore acquise et les motifs de la convoitise ne sont aucunement transparents (Martius pourrait accorder moins de prix à la *Civitas* traditionnelle qu'à la supériorité, partant à la domination, ménagée par l'appartenance à une élite).

Le rejet de la société marchande et capitaliste du Coriolan de Shakespeare devient dès lors aussi difficile à établir à *partir de* son dédain du butin que son exemplarité comme héros-citoyen à *partir d'*une généalogie romaine supposément irréprochable. Shakespeare pourrait certes avoir saisi l'occasion d'une critique de la recherche des rémunérations matérielles au détriment des honneurs traditionnels, ou pourrait avoir saisi celle d'une critique du dédain des récompenses matérielles au profit d'honneurs qui persuadent leurs bénéficiaires d'être incomparablement supérieurs aux humbles soldats (et, quoique Shakespeare n'ait certainement pas envisagé que Martius puisse être l'un d'eux, supérieurs aux autres latins qui sont aussi rémunérés par ce moyen) ; pourtant, aucune des adaptations ultérieures du récit de la vie de Coriolan ne semble plus pouvoir se borner au refus héroïque et conservateur de la civilisation matérielle et – au-delà – des valeurs dévastant la cité moderne, ni même à la « lutte des classes » ou au récit de l'affrontement entre les Nobles, dont Coriolan serait le représentant le plus orgueilleux, et la plèbe.

En effet, cette (non-)citoyenneté refoulée, déjà éclipsée chez Plutarque¹⁹⁷, pourrait constituer l'inconscient et permettre d'éclairer certaines ombres de la version shakespearienne de *Coriolan*¹⁹⁸. Quoiqu'il

¹⁹⁷ B. Liou-Gille signale que les chants et mimes ayant transmis le récit de la vie de Coriolan ont pu escamoter, au fil des siècles, les causes somme toutes assez banales de sa singularité ; non sans traces, pourtant, puisque le singulier refus du butin et son comportement d'*outsider* dans la cité romaine ont été conservés par Plutarque et Denis d'Halicarnasse qui, s'étant convaincus que Coriolan était un patricien romain et surtout « sensibles aux aspects spectaculaires de la geste », ont pu manquer les « menues informations sur des usages et des modes de vie presque effacés » qui renseignent aujourd'hui, cependant, l'historien sur la véritable ou plus vraisemblable vie de Coriolan. Quoique son existence historique soit impossible à prouver, « le contexte politique, social, institutionnel, religieux dans lequel il s'inscrit a toutes les chances de l'être », selon Jacques Poucet qui commente le texte de Plutarque à l'adresse suivante : <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/ALCIB/Cori/corintrod.htm>> (cité dans B. LIOU-GILLE, *op. cit.*). Aussi, c'est le contexte du récit de la vie de Coriolan qui doit garder notre intérêt et nous aider à lire et commenter ses adaptations ultérieures.

¹⁹⁸ Le retour du refoulé n'est-il pas sensible dans la mention de l'ami de Corioles, dont Martius déplore d'avoir oublié le nom ? « J'ai séjourné ici, à Corioles, jadis, / Chez un pauvre homme. Il m'a traité avec bonté. / Il a crié vers moi ; je l'ai vu prisonnier ; / Mais Aufidius était alors devant mes yeux, / Et la rage a vaincu ma

n'ait pas su consciemment ce que B. Liou-Gille a mis au jour et quoiqu'il soit impossible de l'affirmer, Shakespeare pourrait avoir choisi ce Général pour ses ombres mêmes, au lieu de vouloir sciemment et univoquement mettre en scène, face à la plèbe excitée par des tribuns hypocrites, un discours aristocratique – conforme au discours de la 'Civitas', et/ou absolutiste – à l'image du discours contemporain de Jacques I^{er} face au Parlement. Non seulement sa bravoure et sa mort ne sont-elles pas strictement à l'image de celles du héros se sacrifiant pour l'idéal politique de la cité ancienne et/ou pour l'honneur aristocratique, ni son existence et ses déclarations à l'image de celles du Roi d'Angleterre et d'Ecosse, mais encore Coriolan figure-t-il toujours et déjà un franc-tireur susceptible d'agir à part de tout idéal, de toute classe et de toute cité historiques, n'oeuvrant pour ni contre en définitive, sans qu'on doive pour autant le faire retomber du côté de la vie seulement domestique ou de la vie non policée, non citoyenne ou non civilisée. Comme tel, il paraît hors du temps et de toute identité assignable¹⁹⁹ car hors de toute cité et de toute

pitié. Je vous prie / De laisser libre mon pauvre hôte (...) Lartius. – Martius, son nom ? / Coriolan. – Par Jupiter, j'ai oublié ! » (I, 10, 81-89). L'homme est peut-être un ami de « la Maison des Martius » de Corioles (et non de Rome). Coriolan a-t-il oublié ou méconnaît-il ici même qu'il n'est pas le citoyen de Rome mais de Corioles ? Bien sûr, ce sont d'abord les récits de Plutarque et de Denis d'Halicarnasse, notamment, qui l'ont « oublié » ou méconnu, pas le personnage lui-même ; toutefois, l'anecdote prend ici un tout autre sens que celui qu'on lui prête habituellement : au lieu de signaler seulement l'oubli du nom à l'endroit duquel Coriolan est lui-même endetté, elle pourrait signaler le vague souvenir, formulé par le « héros » lui-même, d'une autre (ou non-)citoyenneté refoulée. Stanley Cavell demande, pour sa part, si le pauvre homme n'est pas le père de Coriolan, ce qui revient à suggérer non seulement que celui-ci n'est pas aussi romain qu'on l'affirme partout mais encore que la dette si difficile à reconnaître (à l'endroit de l'autre et de l'ordre symbolique selon les lectures psychanalytiques de la tragédie) est dette à l'endroit du père absent : « On expliquerait ainsi l'usage (...) que fait Shakespeare de [cet] incident (...). L'incertitude qui entoure l'identité de l'homme en question et la confusion qui règne dans le discours de Coriolan (...) me donnent à penser que le personnage anonyme à qui Coriolan souhaite accorder réparation est l'image floue et éphémère de la figure du père » (S. CAVELL, *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare, op. cit.*, p. 240-241).

¹⁹⁹ On a attribué au changement de nom de Martius (devenu Coriolan) la disparition de son identité et/ou son identification contrariée à Rome dès lors que son surnom l'associe à une autre cité (Coriolanus signifiant « de Corioles »). Burton Hatlen écrit que « 'Coriolanus' can never be 'Romanus' » à cause de ce qu'il ne peut faire un avec la mère patrie (ni avec sa propre mère) et ne peut devenir son propre père. Ceci nous apparaît comme l'intuition, par Burton Hatlen et par les interprétations psychanalytiques déjà consacrées à la question du nom de Coriolan, d'une profonde crise d'identité du « héros », sans que cette intuition ait tenu compte,

justice particulière et figure, tout à la fois, l'enfant terrible contemporain de Shakespeare et de notre « ultra-moderne solitude » aussi bien, en mal d'une reconnaissance impossible.

Nous développerons, au point suivant, le soin du Coriolan de Shakespeare à n'être un plébéien ni dans l'âme ni de corps, quelle que soit la cité considérée ou indépendamment de toute cité ; et à la signification du mot « trahison » qui prend sens, dès lors, au regard de sa propre exigence morale, laquelle « converse » avec ou se rapporte directement à la justice éternelle au lieu de « converser » avec et de se rapporter aux lois et usages communs sédimentés dans telle ou telle cité. Pour conclure ce premier point, nous dirons que, loin d'incarner strictement le patricien épris de sa patrie et soucieux d'exercer le pouvoir politique, défenseur des hiérarchies établies et de l'ordre hérité, des lois coutumières et du « corps politique » unifié de la cité, Coriolan invoque une dignité éternelle et individuelle à la fois, celle-ci figurant, précisément, une « citoyenneté » désengagée ou détachée de tout lieu et de toute histoire, l'affiliant pour ainsi dire à un Père absent (retiré de l'existence de Coriolan comme de toute cité terrestre) et figurant ainsi, par conséquent, l'individualisme absolu plutôt que l'absolutisme *stricto sensu*²⁰⁰. Cet individualisme absolu ne souffre pour l'heure aucune

jusqu'à présent, des travaux de l'historienne B. Liou-Gille. La psychanalyse n'a pu formuler, jusqu'ici, l'hypothèse d'une crise d'identité non seulement toujours et déjà profonde – depuis le lever du rideau sur le Mont-Sacré, jusqu'à la mort de Coriolan sous les poignards Volsques – mais encore imputable au fait que Coriolan ne parvient pas à être romain... *parce qu'il ne l'est pas*. Cependant, l'examen grammatical de la forme du nom de Coriolan sème le trouble auprès de nombreux lecteurs latinistes : « My colleague Prof. Tina Passman tells me that the grammatical form of our hero's new name normally implies "the adopted son of". So the enemy city here becomes, paradoxically, Coriolanus' "father," as Rome is his "mother." » (B. HATLEN, 'The 'Noble Thing' and the 'Boy of Tears': *Coriolanus* and the Embarrassments of Identity', *op. cit.*, p. 416 et n. 50, p. 415).

²⁰⁰ C'est donc un malentendu de résorber l'enjeu de la tragédie dans le conflit politique entre factions et discours politiques connus ou préalablement identifiés. D'abord, on l'a vu, l'équivocité joue à plein dans *Coriolan* (tous les discours s'emmêlent par sa seule voix, on l'a vu au tout premier point). Ensuite, Coriolan n'aspire pas davantage au pouvoir politique qu'à l'exemplarité du héros-citoyen. Selon Hans-Jünger Weckermann, « After all, Coriolanus is not simply an uncompromising and unwise defender of the prerogatives of the patricians. He has little or no political aspirations in the first place and has to be strongly pushed by the nobles and his mother to run for the consulship – a step that he thinks contrary to his own nature from the start (...). His position is therefore falsified when he is subsumed under the banner of the patricians, be it as the most outspoken exponent of their opinions or as someone who distorts their political claims through his

représentation, ni politique, ni symbolique, ni théâtrale, et semble, dans le même temps, guetté par une forme nouvelle d'histrionisme – qui affirme sa sainteté et son martyr en vertu des droits de la conscience et de la Nature (des lois naturelles) opposées à celles de la cité, à la coutume et à la politique au sens que lui a donné Machiavel.

2. Le refus de l'altérité et de la représentation dans *Coriolan*

2.1. Coriolan contre le peuple : le refus du manque et de l'altérité contre leur expression

« Un » contre la « multitude » : S'il est bien d'abord *contre* l'ennemi Volsque, Coriolan n'est pas *avec* le peuple romain ; un citoyen le dit après la guerre et avant son élection : « Vous avez noblement mérité de votre patrie, et vous n'en avez pas mérité noblement (...). Vous avez été un fléau pour vos ennemis, et vous avez eu des verges pour vos amis. En fait, vous n'avez jamais aimé le commun du peuple ». A quoi Coriolan répond : « Vous devriez me considérer comme d'autant plus vertueux, pour n'avoir rien aimé de commun »²⁰¹. Tout est dit sauf l'asymétrie entre la guerre de Coriolan contre le « peuple » et la révolte de la plèbe en vue d'obtenir du blé – non la « peau »²⁰² de Coriolan auquel elle ne peut

exaggerated insistence on them. (...) The main antagonism in the play is, then, between Coriolanus's self-reliant individualism and the demands of the Commonwealth, ('Coriolanus: The Failure of the Autonomous Individual', *Shakespeare: Text, Language, Criticism: Essays in Honour of Marvin Spevack*, ed. B. FABIAN & K. TETZELI VON ROSADOR, Hildesheim, 1987, p. 335-336). H.-J. Weckermann choisit l'individualisme radical – et comme tel moderne – de Coriolan contre le parti de son inscription et de sa conformité à l'idéal patricien (du « héros à l'ancienne »), pour dire qu'un tel individualisme échoue – il est tragique « in his attempt to disregard the limitations and restrictions that living in a community necessarily entails, to gain godlike independence and self-sufficiency » (*Ibidem*). « Given his ideal of self-sufficiency, a change of environment cannot influence Coriolanus in any substantial way because social factors have never played a notable role in his understanding of himself and the world » (p. 342) ; Weckermann déplore certes l'« absolutisme sans compromis » de Coriolan (« [his] uncompromising absoluteness ») (p. 346) mais en tant qu'il figure, pour le dire avec Gilles Bertheau, la transition de l'absolutisme royal vers l'homme absolu (cf. G. BERTHEAU, « Les Tragédies françaises de George Chapman : de l'absolutisme royal à l'Homme absolu », Université de Paris III, 2002, cité par G. VENET, in *Temps et vision tragique*, op. cit., n. 101, p. 321).

²⁰¹ II, 3, 73-79.

²⁰² Ménénus, qui épouse aveuglément le parti de Coriolan, ne perd aucune occasion de suggérer que la plèbe est la « horde » ou la « meute » (IV, 6, 153) prête à dévorer l'« agneau » (II, 1, 5-11) ou à lui tondre la laine sur le dos.

rendre²⁰³ sa haine, étant mue par la faim (dans leur propos, non cannibale) et non par ce principe.

La plèbe ne menace pas son héros de ne faire qu'une bouchée de lui (pour s'en nourrir) mais le menace en tant qu'elle manque. Elle désigne alors aussi bien la « populace », la « racaille » séditeuse, que le corps naturel physique et dépendant, assujéti à la faim autant qu'aux humeurs. La plèbe signifie les besoins corporels autant qu'elle désigne la classe de Rome affamée et crasseuse²⁰⁴. Coriolan refuse la promiscuité, la « mêlée » sinon tout contact, craignant d'être contaminé, altéré, dévoré et digéré. C'est peut-être là, d'ores et déjà, une forme nouvelle d'individualité : il faut s'arracher au « commun », aux humeurs et aux mouvements du corps politique en particulier, et faire briller très haut son nom propre, intact, pur de toute atteinte ou blessure physique, de ce qui renverrait au corps vulnérable et, comme tel, infâme. Dans la cité où Coriolan donne de la voix, le corps commence à se dire et à s'entendre comme chair individuelle exposée à la honte, à la putréfaction et à la mort et non plus comme organisme logé à sa place dans celui, totalisant ou englobant, de la cité comme Corps mystique et politique auquel tous feraient allégeance en relativisant leur propre existence et leur propre vulnérabilité.

