Entretien entre Arnold Wesker et Julia Pascal
conduit par Anne Etienne pour le RADAC, Hove, 16 juin 2013.

Anne Etienne.– Qu'est-ce qui vous a incités à écrire ces pièces ? Dans quelle mesure Shakespeare était-il présent à votre esprit ?

Arnold Wesker.– Tu t'en souviens, Julia ?

Julia Pascal.– J'ai toujours trouvé cette pièce très difficile et j'ai toujours fermé les yeux là-dessus. Puis j'ai eu l'impression de fuir la question d'être Juive et Anglaise. Alors, en l'écrivant, en la revisitant, en la ré-envisageant, je me suis forcée à m'y confronter. Cela s'est avéré être une expérience très difficile, très déplaisante, mais je sentais que je devais la faire. Cela avait à voir avec le problème que pose le fait que cette pièce soit toujours jouée en Grande-Bretagne et avec l'idée que Shylock soit une des principales représentations de la vie d'un Juif. Cela me dérangeait. Alors il fallait que j'en fasse quelque chose. Ce qui m'a donné envie de la revisiter, mais à travers les yeux d'une survivante de l'Holocauste. Ruth Posner. Elle s'est enfuie du Ghetto de Varsovie quand elle était enfant. Je la connais depuis vingt ans, alors son histoire me parle. C'est quelque chose qu'elle véhicule dans son aura. Mettre cette histoire sur la scène, c'était dire quelque chose. Elle joue un personnage inspiré par sa propre histoire et sa présence, son accent polonais eux-mêmes produisent une certaine atmosphère sur scène. Ce qui me motivait également était la juxtaposition de deux ghettos historiques. Ainsi, Ruth, avec les vrais souvenirs de son enfance en Pologne, se trouve dans le Ghetto de Venise. Là, elle rencontre une troupe de comédiens qui filent une répétition générale du *Marchand de Venise*. La structure que je me donnais donc était celle d'une pièce dans la pièce (Ghetto sur Ghetto) encadrée par celle de Shakespeare pour construire une histoire par-dessus une autre (comme des paliers) pour obtenir une nouvelle entité dramatique.

A.W.– Pas du tout comme moi. Je m'en souviens très bien. J'avais souvent évoqué l'idée d'écrire une pièce construite autour des trois éléments : la livre de chair, les trois coffrets et l'intrigue secondaire entre Lorenzo et Jessica. J'ai toujours voulu mettre en scène *Le*

Marchand de Venise d'une manière qui ferait de Shylock un personnage différent, avec une personnalité différente. Quand j'en ai parlé à un des mes amis acteur, il m'a dit que j'aurais à récrire une grande partie de la pièce de Shakespeare. Alors j'ai pensé, et pourquoi pas ? Ensuite, j'ai vu la pièce mise en scène par Jonathan Miller : il l'a située dans le contexte du grand capitalisme victorien parce qu'il tentait de montrer que Shylock était un banquier comme les autres[1]. Il y a eu alors dans la pièce un moment qui fut une révélation pour moi. Quand Portia dit : « très bien, vous pouvez obtenir votre livre de chair, mais sans aucun sang versé ». Le Shylock que je connais aurait dit « merci, mon dieu, merci, je viens d'échapper à une chose que je ne voulais pas faire ». Pour moi, le défi était d'écrire une pièce qui explore comment il s'est retrouvé lié par un contrat qu'il ne voulait pas signer. Donc, j'ai commencé. J'ai utilisé les noms des personnages de Shakespeare et quelques-unes des répliques originales. Puis j'ai ajouté et recréé des personnages et des idées. À cette époque, l'université de Boulder, Colorado, m'avait invité à donner des cours [*dans le contexte de l'université d'été*]. L'un d'entre eux portait sur le théâtre anglais moderne. Au bout de deux semaines, je n'avais plus rien à leur apprendre. Alors je leur ai dit : « Voilà, c'est tout ce que je sais. Mais ça vous plairait peut-être d'entamer avec moi le travail d'écriture d'une nouvelle pièce ». J'ai divisé la pièce de Shakespeare en sections qu'ils devaient étudier. Je me suis retrouvé avec une brillante étudiante de troisième cycle, Lois Bueler, qui m'a dressé une liste de lecture. Elle m'a fait lire *Juifs de Venise*, *Les Juifs d'Italie, Les Femmes sous la Renaissance* – c'est ce livre qui m'a inspiré Portia – et ma pièce repose sur ces livres. L'élément le plus important qu'elle m'ait apporté ce sont les renseignements concernant une loi de Venise qui spécifiait qu'il était interdit de traiter avec un Juif sans un contrat signé et enregistré. Alors, mon Shylock et mon Antonio sont amis et mon Shylock s'énerve parce qu'on lui demande de briser cette amitié à cause d'une loi vénitienne inepte. Antonio lui rappelle : « Tu dois te conformer à la loi. Sinon tu établiras un précédent pour la communauté juive, qui doit respecter la nécessité d'un contrat tel que l'ordonne le gouvernement de Venise ». Il se retrouve pendu par son propre jury et il est sur le point d'en payer le prix. Mais, très vite, Portia – qui se

rend à Venise en tant que Portia, elle ne se déguise pas – déclare : « on ne peut retirer la chair sans faire couler le sang ». Shylock s'écrie : « merci, mon dieu » et il se sent soulagé de ne pas devoir respecter le contrat. Mais le doge réplique, « non, je crains qu'une loi de Venise exige la mort de quiconque attente à la vie d'un citoyen vénitien, etc. » Donc, c'est ce cadre que je m'étais donné. Je voulais aussi faire autre chose. Comme toi, je voulais « écrire » de vrais Juifs. Tu ne vois pas un Juif crédible dans la pièce de Shakespeare. Moi non plus. Les Juifs que je connais c'est Isaiah Berlin, c'est George Steiner, Lord Robert Gavron, Jonathan Miller : ce sont des Juifs que je reconnais. Mon Shylock est un mélange de toutes ces personnes, avec un peu de moi aussi pour créer cette nouvelle version du personnage.

A. E.– Diriez-vous que vous avez censuré Shakespeare en quelque sorte ?

J. P.– Je dirais plutôt « réinterprété », car comment censurer Shakespeare ? La pièce a été produite tant de milliers de fois.

A. W.– J'ai utilisé le même matériau de base. La première scène établit une innovation majeure : Shylock et Antonio sont de vieux amis. C'est leur amitié qui dirige l'histoire. Il y a plusieurs thèmes et intrigues : les relations entre l'État et l'individu, entre parent et enfant – on les retrouve dans la plupart de mes pièces. Le Shylock de Shakespeare est bidimensionnel : il engendre le stéréotype du Juif sans pitié, avare, l'incarnation du mal. Le mien est farfelu parce que c'est un esprit libre, il contredit l'image shakespearienne. C'est un homme d'affaires certes, mais sa passion réside dans sa collection d'écrits, c'est la connaissance. Il viole les lois de Venise, il se moque d'elles.

A. E.– Considérez-vous vos deux pièces comme les créations d'une écriture juive ou comme une réponse directe, post-Holocauste, au mythe shakespearien du Juif ?

