

Le drame du consensus

Sophie Devirieux and Florian Audureau

Number 324, Summer 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90902ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Devirieux, S. & Audureau, F. (2019). Review of [Le drame du consensus]. *Liberté*, (324), 66–67.

Le drame du consensus

FLORIAN AUDUREAU ET SOPHIE DEVIRIEUX

Après tous les débats soulevés par les spectacles *SLĀV* et *Kanata*, personne ne semble contester la dernière production de Robert Lepage, *Coriolan*. Cette mise en scène de la pièce historique de Shakespeare propose, par l'actualisation réaliste, une analyse critique des dynamiques partisans contemporaines. Toutefois, parce qu'il considère que « déjà à son époque, Shakespeare avait compris que les aberrations sociales ne sont pas le produit des systèmes politiques, mais plutôt de la nature inconstante des individus qui les dirigent », Lepage réduit *Coriolan* à une pièce dont l'enjeu résiderait dans la psychologie des personnages. Sous couvert d'interroger aujourd'hui « le choix entre la démagogie et la tyrannie », il transforme une victoire institutionnelle et démocratique majeure de la Rome archaïque – la création des tribuns de la plèbe – en une tribune pour l'élite dirigeante.

Écrite en 1607, la pièce de Shakespeare revient sur les exploits guerriers de Coriolan, rendu célèbre par le sac de Corioles (493 av. J.-C.) qui impose aux Volsques, les ennemis de Rome, une défaite écrasante. Héros de guerre, combattant sans pitié, Coriolan rentre à Rome couvert d'honneurs, et les patriciens, membres de l'élite aristocratique romaine, lui offrent de siéger parmi eux au Sénat. D'abord favori, Coriolan est rejeté par les électeurs à cause des tribuns, qui renversent l'opinion publique en révélant le mépris qu'il cultive à l'endroit du peuple. Coriolan est alors condamné à l'exil pour avoir tenté d'usurper le pouvoir. Vexé, il s'allie aux Volsques pour revenir se venger. Seules les larmes de sa mère et de sa femme parviennent à calmer sa colère, et Coriolan signe une entente de paix entre Rome et l'ennemi, au prix de sa vie.

À l'époque, Rome vient à peine de sortir de la monarchie (509 av. J.-C.). La cité fonctionne selon un régime oligarchique où le pouvoir est concentré entre les mains d'une riche élite patricienne qui compose le Sénat et dirige les armées. Les consuls détiennent le pouvoir exécutif, mais bien qu'ils soient élus par le peuple, ils proviennent de l'aristocratie romaine. La plèbe, de son côté, connaît une situation de famine et de crise économique. Or, l'endettement expose les citoyens au risque d'être enchaînés et vendus comme esclaves. C'est l'insurrection populaire (495 av. J.-C.), provoquée par cette situation insoutenable, qui conduit à la création des premiers tribuns de la plèbe (493 av. J.-C.), une institution qui vise à défendre les citoyens contre toutes formes d'abus. Mais certains patriciens, dont Coriolan, voudraient supprimer ces rôles pour mieux imposer leurs intérêts dans la direction de la cité. Lepage mesure-t-il la violence de classe à l'origine de la pièce quand, dans son mot du metteur en scène, il parle de la « sagesse » et de la « finesse » des sénateurs ? Avec *Coriolan*, Shakespeare pose l'épineuse question du pouvoir et de la représentation politique. La négociation entre les différentes instances représentatives se traduit par des luttes où la maîtrise de la rhétorique décide souvent de la victoire. Mais ce rapport de forces engage, chez Shakespeare, des partis pleins de contradictions dont aucun ne paraît digne du pouvoir : le Sénat est replié sur ses intérêts, les tribuns cherchent à rester favoris du public et Coriolan poursuit la gloire uniquement par orgueil.

Dans la mise en scène de Lepage, le drame de *Coriolan* sert toutefois une autre lecture, qui fait l'économie de la distanciation critique pourtant propre à Shakespeare. Ce choix, qui

CORIOLAN

TEXTE DE WILLIAM SHAKESPEARE, TRADUIT PAR MICHEL GARNEAU, MISE EN SCÈNE DE ROBERT LEPAGE, PRÉSENTÉE DU 15 JANVIER AU 18 FÉVRIER 2019 AU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE.

visé à expliciter une pièce fréquemment jugée trop complexe à cause de ses nombreuses intrigues politiques, a été encensé par la critique lors de sa création au Festival de Stratford. L'adaptation opérée par la mise en scène éclaire certes le récit, notamment grâce à de nombreuses coupures, mais elle a surtout pour effet de simplifier ses enjeux en imposant une interprétation univoque de la pièce. Ainsi, le traitement cinématographique de la mise en scène transpose le drame dans un réalisme contemporain et force le texte à une narration linéaire, ce qui entre en contradiction avec l'écriture shakespearienne, qui embrasse plutôt le monde comme système. La forme fragmentée, parsemée d'actions militaires et de scènes de foules, impossibles à représenter de façon vraisemblable, permet à Shakespeare un recul historique qu'on pourrait qualifier de brechtien. On sait que le théâtre élisabéthain suggérait par la métonymie des changements rapides de lieux, par exemple, dans *Coriolan*, entre le champ de bataille, le Sénat et la place publique. Cette variabilité est ici minutieusement aplanie par une technologie qui s'épuise à réunir dans une même image et selon un rythme fluide des situations volontairement disparates. Ainsi se succèdent comme par magie, chez Lepage, des thermes romains aux allures de spa, les bureaux du gouvernement et un bar avec écran géant, dans une vraisemblance visuellement séduisante, mais qui restreint les possibilités de lecture.