Coriolan lutte pour son intégrité personnelle, aussi bien pour ne pas reconnaître la plèbe (en Rome et en lui-même) ; tandis que la plèbe lutte pour une vie plus décente et pour la survie. Le refus individuel de « manquer » *contre* l'expression populaire du manque désigne donc une lutte asymétrique ; et comme contre son rival Aufidius, Coriolan lutte contre le peuple sur un motif personnel. De guerre lasse²⁰⁵, le peuple

²⁰³ Un appariteur au sénat explique avec beaucoup de bon sens, tout en disposant des coussins pour la venue des sénateurs détenteurs du pouvoir politique de Rome, que Coriolan, malgré son mérite au combat, « recherche [la] haine [des citoyens] avec plus de zèle qu'ils ne peuvent lui rendre, et il fait tout pour montrer au grand jour qu'il leur est opposé. Or, avoir l'air d'apprécier leur hostilité et leur déplaisir, c'est aussi mal que ce qu'il n'aime pas, à savoir de les flatter pour s'en faire aimer » (II, 2, 14-18). C'est, en une phrase, caractériser le problème du peuple comme n'étant pas prioritairement de combattre Coriolan tandis que celui-ci montre trop de zèle, en revanche, pour être « honnête » ou sincère dans ses motivations contre la plèbe : un orgueil aussi répréhensible que la flagornerie ou le boniment porte Coriolan à agir comme il le fait – contre la paix et l'intérêt *communs*.

²⁰⁴ Voir Frédérique Fouassier sur la façon dont Coriolan se rapporte au « physique » de la plèbe, sinon à la « plèbe » du (corps) physique : « Coriolan déteste le côté physique des citoyens » (F. FOUASSIER, 'La violence du corps dans Coriolan', Actes du colloque international « Coriolan de William Shakespeare. Langages, Interprétations, Politique(s) », *op. cit.*, p. 157).

²⁰⁵ Rappelons que, tout d'abord, Martius insulte la plèbe (en I, 1) qui ne se soucie

réprouve son Général qui, perçu à son tour comme le poison (la « vipère »²⁰⁶) de Rome, a tout « gâché »²⁰⁷ selon Ménénus. S'intéresser aux échanges du peuple et de Coriolan permet dès lors d'apprécier l'asymétrie entre les deux luttes, entre la revendication populaire et le refus de l'altérité en tant qu'altération de son être individuel, non comme celle du Corps politique et mystique de Rome ; soit le contraste entre l'expression du besoin, de la différence ou non-identité de la plèbe et l'impérieux refus (de manquer, de l'autre et du différend) sinon le voeu de surdité (qui figure celui de chasteté) du « héros ».

Une étrange « famine de mots »²⁰⁸, selon l'expression empruntée à Stanley Cavell, semble toujours et déjà vouer Coriolan à l'étrangèreté ou à l'extériorité. Même ou surtout face à la plèbe privée de nourriture, la parole fait défaut et les mots manquent le monde, l'être, l'objet et le sentiment à exprimer, tous en attente – sinon en souffrance – d'être parlés ; ils sont traîtres (ils exposent à être trahi et à trahir soi-même l'objet, l'être et la valeur visés) ; et la pleine signification est infiniment différée. Cela blesse au sens propre Coriolan, pour qui les mots doivent exprimer la chose, l'être, la valeur adéquatement et non permettre d'*obtenir* des choses, plus d'être ou de valeur ; pour qui les mots ne servent pas l'intérêt personnel ni même celui défini en « commun » mais doivent honorer, sans reste, la vérité des événements et sentiments passés et présents de même que la justice intemporelle (celle qui, précisément, commande d'honorer la vérité des êtres, sentiments, actes individuels) qu'on peut d'ores et déjà envisager comme une puissance qui transcende toute cité, toute coutume, tout langage historiques. C'est pour les honorer

que du blé (de son ventre) et n'a pas véritablement d'oreille pour ses injures bien qu'elle reconnaisse la musique propre à son Général (« Pour nous, toujours vos mots aimables », v. 148) ; après la victoire à Corioles, le triomphe et le changement de nom de Coriolan, la plèbe est toutefois disposée à l'élire consul, reconnaissant son mérite et ses vertus (II, 3) ; finalement, les tribuns parviennent à faire revenir les citoyens sur leur choix (pour exciter la plèbe contre Coriolan, ils la trompent sur les motivations du guerrier en disant qu'il aspire à être tyran – fin II, 3) : tout cela mène au bannissement de Coriolan (en III, 3).

²⁰⁶ « Où est cette vipère / Qui voudrait dépeupler la cité, et à lui seul / Remplacer tous les hommes ? » (Sicinius, III, 1, 263-265). « Ce traître venimeux » (288) est devenu « un mal qui doit être extirpé » (296) : la perspective est renversée (Coriolan est le poison de Rome en tant qu'il trahit et attise la guerre civile et le mal, pour cette raison, doit être extirpé). Cf. F. Fouassier, 'La violence du corps dans *Coriolan*', *op. cit.*, p. 161.

²⁰⁷ Selon le mot de Ménénus, II, 3, 47.

²⁰⁸ S. CAVELL, *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 257.

sans reste que le silence s'impose souvent à Coriolan qui cherche aussi, dès lors, à l'imposer.

En n'étant pas désigné ou dénommé par des appellations communes, Coriolan reste lui-même intouchable ; et en n'étant pas « louée », sa valeur n'est pas altérée par la grossièreté²⁰⁹ ou par le manque de tact des mots eux-mêmes. En refusant de parler communément et d'honorer par des signes et rites communs, Coriolan ne manque pas lui-même à l'être, à la valeur et au sentiment ainsi passés sous silence : ils sont tous au contraire honorés en ce silence²¹⁰, « tombe » de son for interne (selon Cominius qui lui reproche d'enterrer ainsi son propre mérite), lequel est aussi le sanctuaire de la vérité (de l'être, de la valeur, des sentiments et des actions passées). Ainsi Coriolan entend-t-il témoigner d'un respect muet, sans ostentation ni délai²¹¹, pour la véritable humilité, le vrai courage, l'authentique gouvernement des hommes. Dans son hommage silencieux, il n'y a plus d'écart à l'objet, à l'être ou au sentiment et pas

²⁰⁹ À ce propos, I, 10 est une scène complexe : Martius dit qu'on l'afflige en le louant (15) ; la parole laudative a le pouvoir de blesser physiquement et d'exciter les plaies (28-29). Cominius proteste que l'ingratitude (l'absence de toute parole laudative et de récompense matérielle) blesse pareillement (30). Alors, Martius remercie mais refuse tout salaire, après avoir décliné les louanges (37-38). Il s'en tiendra à la « part ordinaire » (39), refusant en cette occasion d'être distingué. Il entend rester « la tombe de [ses] propres mérites » (19-20) et n'être distingué par aucun moyen à cette étape... Les « acclamations hyperboliques » sont des « mensonges » (50, 52) à cause de l'hyperbole ; l'acclamation, pour ne pas manquer son objet et par conséquent ne pas blesser, devrait être adéquate ou exactement proportionnée au mérite individuel. Cela n'est guère possible puisqu'il n'existe pas de conversion mathématique (ou même sous la forme d'une monnaie contrôlée par un taux de change) des mérites individuels en différentes quantités et qualités d'acclamations publiques (ou privées). Mais parce qu'elle est grossière, non rigoureuse, inadéquate, la louange offense Martius et le fait « rougir » (69). Il est toutefois renommé Coriolan : « Portez ce titre / Noblement à jamais » (64-65). Martius accepte ce nouveau nom propre, signifiant (de) sa valeur intangible, et remercie : « Qu'il en soit ainsi, merci » (69) et il promet de porter « toujours ce titre généreux » (71) de son mieux.

²¹⁰ Et il sait gré à son épouse de l'honorer silencieusement – « mon gracieux silence », dit-il pour la saluer – et de ne pas altérer sa valeur en la nommant communément.

²¹¹ Ses blessures n'ont parlé qu'une seule fois, à l'instant même où Coriolan les endurait, pour dire la gloire du guerrier – elles ont alors « parlé » à l'Éternel ou bien pour l'éternité, comme à tout témoin présent sur le champ de bataille, lui valant l'hommage immédiat, forçant le respect *sans cérémonie*. Re-présentées, partant re-produites et à ce titre mises en scène sur le forum, les cicatrices resteront muettes, selon Coriolan, puisque l'instant de la blessure ne peut être rappelé. À la place des vraies blessures, le mensonge prendra la parole.

d'altération de leur valeur ; l'ajustement semblant s'accomplir par la grâce et la fermeté du sentiment (comme la transsubstantiation s'accomplit de manière seulement personnelle et intérieure pour celui qui a une foi sincère, selon certaines conceptions réformées de l'Eucharistie).

Partant, si la reconnaissance lui est due à chaque instant, ses témoignages civils, populaires, humains, sont sans valeur sinon falsifiés de tant varier (à la fois dans l'espace et dans le temps), de différer du champ de bataille au forum et d'un forum à l'autre, et de dépendre d'un autre – incarné et mortel – qui n'est précisément pas reconnu par Coriolan (le déni de reconnaissance culmine dans cette exclamation finale à l'adresse des Volsques : « *Alone I did it!* »²¹²). Et nous verrons que Coriolan ne supporte pas d'être appelé « traître »²¹³ à la cause qu'il croit juste et qui est... seulement la sienne ou bien vérité « hors du temps » désignée comme ce « monde ailleurs » qui sera sa patrie définitive, où il sera en quelque sorte « reconnu par l'inconnaissable »²¹⁴ – reconnu par l'Autre spirituel et absolu, non par les êtres livrés au change et au changement.

Une vérité profonde, immuable, est cachée sous les significations publiquement négociées, décidées en (et par le) « commun » : c'est – précisément – le mérite, selon John Plotz²¹⁵, et l'orgueil, selon nous, de Coriolan de l'affirmer radicalement, contre les significations communes et, nous y reviendrons, contre le théâtre (qui se joue des significations, joue des apparences contre l'être et la valeur authentiques et, par là, entame ou altère l'authentique mérite)... Au « change », au changement,

²¹² V, 6, 117.

²¹³ V, 6, 85.

²¹⁴ W. BENJAMIN, *L'Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 242. Benjamin parle de la nature déchue et triste, que la tristesse rend mutique « et c'est infiniment plus que l'incapacité ou l'absence de désir de communiquer. Ainsi, ce qui est triste se sent totalement reconnu par l'inconnaissable ». Ici, nous ne rendons pas justice à la formule mais proposons de l'appliquer au ressentiment furieux de Coriolan pour suggérer que son exil ménage l'espoir d'une reconnaissance par un Tiers innommable qui figure un Père ou une autorité supérieure, absolument transcendante...

²¹⁵ John Plotz cite Stanley Fish à ce sujet : « Part of Coriolanus's tragedy is that he is forever seeking a level of intuition deeper—more essential or more real—than that stipulated by the public conventions of language » (S. FISH, 'How to do Things with Austin and Searle', *Is There a Text in the Class?*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1980, 197-245, voir notamment la p. 206, cité dans J. PLOTZ, 'Coriolanus and the failure of performatives', *op. cit.*, p. 817). John Plotz commente ainsi : « The correct response, in Fish's book (...), would be that there is no level deeper than public speech. But how do we know until we try? » (*Ibidem*).

à la différence (au sens derridien de l'ajournement d'un sens plein et de la différenciation que produit, indéfiniment, la production langagière), Coriolan oppose alors ponctuellement son parler « vrai ». « Sa bouche, c'est son coeur », dira Ménénus²¹⁶, la métaphore suggérant que le cœur est greffé sur les lèvres, soit l'organe du courage et de la vérité (non frelatée car « saisie » sur le vif à cet endroit) greffé sur l'organe de la parole. Ainsi, l'expression de la vérité (de l'être, de l'acte et du sentiment) ne serait-elle pas frelatée ni différée par la parole de Coriolan, d'être livrée tout de go, sans les médiations, le refroidissement et l'affadissement que suppose chez tous les autres l'éloignement du cœur et de la bouche. Cette parole « vraie » renonce alors notamment à être poétique, c'est-à-dire à jouer de la métaphore au risque, dès lors, de produire de nouvelles images déformant (et donc trahissant) la réalité ou la vérité de l'être, de l'acte ou du sentiment.

Coriolan refuse la métaphore qui ferait travailler c'est-à-dire aussi bien jouer la langue commune ; il faut limiter le pouvoir des mots à la seule description de *ce qui est*, en vue de résorber le bavardage et de tendre à une expression justicière – qui rende absolument justice à l'être ou à ce qui a été. Pourtant, l'ambition produit des effets très contradictoires car, n'en déplaise à Ménénus, au lieu de conformer les mots à la stricte réalité, le verbe de Coriolan rabat la métaphore sur le « réel », lequel ne désigne aucune expérience commune mais sa perception toute singulière : ainsi, la dispute revient proprement à *s'entre-dévoier* ; la plèbe agitée est réelle *infection* ; les voix des électeurs désignent leurs *haleines fétides*²¹⁷ et leurs plaintes sont des *dents* qui dévorent l'intégrité personnelle ; le partage du pouvoir est un vrai *démembrement* ; pour lui faire face comme à l'étranger, le corps de Coriolan doit se faire *épée* et la peau doit se faire *cuirasse* ; la louange est une *lance* qui s'efforce de percer ce cuir²¹⁸ et la reconnaissance une *langue* qui fouille la chair²¹⁹ ; être publiquement loué (au sens laudatif) est

²¹⁶ « Sa bouche, c'est son coeur. / Ce qui se forge en sa poitrine, sa langue doit l'exprimer » (III, 1, 257-258). Ménénus ajoute alors qu'une fois « en colère, il oublie même d'avoir jamais / Entendu parler de la mort » (259-260), comme pour suggérer le lien, encore une fois, entre le brûlant désir de transparence ou communication pure (de la poitrine aux lèvres qui forment les mots) et le déni de l'altérité et de l'altération dont la mort est le paradigme.

²¹⁷ « voix puantes » (II, 1, 202).

²¹⁸ « Vous n'avez pas flatté, donc pas blessé » dit Coriolan à Brutus (II, 2, 65).

²¹⁹ Avant de recevoir la visite de Coriolan sur le marché, les citoyens rappellent que s'il se conforme à la coutume (de montrer ses blessures), ils devront « mettre leur langue dans ces blessures et parler pour elles » (« *we are to put our tongues in*

se louer soi-même (au sens lucratif)²²⁰, s'abandonner le temps d'une parole caressante qui est un *attouchement*²²¹ pénible pour Coriolan qui refuse de la recevoir autant que de la donner ; montrer son corps est *se dénaturer*²²² et demander (pardon ou même les suffrages) *se prostituer*²²³.

Les mots blessent car ils sont trop lâches (au sens concret comme au sens moral) pour saisir la vérité de l'être, de l'acte ou du sentiment qu'ils

his wounds and speak for them ») : la métaphore désigne bien alors le projet d'exprimer la reconnaissance du peuple à Coriolan en votant pour son élection au sénat (la « voix » de l'électeur honore le mérite du combattant). Or Coriolan craint que les langues fouillent véritablement sa chair et superpose, pour cette raison, les deux registres – celui de la voix citoyenne (électorale) et celui de la bouche malodorante qui mord à pleines dents, celui de la langue comme langage et celui de la langue comme organe (III, 1, 23 ; 38 ; 161). Les mots blessent d'ailleurs plus que les coups (Coriolan désigne ses plaies comme d'« indolores cicatrices » en II, 2, 141).