J. P.– Je pense que c'est les deux, mais j'aimerais rebondir sur ce qu'Arnold disait sur le type du Juif reconnaissable. Comme je suis

également metteure en scène, je savais que je voulais un Shylock qui ait la cinquantaine – j'avais moi-même la cinquantaine lorsque j'ai écrit la pièce – un homme encore attirant et sexuellement actif. Ce qui m'intéressait c'était le Juif viril, peut-être le Juif viril d'après l'Holocauste, l'Israélien, le soldat, le guerrier qui rend les coups, qui n'est pas le Juif geignard de la tradition shakespearienne comme il était joué avant le XXe siècle. Pour moi, il y avait une autre interprétation. Il a une fille sur le point de se marier, alors il peut avoir 40 ans, il peut en avoir 30. Pourquoi le représente-t-on toujours comme un vieux gaga à barbe grise ? Ce qui m'intéressait donc, c'était un Juif musclé, athlétique, sexualisé, qui remettait en cause les idées reçues. Je pense que le public a eu un problème avec cela, mais c'est, délibérément, ce que je voulais faire[2]. Ce que je voulais ajouter – qui n'est pas dans le texte original – c'est cette atmosphère de Venise dont tu parles : la recherche du savoir, le poids de l'église catholique. J'ai donc des processions catholiques, je montre Shylock converti de force à la fin. [*À A. W.*] Ton Shylock va à Jérusalem, ce qui est intéressant.

A. W.– C'est vrai.

J. P.– Il est presque sioniste, ce qui est aussi déstabilisant pour le public traditionnel anglais. Que faire de lui à la fin ? Parce que dans Shakespeare, la fin est sanglante : on lui confisque tout, on le convertit, on le châtre complètement à tous les niveaux. C'est intéressant comme tous deux nous nous sommes emparés du personnage et lui avons donné une autre vie qui n'est pas dans la pièce de Shakespeare. Ceci explique peut-être le besoin qu'éprouve un écrivain juif de lui donner une seconde vie, qui dépasse la pièce de Shakespeare où Shylock disparaît.

A. W.– Je voulais ré-inventer une oeuvre poétique qui ne peut être perçue que comme antisémite, alors que telles n'étaient pas les intentions de Shakespeare. La « défense » de Shylock dérange. Il fallait que je m'y confronte mais sous un autre angle, que je donne aux paroles un autre contexte.

A. E.– On pourrait voir dans cet écart majeur une forme de censure en ce que vous euphémisez et amplifiez et, par là-même, recréez le personnage ?

J. P.– L'Inquisition est comme l'Holocauste : on n'en parle jamais. [*À A. W.*] Toi, tu en parles dans ta pièce. Il me semble que ta pièce parle au moins autant de l'Angleterre que de Venise. Il y a donc une sorte d'Holocauste, d'Inquisition pré-hitlérienne présente dans le texte, présente dans l'histoire. On a une responsabilité en tant qu'écrivain du XXe siècle. On ne peut pas choisir de l'ignorer. On peut voir le lien entre l'Holocauste et *Le Marchand de Venise* et le fait qu'elle a été utilisée à des fins de propagande par Hitler – les nazis adoraient cette pièce. On ne peut pas l'ignorer. Et puis, ces caricatures de Juifs se trouvent dans la littérature anglaise – elles sont dans Dickens, elles sont dans l'imagerie médiévale et elles viennent d'Angleterre. Nous, en tant qu'écrivains juifs anglais, faisons face à quelque chose qui est déplaisant pour le grand public, je crois.

A. W.– Le pire c'est *Le Juif de Malte* de Christopher Marlowe, bien sûr. Quelle pièce horrible ! Les Juifs ont peut-être engendré ces réactions parce qu'ils refusent l'autorité. Des esprits libres. Mon Shylock est un esprit libre, coincé dans un ghetto, cachant ses précieux ouvrages de peur qu'on les confisque et qu'on les brûle. Mais il s'est également fait une place importante au sein de la société juive. La communauté juive demande son aide afin de fuir l'Inquisition ou de construire une synagogue… Alors il est fier en plus d'être un esprit libre, et il s'emporte facilement.

A. E.– Pourriez-vous définir votre procédé d'écriture ? Les mots viennent-ils naturellement, librement, rapidement, ou avez-vous dû lutter et, si oui, avec quoi ?

A. W.– Je sais que l'écriture a été une lutte parce que dans mon journal j'ai écrit un jour : « Je n'en peux plus. Je viens de tout relire et c'est épouvantable ». Ce que j'avais écrit jusque-là était trop lourdement imprégné par l'histoire, c'était ça la difficulté. Alors j'ai dû saigner le texte. Mais ça a été merveilleux de saigner la pièce et d'avoir soudain un texte qui avait un souffle. J'ai eu ce problème-là.

Mais j'ai adoré faire les recherches. Cette étudiante à Boulder – à qui j'ai dédié la pièce – m'a donné cette liste de lecture et j'ai découvert des faits historiques dont je n'avais aucune idée auparavant. Mais ça, ce n'était pas une difficulté, juste un travail rigoureux.

J. P.– Une grande partie de ma recherche provient de mes voyages à Venise et dans bon nombre de pays européens catholiques. Puis, je l'ai mesurée par rapport à mon expérience anglaise. Contrairement à Arnold, je n'ai pas récrit la pièce. J'ai écrit quelques scènes et j'ai interprété la pièce, mais 90% du texte vient de Shakespeare et 10% de moi. Il y a donc une différence entre la vision d'Arnold et la mienne. La mienne était plus proche de l'œuvre première. Sa pièce est une œuvre originale, la mienne est celle d'une auteure dramatique qui est aussi une metteure en scène. Donc, dans le jeu, c'est le fait que Jessica mette une perruque blonde lorsqu'elle devient chrétienne : c'est plus un commentaire sur la société contemporaine à la fin du XXe siècle, sur les Juifs anglais qui veulent être des « Anglais » plus que des « Juifs ». Cacher sa judaïté, ce thème m'intéressait. J'essaye donc de représenter cela, ce qui, je crois, est dérangeant : pour réussir à s'élever dans la société britannique on doit métaphoriquement mettre une perruque blonde, on doit perdre sa judaïté. C'était la question que je voulais soulever et ce fut un plaisir d'écrire les didascalies et de faire la mise en scène. Ce fut un plaisir d'écrire les quelques scènes que j'ai ajoutées entre le père et la fille et d'inventer la survivante de l'Holocauste. À travers la création de Sarah, inspirée de la vie de Ruth Posner, je voulais que le présent et le passé s'interpénètrent, je voulais briser la structure, je voulais en faire une œuvre très postmoderne.

A. W.– Tu ne crois pas que tu aurais pu donner au personnage de Sarah un rôle plus important ? Vu le cadre que tu t'es fixé, elle aurait pu être plus étoffée, je trouve. J'avais envie d'en savoir plus à son sujet. Tu penses retravailler le texte ?