En outre, le choix du jeu psychologique enferme la pièce dans un drame personnel monolithique. Exception faite de l'ambiguïté assumée de la mère de Coriolan (Anne-Marie Cadieux), qui exploite la dimension humoristique de ses répliques pour suggérer, sur un ton ironique, que son amour maternel est infecté de manipulation émotive, le jeu psychologique domine chez tous les comédiens. Cette tendance est exacerbée par une survalorisation du pathos, particulièrement manifeste dans la scène muette où Coriolan (Alexandre Goyette), chassé de Rome, conduit une voiture réelle à travers différents paysages projetés. Accompagnée d'une musique introspective, cette scène offre une caricature involontaire du tyran Coriolan en héros mélancolique d'un film américain. Le manque d'ambiguïté dans cette direction d'acteurs réduit les couches de lecture possibles quant aux intentions des tribuns et des amis de Coriolan. Par extension, elle fige le bien-fondé de son élection et l'injustice de son exil.

Cette interprétation sentimentale humanise le personnage éponyme en «donnant une âme à ce guerrier impulsif et sanguinaire» tout en discréditant les revendications populaires. Elle fait l'apologie d'une figure forte, nimbée de la douce virilité de Goyette, ce qui n'est pas sans susciter la compassion du public. Héros lâchement condamné à l'exil par un peuple ingrat, c'est le désespoir qui, chez Lepage, l'accule à une alliance perfide avec les Volsques. Par son intégrité morale et son charisme militaire, Coriolan semblait pourtant l'homme providentiel apte à défendre et à guider le peuple! Comment alors comprendre sa condamnation autrement que comme l'œuvre du populisme? À l'inverse, la plèbe, chez Lepage, paraît inapte par nature à l'expression politique. Il la dépeint, dans la scène du porte-à-porte où Coriolan sollicite les voix des plébéiens, sous les traits de trois figures auxquelles on retire leur autonomie: une personne muette et

son interprète, une jeune fille entichée du héros guerrier et une personne âgée assistée d'un infirmier. Le peuple est ici cette masse anonyme et homogène, «un monstre aux mille têtes», nourri par des tribuns populistes qui manipuleraient l'opinion publique sans que le spectateur puisse comprendre la conjoncture économique et politique qui légitime leur méfiance envers les patriciens. La distribution montréalaise, qui associe ces deux tribuns à une femme masculine d'âge mûr aux cheveux blancs (Louise Bombardier) accompagnée d'un jeune premier (Philippe Thibault-Denis), n'est d'ailleurs pas sans rappeler les porte-paroles de Québec solidaire. À l'inverse, le choix de Rémy Girard apporte un capital de sympathie à la figure de Ménénus, le sénateur rodé à la politique et à la défense des intérêts des patriciens. En réduisant un problème politique à un drame psychologique et familial, et en occultant au passage le système de légitimation de ce pouvoir autoritaire, Lepage adopte en réalité une lecture aristocratique du politique.

Cette représentation des rapports de force va de pair avec une actualisation opportuniste qui instrumentalise l'histoire pour tirer des conclusions d'un passé abusivement plaqué sur le présent. Lepage fait un emploi anecdotique des moyens de communication modernes, comme dans la scène où deux soldats s'échangent des textos: si ce n'est faire rire le public, ce procédé n'apporte qu'une impression trompeuse d'atemporalité, comme si les nouvelles technologies n'avaient qu'un rôle accessoire dans la compréhension des phénomènes sociaux contemporains. Par ailleurs, dans le système néolibéral qui caractérise notre époque, l'influence d'un chef de guerre sur l'élite aristocratique ne rend pas compte des enjeux du pouvoir actuel. Les rapports de force à l'Assemblée nationale ou au Parlement répondent surtout à des intérêts économiques, dont la guerre est un levier, comme le déploiement des Forces canadiennes au Proche-Orient

l'aura récemment démontré. Est-ce là ce que souhaitait suggérer Lepage en confiant le rôle d'Aufidius, le chef des Volsques, à un acteur arabe (Reda Gueirnik)? Aufidius représentant l'ennemi juré de la patrie, ce choix de distribution artistique rejette l'hostilité sur une communauté déjà stigmatisée dans notre société.

Dans le programme, Lepage précise que *Coriolan* permet de comprendre les dérives du populisme et sa manipulation de l'opinion publique. Il met cette menace en relation avec le forum contemporain que seraient les médias sociaux: «ce qui, au départ, se voulait un carrefour pour les débats d'idées est plutôt devenu une plateforme idéale pour les dénonciations, les humiliations et le taxage». Ce renvoi facile n'est pas sans évoquer la polémique dont le travail de Lepage fut l'objet l'été dernier. Or, loin de reproduire d'anciens schémas, les médias sociaux ont plutôt tendance à accentuer la crise du système représentatif. L'époque de *Coriolan* fut celle où le peuple obtint la voix de représentants pour le défendre, tandis que nous vivons à l'âge de l'abstentionnisme et de la méfiance envers les institutions. La lecture à sens unique que cette production offre de la pièce, en prenant le parti de *Coriolan*, est symptomatique de l'embourgeoisement de nos scènes institutionnelles. Susciter la compassion pour un personnage en position de pouvoir, méprisant la plèbe et soutenu par l'aristocratie, et dévaloriser les seuls représentants du peuple, n'est-ce pas là l'expression même d'une classe bien nantie, confortablement installée dans ses privilèges? Le forum contemporain qu'aurait souhaité trouver Lepage dans les médias sociaux est ironiquement là, au théâtre. Mais le débat politique autour des œuvres reste impossible à mener tant et aussi longtemps qu'on soumettra la scène et sa réception au drame du consensus. **L**