²²⁰ « J'ai sur moi quelques plaies, elles me cuisent à l'idée / De s'entendre évoquer » dit Martius au sénateur Cominius après sa victoire dans Corioles contre les Volsques (I, 10, 28-29). A quoi le sénateur répond que, pourtant, « elles pourraient s'infecter devant l'ingratitude » (30), ce qui signifie que le déni de reconnaissance tue plus sûrement qu'il n'épargne et ne soulage ; idée que Martius, manifestement, ne partage pas.

²²¹ Ménénus le dit à sa place, après que Brutus a demandé au sénat que Coriolan exprime « une plus haute estime » pour le peuple : « Il l'aime, votre peuple, / Mais ne l'obligez pas à partager son lit » (II, 2, 51, 56-58). On notera, au passage, la désignation méprisante et ségrégative (« votre peuple »), pour insister, cependant, sur l'équation entre témoigner de son estime et aller au lit avec le(s) bénéficiaire(s) de l'estime publique.

²²² III, 2, 111-112 : « Va-t'en donc, ma nature, que vienne me posséder, / L'esprit d'une prostituée ». Plus tôt, quand Ménénus lui a demandé de bien vouloir prendre « l'honneur selon les formes » (II, 2, 137), c'est-à-dire selon le rituel consacré – en exhibant ses plaies sur le marché aux yeux des citoyens, le vieux sénateur a d'emblée suggéré par un mot d'esprit que prendre cet honneur serait le prendre avec sa forme (« *with your form* »), c'est-à-dire avec son corps. Si Ménénus n'a pas voulu suggéré, le premier, la confusion entre les formes rituelles et les formes du corps de Coriolan, ce dernier se charge de rabattre, de toutes façons, les formes de la coutume sur celles de son corps puisqu'il répond : « Ce serait jouer / Un rôle qui me ferait rougir » (137-138) (« *It is a part / That I shall blush in acting* » qu'on pourrait préférer traduire ainsi : « C'est un rôle / Dont je rougirai en l'interprétant »).

²²³ « Je vais aller sur la place du marché. / (...) Je ferai le charlatan / Pour leur amour, je leur subtiliserai le cœur, / Et reviendrai chéri de tous les artisans et boutiquiers de Rome. Regardez, je m'en vais. / Saluez pour moi ma femme. Je rentrerai consul » (III, 2, 131-135) : glaner le pardon et les voix, à nouveau, des citoyens revient à se prostituer, à coucher avec eux. Il demande à sa mère de saluer sa femme car il s'en va dans le lit de plusieurs autres, de qui voudra, en échange de quoi il rentrera consul, vêtu du prix de sa prostitution.

altèrent en prétendant les exprimer ; dès lors, mieux vaudrait se taire et pouvoir s'y rendre sourd ou, à défaut, frapper des coups en retour (alors, on ne peut faire taire Coriolan, il s'écrie : « me taire ? / (...) mes poumons / Frapperont, jusqu'à leur ruine, des mots pour cette lèpre »²²⁴ - la lèpre désignant les mensonges des tribuns et de la plèbe – et il le fera comme au front, dit-il encore). S'agit-il d'une pathologie de la sensibilité, si susceptible qu'elle pourrait éclairer les paradoxes de son littéralisme, de sa « famine de mots » et de son refus du langage (hormis l'insulte qui doit porter comme un coup réel) ? L'autre sensible est finalement moins nié que l'individu ne redoute de lui manquer, de lui faire défaut. Coriolan se propose d'adhérer ou de coller absolument à l'autre, pour l'honorer d'une façon ineffable et incomparable à la fois. Tout langage (même esthétique) devrait l'honorer absolument en supprimant tout écart ou en le désignant par son « nom propre » au sens de nom adéquat (qui honore adéquatement) ; et s'il n'est pas au service exclusif de la vérité, de sa manifestation, il trompe ou déçoit. Le refus de la métaphore évoque alors, en effet, l'échec de la symbolisation et la négation de toute médiation ou représentation symbolique, mais en tant que cet autre torture Coriolan et qu'il voudrait l'honorer par l'étreinte et l'identification au lieu de la négation pure et simple.

Assurément, la crise du « héros » est aussi, ici, la « crise du père »²²⁵ et des valeurs paternelles (la *pietas* romaine en particulier), et le fantasme d'auto-engendrement – auquel se couple le désir d'imposer, de façon absolutiste²²⁶, la signification des noms communs et la reconnaissance sans condition de son nom – fait signe vers la virtualité tyrannique de la subjectivité, laquelle tutoie d'emblée la folie que Bernard Sichère, après

²²⁴ III, 1, 81-84.

²²⁵ Ménénus en tient lieu en même temps qu'il tient lieu de personnage comique, à l'image de Falstaff auprès du jeune Prince Harry, ce qui dit assez la « crise du père » à l'oeuvre dans les tragédies et drames historiques de Shakespeare. On peut souligner, au passage, une autre infidélité – consciente *a priori* – aux premiers récits de la vie de Coriolan, où Volumnia n'est pas d'abord sa mère mais son épouse et où sa mère, précisément, ne tient pas de rôle aussi considérable. La Rome de Coriolan est plus incestueuse, comme le souligne Gérard Sfez, in G. SFEZ, *raison d'Etat et théâtralité*, *op. cit.*, p. 87.

²²⁶ B. Hatlen parle aussi d'absolutisme linguistique à propos de Coriolan : « Coriolanus has set out to become the "author of himself." His linguistic absolutism has persuaded him that there must be a "true" name for each thing: his explicit contempt for politicians and his implicit hatred of poets stem from a sense that such people play with language and thereby separate word from thin » (B. HATLEN, 'The 'Noble Thing' and the 'Boy of Tears': *Coriolanus* and the Embarrassments of Identity', *op. cit.*, p. 418).

Lacan, voit comme l'effet de la forclusion de l'ordre symbolique (paternel)²²⁷. On dira, toutefois, que l'autre (homme) a frappé un coup à la porte de Coriolan et que ce coup a porté si violemment que ses fortifications et dénégations sont consécutives à cet événement. Coriolan est toujours et déjà altéré mais s'efforce de nier l'altérité à cause de ce que celle-ci est trop *réelle* ou qu'il est *réellement* insupportable de n'être pas uni à l'autre qui se dérobe indéfiniment, qui ne s'ajuste ni à son être ni à son verbe. En ce sens, on pourrait dire de Coriolan qu'il est « malade d'amour », ici au sens premier de la pathologie, et qu'il connaît *en excès* l'écart à l'autre – un écart qui le tyrannise et qu'il voudrait « amoureuxment » supprimer, ne pouvant dès lors accéder à l'Autre symbolique. Le tyran politique en puissance et le tyran moral en acte qu'on voit souvent en Coriolan serait, dans cette perspective, lui-même tyrannisé au plus haut chef par l'autre, la différence, le différend, la trace déjà évoqués avec Gérard Sfez. Celui-ci ne saurait être, par conséquent, le « tiers sensible »²²⁸ autour duquel se recomposerait la cité, et son propre refus du « tiers symbolique » signale aussi bien le refus des médiations, des institutions, de la politique.

Cette subjectivité anti-politique (qui tourne notamment le dos à la politique au sens défini par Machiavel), ne l'est pas d'une façon qui nous reconduise en arrière mais moderne en dernière instance. Se pourrait-il qu'à l'heure même où Machiavel découvrait les ressorts et la fécondité de la politique au sens du différend, de l'impossible unité / réconciliation, l'individu ait pu – dans un geste qui semble désespéré – se retrancher

²²⁷ Cf. B. SICHERE, *Le Nom de Shakespeare*, Paris, Gallimard, 1987, p. 146 : « Que Coriolan soit imbu de sa valeur, nous pouvons fort bien l'admettre comme un des traits de cette subjectivité féodale que Georges Bataille voulut nommer « souveraine ». Mais qu'est-ce qu'une souveraineté qui ne se fonde pas au lieu de l'Autre ? La démesure de Coriolan tient à ce que lui aussi [comme Gloucester] en vient à se proclamer *alone*, unique, (...) à ce qu'il ne décide de ne plus faire pacte qu'avec lui-même (...). Ici commence la folie de Coriolan comme celle de Timon. Ici commence le ravage communautaire, la plus grave menace pour le pacte social », (B. Sichère cite G. BATAILLE, *La Souveraineté, Œuvres Complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976, et *Gilles de Rais*, Paris, Pauvert, 1965). Bernard sichère ajoute que « Shakespeare n'a peut-être jamais dit aussi clairement que l'impasse subjective et l'impasse collective sont liées, que la crise de l'identité est au plan subjectif ce que la guerre civile est au plan social – un drame de la perversion du signifiant, du signifiant qui nomme ».

²²⁸ G. SFEZ, 'Machiavel et les hasards de l'institution', in *La Production des Institutions*, éd. par Ch. LAZZERI, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 73.

dans son for(t) intérieur afin d'opposer la forme moderne du refus du différend, de l'altérité et de la représentation (dans un geste qu'on a souvent dit « narcissique » et qui reste peut-être à mieux cerner) ?

2.2. La « tragédie de l'intégrité » est aussi celle de l'intégrisme « puritain »...

Un « Etat » dans l'Etat. S'efforçant d'incarner et de parler l'impossible *langage privé* d'une monade sans portes ni fenêtres²²⁹, fermée au besoin et à l'altérité (donc inaltérable) et dès lors condamnée à puiser en son propre fond(s) de quoi « tenir » et se nourrir, seul contre tous, Coriolan « se suffit de sa propre valeur »²³⁰ ou le voudrait *désespérément*. Comme l'écrit Bernard Sichère, il ne brigue pas ainsi le pouvoir absolu et, disons-le encore, *Coriolan* ne peut dès lors se réduire à la tragédie de la lutte des classes (patriciens contre plébéiens) ou à celle d'un seul noble contre le peuple²³¹ ; la pièce n'est ni strictement l'interrogation autour du meilleur mode de gouvernement²³² (monarchique / aristocratique, oligarchique / démocratique), ni même l'expression de la nostalgie de l'ordre hérité (notamment de l'unité organique de la cité) contre l'expression du conflit qui divise et travaille la République ou encore l'apologie de la seconde contre la première... Afin de pouvoir caractériser la nature du conflit entre Coriolan et ses adversaires, il faudrait que les opposants s'accordent au moins sur l'enjeu de leur différend (qui doit gouverner ? quel est le meilleur mode de gouvernement ? quelle est la représentation la plus valable du « corps politique » ?), or celui-ci est constamment déplacé par Coriolan lui-même. Refusant tout discours, celui-ci ne peut épouser ni être « approprié » par aucun parti ; à cause, en particulier, d'un usage et d'une interprétation des signes qu'il est seul à revendiquer en vue d'échapper au « circuit » (qu'il voit comme un « cirque » tragique) où, précisément,

²²⁹ Gisèle Venet parle d'un « individu monade », in G. VENET, *Temps et vision tragique*, op. cit., p. 308. Elle renvoie à la philosophie de Leibniz, à sa monade en particulier, et à l'étude de Gilles Deleuze intitulée *Le Pli. Leibniz et me baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

²³⁰ B. SICHERE, *Le Nom de Shakespeare*, op. cit., p. 142.

²³¹ Cf. J. KOTT, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot, 2006.

²³² Cf. G. GARUTTI, « Au cœur de *Coriolan* : la démocratie en questions ». *Coriolan et la théorie, Actes de la journée d'études*, édité par A. CRUNELLE-VANRIGH et Y. BRAILOWSKY, Groupe Quarto (CREA, Université Paris 10 - Nanterre), 2008.

circulent la parole, les discours, les signes ; où *circule* cette altérité qui « prive l'Etat / De cette intégrité qui devrait le parer »²³³.

Comment comprendre ici, pourtant, la vigoureuse défense – contre les assauts de la plèbe, l'autre et l'altérée par excellence – d'un Etat intègre, sinon comme celle du héros tout entier dévoué au Bien et à la Dignité des institutions politiques de la cité ? Nous croyons que Coriolan s'identifie à l'Etat que menace le « troupeau » ou la « multitude » informe et que le peuple voudrait tout à lui, dans son idée. À sa mère qui le prie d'« être désormais tout à eux [au peuple] / Dans [son] pouvoir et [sa] personne »²³⁴, Coriolan répond que céder lui ferait prendre « la voix d'un eunuque, / Ou (...) celle d'une vierge qui berce des poupées »²³⁵ ; céder serait ne plus s'appartenir, devenir lui-même « poupée » ou femme « prostituée », autant dire être dépossédé, avili, castré... Nous dirons que l'Etat, apparemment défendu dans une perspective traditionnelle (celle du héros patricien et/ou absolutiste), est en fait ici invoqué comme un autre « soi-même », inaltérable, viril et seul détenteur de la puissance (absolument maître de « lui-même »). Puisque Coriolan revendique pour lui-même une autonomie absolue, on voit mal comment il pourrait ne pas menacer lui-même, au premier chef, l'intégrité de l'Etat, mais l'on voit bien, en revanche, dans quelle mesure il pourrait s'identifier à un Etat assiégé et craindre pour lui-même la perte de l'intégrité. Contre une issue aussi abominable, Coriolan semble accomplir une performance inédite sur la scène jacobéenne, qui ne consiste à défendre aucun parti connu à *l'intérieur de l'intrigue* et à exprimer ainsi, au lieu d'une stricte conscience de classe, une conscience nouvelle qui est conscience individuelle du corps et de « soi-même » (conscience des signes corporels et spirituels de sa dignité ou de son indignité, notamment) – le désignant d'ores et déjà, selon nous, comme sujet souverain.

On peut alors entendre les énoncés les plus moralisateurs et anti-politiques de Coriolan sans négliger qu'une telle exigence morale, le refus du différend, de la différence et des mots décevants (précisément à cause des effets de différence et de différend) *altèrent* l'idéal aristocratique et l'honneur chevaleresque hérités au lieu de l'invoquer strictement : de la subversion accomplie par l'expression verbale et non verbale de Coriolan, émerge ainsi l'individu qui juge en conscience et voit dans le « commun » la menace à son intégrité physique et morale... Coriolan a dévalué la

²³³ III, 1, 161-162.

²³⁴ III, 2, 85-86.

²³⁵ III, 2, 114-115.

coutume héritée en la qualifiant d'« usage ancien »²³⁶ (« *aged custom* ») ; « il se moquait de nous quand il mendiait nos voix »²³⁷ dit un citoyen, en prétendant que son « mérite » exigeait tout naturellement la reconnaissance, pas son « désir ». Coriolan ne désire pas la reconnaissance dans ses formes coutumières car il dit ne manquer de rien ni de personne. Son mérite parle pour lui en toutes circonstances et justifie la reconnaissance immédiate d'autrui comme il le justifie au regard de lois transcendantes, sinon auprès de l'Éternel : si sa « suffisance » pointe vers ce que Gisèle Venet a repéré comme l'exigence de reconnaissance par le seul « regard de la foi », à cause de ce que son intégrité le rend impénétrable pour les autres – auxquels il ne peut, par définition, « rendre de compte », elle commence aussi à évoquer le royaume de la vocation personnelle, où chaque « un » règne absolument et se trouve justifié.