J. P. [*Rit*].– Une fois qu'une pièce a été créée, il est très difficile de la récrire. Mais ce serait possible.

A. W.– J'ai eu une expérience extraordinaire quand j'ai lu les épreuves de la nouvelle édition de mes pièces chez Oberon. Je

corrigeais les épreuves de *Les Amis*, mais en fait je récrivais la pièce[3]. Je pensais, « ce n'est pas bon du tout et il faut que je fasse quelque chose ». Alors, je leur ai demandé si ça les gênait que je récrive la pièce en entier. Donc, il y a une nouvelle version des *Amis*.

J. P.– Oui, je suis d'accord avec toi, Sarah aurait pu avoir un rôle plus important.

A. E.– Avez-vous eu tout de suite l'idée de ce cadrage structurel parce qu'il permettait ainsi une distance entre le texte shakespearien et votre projet, entre le passé et le présent ? Comment l'avez-vous développée ? Quelle était la dynamique entre le cadrage et la création du personnage de Sarah ?

J. P.– Cela faisait des années que je travaillais avec Ruth Posner en tant qu'actrice et je savais qu'elle s'était évadée du Ghetto. Pour moi, il n'était pas question que je fasse la pièce sans elle, elle faisait partie intégrante du projet. Car si l'on a une personne réelle, qui est aussi une actrice, qui porte en elle, dans sa mémoire cellulaire, l'expérience de s'être enfuie du Ghetto de Varsovie, et qu'elle se trouve dans la structure de la pièce, dans le Ghetto de Venise, en train de regarder une représentation du *Marchand de Venise*, on a tellement de choses que l'on ne peut pas écrire sur la page mais qui forment l'atmosphère de la représentation. Et c'est ce que je voulais. Si elle n'avait pas été en vie, je ne suis pas sûre que j'aurais pu écrire la pièce. Je pense à ce qu'apporte à la vision de cette pièce le corps vivant d'une femme polonaise qui s'est échappée. Je voulais la concentration de cette énergie dans l'espace scénique.

A.E.– Le titre de vos pièces concerne maintenant Shylock, non plus le Marchand. Ce choix est-il apparu comme une nécessité parce que vous êtes juifs ou à cause du portrait qu'en fait Shakespeare, lequel engendre le stéréotype monstrueux et éternel du Juif ? Pourquoi avez-vous – Arnold, en particulier – changé le titre initial ?

A. W.– Je sais exactement pourquoi. Ma traductrice allemande, une femme brillante, m'avait suggéré d'intituler la pièce *Shylock*, plutôt que *Le Marchand*. J'ai résisté. Il fallait que ce soit *Le Marchand*. Quand la pièce était en répétitions, je me suis rendu compte que *Shylock*

était un bien meilleur titre. C'est le sujet de la pièce, elle est sur Shylock. C'est grâce au harcèlement de ma traductrice.

J. P.– La pièce s'appelait *Le Marchand de Venise* parce que je trouvais qu'elle comprenait tellement du texte de Shakespeare, qu'il s'agissait de la vision de cette pièce de la part d'une metteure en scène. Mais lorsque j'en suis venue à la publier, il semblait que *The Shylock Play* était une façon plus honnête de décrire le thème sur le papier. Mais je ne pense pas que l'on puisse se détacher du stéréotype, de l'archétype shakespearien en tant que Juif en Angleterre. Ici, c'est comme ça. En tant que Juif né en Angleterre, on a le poids de ce stéréotype sur les épaules, qu'on le veuille ou non. Cela fait partie du *zeitgeist*[4] dans lequel on grandit en Grande-Bretagne. Je ne pense donc pas que l'on puisse séparer les deux et je pense qu'Arnold et moi avons tous les deux eu à nous battre contre cette monstrueuse figure qui nous était assignée.

A. W.– Tu as lu le livre de John Gross[5] ?

J. P.– Oui. Et Philip Roth a aussi écrit un livre avec un Shylock[6].

A. W.– Je l'ai lu mais je ne m'en souviens plus.

J. P.– Je pense que tous les Juifs européens portent cette image sur leur dos. C'est comme un manteau que l'on déchire et dont on doit se débarrasser d'une manière ou d'une autre.

A. W.– John Gross ne mâche pas ses mots et déclare que « la pièce a sans aucun doute contribué à l'avènement de l'Holocauste ».

J. P.– Il a raison.

A. W.– Et il présente un bon raisonnement.

J. P.– Parce qu'il y a toujours la dimension visuelle. Au bout du compte, quoi que tu écrives, quoi que j'écrive, l'image d'un Juif armé d'un couteau résonne si fort, est porteuse de tant de connotations historiques, que l'on ne peut la défaire avec des mots. Sauf si l'on supprime cette scène – mais supprimer cette scène, c'est perdre la pièce. Pour moi, l'image d'un Juif pointant un couteau à la poitrine

d'un chrétien ramène à toutes ces histoires de Juifs tuant des Juifs, à ce fantasme de régicide, si tu veux.

A. W.– Dans la mise en scène de Trevor Nunn, qui était plagiée selon moi, Henry Goodman se tient devant Antonio, prêt à utiliser son couteau, et on est censé sentir qu'il hésite[7]. Puis, après un très, très long moment, Portia dit : « Attends ». Cela fait dix minutes qu'il attend ! Et il pense racheter la pièce de cette manière. [*Ils rient*.]

J. P.– On ne peut pas la racheter.

A. E.– Mais est-ce néanmoins ce que vous tentez de faire à travers vos pièces ? Vous parliez de la dimension visuelle. Sont-ce des considerations esthétiques ou idéologiques qui vous ont incités à écrire ?

J. P.– Cela revient au même, non ? Pour moi, c'est idéologique, parce que je proteste contre l'image des Juifs dans la littérature.

A. W.– Oui. Il y a tellement plus et c'est ce que nous exprimons en créant des images alternatives du Juif.

J. P.– En tant que Juifs, nous pouvons en témoigner. Cela va plus loin que cette image, dont vous pensez qu'elle est si magnanime avec sa tirade « Un Juif n'a-t-il pas d'yeux ? », etc. Vous pensez que c'est magnifique. Je vous dis, moi : cela n'est rien du tout. Cela va beaucoup plus loin que cela. Plus que vous ne pouvez imaginer. Et je pense que c'est ce qu'Arnold et moi montrons.

A. W.– Tu connais Cynthia Ozick ? Elle a dit que ce discours pouvait s'appliquer à un singe. Il était impossible que mon Shylock prononce ce panégyrique de vertus soi-disant juives. C'est Lorenzo qui les prononce et Shylock ne supporte pas cette condescendance de la part de quelqu'un qu'il déteste. Il se révolte. Shylock représente une menace parce qu'il est imprévisible, parce qu'il n'accepte pas la charité, parce qu'il est anti-conformiste. Mon Shylock dérange parce qu'il est incontrôlable.

J. P.– On tolère les Juifs en Angleterre comme on tolère une mauvaise odeur. J'ai grandi avec cette idée. J'imagine que toi aussi.