« *My desert, not my desire* ». Seul son mérite personnel le justifie en son for interne comme aux yeux d'autrui, avant sinon en dehors même de toute préoccupation « politique » et indépendamment de toute concupiscence ou de toute gratification matérielle. Coriolan évoque aussi, dès lors, le puritanisme contempteur de nombreux rites et coutumes comme de l'impiété dans la cité²³⁸, affirmant les devoirs de la conscience pour se rendre et rester digne de Dieu (la Grâce est individuellement accordée pour rendre Gloire à Dieu non à l'individu lui-même) ; il figure pour les citoyens romains comme pour les spectateurs de la pièce un nouvel « aristocrate » ou esprit « aristocratique » en somme, qui n'est pas d'abord « citoyen » comme membre d'une cité historique mais « saint » susceptible de s'arracher à ladite cité pour établir une communauté avant tout ou essentiellement morale. Une telle communauté ne désavoue ni le travail ni le salaire, bien au contraire, mais entend les dégager de tout soupçon de concupiscence personnelle, d'amour pour le monde et de tout désir de « consommer » soi-même les fruits de son mérite : le nouvel « aristocrate » ne mange pas, ne se dépense pas en plaisirs coupables, se montre économe en tous les domaines et partage à peine la table et la couche d'un autre être humain. Et le plus grand tort qu'on puisse lui faire

²³⁶ II, 3, 147.

²³⁷ II, 3, 138.

²³⁸ Coriolan déclare vouloir être oublié plutôt qu'honoré par les citoyens : « Qu'ils m'oublient plutôt, comme les vertus que nos prêtres / Leur enseignent en pure perte », II, 3, 46-47. Ce propos sonne comme très puritain.

est de le tenir pour un traître à la sainteté, « pour un homme dissimulé, menteur »²³⁹ dans les termes de Luther.

Un sermon de Thomas Adams, en 1612, décrivait Judas comme « ce Démon, noir dedans et plein de rancœur, mais blanc au dehors et hypocrite, mais masqué »²⁴⁰. L'hypocrite, comme Iago, n'est pas celui qu'il est ; il est un « acteur » (et un « machiavel » à cause de ce que le pessimisme et le réalisme du Florentin ont démystifié toute idéologie d'une façon terrifiante pour les Réformateurs qui ne voient dès lors dans son œuvre que l'une des transformations de Satan²⁴¹) qui séduit et trompe, en un sens à la fois moral et littéral. Aussi, si l'on peut parler avec Gisèle Venet d'une certaine « indifférence idéologique »²⁴² de *Coriolan* – dans la mesure où la tragédie ne tranche pas clairement en faveur d'un parti et où le « héros » lui-même semble rompre avec toute préoccupation politique en son sens hérité comme au sens que la politique reçoit chez Machiavel –, il convient toutefois, selon nous, d'interroger l'anti-théâtralité de *Coriolan* au regard de l'idéologie puritaine²⁴³. Celle-ci somme alors le théâtre et toute personne publique de devenir respectables et de se « rhabiller » comme les Puritains se sont rhabillés (de noir) et ont pris l'air austère pour afficher au dehors la vertu (ou la sainteté) intérieure. Les gens de théâtre sont vilipendés pour leurs « costumes », leurs « plumes », « soies » et « parures dorées » : « L'acteur, amateur ou professionnel, est un prostitué et le jeu théâtral équivaut la fornication »²⁴⁴. Pour ne pas se reconnaître dans le vice des gens de théâtre et ne pas reconnaître leur propre commerce dans le théâtre même,

²³⁹ *De la liberté chrétienne*, p. 265, cité dans G. VENET, *Temps et vision tragique*, *op. cit.*, p. 308.

²⁴⁰ Th. ADAMS, cité dans G. VENET, *Temps et vision tragique*, *op. cit.*, p. 308.

²⁴¹ Cf. Cl. LEFORT, *Le Travail de l'œuvre. Machiavel*, Paris, Gallimard, 1972, II, chap. I, « Le nom et la représentation de Machiave », p. 79-81 et p. 88 : « Sous les traits de Machiavel, Satan se métamorphose », cité dans G. VENET, *Temps et vision tragique*, *op. cit.*, p. 311.

²⁴² G. VENET, *Temps et vision tragique*, *op. cit.*, p. 316.

²⁴³ On rappellera utilement que le mot « puritain » trouve l'une de ses premières occurrences chez le pamphlétaire Thomas Stapleton qui raillait ainsi le(s) pasteur(s) refusant de porter l'habit sacerdotal : comme le « puritain » faisant polémique dans la cité élisabéthaine, *Coriolan* refuse l'habit rituel (et le rite lui-même), cf. Th. STAPLETON, *The Fortresse of the Faith*, Antwerp, 1565, 32r-46v, cité par V. N. OLSEN, *John Foxe and the Elizabethan Church*, Londres, University of California Press, 1973, p. 8.

²⁴⁴ « The actor, amateur or professional, is a whore and acting is tantamount to fornication », in J. LENZ, 'Base Trade: Theater as Prostitution', *ELH*, Vol. 60, n° 4, Winter 1993, p. 839.

les Puritains doivent marquer une différence de nature entre le marchand qui rend Gloire à Dieu et le prostitué damné de toute éternité. Joseph Lenz nous apprend que le marchand se rachète précisément, peu à peu, une conduite et un habit grâce à sa représentation (sa nouvelle image) sur la scène théâtrale par ailleurs si vilipendée ; c'est que l'apaisement de l'anxiété suscitée par le théâtre – considéré comme séduction dont on tire profit, soit comme activité de prostitution – doit passer par la certitude de la bonne moralité de la nouvelle économie marchande²⁴⁵.

Dans le même élan, la scène théâtrale se rachète elle-même une conduite et des habits neufs en intériorisant toujours plus les injonctions de la morale réformée et les condamnations puritaines²⁴⁶ ; si elle prend souvent sa revanche sur le Puritain en lui faisant jouer le rôle des dupes ridicules (dans les comédies), elle se condamne elle-même et se réforme par la voix de grands personnages (tragiques) – c'est que la comédie s'adresse au peuple et représente précisément les mœurs que le Puritain entend corriger, tandis que la tragicomédie et la tragédie permettent de souligner le « sérieux » ou la gravité des nouvelles exigences morales – désormais logées au cœur de la législation et du gouvernement²⁴⁷. La scène contemporaine semble ainsi l'otage d'un « *double bind* »²⁴⁸, selon la formule empruntée à Joseph Lenz, parce qu'elle est condamnée à donner le plaisir que réprouve la morale puritaine pour continuer à exister et parce que, pour continuer à donner ce plaisir et à exister, elle se dénonce explicitement comme une prostituée et commence à multiplier les

²⁴⁵ « The merchant's anxiety about the theater and prostitution springs, I think, from the same source as Jonson's loathing of the stage. Prostitution emblemizes, all too vividly, the worldliness of trade, the mercenary nature of all commerce, and hence the chief obstacle to an elite status [...]. Almost all of the playwrights—as well as their Puritan critics – came from merchant families, and they were, of course, themselves engaged in a kind of trade. Indeed, the stage appears to have aided merchants in their efforts to rehabilitate their own reputations. During the same period that saw the creation of the great trading companies, the stage image of the tradesman was transformed from grasping usurer to “knight, courtier, prince”. To redress, as Agnew has wittily put it, is to redress », (J. LENZ, 'Base Trade: Theater as Prostitution', *op. cit.*, p. 842-843). Il nous semble qu'on peut voir dans *Le Marchand de Venise*, de Shakespeare, un semblable effort d'établir le bon commerce – autour du monde –, du chrétien Antonio, comme respectable en le distinguant précisément, très nettement, du mauvais commerce – l'usure sédentaire et très peu aventurière du juif Shylock.

²⁴⁶ Cf. J. LENZ, 'Base Trade: Theater as Prostitution', *op. cit.*, p. 842 (sur Jonson) et p. 851 sur Shakespeare.

²⁴⁷ On s'en aperçoit en étudiant *Mesure pour Mesure*, de Shakespeare.

²⁴⁸ J. LENZ, 'Base Trade: Theater as Prostitution', *op. cit.*, p. 841.

énoncés pudibonds, théâtralisant ainsi l'anti-théâtralité. C'est aussi, bien sûr, en théâtralisant l'anti-théâtralité – elle-même toujours et déjà théâtrale – que la scène contemporaine projette celle-ci hors d'elle-même, disons hors du discours de l'anti-théâtralité, et la fait proprement jouer, fécondant de nouveaux possibles, ainsi que nous voudrions l'expliquer un peu à la lumière de *Coriolan*.

Misère et postérité de l'anti-théâtralité pudibonde. Coriolan réprouve la théâtralité en tant qu'elle dévalue, déçoit, manque une fois encore la vérité et la dignité de l'être, des actes et du sentiment – et qu'ainsi elle blesse et abaisse au même titre que les mots dont elle est, semble-t-il, une impudique exaspération : la théâtralité est langage, parole, diaboliquement excités et arrachés à la sobriété qui, faute de pouvoir renoncer aux mots, leur sied seulement ; en somme, la théâtralité redouble le mal que cause toujours et déjà la parole humaine à la vérité et à la dignité de l'être, des actes et des sentiments, en rendant cette indignité plus outrancière et plus outrageante. Tel est en effet le scandale de la représentation théâtrale : faire une farce publique de toute belle action et un masque de comédie de tout être authentiquement pur – à l'instar, on l'aperçoit, de la rhétorique émouvant les foules (attendu que toute parole est, *de facto*, blessante dans l'intimité, le comédien et le rhétoricien usent publiquement des puissances meurtrières de la langue et de la représentation).

Coriolan s'en prend notamment au corps de l'acteur, d'une façon qui engage moins ici la méditation autour de la haine du corps comme tel qu'autour de la haine du théâtre comme phénomène qui rend le corps public – et le prostitué – en l'exhibant, c'est-à-dire en l'arrachant à la réserve ou à la sphère de l'intimité pudique, invisible, pour le produire dans un « forum » comparable à un marché où l'on échangerait des produits frelatés, pourvoyeurs d'infections. Selon Coriolan, le soldat qui soulève publiquement sa robe dévalue aussi bien ses blessures et son propre corps que l'honneur véritablement (et seulement) attaché à ses actions (qu'on ne peut dès lors, sans indécence, faire descendre et disposer sur les étals du forum) ; en voulant échanger le spectacle des cicatrices contre le suffrage populaire, le soldat change des blessures authentiques en plaies de pacotille et son corps valeureux en celui d'un acteur insincère, prostitué à un public qui le paie à son tour en fausse monnaie ! Puisque l'estime n'est pas rendue à un être et à des blessures réels mais elle-même contrefaite (l'estime est payée en « voix » - acclamations et suffrages – qui ne récompensent pas la valeur véritable du guerrier mais la grimace d'un acteur sans nom ni honneur « propres »), tout n'est que comédie en ce « théâtre » dont l'artifice, loin de changer le

lapin en blanche colombe, consiste à gâter, abîmer, souiller les actions et les âmes pures...

Aux tribuns qui soulignaient le mépris de Coriolan pour la plèbe, Ménénus a dit lui-même : « Il l'aime, votre peuple, / Mais ne l'obligez pas à partager son lit »²⁴⁹, un propos qui éclaire le refus de Coriolan, qui suit aussitôt, de montrer ses blessures sur le forum. À la scène suivante, Coriolan désigne la robe d'humilité comme une « toge efféminée »²⁵⁰ (« a womanish toge ») : en lui prêtant des attributs féminins, l'habit lui ôte sa virilité, son identité, sa vertu et l'expose à un viol réel car, en vertu du littéralisme de Coriolan, il est permis de supposer que porter une toge efféminée est se présenter en femme sur le « théâtre » et susciter le désir des hommes. Pire encore, la prostitution du soldat devenu comédien est consentement à offrir littéralement son corps en pâture aux citoyens « cannibales » : exprimer la faim est déjà grignoter l'intégrité de Coriolan, si bien qu'il est impensable pour lui de montrer son corps à ceux qui dévorent, on l'a vu plus haut, par leur seule expression verbale et par leurs regards. Le guerrier véritablement vertueux refusera, par conséquent, de monnayer ses blessures (il refusera d'éteindre sa gloire réelle en échange d'une gloire de comédie) et de disparaître corps et biens dans le ventre de la cité, sacrifié par l'usage à des voraces cannibales.

On peut se demander ici dans quelle mesure l'élitisme de Coriolan n'est pas une variété d'histrionisme ou si la pudeur de Coriolan n'est pas affectation excessive, comme telle pudibonderie compromise avec le paraître et la théâtralité autant que les démonstrations et « acclamations hyperboliques » auxquelles Coriolan se refuse. « Vous auriez pu assez être l'homme que vous êtes / En vous efforçant moins de l'être »²⁵¹, lui dit sa mère. Lui reproche-t-elle d'avoir joué son « rôle » avec outrage, comme l'histrion, ou de trop lutter pour une identité par conséquent jamais acquise, toujours en avant, à la manière de l'ascèse puritaine contrainte, en dernière instance, à la représentation (à se représenter pour les autres) ? « You are too absolute »²⁵², « Vous êtes trop entier », ajoute-t-elle en lui reprochant son intégrisme plutôt qu'elle n'accuse en lui le Souverain absolutiste. Première hypothèse : ce reproche vise l'obstination à se conformer à l'*être-Coriolan* comme un « rôle » que son fils jouerait à l'excès fautive, semble-t-il, d'être bien inspiré et/ou assez modéré ; ainsi, en rabattant ses excès sur la théâtralité, Coriolan serait surpris en flagrant

²⁴⁹ II, 2, 56-57.

²⁵⁰ II, 3, 95.

²⁵¹ III, 2, 18-19.

²⁵² III, 2, 40.

délit de contradiction, d'hypocrisie et de médiocrité ! Nous inclinons vers une autre hypothèse qui fait davantage crédit à Coriolan de s'efforcer à la vertu non comme l'acteur s'entraîne à contrefaire une disposition ou un caractère mais, comme le rigoureux Puritain, par l'ascèse et le refus de donner le « change » (refus du mensonge), d'être changé et de sacrifier à la coutume elle-même changeante (au gré des moeurs, du temps et des continents) et, enfin, par le refus de toute mise en scène susceptible d'enseigner à son « corps (...) une bassesse qui s'y fixe à jamais »²⁵³.