A. W.– Non, pas moi. Je viens d'une famille communiste, où il était entendu que tous les hommes sont pareils. C'est faux, bien sûr. Je n'ai pas eu l'impression de vivre dans un pays antisémite avant la mise en scène de ma première pièce. Après cela, je me suis senti très juif. Si tu as un truc en plus, affiche-le. C'est ce que j'ai fait. A l'époque, le Royal Court s'intéressait aux excentriques, enfin pas aux excentriques mais aux auteurs qui étaient différents. J'étais différent ethniquement. Une chose que Lindsay Anderson avait découverte dans le ghetto de Hackney. Quand je lui ai demandé de lire *Soupe de poulet à l'orge*, il m'a répondu que j'étais un meilleur écrivain que John Osborne et Doris Lessing. Il ne pensait certainement pas que *Soupe de poulet* allait modifier l'image des Juifs.

A. E.– Pensez-vous que la notion d'antisémitisme soit le thème premier de la pièce ? Vous explorez bien d'autres sujets dans vos pièces, comme l'émergence du capitalisme, la place des femmes dans la société…

A. W.– Ce n'est pas tant la question d'un thème premier. Si je crée un Juif qui ressemble à Isaiah Berlin, George Steiner et Jonathan Miller, il est obligatoirement attiré par le monde des idées. L'idée de Shylock est intéressante, selon laquelle Abraham a inventé Dieu pour contrôler les Juifs qui n'étaient alors que des enfants indisciplinés. Sa relation avec Jessica aussi. La pièce se concentre sur des idées plutôt que des thèmes centraux.

J. P.– C'est une scène magnifique, dans ta pièce, quand Shylock explique que Dieu a été inventé par Abraham…

A. W.– Je crois que c'est une idée originale.

J. P.– Ça l'est. Très subversive pour les Juifs. C'est du blasphème.

A. W.– Un de mes cousins me disait que je ne devrais pas écrire des pièces comme ça. Mais c'est pour qu'ils blasphèment qu'on a inventé les Juifs.

J. P.– La motivation pour écrire ou réinterpréter cette pièce a à voir avec tous ces thèmes : elle parle du commerce, de la fortune qui vient et s'en va, de comment on peut s'élever très haut et retomber

très vite, elle est très moderne. Le rôle des femmes y est très important, ainsi que celui des minorités ethniques, celui de l'usure, qui continue, l'association des Juifs avec l'argent, la haine de l'argent. Arnold, tu parles de la noblesse et de l'argent nouveau dans ta pièce et cela me semble très moderne. C'est vraiment une pièce du XXe siècle, en ce sens, une pièce très anglaise. Elle parle de Venise, mais aussi de l'Angleterre. Elle contient de nombreux fils, comme la question de la place du Juif en tant que diable international avec tous ses contacts de par le monde. Ce qui est, bien sûr, le rôle du Juif à cette époque. Son histoire est très intéressante, en ce qu'il a des racines espagnoles, mais se fait ensuite expulser d'Espagne, mais a un cousin qui peut l'aider dans d'autres colonies. Le rôle du Juif polyglotte, intelligent, intellectuel ; la peur qu'il inspire ; l'anti-intellectualisme inhérent à cette peur.

A. W.– Est-ce que tout cela a été perçu dans ta pièce ?

J. P. [*Rit*].– Non, personne ne comprend mes pièces. Pour moi, c'est évident, mais je me rends compte que, dans ce contexte, cela ne l'est pas. Est-ce que les gens voient les strates dont sont faites tes pièces ?

A. W.– Non.

J. P.– Soit ils sont dérangés par ta pièce, auquel cas, ils ne l'aiment pas, soit ils la comprennent totalement, ce qui est rare. Mais ils n'arrivent pas à bien voir le tableau complet.

A. W.– Et puis Israël est gênante.

J. P.– Israël est un grand problème. Et pose le problème d'être un Juif qui s'exprime sur quelque sujet que ce soit en Angleterre aujourd'hui. Parce que si tu es Juif, tu es obligatoirement Israélien, donc tu es plein de haine, mais on ne peut pas dire une chose pareille, donc, finalement, on dit : « Oh, va-t'en, laisse-moi tranquille ».

A. E.– Mais ne pensez-vous pas qu'il serait encore plus difficile pour un auteur non-juif de récrire *Le Marchand* ?

J. P.– Oui.

A. E.– Ne pensez-vous pas qu'en fait vous, vous avez le droit de récrire la pièce ?

J. P.– En avons-nous le droit ? Je n'en suis pas sûre, mais je sais avec certitude que nous avons plus de griefs envers elle, que nous avons un lien plus fort avec elle, qu'elle nous touche plus, à cause de qui nous sommes, de ce que nous avons vécu.

A. W.– Permets-moi une correction. Je ne crois pas que ma pièce soit une récriture de la pièce de Shakespeare.

A. E.– Comment la définiriez-vous ?

A. W.– C'est une création originale qui comprend un personnage qui est une figure très importante, parce que malveillante, de l'histoire du théâtre anglais. J'essaie de le re-créer. J'aime à penser que j'ai réussi.

A. E.– Ce qui m'intéresse, dans vos pièces, c'est le fait que vous ayez créé certains personnages et en ayez ré-imaginé d'autres. Les personnages féminins sont particulièrement attirants. Vous avez donné une sœur à Shylock. Vous avez établi un lien très fort entre Shylock et Jessica. Votre Portia est aussi très contemporaine. Pourriez-vous nous parler de ces femmes ?

A. W.– J'apprécie plus les femmes que les hommes. Je préfère écrire à propos des femmes. Elles ont été très importantes dans ma vie : mères, soeurs, tantes, cousines, petites amies. Portia est très différente dans *Le Marchand de Venise*. Elle n'est pas hypocrite, elle n'est pas une anti-sémite qui le précipite volontairement vers sa chute. Elle est éduquée et intelligente. Elle ne souffrira pas d'avoir un mari idiot. Elle a suivi les ordres de son père, elle épousera celui qui choisit le bon coffret, mais elle mènera sa vie comme elle l'entend si elle s'aperçoit que Bassanio n'est pas un mari compétent.

A. E.– Pourquoi avoir inventé le personnage de Rivka, par exemple ?

A. W. – C'est intéressant. Ça me semblait normal que Shylock ait une soeur parce que moi j'avais une soeur. Rivka, aux côtés de Shylock, est tout à fait comme ma soeur Della était avec moi. Rivka

entre en scène à chaque fois qu'il y a un dilemme. Elle l'explique clairement tandis que Shylock, lui, ne fait que se ronger les sangs. Et donc ils se battent comme le font les frères et les soeurs.

A. E.– Qu'en est-il des rapports avec les personnages de la jeune génération ? Parce qu'ils n'agissent pas du tout comme dans la pièce de Shakespeare. Dans *Le Marchand*, Bassanio est très proche d'Antonio. Dans votre pièce, ils se connaissent à peine, ce qui soulève la question suivante : « pourquoi Antonio emprunte-t-il de l'argent pour un homme qu'il vient de rencontrer et dont il se méfie, ce qui le précipite ensuite vers le contrat fatal ? » C'est un point qui éveille ma curiosité car je ne le comprends pas.