Comme on l'a suggéré plus haut, la réprobation du théâtre (ainsi que de l'ostentation et des rites hérités) se fonde sur la reconnaissance – non sur le déni – du pouvoir des mots, des signes et de la représentation, dont les effets sont toutefois si dramatisés qu'un tel pouvoir doit être au seul service de la Gloire divine, aussi bien dans la sphère privée que sur la scène publique, et confié aux *saints* à ce titre. Or, de même que le puritain pose un problème intéressant au théâtre en lui reprochant sa « mauvaise foi » ou mauvaise moralité, le théâtre si populaire au temps de Shakespeare pose des questions essentielles au Puritain longtemps impopulaire – ici, Shakespeare à Coriolan – celle-ci notamment : la « foi » qui rabat le pouvoir des mots et des signes sur l'altération physique et morale, comme l'horreur de la croyance à la manducation *réelle* du Christ lors du rite de l'Eucharistie (à laquelle les Puritains opposent la certitude d'une manducation seulement *spirituelle*), n'exprime-t-elle pas la peur d'être cannibalisé par le spectacle, comme par le rite, autant dire par toute forme de communion (qu'elle soit populaire, publique, amoureuse, celle-ci est indifféremment rabattue sur la dévoration et la fornication) ; et cette « foi » ne se trahit-elle pas comme pathologie de l'exigence d'intégrité, intégrisme et extrême vulnérabilité à la fois (comme si Coriolan, à fleur de peau, affrontait chaque jour des milliers d'ennemis, à travers chaque mot et chaque signe, harcelé comme un « ours à l'attache »²⁵⁴ par la parole de l'autre, toujours provocatrice et le tourmentant jusque *sous* la chair) ?

Tandis que les romains sont ici bien disposés, en dernière instance, à la représentation symbolique et politique – lorsqu'ils prévoient de « mettre leurs langues » dans les blessures du guerrier et de parler pour elles, il s'agit d'une métaphore de la reconnaissance qu'ils sont prêts à lui

²⁵³ III, 2, 122-123.

²⁵⁴ L'ours, à l'époque élisabéthaine, est attaché à un poteau – dans les théâtres publics de la rive sud de la Tamise, pour y être « tourmenté » par cinq chiens de combat - d'où suit le terme de *bear-baiting* ; il pouvait aussi être fouetté jusqu'au sang pour le plaisir des spectateurs.

témoigner, *symboliquement*, par la voie élective –, Coriolan les croit sur le point de l’avalier *réellement*. De même, porter un habit efféminé sur le forum, comme se présenter en femme sur la scène élisabéthaine et jacobéenne, est faire commerce de son corps. Le discours anti-théâtral puritain contemporain de la tragédie, on l’a dit, dénonce les acteurs comme prostitués et ceux qui assistent à une représentation théâtrale comme adultères²⁵⁵ – ainsi suffit-il d’aller au théâtre pour commettre réellement l’adultère. En vertu de l’indistinction entre l’intention, l’émotion, le désir et le passage à l’acte ou plutôt en vertu de l’équivalence entre l’inclination et l’acte, entre « y penser » et « le faire », l’homme qui se réjouit à la vue d’une silhouette féminine commet réellement l’infidélité (avec un autre homme, dans l’enceinte du théâtre, ce qui est la plus sûre preuve de la damnation). Et, en vertu de l’exigence de coïncidence entre l’être et le signe (l’habit, la mine, le mot), le Puritain, comme Coriolan, (Coriolan, comme le Puritain) doit sembler pour les autres ce qu’il est vraiment ; son expression ne doit jamais ni contrefaire ni tromper (ainsi, l’air doit être grave ou sérieux pour signifier l’élection, l’habit doit signifier le saint).

Le monde de la pureté sera celui où coïncident absolument l’être, le sentiment, l’action et le verbe, le mot, l’habit qui les signifient ; le monde de l’impureté est celui où ils ne coïncident pas –un monde à purifier, dès lors, par le contrôle des représentations, puisque ce qui est représenté affecte réellement l’intériorité : on proscriera les plumes, les costumes, la séduction par les artifices du théâtre. Or, pour établir un empire sur les représentations et, par conséquent, sur les passions, il faudra développer un art concurrent de la représentation, de l’apparence, de la rhétorique et des significations ; performer de nouvelles formes de civilité en même temps que la nouvelle sensibilité (puritaine). On se demande alors comment le refus de la représentation pourra se représenter, sinon se mettre en scène, sans se renier et, partant, se désintégrer.

S’il s’agit certes de représenter la chasteté sinon la virginité, la pureté et la sainteté, le seul fait de s’exercer à la représentation expose aux griseries des puissances qui sont effectivement les siennes. Ces puissances ne sont pas la défloration, l’empoisonnement, le démembrement, l’ingestion – sinon la manducation – *réelles* mais les puissances de la symbolisation, de la métaphore, de la différence – irréductible – entre l’être, le sentiment, l’action et les mots pour les dire, si formidables que les Puritains seront bientôt (ou sont toujours et déjà) suspects d’une grande hypocrisie, au point qu’il faudra être (aussi) *éduqué*

²⁵⁵ Cf. J. LENZ, ‘Base Trade: Theater as Prostitution’, *op. cit.*, pp. 839-840.

à distinguer le bon Puritain du méchant (celui dont les actions contredisent les déclarations et dont les crimes démentent le *nom*, comme l'Angelo de *Mesure pour Mesure* face auquel le Duc incarne le souverain vertueux ou encore, selon nous, le bon puritain).

Il est dès lors « puissant » de la part des dramaturges de retourner si vite l'accusation ou la question de l'hypocrisie et de l'impureté au Puritain, et de mettre en scène son échec à se faire le « signe absolu » de la sainteté ainsi que son *art* consécutif de la duplicité, raffiné comme art de *représenter la vertu*. Et il sera, plus tard, tout aussi « puissant » de la part du philosophe Hobbes de retourner contre le prédicateur Puritain l'accusation d'user de discours et artifices trompeurs, cela moins pour réhabiliter la rhétorique et la théâtralité comme telles que pour entériner la puissance symbolique (les puissances du langage et du théâtre) et la (les) transférer – absolument – à *un seul représentant* autorisé dans la cité (qui désormais compte, seulement en puissance, autant de souverains que d'individus et, en acte, un seul orateur, rhétoricien, acteur, auteur / législateur). Coriolan incarne encore cependant, chez Shakespeare, l'exigence absolue de la pureté et de l'intégrité, laquelle est encore refus absolu de la représentation en tous sens (symbolique, théâtrale, politique) : c'est lui qu'il faudra contraindre à la représentation, moins pour contester son exigence absolue que pour prévenir son propre manquement (son défaut) à une telle exigence et prévenir les conséquences de son élitisme moral qui n'est pas d'emblée favorable à la représentation « populaire », sauf à n'admettre dans la « communauté », le « peuple », que les saints déjà confirmés, identifiés c'est-à-dire identifiables...

2.3. De l'expression corporelle de Coriolan à la nouvelle conscience du corps et de « soi »

Luc Borot a souligné avant nous que le langage corporel (« *body language* ») de Coriolan contredit les énoncés de type patricien, aristocratique, prônant la participation organique (et héroïque) à la cité, cela parce que, selon lui, « son corps parle constamment de lui-même »²⁵⁶

²⁵⁶ « His body constantly speaks (wounds are mouths) of himself, he constantly speaks of his body, and he eventually defects to the enemy side, thus fulfilling his battle name of Coriolanus. One can only agree with David Hale, for whom the fable of the belly cannot apply to Coriolanus, to whom the rest of the Romans are anything but “his ‘incorporate friends’» ([David G. HALE, “*Coriolanus*: The Death of a Political Metaphor”, *Shakespeare Quarterly* 22.3 (Summer 1971), p. 201], in L. BOROT, “Ideology as delusion: Bodies and politics in *Coriolanus*”, *op. cit.*, p. 84). Par “fable du ventre”, Luc Borot désigne la fable *organiciste* de l'estomac (dans

et se montre ainsi, selon nous, rétif à tout rapport de composition avec la cité. Coriolan méprise jusqu'à la nourriture qui rend dépendant le corps et signale, ainsi, sa vulnérabilité. Dans cette perspective, recevoir un compliment pour son corps blessé n'est pas seulement « trahir » la cause pour laquelle il dit avoir enduré les coups mais encore s'abaisser à consommer la nourriture « communément » échangée entre citoyens (le témoignage d'approbation) et dont ils reçoivent leur « identité » (romaine). Celle-ci, pour Coriolan, sera reçue de l'approbation silencieuse en son for interne de sa propre dignité (accomplir l'action vertueuse *est* en même temps en recevoir le salaire). Tout se passe alors comme si son corps se faisait le signe de ce qui est refoulé (par les énoncés patriciens conventionnels), à savoir une forme inédite d'individualisme « absolutiste » et anti-politique – au sens où il ne reconnaît pas d'emblée le « commun » et le conteste comme tel, au contraire.

Le corps de Coriolan reste « séparé » de ses énoncés au long de la scène du « marché » qui le voit porter la « robe d'humilité » d'une façon qui tient l'habit et le rite à distance pour préserver sinon sauver sa singularité. Il se sépare de la cité et se *divise*²⁵⁷ lui-même, proprement : 1) en cette occasion précise, par la dissociation du signe civil, conventionnel, de l'humilité (la robe) et de son corps dont il préserve ainsi la « superbe » et l'intimité – ce faisant il exprime sans humilité l'exigence d'humilité, et 2) au sens où, tout au long de la pièce, il rejette obstinément le « commun » qui menace de l'avaloir ou qui, en l'« intégrant » le « désintégrerait » de lui-même. Coriolan refuse d'être intégré au nom de l'humilité et de l'aspiration à une vérité sans détour, c'est-à-dire sans médiation (sans signe ni mots) et son corps se fait le signe orgueilleux d'un tel refus. Le corps de Coriolan ne « participe » pas au corps politique en son passé ni au sens, réaliste et moderne, que celui-ci reçoit chez Machiavel ; il ne participe pas davantage au « bouche-à-bouche » des mots communs (des mots du commun) et ne saurait, à la limite, être tenu pour l'un de ces corps qui ingèrent la nourriture commune et produisent

l'esprit de Ménénus, il désigne métaphoriquement les puissants) nourri par les autres membres du « corps politique ».

²⁵⁷ « The etymology of the word 'individual' has to do with 'division'. The individual is what cannot be divided, a self-contained, autonomous unit, so to speak. Organicism is definitely incompatible with that emerging conception » (*Ibidem*). Comme bien des Malcontents du théâtre élisabéthain et comme le futur Satan de Milton, Coriolan évoque le Diable ('*diabolos*' en grec désigne l'agent de la division, ainsi que le rappelle Luc Borot) en tant qu'il s'individualise et divise le « corps » politique, n'étant membre incorporé à aucune cité.

eux-mêmes des déjections²⁵⁸... Finalement, pour n'être pas « traître à [sa] nature »²⁵⁹, à la loi dont son corps se fait le signe absolu, Coriolan doit soutenir la plus grave accusation, celle de traître à la cité.

Coriolan n'a pas « vraiment l'amour de sa patrie »²⁶⁰ et le peuple lui doit d'autant moins de reconnaissance qu'il lui refuse la sienne : sa suffisance et sa prétention à l'autonomie le font paraître, à son tour, comme un membre corrompu, qui a « tout gâché » et doit être « amputé »²⁶¹. La rhétorique organiciste traditionnelle est ici reprise et retournée contre lui sur le forum : poison de Rome, son corps doit être expulsé pour le bien de ce corps plus grand, toutefois incapable de l'assimiler ou le contenir. Le « déracinement politique » du « héros », son exil hors de toute citoyenneté et sa répudiation de tout lien marquent le désir de consistance individuelle, d'intégrité physique et morale, que la cité réelle (conflictuelle et inachevée, marquée du manque et de l'altérité) inquiétait plus encore que la cité organiquement solidaire et hiérarchisée que les discours publics affectent encore d'invoquer... Ultime retournement avant l'exil : Coriolan bannit la cité : « *I banish you!* ». S'agit-il d'une parole furieuse, proférée par un être hors de ses gonds, sans plus de portée que celle de Timon d'Athènes en son isolement, ou d'un rejet « performatif » ?

Alors qu'il est banni dans les formes de la loi civile, Coriolan lance à l'adresse des romains « C'est moi qui vous bannis ! »²⁶² ; un performatif dont Stanley Fish a montré qu'il ne peut fonctionner s'il dit la phrase en son sens juridique, puisqu'il n'est pas nanti du pouvoir officiel de proscrire quiconque. Or si le performatif échoue bel et bien²⁶³ à ce niveau,

²⁵⁸ Voir sur ce point S. CAVELL, *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, op. cit. : c'est notamment « la circulation du langage de bouche en bouche » (p. 259) qui horrifie Coriolan. Cavell développe alors l'idée que celui-ci redoute « de se nourrir des déjections rejetées par les autres » (*Ibidem*) et de reconnaître qu'il a lui-même « deux ouvertures, à des emplacements différents, ouvertures liées entre elles, faites l'une pour l'autre, l'une en haut, l'autre en bas, l'une devant, l'autre derrière, avec, pour chacune, une partie externe et une partie interne » (p. 267-268).

²⁵⁹ III, 2, 14.

²⁶⁰ III, 1, 306.

²⁶¹ III, 1, 307.

²⁶² III, 3, 124 : « *I banish you* ».

²⁶³ « the second banishment – Coriolanus banishing Rome – shows the “truly private” man's inability to comprehend the full meaning of social life. That social life creates – out of people, history, books, weapons, and whatever it takes – a shared public space in which performatives *work*, whether they are justified or not »,

il reçoit une autre épaisseur ou porte différemment à un autre niveau, celui de la proclamation d'un pouvoir exécutif et législatif personnel qui transcende la cité, les constitutions, le droit existants ou, précisément, en appelle directement à un jugement supérieur, à un ordre moral anhistorique et transcendant. Pour se tirer d'affaire ou s'arracher lui-même aux formes de la vie sociale et du sens commun qu'il réprouve, Coriolan bannit ses concitoyens en son propre nom et au nom d'une justice plus haute que celle de la cité temporelle. « Et restez donc ici dans votre incertitude »²⁶⁴, leur crie-t-il : la cité telle qu'elle est et va, c'est-à-dire dans le désordre, le différend et la décomposition qu'il refuse pour lui-même, sera la *prison* de ses citoyens. Celle-ci constitue un marais où ils resteront engoncés : les voici punis, pour ainsi dire, par une sorte de justice naturelle dont Coriolan prétend déchiffrer la constitution en transparence ; tandis que Coriolan, poussé à bout et vers la sortie, s'évade hors du marécage du « change » et du changement, promettant de trouver « un monde ailleurs ». Est-il citoyen de l'éternité et de la vérité, en quête d'une reconnaissance future par d'autres individus de sa trempe et de sa valeur et, pourrait-on dire aussi, par le Père absent ou le Dieu tout-puissant ?