A. W.– Tout d'abord, Shylock et Antonio sont amis, donc Shylock ne tient pas compte de son mépris envers Bassanio. En plus, il est naturel qu'Antonio se tourne vers son ami. Je connais bien les relations entre Juifs et Gentils – des amis qui ont eu une grande influence sur moi – et j'ai construit leur amitié sur mon expérience. J'ai fait de Bassanio le filleul d'Antonio avec tout ce que cela inclut en termes d'obligation.

J. P.– L'Antonio d'Arnold est si droit moralement que même s'il le détestait, il se sentirait obligé d'aider son filleul. Dans le monde chrétien, on a clairement une obligation morale envers l'enfant et ses parents. C'est ma lecture.

A. W.– Merci, c'est exactement ce que je voulais dire.

A. E.– Comment décririez-vous la relation entre Shylock et Jessica?

J. P.– J'étais consciente que Shylock était veuf et je pensais qu'un homme Juif ne serait pas resté seul. Ta Rivka me semble très juste. Il y aurait toujours eu une femme… On aurait remarié un homme Juif, ou il y aurait eu quelqu'un pour s'occuper de lui. Pour ma part, je voulais que le lien père-fille soit très fort, je voulais montrer qu'il ferait tout pour elle. Je lui fais recoudre son manteau. Naturellement, je pensais aux tailleurs juifs. Il existe donc ce lien intime.

A. W.– Mais c'était pour transporter des bijoux, non ?

J. P.– Cela arrive plus tard, mais je voulais qu'il fasse quelque chose de très personnel pour elle. J'aime l'idée qu'un homme soit tailleur. La couture, dans la culture britannique, est un travail de femme. Un tailleur homme est une image assez juive.

A. W.– C'est très courageux de ta part. Il faut avoir cette connaissance des Juifs et des Juives et y plonger un public anglais.

J. P.– Cela ramène à la question de ce que nous apportons au *Marchand* : notre connaissance, une connaissance intime de la vie juive en Grande-Bretagne, que nous acquérons en naissant et qui se retrouve, en conséquence, dans notre écriture, mon écriture, mes mises en scènes. Portia m'intéressait. Je pense que les femmes d'Arnold sont des féministes, des femmes fortes. Je pense que les miennes le sont aussi. Mais le féminisme de Portia est déplaisant. Dans sa première scène, je la montre avec un amant caché sous ses jupes, plutôt que d'en faire une chaste jeune fille qui se fait prendre. Elle est sexuellement libérée. Venise, à cette époque, était pleine de bordels. Les femmes riches avaient aussi, certainement, des amants. Si elles faisaient attention à ne pas tomber enceintes, cela allait. On n'en parlait pas, mais c'était là. Les femmes riches avaient du pouvoir, mais elles ne pouvaient pas l'exercer avant d'être mariées. Mais Portia est déplaisante car elle est aussi antisémite que sa société. Cela m'intéressait. C'est une femme qui paraît séduisante et sexuellement libre et intelligente et cultivée, mais elle est antisémite. Et puis on a Jessica, la femme juive qui est amoureuse de la société chrétienne. Dans ma vie, je n'ai eu de relations amoureuses qu'avec des hommes qui n'étaient pas juifs. Donc, faire face à l'ambiguïté d'être attirée par la société non-juive me semblait important. Jessica est gouvernée par le désir, pas par l'intelligence, à tous les niveaux : le désir d'appartenir à la société chrétienne. Ce que l'on peut comprendre, lorsque l'on est un Juif britannique. Pour s'intégrer, il faut épouser la société non-juive, sauf si l'on veut être un Juif orthodoxe. Pour moi, tous ces niveaux étaient présents aussi. Amoindrir sa judéité pour survivre me semble faire partie de la vie juive anglaise. Alors que je ne suis pas sûre que ce serait le cas à New York. Voilà ce à quoi je pensais, si vous voulez.

A. E.– À travers Portia et Jessica, vous dessinez des femmes très différentes mais les présentez toutes deux dans leur rapport aux hommes, et notamment à un homme. Il y a ce moment très fort, à la fin de la pièce, quand Shylock exprime son affection, son respect et son admiration à Portia sous les yeux de Jessica, sa pauvre fille qui s'enfuit alors en courant. C'est un moment très émouvant quand on sait que, dans la scène suivante, il est parti pour Jérusalem.

A. W.– Ce n'est pas censé être une scène romantique. Ces deux femmes ont lié leur sort à des hommes qui ne les méritent pas. Elles sont éminemment modernes parce que leur erreur va les faire réagir. Jessica le fait très vite. Elle est intelligente mais elle est en conflit avec Shylock à cause de ce qu'il attend d'elle. Donc, elle tombe amoureuse de Lorenzo qui représente la jeune génération d'intellectuels. Quand elle se rend compte que c'est un fanatique religieux, que Shylock avait raison de le mépriser, elle s'enfuit.

J. P.– J'ai un intérêt particulier pour cette question. Mon père m'a dit : « Il vaut mieux épouser un Juif qui te bat plutôt qu'un Gentil qui est bon pour toi ». Dans la pièce de Shakespeare, dans la pièce d'Arnold, il y a quelque chose de très intéressant dans le père juif qui renie sa fille. Cela fait partie de la vie juive – sauf dans les milieux éduqués et libéraux. Mais c'est certainement présent en arrière-plan. Je sais que se marier en dehors de sa religion est le plus terrible des péchés. Aujourd'hui encore, cela se vit en termes de trahison de ceux qui sont morts pendant l'Holocauste. Moi, je n'ai pas eu d'enfants, je n'ai donc pas été une bonne petite fille juive.

A. E.– Vos pièces, chacune différemment, sont toutes deux didactiques. Elles présentent les choses clairement pour le public. Quelle est votre expérience de la participation du public, de la manière dont il a accueilli les pièces ? L'expérience que vous en avez faite est-elle identique à celle de vos autres pièces, ou existe-t-il un aspect particulier dans ces deux cas précis ?

J. P.– Comment savoir qui va venir voir la pièce ? On ne connaît pas son public. « Le Public », ça n'existe pas. Il est composé d'individus aux attentes différentes. Peut-être est-ce différent pour toi parce que tu as écrit une pièce originale alors que moi j'ai récrit

des parties de celle de Shakespeare. J'avais l'impression de toucher à la Sainte Bible et c'était pécher. Mais ta pièce est un texte original.

A. W.– J'espérais que le public quitte le théâtre avec une image différente de Shylock, je crois. Et j'espérais que, durant ce processus, le public ait développé également plusieurs autres idées intéressantes. Pour eux-mêmes. L'enseignant en moi voulait avoir de bons élèves.

A. E.– Comment les pieces ont-elles été accueillies ?

J. P.– On a joué la pièce trois ou quatre semaines à l'Arcola[8]. Certains critiques l'ont comprise mais beaucoup d'entre eux sont restés complètement perplexes parce qu'ils ne comprenaient pas les références, ils ne comprenaient pas vraiment ce que la pièce essayait de faire. Ils ne comprenaient pas pourquoi Jessica voulait mettre une perruque blonde parce qu'ils ne connaissaient rien aux Juifs essayant de s'intégrer à la société anglaise. La méconnaissance des Juifs dans la vie britannique est patente. Cela me choque toujours que l'on ne sache rien sur la vie juive, alors que nous, les Juifs, apprenons tout de la vie chrétienne. Ils n'ont pas compris les références, les attaques contre l'église catholique au moment de la procession, ce qui était dit de l'Inquisition. La conversion de Shylock à la fin ne leur a pas parlé. Certains ne connaissaient pas la pièce de Shakespeare, alors ils ont pensé que c'est ce qui se passe dans Shakespeare. On a des réactions extrêmement différentes selon l'origine des spectateurs. Ceux qui connaissaient l'Holocauste ont clairement compris la structure : qu'il s'agissait d'une vision de la pièce de Shakespeare à travers le regard d'une survivante de l'Holocauste avec, sur scène, une actrice qui a fait l'expérience de l'Holocauste. Eux, ils ont compris. Mais il se peut qu'ils n'aient pas compris d'autres éléments, comme la critique de l'Inquisition ou le poids de l'église catholique à l'époque. Et ceux qui ne connaissaient pas la pièce de Shakespeare ne comprenaient pas que la pièce qu'ils voyaient était différente.

A. W.– Je n'ai jamais imaginé qu'on puisse ne pas connaître la pièce de Shakespeare. Je pensais que les critiques seraient dithyrambiques, que la pièce resterait toujours à l'affiche, que le sens de la pièce serait révélé ainsi.

A. E.– Dans votre cas, il y a eu plusieurs mises en scène et notamment le traumatisme des premières représentations aux Etats-Unis[9]. Comment la pièce a-t-elle été accueillie pour sa première à Stockholm, par exemple[10] ?

A. W.– On m'a dit que c'était la meilleure pièce des dix dernières années. Elle a fait grande impression. J'ai vu une représentation au Danemark ; c'était honorable. Je ne me souviens plus des autres représentations. David Suchet a joué Shylock à Birmingham. Encore une fois, l'accueil fut honorable. Ce n'était pas le choc, le « comment ose-t-il ? » auquel je m'attendais. C'est cette réponse que j'espère : « comment ose-t-il ? » et les foules qui attendent à l'extérieur du théâtre pour me huer.

A. E.– Pensez-vous avoir écrit une pièce polémique ?

A. W.– Oui.

J. P.– Elle est stimulante, provocatrice, elle est un bras d'honneur à la soi-disant tolérance envers les Juifs dont l'Angleterre se targue.

A. W.– C'est cela. L'ultime parodie dans *Shylock* est d'utiliser les célèbres répliques de Shakespeare et de les attribuer à Lorenzo.

J. P.– Oui, c'est fantastique, c'est stupéfiant. Les vers antisémites.

A. E.– Reliez-vous la dimension de controverse au contexte anglais ? Les pièces seraient-elles aussi polémiques dans d'autres pays européens ?

J. P.– Je crois que oui parce que Shakespeare a été traduit et Shylock est une figure universelle : le Juif avare, usurier, obsédé par l'argent, froid, sans cœur, sale, puant, au service des plus basses parties de la société – voilà le stéréotype. Il est international. Lorsqu'on le montre en Angleterre, évidemment…

A. E.– Il y a une absence de comprehension qui ne devrait pas exister. Chacune de vos pièces a une forme bien distincte. Quelle importance accordez-vous – et je sais qu'Arnold va dire que le fond dicte la forme – à la forme, par opposition au texte, aux mots, aux thèmes, aux idées ? Aviez-vous une idée de la forme de la pièce

avant de commencer à l'écrire ? La pièce de Julia est particulièrement saisissante parce que la structure effectue une distanciation avec le texte shakespearien, une distanciation qui est également subie par le spectateur.

J. P.– Dans l'ancien Arcola le dispositif mettait les spectateurs, sur deux côtés, dans le Ghetto. L'eau, c'était le sol, l'aire de jeu était au milieu. Je ne savais pas vraiment avant de découvrir l'espace que cela fonctionnerait bien des deux côtés. La longueur des canaux à Venise, le sentiment de leur longueur, m'intéressait. Naturellement, avec un plus gros budget, on utiliserait vraiment de l'eau. Mais nous avons utilisé des planches au-dessus de l'eau et l'idée des eaux qui montent : la géographie de la ville était importante pour moi, la fluidité de la vie, comment les choses peuvent changer en un clin d'œil. Le non-naturalisme de la production. Lorsque j'ai vu *Shylock* à Birmingham, c'étaient les livres, le poids des livres, qui me semblait faire partie intégrante du texte. Mais ce sont deux œuvres très différentes. J'ai écrit et imaginé la mienne de façon à ce qu'elle soit fluide, osée, à ce qu'elle ne convienne pas à une scène traditionnelle. *Shylock* est faite pour une structure plus formelle. Son originalité tient dans son écriture et ses idées plutôt que dans sa scénographie. Corrige-moi si je me trompe.

A. W.– J'avais des idées quant à la forme scénique, mais Jocelyn Herbert, la décoratrice, ne les a pas gardées. Je voulais que la première scène ait une tonalité sombre, qu'on joue sur les ombres, parce qu'elle se passe dans le ghetto juif. La scène suivante devait être saturée de lumière, saisie par le soleil de Belmont, avant de retourner dans le ghetto. Je voulais cette double perspective visuelle comme base formelle de la pièce. Mais Jocelyn Herbert avait d'autres idées et, à cette époque, elle était plus proche que moi de John Dexter [*le metteur en scène*]. C'était une décoratrice exceptionnelle. Ses décors étaient magnifiques, mais ils n'ont pas créé l'effet que je voulais voir du jeu entre l'ombre et la lumière.

J. P.– Je crois que c'est toi qui as raison, à cause de la nature écrasante, oppressive, du Ghetto quand on va à Venise aujourd'hui, de la quantité de gens qui s'y entassent. Tu parles de cela dans ta

pièce. Il est très important de le montrer. Ces Juifs soi-disant riches vivaient en fait comme des sardines et s'ils sentaient mauvais, c'était à cause du manque d'aération.

A.E.– Quelle était l'idée principale que vous vouliez véhiculer à travers cette mise-en-abyme ? Selon moi, ce qui est important ce n'est pas tant le fait que l'ont ait une représentation de la pièce, mais que ce soit une répétition de la pièce. Parce que la metteure en scène est absente, il y a cette atmosphère de liberté, presque de fête qui entoure le contrat central, sombre et hors du temps. Vous avez dit que vous étiez influencée par le travail d'ensemble, au sein d'une compagnie. Alors y a-t-il eu plusieurs influences, pendant le processus d'écriture, qui ont joué sur la forme de la pièce ?

J. P.– L'idée que la metteure en scène est retenue par la crue et qu'en conséquence la répétition générale doit avoir lieu sans elle, de même que le fait que la metteure en scène soit une femme fait partiellement référence à moi et à d'autres femmes metteures en scène – ce qui n'est toujours pas si courant sur la scène britannique. Mais oui, il y a toujours l'idée de Shylock comme figure monolithique… Peut-être Shylock n'est-il pas monolithique, peut-être les Juifs peuvent-ils réinterpréter Shylock. Peut-être Shakespeare a-t-il créé un prototype pour nous, peut-être pouvons-nous nous emparer de ce stéréotype et le renverser, le remettre en question ? Donc, l'idée de la répétition est le premier niveau de l'idée centrale : « qu'est-ce qu'un Juif ? » Qui est Shylock ? Est-il l'ami plein d'ardeur, sexy, intellectuel, d'un non-Juif généreux dont la vie est brisée par l'état ? Ou est-il le Juif au couteau assoiffé de sang ?