Coriolan figure selon nous l'individualité susceptible de reconnaître pour semblables d'autres individus confirmant des qualités *identiques* – d'autres Coriolan – mais qui, pour l'heure, ne se reconnaît pas encore d'égal et constitue d'ores et déjà pour lui-même son propre « royaume » ou sa propre « cité » ; martyrisé par l'autre et par la représentation (symbolique, théâtrale et politique), Coriolan quitte la ville – premier *cow-boy* solitaire dans l'histoire du spectacle vivant, dont la quête de virginité, d'origine et de refondation nous inquiète par son inquiétante étrangeté (c'est-à-dire aussi par l'étrange sympathie qu'elle suscite, envers et contre tout)... Il semble en effet, selon nous, que ce désir qui va contre la politique *réaliste* et contre la cité « mythique » ou « classique » aussi bien – vers l'utopie de pureté ou d'intégrité individuelle, puisse faire histoire et nous « parler » encore soit comme un projet actuel sinon actualisé soit comme un fond de notre conscience occidentale.

Le performatif qui prononce le bannissement des romains comme sur le principe d'un pouvoir exécutif et législatif individuel est déjà justifié et comme tel crédible, au temps de Shakespeare, pour les théories de la résistance individuelle au souverain qui opprime les droits de la conscience du sujet : le pouvoir exécutif et législatif *naturel* de chaque

John Plotz, 'Coriolanus and the failure of performatives', *op. cit.*, p. 820.

²⁶⁴ III, 3, 125 : « And here remain with your uncertainty ».

individu antérieurement à toute constitution d'une société civile est recouvré quand l'ordre politique se décompose et, notamment, quand les lois non écrites (soient les lois qui gouvernent toute conscience éclairée par Dieu) sont violées par le souverain, fût-il représentant de la volonté générale ou Lieutenant de Dieu sur la terre – toute souveraineté politique est ainsi bornée par les pouvoirs de l'*individu* qui est tel un *souverain en l'état de nature*²⁶⁵. Il n'est pas indifférent, dans cette perspective, que la tragédie du « déracinement politique » mette en scène un « héros » dont les initiatives et l'expression corporelle *contredisent* aussi bien les énoncés patriciens (l'honneur féodal est déjà désuet dans le contexte de l'Angleterre contemporaine) que les déclarations absolutistes : non seulement ces énoncés patriciens et absolutistes se trouvent-ils subvertis par l'initiative et l'expression corporelle du « héros » mais encore ses allergies et prétentions individuelles évoquent-elles l'élitisme du « saint » qui s'affirme l'égal du souverain de droit divin et refuse de reconnaître aucun maître en dehors de sa seule « nature » et de sa conscience (c'est-à-dire en dehors de Dieu) dès lors que la cité lui semble violer les lois non écrites...

Pour cette raison, les mises en scène de *Coriolan* pourront tirer son « héros » dans le sens du romantisme politique et de l'individualisme indépendantiste au lieu de le retenir dans la sphère du « héros à l'ancienne », de l'honneur féodal et de l'absolutisme monarchique des Stuarts. Les adversaires de cette perspective lui opposent que la tragédie shakespearienne est étrangère à la culture romantique, individualiste, américaine : l'Amérique pré-jacksonienne n'est pas l'Angleterre

²⁶⁵ Voir Q. SKINNER, *Les fondements de la politique moderne*, traduit de l'anglais par Jerome Grossan et Jean-Yves Pouilloux, Paris, Albin Michel, 2001, notamment la deuxième partie, « Constitutionnalisme et Contre-Réforme ». Si *Coriolan* ne tient pas à proprement parler un discours « constitutionnaliste », il figure l'unanimité des jésuites et des calvinistes au tournant du XVII^e siècle sur le principe de la « loi de raison » fondant désormais le droit et la communauté politique, à ceci près que les premiers prônent l'idée de la souveraineté populaire conçue comme *universitas* fondée dans la solidarité et l'accord qui rapprochent toujours et déjà les hommes (en vertu de la loi naturellement inscrite dans leur cœur) dans l'état de nature pré-politique, tandis que les seconds défendent vigoureusement la parcelle de souveraineté conférée à chacun (ou chaque « un ») dans l'état de nature, laquelle justifie toujours plus dans le discours puritain (en particulier) la dissidence, la résistance et la déposition du tyran au nom des droits de la conscience individuelle. Précisons, enfin, que ladite conscience calvinienne ou puritaine connaît la « loi de raison » ou « loi naturelle » et « divine » parce qu'elle est pure ou s'efforce à l'être – luttant contre l'impureté, la corruption, la vilénie qui sont sa condition première, s'exerçant à l'exemplarité (à la sainteté) avec discipline.

jacobéenne, il est donc impossible que Coriolan ait rien de commun avec les théoriciens de la désobéissance civile et de l'aristocratie naturelle (Jefferson, Emerson), dont la philosophie de l'individu et de l'Etat ne peut convenir à la tragédie shakespearienne. Ne faudrait-il pas, cependant, cesser d'opposer absolument les deux perspectives ? Il s'agirait moins de les réconcilier que d'éclairer, dans un premier temps, la diversité des « usages » possibles de *Coriolan*. R. B. Parker explique, en effet, que la sophistication politique de la pièce a permis la « récupération » nazie et celle communiste ; que les convictions de droite (« *right-wing* ») comme de gauche (« *left-wing* ») concernant le gouvernement et la guerre ont pu y trouver leur compte²⁶⁶.

Le travail de Michèle Vignaux, déjà évoqué en introduction, signale la fascination des Américains pour le personnage de Coriolan au dix-neuvième siècle et précise que celle-ci est parfois perçue comme le retour d'un refoulé royaliste (ou de la nostalgie pour l'ordre ancien jamais connu) dans l'Amérique pré-jacksonienne²⁶⁷. Une autre perspective s'offre ici, qui consiste à regarder Coriolan comme celui qui se tient lui-même sans confort entre deux âges de la politique : entre l'organicisme traditionnel dont il exprime la nostalgie, par endroits, et l'individualisme naissant, le contractualisme émergeant dans l'Europe contemporaine, qui favorisent l'un et l'autre la gestation du républicanisme moderne quand bien même ni les jésuites tyrannicides ni les calvinistes monarchomaques n'en formulent le concept aussi nettement que le feront Hobbes et Locke

²⁶⁶ Cf. R. B. PARKER, Introduction, *The Tragedy of Coriolanus*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 116-130. A l'époque même de sa création en Angleterre, on a cité *Coriolan* « pour appuyer la thèse selon laquelle la démocratie est contraire à la loi de nature » signale Terence Allott dans son édition critique de *Coriolan* par Alexandre Hardy, composée en France entre 1607 et 1625 (publié en 1625), Introduction, University of Exeter, 1978. Terence Allott se réfère à W. Fulbeck, *Pandectes of the Laws of Nations* (1602) cité dans *Twentieth-Century Interpretations of Coriolanus*, ed. J. E. Phillips, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1970, p. 29, n. 6. Or, selon le même Terence Allott, le *Coriolan* de Shakespeare « explore la futilité d'une vie qui se construit hors d'une société qui la rejette et qui en est rejetée » (Introduction, University of Exeter, 1978, p. XVIII) : selon lui, la pièce permet d'asseoir l'idée d'une société où « l'un » ne peut vivre sans « l'autre » et où la prétention, tautologique, à être le signe *absolu* de soi-même, sans autre forme de cérémonie ni de sacrifice aux us, coutumes et langage communs, voue l'individu « absolutiste » à la destruction (ce que suggère encore Brian Parker dans 'Death of a Hero').

²⁶⁷ Cf. M. BRISTOL, *Shakespeare's America, America's Shakespeare* (1990), p. 2, cite par M. VIGNAUX, 'Coriolan dans la jeune république des Etats-Unis : entre tragédie politique et (mélo)drame personnel', op. cit., p. 1-2.

après la révolution anglaise. Si Coriolan se tient, comme nous le croyons, à la croisée de tous ces discours, et s'offre comme joint « impossible » ou plutôt comme signe du désajointement et de l'impossible réajointement entre discours anciens et émergents, on peut mieux comprendre que chacun des discours contemporains et à venir soit fondé à s'y reconnaître, en dernière instance, car la pièce donne véritablement la parole à tous sans donner raison, *absolument*, à aucun.

Cette équivocité instruit davantage que les équivalences réductrices et, loin de renvoyer Coriolan à l'incompréhensible ou à l'absolue singularité, elle éclaire l'intuition déjà signalée plus haut de Burton Hatlen selon laquelle « la dernière tragédie de Shakespeare expose (...) les contradictions d'un moment historique particulier »²⁶⁸. Burton Hatlen cite alors le travail de Catherine Belsey qui suggère que « le drame élisabéthain devient le lieu d'une confrontation entre le sujet dispersé et discontinu de la période médiévale » – lequel faisait allégeance à une forme de vie et à la rationalité communes, notamment au code de l'honneur et aux hiérarchies établies dans la cité, et en tirait sa relative identité – celle-ci n'ayant pas d'« essence unifiée » - « et le sujet unifié de la modernité ». Hatlen souligne alors que « *Coriolan* offre un appui considérable à cette hypothèse, dans la mesure où la pièce dramatise le conflit irréconciliable entre un homme qui voudrait être le seul auteur de lui-même (le « *self-made man* » de l'époque bourgeoise) et l'ethos plus ancien qui définit l'existence humaine comme inévitablement relationnelle »²⁶⁹. On voit comme la prétention de Coriolan peut être

²⁶⁸ « Shakespeare's final tragedy exposes, with a merciless lucidity, the contradictions of a particular historical moment. As Catherine Belsey has argued, "in the fifteenth century the representative human being has no unifying essence... Disunited, discontinuous, the hero of the moralities is not the origin of action; he has no single subjectivity which could constitute such an origin; he is not a subject." In contrast, "the scenic stage of the Restoration period addressed a unified and unifying spectacle to a series of unified spectator-subjects who, as guardians of the liberties of the people of England, each possessed a degree of sovereignty in the new regime" » (B. HATLEN cite C. BELSEY, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama* (London, 1985), p. 18 et p. 26, in 'The 'Noble Thing' and the 'Boy of Tears': *Coriolanus* and the Embarrassments of Identity', *op. cit.*, p. 420).

²⁶⁹ Ceci est ma traduction du texte de B. Hatlen : « Belsey argues that Elizabethan drama becomes a site of contestation between the dispersed or discontinuous subject of the medieval period and the unified subject of modernity. And *Coriolanus* offers considerable support to this hypothesis, as it dramatizes the irresolvable conflict between a man who would be author of himself (the "selfmade man" of the bourgeois epoch) and an older ethos that defines human existence as inescapably relational » (*Ibidem*).

interprétée comme prétention à s'instituer lui-même comme « sujet souverain » indépendamment de la cité historique, fût-elle celle de sa naissance ou celle qui l'a adopté en tant que guerrier – par conséquent, dans un « état de nature » difficile à caractériser sinon comme désert des relations sociales, de la coutume et des institutions civiles historiques.

Burton Hatlen commente encore en ces termes le conflit qui oppose Coriolan au monde social hérité et contemporain : « La contradiction entre [sa] revendication d'une autonomie absolue et le caractère relationnel du monde qu'il habite peut expliquer à la fois la froideur qui dissuade tant de lecteurs de *Coriolan* et son pouvoir particulier sur les autres lecteurs »²⁷⁰. Nous avons déjà éclairé pour partie les raisons d'une telle froideur : celle-ci tient au refus de l'expression poétique, de la métaphore et de la théâtralité même par Coriolan qui semble imprimer son mutisme et sa rigueur à l'ensemble de la tragédie ; son « absolutisme linguistique » ne laisse pas, en effet, d'impressionner ses interlocuteurs et l'expression de sa pudeur paraît aussi imposer le voile à toute représentation de la nature, dans la tragédie. Le monde vert – celui de l'âge d'or en particulier – est tout à fait éclipsé du monde de *Coriolan*, peut-être en vue d'une refondation ou d'une nouvelle virginité souhaitée par son « héros » ; et quelque chose de sa froideur ou de son austérité s'adresse alors au spectateur de notre siècle comme si Shakespeare savait interpellé en chacun le Coriolan qui refuse la dépendance, l'altérité, le théâtre et la représentation. Celui ou celle qui rejette l'interpellation se sent-il précisément rejeté par Coriolan et perçoit-il aussitôt que la mort guette ici toute relation et toute identité, toute représentation et toute vie politique ? Quant à celui ou celle qui connaît la pente du refus de la théâtralité et de la représentation décevantes (la pente du théâtre répudié comme coupable falsification), n'est-il/elle pas invité/e à sonder sa virtualité « autistique »²⁷¹ et, comme telle, anti-politique ?

²⁷⁰ « The contradiction between the protagonist's demand for absolute autonomy and the relational character of the world he inhabits can explain both the coldness that repels so many readers of *Coriolanus* and its peculiar power over other readers » (*Ibidem*).

²⁷¹ Le terme est emprunté à Burton Hatlen, qui écrit encore : « Does the death of Coriolanus really mean anything to Rome except the disappearance of a threat? The logic of the play has thus carried us not through the death of the protagonist to a revitalization of the community, but simply to an impasse. Selfhood, the creation of an autonomous subjectivity – this is the project of modernity itself. But this project is, Shakespeare coolly demonstrates, impossible. And what then? » (B. HATLEN, 'The 'Noble Thing' and the 'Boy of Tears': *Coriolanus* and the Embarrassments of Identity', *op. cit.*, p. 420).

En conclusion, Coriolan se montre ici, en effet, anti-politique de refuser la ruse et le *dissensus* ailleurs qu'au champ de bataille et d'user de la parole pour torpiller, faire silence (et se protéger du pouvoir des mots d'autrui), au lieu d'en user au service du tact, du contact (de la proximité) et de la tactique (qui serait, notamment, calcul de la bonne distance avec l'autre). Coriolan exige l'éloignement, la hauteur, l'absence de tout contact et le « zéro » défaut ; aristocrate d'un nouveau genre, il dessine la figure d'un « sujet souverain », toutefois hostile ici à toute forme de représentation (symbolique, esthétique ou théâtrale, et politique). Pour la réflexion morale, la question est d'emblée posée par Shakespeare de ce qui se trame en deçà de l'aspiration à l'unité, à la maîtrise ou intégrité personnelles : Coriolan, « loup » féroce et « agneau » craignant de se faire manger la laine sur le dos et d'être dévoré au sens propre, noble patricien et fier paria (ou franc-tireur), sachant se montrer à l'occasion un mari, un père et un fils aimant et, tout à la fois, soldat fasciné par l'ennemi et prêt à tout abandonner pour le combattre (et supprimer la différence entre cet « autre » et « lui-même »), n'est-il pas marqué par la différence, la non-identité, la division, c'est-à-dire par l'altérité ? Et sa revendication contre le commun, la politique, le langage, la publicité du corps théâtral, la théâtralité même, n'est-elle pas dirigée contre la dissonance, le différend, soit contre le temps ou l'être incarné dans le temps – partant toujours altéré et différent ?

Et, pour la réflexion esthétique et politique, Coriolan ne meurt-il pas ici d'être « représenté » ? S'il refuse de se mettre en scène (de se prostituer) sur le forum, il n'en est pas moins mis en scène par Shakespeare dans un monde où le théâtre, la théâtralité, tiennent une place désormais prépondérante – voire incontournable – et où Coriolan lui-même ne peut satisfaire l'idéal d'une pureté sans défaut, de la virginité intacte c'est-à-dire encore sans contact, sans altération ni altérité. Meurt-il, alors, d'être un acteur muet²⁷² ou sans rôle sur cette scène – celle de la théâtralité, de la différence et du différend, ou bien d'avoir à composer, contre son gré ou sa conviction primordiale, avec la théâtralité et la représentation (symbolique, esthétique et politique) qu'il dit réprouver ? Et, plus largement, ne meurt-il pas sous les coups de son créateur qui, à l'anti-théâtralité stérilisante, oppose les puissances du théâtre sous deux aspects : celle, destructrice aussi, de la falsification et de la perte du sens dans la mesure où les tribuns manipulent le peuple et la vérité (non sans figurer, étrangement, la rhétorique des Puritains une fois qu'ils auront

²⁷² Cf. V, 3, 40-41.

cédé à la tentation de la théâtralité²⁷³), et celle, féconde sinon structurante, de la critique ou mise en crise au théâtre, par Shakespeare, des excès de l'anti-théâtralité et de la théâtralité elle-même ?

²⁷³ Cf. Table ronde Journée d'études *Autour de Coriolan : Perception/réception*, Journée d'études Versailles-St Quentin du 2 février 2007, <http://www2.uvsq.fr/toute-l-actualite/autour-de-coriolan-perception-reception> : après que J.-F. Chappuit a rapproché Coriolan du « tyran moral » qu'est le Puritain, Michèle Vignaux insiste sur la tyrannie potentielle des deux tribuns dont l'hypocrisie figure aussi les Puritains « politiques » et non plus seulement « moraux » opposés à l'absolutisme des Stuarts dans l'Angleterre du XVII^e siècle. Dans notre idée, les deux tribuns figurent l'une des expressions du puritanisme politique et Coriolan celle du puritanisme moral qui ne se résout pas encore à gagner le pouvoir politique et à la représentation populaire au sens large – tout crispé qu'il est sur la vertu et sur la limitation des pouvoirs du « peuple » - comme, du reste, les premiers républicains américains, ainsi que le précise Elise Marienstras au cours de la même table ronde.

**Entretien avec Koen Augustijne
(27 mars 2009, FUSL / BXL)**

Par

Philippe Guisgand

Philippe Guisgand : nous avons le plaisir d'accueillir Koen Augustijnen, chorégraphe du collectif C de la B et dont certains d'entre vous ont vu la dernière création hier au KVS Bol. Je le remercie d'être venu et de parler en français qui n'est pas sa langue maternelle. Pour les besoins de cet entretien, j'ai revu des captations de *Just another Landscape* (2002), *bâche* (2004), *Import Export* (2007) et j'étais avec vous hier au KVS pour revoir *Ashes* que j'avais vu en avant-première en février dernier. J'ai choisi de ne pas montrer d'extraits de façon à garder *Ashes* en tête. Pour les autres pièces, on essaiera de se fier à mes impressions. Nous nous sommes croisés, Koen et moi, à plusieurs reprises: à l'Opéra de Lille, ici à Bruxelles, à *La Monnaie* pour une soirée PARTS ; je t'avais vu danser chez Alain Platel aussi. J'ai découvert ton univers à travers *Just another Landscape for some Juke Box Money* puis *bâche* en 2004. On a discuté après la première de *Ashes* à Villeneuve d'Ascq avant que tu n'ailles à Paris puis en tournée avec de nombreuses dates. Peut-être pourrais-tu commencer par nous présenter ton parcours de danseur.

Koen Augustijnen : Bonjour à tous. En fait, je n'ai pas vraiment fait une école de danse ; j'ai fait beaucoup de stages. J'étais à l'université de Gand où j'étudiais l'histoire. J'ai aussi fait beaucoup de sport ; j'habitais à la campagne donc j'étais beaucoup en forêt, j'ai eu une jeunesse physique... À l'université, une copine m'a emmené à un spectacle de Wim Vandekeybus, un autre chorégraphe belge flamand, très énergique. Je ne comprenais pas tout car c'était mon premier spectacle, mais après dans la rue, j'étais en train de sauter, de me jeter ! Cette énergie m'attirait intuitivement et ma copine, qui à cette époque dansait un peu en amateur, m'a dit « tu dois faire une audition » ; je disais « mais non je n'ai pas de formation », mais elle a tenu bon en disant « je vais aller avec toi, c'est juste une expérience ». Donc je l'ai fait et Wim m'a choisi pour travailler pendant deux semaines. Beaucoup de chorégraphes font ce genre de

workshop, des stages pour essayer des nouvelles choses, ce sont aussi des auditions cachées. Et puis là, c'est tout un monde ! C'était au théâtre de la Balsamine, il y a plus de 15 ans maintenant. Il avait choisi des danseurs mais aussi des gens venant du sport ou du théâtre. Il voyait ce que ça peut donner sur scène en partant de tes propres possibilités et de tes centres d'intérêt. C'était très international aussi, il y avait des espagnols, des français, des gens de partout ; c'était très éclectique. C'est un monde très ouvert que j'aimais beaucoup et dans lequel on pouvait débiter sans beaucoup de technique. Et Wim a dit : « qu'est-ce que tu fais dans une université ? Tu dois aller danser ! ». Il disait aussi : « il faut chercher ton propre chemin, fais le stage, ne va pas dans une école ». J'ai donc dû expliquer à mes parents que j'arrêtais l'Histoire et j'ai passé l'audition au conservatoire ; mais c'était plutôt du théâtre parce qu'en Flandres il n'y avait pas beaucoup d'écoles de danse, à part le classique. Donc j'ai fait une année de conservatoire de théâtre, mais en même temps j'ai continué à faire des stages de danse. Ensuite, j'ai décidé que le théâtre n'était pas pour moi, je voulais explorer des choses plus physiques. Et puis pendant une année j'ai fait des stages et j'ai fait un *training* avec Min Tanaka. C'est bien pour des gens qui commencent à danser parce que ça commence très simplement et puis petit à petit ça devient plus compliqué. Parfois j'utilise encore ça comme échauffement quand je donne des cours ou des stages. C'est plus qu'un échauffement c'est un *work out* en fait. Et puis j'ai continué les stages et j'ai eu de la chance aux auditions chez Alain Platel ; il m'a choisi et c'est chez lui que j'ai vraiment fait mon école. Il invitait beaucoup de gens différents, et ce n'était pas seulement des danseurs. Il donnait des tâches à réaliser et dans lesquelles il fallait proposer des choses. Par exemple, il disait « je veux que tu fasses un solo et il faut commencer par ce que tu penses ; il est important de le raconter sur la scène et au public » ou alors « quels sont tes rêves ? » mais parfois c'était aussi un mot plus spécifique ou une tâche plus spécifique encore. J'ai appris beaucoup avec cette méthode qui oblige à penser de façon assez indépendante : « qu'est-ce que moi je veux faire ? » ou même si il donnait une tâche : « comment vais-je traduire ça ? » Et après, bien sûr, il guidait, on parlait et on évaluait « pourquoi aimes-tu ça ? », « est ce que ça peut exister dans la pièce dans le contexte général ou pas ? ». Donc j'ai dansé huit ans avec Alain Platel. J'ai vécu la transition d'une petite compagnie jouant de temps à autre jusqu'à être une compagnie de renommée internationale. Et puis entre temps, j'avais des temps libres et j'ai toujours continué à suivre des stages même pendant que je travaillais avec Alain ou même faire des petites pièces à côté. Par exemple, je suis allé une fois pour 3 mois à Lisbonne pour danser avec un chorégraphe qui

s'appelle Francisco Camacho qui avait créé avec Meg Stuart sa première pièce *Disfigure Study*. J'ai toujours continué à suivre les *workshops* pour faire des échanges dans le travail. Voilà ce qu'a été un peu ma formation.

P.G. : Et quand décides-tu de passer à la chorégraphie tout en demeurant interprète ?

K.A. : Le travail avec Alain Platel demande beaucoup de penser avec lui et de créer des choses qu'il utilisera dans la pièce. Ça te stimule aussi pour faire des choses toi-même. Parfois j'avais le temps libre et la première chose que j'ai faite, c'était à Rotterdam, à la demande d'Alain avec trois acteurs qui avaient une carte blanche avec lui. Mais Alain était déjà trop occupé et il a dit que je pouvais m'en occuper. J'ai donc fait ça entre les tournées et c'était une super expérience. Peut-être plus facile parce que c'était des acteurs qui avaient envie de bouger mais ce n'était pas des danseurs. Si tu as des danseurs qui ont déjà beaucoup de bagages et que tu commences comme chorégraphe, il y a davantage de pression.

P.G. : C'est un peu intimidant ?

K.A. : Oui, mais c'est venu petit à petit ; je n'ai pas décidé d'un coup que j'étais chorégraphe ! J'ai tenté ensuite une petite expérience d'une semaine pendant laquelle on te prêtait un lieu en contrepartie d'un rendu du travail que beaucoup de gens, de danseurs venaient voir. J'ai fait ça avec une danseuse et un guitariste qui jouait Bach à la guitare électrique. Annie Bozini, une programmatrice de Toulouse m'a encouragé : « continue à travailler et viens à Toulouse » donc j'ai fait ça et à Toulouse il y avait Serge Laurent de la Fondation Cartier. Il m'a invité à son tour avec cette petite pièce et ça a commencé comme ça. Ensuite Alain a fait *Let's op bach*, une pièce importante pour lui. Et là j'ai hésité à m'y investir. Lui m'a dit « il est temps que tu fasses tes propres pièces, il faut te jeter dedans et sauter le pas ».

P.G. : Donc tu as sauté

K.A. : J'ai sauté sans tout mesurer... Je ne sais pas comment te dire ça. Tu es sans cesse confronté à tellement de décisions... C'était l'heure de grandir.

P.G. : Et tu as conservé ce bain de départ. Pour toi il était naturel de continuer à prendre des gens qui n'étaient pas nécessairement issus du milieu de la danse, donc aussi des musiciens, mais également des gens qui venaient du cirque ou du théâtre et d'essayer de bâtir des pièces résultant de cette mise en commun.

K.A. : Oui c'est vrai mais je dois quand même dire que le monde du ballet a évolué avec des gens plus professionnels, des danseurs, des acrobates ou des acteurs. Il y a moins de gens à la limite de l'amateurisme. Mais cette tradition sans barrière perdure en danse. C'est

moins le cas par exemple dans le théâtre flamand que je connais aussi, où il est assez rare de voir des danseurs invités.

P.G. : Mais n'est-ce pas aussi parce que tu regardes toutes ces motricités qui ne sont *a priori* pas issues de la danse ? Par exemple, les mouvements que produit un acrobate ou un circassien, tu les regardes comme de la danse finalement ?

K.A. : Oui

P.G. : Tu disais en 2002 à propos de ta première pièce « d'une façon ou d'une autre tous ces gens font des mouvements que n'exécuteraient jamais les danseurs et c'est vraiment très beau à voir ».

K.A. : Oui ça c'est vrai parce que j'aime beaucoup les danseurs qui sont très virtuoses mais les acteurs ou les gens qui viennent d'ailleurs, qui n'ont pas eu de formation de danse, c'est une autre coordination, ils font des choses qui obéissent à une autre logique. Et cela m'intéresse. Parfois aussi ce sont des gens qu'on sépare de leur terrain, et ça leur donne une sorte de vulnérabilité ou une fraîcheur qui m'intéresse.

P.G. : Considères-tu qu'en tant que chorégraphe, tu n'as pas nécessairement à prendre toutes les décisions pour les autres ? Finalement tu vois les danseurs comme des organismes pensants, des gens riches, amenant avec eux aussi l'expérience des autres disciplines.

K.A. : Oui certainement et parfois ils amènent aussi des choses de leur vie dans la pièce. Ils amènent leur propre histoire. Parfois c'est personnel ou très privé même ou parfois c'est une autre technique qu'ils ont, ça dépend. Dans *Ashes* par exemple, ça avait beaucoup à voir pour moi avec dire adieu, laisser quelque chose, partir, abandonner... Donc parfois la tâche consistait simplement à créer un solo à partir de « dire adieu ». Au bout de deux heures, ils arrivaient avec des choses très personnelles.

P.G. : Comment as-tu choisi ces danseurs ? Pour ces capacités de mouvements qui peuvent venir d'ailleurs ou pour des qualités humaines ? Les as-tu toujours choisis de la même manière dans les différents projets ? Par exemple dans *bâche* il y a des moments de confessions presque frontaux, où les interprètes viennent se raconter...

K.A. : Bien sûr la qualité de danse est quand même un point de départ, c'est assez important. Mais après j'essaye de voir si c'est des gens avec une certaine ouverture. C'est assez intuitif en fait. Parfois ce sont des gens que je rencontre dans des stages, parfois des amis ou des gens que je connais depuis plus longtemps. Mais je fais aussi des auditions ; la construction d'un groupe est une chimie complexe que tu peux ne pas contrôler complètement.

P.G. : On retrouve dans tes pièces cette idée de faire exister un groupe pendant tout le processus de création et le fait que les problèmes

rencontrés peuvent aussi finalement, constituer le thème même du projet. Il y a un certain nombre de constantes qui m'ont frappées : l'idée de l'individu menacé par le groupe, la manière dont un individu peut sortir ou s'isoler, la façon dont un mouvement individuel peut se disséminer chez les autres, comment des caractéristiques individuelles parviennent à se maintenir dans le collectif...

K.A. : Oui ce sont des expériences partagées par tout le monde, même les enfants à l'école. Je me souviens quand j'étais petit, à l'école, j'étais dans un petit village où les gens parlaient un dialecte mais moi la langue officielle néerlandaise et je me souviens avoir été exclu du groupe pour ça; je n'étais pas accepté. Je donne cet exemple mais c'est un thème qui m'a toujours intéressé. Il y a un livre, *Les Oiseaux* de Gerzy Kozinski, que j'ai lu quand j'avais dix-huit ans dans la bibliothèque de mon père. Il m'a beaucoup impressionné et je l'ai lu plusieurs fois. Ça parle d'un petit garçon qui vit pendant la deuxième guerre mondiale. Il est juif, il habite en Europe de l'Est, probablement en Pologne et ses parents veulent le protéger et l'amènent vivre à la campagne et puis très vite les gens qui doivent s'en occuper meurent ou disparaissent et lui il commence à voyager et survivre à la campagne, tout en étant pourchassé par les Allemands. C'est une histoire très dure mais en fait une image est restée très forte : à un moment des enfants capturent un corbeau et ils le peignent dans différentes couleurs puis le relâchent avant que les autres oiseaux ne le tuent... C'est vrai dans *bâche* et *Import Export* j'ai joué avec ces notions de victime, ou d'individu contre un groupe. Et dans *Ashes* moins.