A. E.– Ou Sarah ?

J. P.– Oui, ou est-il une femme qui s'est échappée du Ghetto ? Mais comment se relie-t-elle à cela ? *Le Marchand de Venise* de Shakespeare a-t-il été une répétition de l'Holocauste ? La création du personnage de Shylock a-t-elle mené aux chambres à gaz ? Toutes ces questions sont contenues dans la répétition de cette pièce si puissante et dans les images de la juiverie en Europe.

A. W.– On dirait que je n'ai pas tout compris en lisant ta pièce. J'ai pensé que je comprendrais beaucoup mieux si je la voyais sur scène.

J. P.– C'est vrai. Parce que je suis une metteure en scène et que j'écris comme une metteure en scène. Je sais comment créer ces niveaux et cette atmosphère, et ces questions se soulèvent d'elles-mêmes lors de la représentation. Lorsque je mets en scène les textes des autres, les deux travaillent ensemble en moi. Je ne peux pas les séparer.

A. E.– *Shylock* est de facture plus traditionnelle, en deux actes. Toutefois, quand on lit la pièce, on ressent l'urgence de l'action comme imprimée au sein de la structure. Est-ce votre manière d'indiquer au metteur en scène qu'il ne doit pas se fier à l'apparence traditionnelle et narrative de la pièce, mais discerner l'urgence comme fondation structurelle de la pièce ?

A. W.– Oui. Il ne faut pas oublier que j'ai grandi avec le cinéma. Je n'allais pas au théâtre, sauf quand je jouais en amateur. On n'avait pas les moyens d'aller au théâtre, mais on pouvait aller au cinéma Odéon dans Brick Lane, en haut de ma rue. Je crois que de nombreux critiques et metteurs en scène oublient l'influence du cinéma dans notre écriture. Quand on parle de ma génération comme étant celle qui pour la première fois a mis sur scène des personnages de la classe ouvrière, c'est insensé ! Il y avait déjà les Dead End Kids, il y avait Sean O'Casey. Les critiques ont laissé là un trou béant. Mais j'étais bien plus influencé par le cinéma que par le théâtre. Et je suis sûr qu'on le voit par endroit dans *Shylock*, dans la rapidité des transitions scéniques.

A. E.– La distance que vous avez créée avec le texte original par des procédés différents – nouveaux personnages, perspectives opposées, étoffements, cadrage métathéâtral –, cela s'est-il avéré un espace créatif privilégié ou au contraire difficile à négocier ? A quel point le spectre shakespearien vous a-t-il hantés ?

A. W.– J'ai pris mes distances en écrivant un nouveau texte. Je savais que je n'allais pas récrire Shakespeare ni même écrire dans le même style, comme si j'en étais capable… En écrivant tout depuis le

début, je me suis libéré. Quand je parlais du genre de Juifs que je connais, j'ai mentionné George Steiner et Lord Gavron. Bob Gavron est un de mes amis. Il possède les maisons d'édition Folio Society et Carcanet Books. Il a bâti sa fortune dans l'imprimerie : le *Livre Guinness des Records* et *Vogue* et tous ces magazines. Il a gagné beaucoup d'argent. Mais il prenait le temps de lire. Je lui ai envoyé tout ce que j'ai écrit. Il lisait des romans, des pièces de théâtre, des livrets d'opéra – il a été directeur de la Royal Opera House. Quelqu'un comme lui, sa manière de s'exprimer, était toujours présent dans mes pensées. Et puis il y a aussi mon style inimitable d'écriture des dialogues. [*Ils rient.*]

J. P.– Je pense que tu as écrit un Shylock plus intellectuel, particulièrement à travers l'histoire des livres et de son amour du savoir. Le mien ne l'est pas. Le mien, c'est le marchand. C'est un marchand parce que je ne connaissais pas bien le monde intellectuel, quand j'étais petite. Mon grand-père était dans le textile et dans l'import-export, travaillant dans une pièce moitié plus petite que celle-ci dans un sous-sol de Manchester. Il est devenu très riche et puis très pauvre en très peu de temps. Je connaissais donc le monde des petits artisans et je me suis intéressée à ces gens qui gagnent leur vie grâce à leur intelligence. Il est plus shakespearien qu'original, mon Shylock. Mais il provient de Shakespeare dans sa présentation comme un père aimant ; ou encore dans la scène où il marche dans la rue et où on lui crache dessus et qu'il se défend. Le développement du personnage, pour moi, était de le faire évoluer du Juif marchand en Juif combattant. Il est proche du soldat moderne, du nouveau Juif, du Juif d'après l'Holocauste. Mon Shylock était différent. Le tien ressemble plus à Isaiah Berlin, l'homme de lettres britannique cultivé. Ce sont deux visions différentes.

A. E.– Aviez-vous conscience d'autres travaux autour du personnage de Shylock ?

J. P.– Oui, Philip Roth et John Gross. Mais cela a plus à voir avec le poids du personnage que l'on retrouve partout, comme Fagin, les caricatures de Juifs, la vision commune de Shylock. Par exemple, on me demande souvent d'où je viens. Si je réponds « de Manchester »,

là où je suis née, on est déçu. J'ai l'air d'une étrangère et ce n'est pas ce que l'on souhaite entendre. On veut dire : « tu n'es pas anglaise, d'où viens-tu ? » Mais j'hésite à dire que je suis juive parce que je ne sais pas en face de qui je vais me trouver et quelle va être la réaction de mon interlocuteur. Ou je dis que mes grand-parents étaient roumains, mais pas juifs roumains. Donc, je me censure. En Amérique, je ne ferais pas cela.

A. W.– Je n'ai pas l'impression de m'être censuré.

J. P.– J'écris sur ce sujet, mais je n'en parle pas parce que cela pourrait s'avérer dangereux. Cela me fatigue. Je n'en fais pas étalage, sauf dans les débats publics, comme celui-ci.

A. E.– Y a-t-il encore un sujet dont on ne peut pas parler ou qu'on ne peut pas montrer ?

J. P.– Israël est un territoire impossible à mentionner dans la vie britannique. C'est un territoire très dangereux. J'ai l'habitude de la boucler sur ce sujet et d'écouter ce que l'on dit, sauf lorsque je suis avec des gens qui ont une compréhension profonde de la géographie et de l'histoire.

A. W.– Je me souviens de cette chanteuse irlandaise qui participait au programme de la matinale, à l'occasion d'une émission de radio. Nous étions tous assis là, en attendant de passer à l'antenne, et la question d'Israël et du Moyen-Orient a été soulevée. Presque à propos de rien, elle a dit : « Pensez à ces pauvres Palestiniens ! » Vous ne pouvez jamais savoir quand ni où la question va surgir. Alors évidemment je pratique l'esprit d'escalier.