P.G. : Et en même temps, il y a la figure chorégraphique totalement opposée qui est l'unisson, *bâche* et *Import Export* commencent et finissent avec un unisson ; *Ashes* finit avec une forme d'unisson enfin en tout cas au moins un rythme commun. Ce qui est presque étrange aujourd'hui parce que ça fait trente ans que la danse contemporaine a abandonné l'idée d'unisson si ce n'est pour le questionner de manière très radicale à la façon de Mathilde de Monnier dans *Tempo 76* il y deux ans. Et encore c'était justement pour montrer qu'un chorus ça n'existait pas finalement et qu'il y avait toujours suffisamment de petits écarts pour que cet unisson ne puisse pas advenir. Mais toi qu'est ce que tu mets là dedans par rapport à cette problématique de la différenciation et de la manière de vivre ensemble, à la fois pour créer et à la fois sur scène pour mettre de manière emblématique ces unissons au début et à la fin de deux pièces. Est-ce un point de vue esthétique, un point de vue éthique ou autre chose ?

K.A. : Je pense que dans la danse théâtre, on est loin de l'abstraction.

Il y a toujours une bataille où il y a toujours une sorte de conflit. Entre des individus-personnages très différents mais qui, à un moment, commencent à faire quelque chose de très artificiel, qui est danser ensemble. Comment résoudre ça ? Pour moi c'est très intrigant : tu fais un mouvement seul, mais si tu le fais à deux, quelque chose advient, attire, prend une force très directe. C'est certainement une des raisons. L'autre raison quand tu fais un spectacle, est de chercher des variations. Telle phrase est un solo mais après tu veux une variation. Peut-être que je m'inscris dans une tradition qui veut qu'il y ait beaucoup de variations. Mais parfois ça a aussi à voir avec le concept ; par exemple avec *Ashes* je voulais que l'idée parte d'une catastrophe, quelque part j'ai vu cette photo d'un volcan en éruption aux Philippines dans les années 90. Et puis une partie des cendres est descendue avec le vent sur des villages qui ont été complètement recouverts : ça m'a inspiré le décor, un contexte pour le thème que j'avais choisi et qui était la fugacité, la mortalité, dire adieu, perdre et comment continuer avec ce sentiment. Quelle est l'alternative, dépression ou acceptation ? J'étais attaché à ce thème et je voyais les cendres comme métaphore de la fugacité ou de la mortalité mais en même temps la cendre comme symbole de fertilité aussi et d'une autre chose à venir. Le destructif se transformant en constructif, comme dans le mythe du phoenix né de sa propre cendre. Donc pour *Ashes* je voulais commencer après une catastrophe, quand les gens ont perdu leurs références, leurs proches et que leur environnement a radicalement changé ; quand ils sont en état de choc. Et j'ai demandé à tous les danseurs d'improviser, de faire un solo sur ce thème. Et j'ai décidé que la première partie de la pièce serait une sorte de chaos, alors que dans la seconde, ils commenceraient à chercher des contacts, donc une deuxième partie avec beaucoup de duos. Là, des relations commencent à se nouer mais sans harmonie particulière. Puis, avec les trios, les danseurs commencent à s'appuyer sur les uns sur les autres, tentent de trouver l'énergie dans l'autre ou essaient de faire des choses ensemble. Il y a un petit moment où ils dansent ensemble mais après ça se déconstruit de nouveau. Dans la dernière partie de la pièce, je voulais que le groupe trouve une sorte d'harmonie et c'est pour cela qu'à la fin, il y a une danse qui est synchronisée. La musique est aussi très importante, à la fin de ce solo « *my last words* », tout le groupe est dans le coin en opposition au garçon allongé. Et puis la chanteuse vient, et pour moi c'est la musique, la muse qui amène l'espoir et l'énergie. Tous vont se mettre à courir en se nourrissant de cette voix, comme une source de chaleur. Là les individus forment un groupe, deviennent un organisme. Petit à petit, une structure se met en place, des choses se font ensemble. C'est ça aussi la

synchronicité, elle donne parfois une structure à la chorégraphie. Et ça devient plus lisible. C'est comme un grand arc dans la pièce, allant d'une sorte de chaos à l'harmonie ou quelque chose de plus structuré ; mais parfois j'ai joué avec ça aussi à l'échelle d'une scène.

P.G. : Une très belle figure – la scène du trampoline – concrétise un peu ce que tu viens de nous dire sur l'esprit de la pièce c'est-à-dire des gens qui à la fois luttent pour rester accrochés à quelque chose, en l'occurrence la musique qui apparaît un peu comme le degré de haute civilisation qui demeure dans une situation de chaos, et puis l'envie de partir quand même, de lâcher prise ou de s'abandonner. Le trampoline, c'est à la fois l'envie de partir, c'est-à-dire le vertige dont on parlait ce matin, l'envie de s'envoyer vraiment au ciel comme ça, l'aspiration au bond, un désir aérien et en même temps il est impossible de rester sur un trampoline sans avoir les bras qui équilibrent pour pouvoir continuer à avoir ce plaisir. Ce principe de réalité dans le bond au trampoline n'est finalement pas une figure de danse, mais une figure de l'acrobatie...

K.A. : Oui, je ne l'avais pas vu comme ça. Mais en partant de cette idée, il faut aussi dire que malgré les années l'acrobatie, et cette technique très contrôlée, il faut aussi avoir le courage de te laisser aller, de tomber en arrière même si tu sais qu'il y a un trampoline. Pour moi, il y a un risque et ce thème du lâcher prise dans le contrôle m'intéressait.

P.G. : Cette dimension du risque nous amène aussi à parler de la danse en tant que technique. En revoyant toutes les pièces, quelque chose m'apparaît comme un style : la course, le pas chassé, tout les déplacements usuels, la course en rond. Tout ce qui mange de l'espace horizontal et qui s'oppose à une station debout : chaque fois qu'un danseur s'arrête c'est toujours, soit dans une hésitation stratégique « qu'est ce que je vais faire maintenant ? » soit parce qu'il y a une observation de quelque chose qui se passe ailleurs sur la scène, et qui est étonnant « tiens qu'est ce qu'il est en train de faire que moi je ne suis pas en train de faire ? ». Je trouve vraiment une sorte d'expectative exposée dans ta danse ; elle semble arrimée par le bas, peut-être à cause des chaussures souvent utilisées qui donne toujours une composante forte aux temps descendants du mouvement (contrairement à la danse classique par exemple). Cette composante qui va vers le bas rend la danse plus sonore dans ses déplacements, une danse pleine d'étreintes aussi, à bras le corps, ce que Boris Charmatz appelle « une danse de bûcheron », comme une danse brute qui ne serait pas brutale. Et paradoxalement aussi une danse de ligne très évidente dans *Ashes*, notamment sur Gaël Sanstiteva qui présente une laxité particulière qui donne à sa danse des chemins sinueux et un peu incertains quand même. Et puis face à l'horizontalité des déplacements, la

préservation d'un axe vertical qui est toujours là. Dans toutes tes autres pièces, les décors ont une grande importance, ils sont imposants : dans *Ashes* la maison et l'appartement forment une structure imposante qui prend la moitié de la surface scénique ; dans *Just...* C'était une gigantesque structure métallique avec un mur, en tôles ondulées sur lesquelles les danseurs vont s'agripper, dans *bâche*, le piano servait aussi de piste d'élan à des acrobaties et pas seulement d'instrument de musique, dans *Import Export*, de grandes caisses de livraison en plastique étaient empilées, et sur lesquelles il fallait grimper pour qu'elles servent de refuges... Et cela donne aussi l'occasion de questionner une motricité du grimper, de l'agripper qui constitue une autre caractéristique de ta danse que je ne retrouve pas ça ailleurs.

K.A. : Quand j'ai commencé avec Vandekeybus c'était très énergique et ça m'attirait. J'ai toujours eu beaucoup d'énergie et plus jeune, je jouais beaucoup au football aussi. Il y a peut-être un rapport inconscient avec la course. Pour moi, l'énergie de la course a aussi un rapport avec la passion. Quand tu parles de « danse de bûcheron », ça me paraît juste et partagé par plusieurs artistes ici en Belgique ; c'est un côté *rock'n roll*.

P.G. : L'énergie est plus importante que la forme finalement, et le choix de l'énergie prime sur celui de la forme.

K.A. : Oui peut être, mais ça ne veut pas dire que je ne fais pas attention à la forme. Mais étant un autodidacte de la danse, je comprends les mouvements à travers leur énergie. C'est pourquoi ma danse est plus brute, peu maniérée. J'ai aussi écouté beaucoup de jazz car mon père était un pianiste de jazz et joué de la guitare quand j'étais adolescent car j'aimais bien le rock.

P.G. : Peux-tu préciser l'évolution de ton rapport à la musique. Dans *Just...* par exemple la musique était très variée. Il y avait évidemment la référence au juke box qui est à la fois dans le titre et dans le décor puisque c'était un lendemain de fête, une sortie de café ou de discothèque. On entendait de la bossa nova, les Bee Gees, Purcell, Bach, tout un éventail musical éclectique... Alors quelle évolution a suivi ta demande à la musique dans la succession de tes créations ?

K.A. : J'étais plus dans la pop et le jazz ; de temps en temps j'écoutais du baroque mais c'est vraiment Alain Platel qui m'a de nouveau donné cette envie. Beaucoup de ses spectacles utilisaient une musique baroque retravaillée. Ce qui m'attire dans cette musique est son aspect émotionnel et mélancolique aussi. Steve Dujardin trouve que le baroque est la pop du 17ème siècle ! Que c'est très rock ! Cette musique très belle crée aussi une tension contradictoire avec les actions parfois très *hard* de la danse. Ça donne de l'air aux évènements scéniques. Pasolini utilisait aussi ce

principe dans ses films, comme dans *Mama Roma* je crois où ces deux garçons italiens sont en train de se battre sur cette musique très belle et finalement, tu ne sais même pas si ils sont en train de s'embrasser ou de se traîner sur le sol ; ça donne une chimie très particulière.

P.G. : De plus, cette musique baroque est aussi retravaillée, jouée par exemple à l'accordéon et au marimba ou réécrite en partie par le musicien.

K.A. : Nous avons essayé de chercher de nouvelles manières de jouer cette musique. À l'exemple d'Alain Platel qui va très loin là-dedans avec Aka Moon et Fabrizio Cassol son musicien de jazz : ils ont complètement retravaillé la passion de Bach. Pour nous, ça a commencé avec l'envie de Steve Dujardin, le chanteur, de faire un duo sur des airs de Purcell que j'aimais beaucoup ; j'étais d'accord mais pas sous la forme d'un duo. Et nous avons cherché comment donner une nouvelle version de cette musique avant d'envisager un travail de groupe.

P.G. : As-tu envisagé de faire un jour un travail dans un espace vide parce que tes espaces scéniques, on en a parlé tout à l'heure, sont quand même extrêmement emplis, pour pas dire encombrés parfois.

K.A. : Oui ça ne peut pas continuer comme ça (rires)

P.G. : On se rend bien compte que *Ashes* en tournée pose de vrais problèmes techniques, de par la taille du décor...

K.A. : Pour les techniciens c'est dur, c'est vrai.

P.G. : Donc on a vu que le décor finalement était aussi une manière de provoquer la danse. En ce sens, il est vraiment nécessaire. Mais est-il premier – au sens où c'est la danse qui s'adapte à ce décor ? Ou bien est-ce toi qui te dis « voilà le genre de danse que peuvent me proposer mes interprètes, si je veux leur donner des espaces supplémentaires alors je mets ces décors toujours imposants ».

K.A. : Sur *Ashes*, on a quand même travaillé trois mois sans décor ; ce sont donc certainement les danseurs qui priment. Je pourrais aussi faire une pièce sans décor et probablement que je vais le faire... De ce point de vue, peut-être que *bâche*, *Import Export* et *Ashes* forment ensemble une période avec un même chanteur, le baroque et des décors qui donnent un contexte. Mais ça peut évoluer. Je trouve aussi que dans *Ashes*, j'utilise davantage le décor que dans les autres pièces. J'ai trouvé qu'il amenait une certaine richesse.

P.G. : Comment s'est passé le travail avec la musique ?

K.A. : J'ai choisi la musique avant de décider du thème. J'avais aussi décidé de travailler avec le chanteur Steve Dujardin. Ensemble, nous avons écouté beaucoup de musique et choisi une vingtaine d'airs. Ensuite, je ne crée pas forcément sur la musique. Certaines scènes sont élaborées

en silence et après je choisis la musique. Pour moi, c'est un ingrédient parmi d'autres ; tout n'est pas déduit de la musique, ni même inspiré par elle. Dans *Ashes*, on l'a travaillée de façon assez indépendante et par la suite, on a cherché la meilleure chimie entre musique et danse.

G.P. : Comment as-tu choisi les interprètes ?

K.A. : Il y en a seulement un avec qui j'avais déjà travaillé dans *Import Export*, et le chanteur aussi. Les autres viennent d'ailleurs et pour eux, c'était déjà faire un peu la pièce que de se mettre sur la même fréquence pour arriver à faire le spectacle ensemble. Ce processus d'un travail dans une même direction est aussi un peu l'histoire de la pièce quelque part. Parce qu'ils sont très différents et qu'ils ont tous leurs demandes, leurs exigences ou différentes manières de s'échauffer... C'était un énorme travail.

G.P. : De quoi t'inspires-tu ?

K.A. : J'essaye de raconter quelque chose sur la vie ou sur l'humanité, même si ce sont des grands mots ; mais c'est ça qui m'intéresse, après je cherche une sorte de poésie, une abstraction pour que ce ne soit pas complètement une réalité. Et puis après j'espère qu'avec cette poésie ou cette abstraction, tu peux faire travailler ton imagination. Parfois je pense que je parle trop de mes sources d'inspiration. Les gens sont moins libres de faire leur histoire avec ça. J'aime bien que les gens interprètent à leur façon. Ça dépend de ce que tu as vécu dans ta jeunesse ou dans les semaines précédentes. Et ça me fait aussi encore plus comprendre le spectacle quand les gens proposent leur interprétation de la pièce. Donc j'aime qu'il y ait une ouverture, que tout le monde ne pense pas la même chose de ce que j'ai fait.

K.A. : Oui tu sais aussi que la danse dépasse ce qu'on peut en dire. Il y a des choses dans la pièce que je ne peux pas expliquer. Par exemple quelqu'un m'a dit à propos de la séquence des "vagues" : « tu sais quand j'étais petit si je pouvais pas dormir, je faisais ça dans mon lit et petit à petit je me berçais ». Pour moi l'inspiration venait des vagues de la mer et je n'avais pas pensé au bercement mais j'aime beaucoup que cette personne voit ça comme ça.