A. E.– C'est le dernier tabou selon vous?

J. P.– J'ai écrit *Crossing Jerusalem*, qui se passe à Jérusalem pendant l'Intifada de 2002, parce que je me suis rendue compte qu'aucun écrivain britannique n'avait vraiment écrit sur Israël. Je l'ai montée au Tricycle [*en 2003*] et personne ne l'a vraiment comprise. Ils ont tous pensé que j'allais prendre parti, mais je leur ai montré de la complexité. Plus on en sait, moins on en sait. Il y a de nombreuses

couches sur ce gâteau. Ce sont les platitudes simplistes que je déteste. Il faut comprendre la géopolitique.

A. E.– Vous avez récrit et modifié les perspectives sur le personnage de Shylock. Pouvez-vous nous parler de votre point de vue sur le contrat et le moment, pendant le procès, où le sang finalement ne coulera pas, où la livre de chair ne sera pas réclamée ?

A. W.– Ma lecture du contrat m'a entrainé au grand galop. Ce ne pouvait pas être autrement que la manière dont je l'avais écrit. J'ai tout préparé de telle manière que c'était la seule issue possible.

A. E.– Grâce à Portia, mais de manière différente par rapport aux pièces de Shakespeare et de Julia, où Portia se déguise pour obtenir une voix légitime.

J. P.– Elle est très douteuse parce qu'elle est censée être un avocat impartial et sa tirade sur la qualité de la miséricorde n'est pas forcée. On m'a toujours appris qu'il s'agissait d'une merveilleuse tirade poétique de Shakespeare révélant une profonde connaissance de l'être humain. Mais en fait, elle est malhonnête. Elle représente les intérêts de son futur mari, elle n'est pas un vrai avocat, elle est un personnage complètement corrompu. Ce qui m'intéressait, c'est qu'elle est un personnage féministe sympathique que l'on se met à détester. J'aime changer le point de vue du public sur les personnages. J'ai passé des nuits blanches sur cette scène parce que l'on ne peut pas s'en passer. Textuellement, le texte de Shakespeare est dans ma pièce, mais pas en termes de mise en scène : Sarah regarde, Jessica regarde et la foule y est représentée comme très antisémite. On est donc tiraillé, dérangé par cette scène…

A. E.– On est manipulé.

J. P.– Oui et je ne crois pas que l'on puisse y échapper. Arnold n'a pas récrit la scène, parce que ce n'est pas le langage de Shakespeare, c'est le langage d'Arnold. Il a beaucoup plus de compassion envers Shylock. Ma pièce contient toujours la haine shakespearienne envers Shylock à ce moment-là. Mais j'espère que grâce à la pièce toute entière et en voyant comment il est puni et brutalement obligé à

devenir chrétien, on perçoive la chose sous un angle légèrement différent.

A. W.– Mon écriture me semblait très tchékovienne à l'époque. Tout le monde avait fait le mauvais choix. Portia se rend compte qu'elle a choisi le mauvais mari ; Jessica le mauvais amant ; Antonio et Shylock le mauvais contrat. En fait, je les ai tous positionnés à des coins differents de la scène, au moment où ils se trouvent propulsés en mauvaise position par la force de l'intrigue.

A. E.– Vous aviez déjà cette vision de la pièce sur scène ?

A. W.– Oui, avec les personnages bloqués dans les coins.

A. E.– Avez-vous une question l'un pour l'autre ?

J. P.– Si tu devais écrire cette pièce aujourd'hui, serait-elle différente ?

A. W.– C'est intéressant parce que j'ai écrit une adaptation et j'ai modifié le texte pour la radio. J'ai bien aimé le résultat et j'ai gardé cette version pour la scène[11].

A. E.– Il est presque impossible pour un universitaire de se tenir au courant de ses écrits parce qu'il est toujours en train de modifier ses textes.

J. P.– Comme Brecht.

A. W.– J'aurais apprécié plus d'aide, je crois. Il fallait peut-être plus d'indications scéniques. Mais j'ai atteint un point où moins il y a d'indications scéniques, mieux c'est. Les miennes deviennent de plus en plus épurées. J'ai lu un script de Poliakoff et j'ai vu qu'il écrivait les moindres pensées des acteurs dans la pièce. J'ai pensé, oui, ça je peux le comprendre, parce que tu veux dire aux acteurs exactement ce qu'ils doivent penser.

A. E.– Vous avez mis votre pièce en scène, Julia. La laisseriez-vous aux mains d'autres metteurs en scène ?

J. P.– Oui, naturellement. J'espère bien.

A. E.– Voudriez-vous mettre en scène *Shylock* ?

A. W.– Maintenant je ne pourrais plus mais ça me plairait beaucoup. Je l'ai mise en scène aux studios Riverside : dix jours, dix représentations. 35.000 livres ont été récoltées. C'est pour cela qu'ils m'avaient nominé pour la levée de fonds. J'ai vendu de l'espace publicitaire dans le programme. J'aimerais avoir ne serait-ce que dix ans de moins pour la mettre en scène.

A. E.– Est-ce la pièce qui vous touche le plus ?

A. W.– Oui, les autres pièces me tiennent à coeur pour différentes raisons, mais je voudrais voir *Shylock* sur scène avant de mourir. Il va falloir se dépêcher.

---

[1] En 1970, Miller met en scène *Le Marchand de Venise* au National Theatre, avec Laurence Olivier dans le rôle de Shylock pour des représentations controversées.

[2] Dans *The Merchant of Venice*, de Julia Pascal, Shylock était interprété par Paul Herzberg.

[3] La première de la pièce, *The Friends*, eut lieu en 1970 à la Roundhouse, à Londres, dans une mise en scène d'Arnold Wesker.

[4] L'esprit.

[5] John Gross, *Shylock: A Legend and Its Legacy*, New York, Touchstone Books, 1994.

[6] Philip Roth, *Operation Shylock: a Confession*, New York, Simon & Schuster, 1993.

[7] Trevor Nunn mit la pièce en scène au National Theatre en 1999.

[8] *The Merchant of Venice*, de Julia Pascal, dans sa propre mise en scène, se joua à l'Arcola à Londres du 11 septembre au 13 octobre 2007.

[9] La première de *Shylock* en langue anglaise eut lieu le 29 septembre 1977 au Kennedy Centre, Washington, en préambule aux représentations prévues à Broadway, au Plymouth Theatre le 16 novembre. Cf. Arnold Wesker, *The Birth of Shylock and the Death of Zero Mostel*, Londres, Quartet Books, 1997.

[10] La première mondiale de *The Merchant* eut lieu à Stockholm, au Royal Dramaten Theater, le 8 octobre 1976, mise en scène par Staphan Roos. La première anglaise de *Shylock*, mise en scène par Peter Farago, eut lieu au Birmingham Repertory Theatre le 12 october 1978.

[11] Les représentations de ce texte, sa première londonienne sous forme de lecture théâtralisée, ont eu lieu du 16 au 22 octobre 1989 aux Riverside Studios, sous la direction de l'auteur et avec l'acteur israëlien Oded Teomi dans le rôle de Shylock.