Avant-propos

En tant que présidente de RADAC (Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains) je suis très heureuse de rédiger l'avant-propos du numéro 28 de *Coup de Théâtre*, notre revue qui a plus de trente ans d'existence. Par ailleurs, j'invite ceux qui aiment le théâtre anglophone à rejoindre notre association et à proposer des projets de publication.

Ce numéro constitue une continuité double. Premièrement, nous poursuivons la politique de RADAC qui vise à faire entendre des voix différentes, à faire dialoguer tous ceux qui s'intéressent au théâtre. Ce numéro rassemble des contributions de spécialistes d'horizons divers dont les centres d'intérêt sont assez larges. À la suite d'une décision prise en 2011, nous publions régulièrement des traductions inédites d'œuvres théâtrales qui autrement seraient peu diffusées et donc peu connues en France. Ce numéro comporte ainsi la traduction d'une pièce publiée au Canada en 1996 intitulée *Shylock*. La continuité est double car ce nouveau numéro représente la poursuite de nos activités de l'année dernière. Un numéro publié hors-série au printemps dernier : « Variations contemporaines autour de Shylock » a permis de faire connaître deux pièces contemporaines inspirées par une œuvre qui ne laisse pas indifférent : *Le Marchand de Venise* de Shakespeare. Une journée d'étude consacrée à l'influence de cette pièce au fil des ans (au théâtre, à l'opéra, dans la littérature et au cinéma dans différents pays) a été organisée pour coïncider avec la sortie de « Variations » à l'université Paris 13 en mars 2014, en collaboration avec le laboratoire Pléiade. Nous publions aujourd'hui une sélection des travaux présentés lors de cette journée d'études et la traduction inédite d'une pièce de théâtre de Mark Leiren-Young qui s'intéresse à la figure controversée de Shylock, le Juif. C'est comme si l'ensemble des questions posées implicitement par les participants à la journée d'étude se trouvait au centre de cette œuvre contemporaine qui s'attaque aux problèmes d'antisémitisme et de liberté d'expression, sujet particulièrement pertinent en ce début

d'année 2015. Les articles rassemblés ici sont à confronter à la pièce de Leiren-Young.

Je tiens à remercier tous ceux qui ont contribué à ce numéro : tous les auteurs (dont Mark Leiren-Young pour l'autorisation de publier la traduction de son *Shylock*), Christine Kiehl et Agathe Torti-Alcayaga, qui ont dirigé ce volume, les membres du comité de lecture ainsi que l'université de Paris 13 qui a participé au financement de la publication. Pour conclure, je voudrais remercier tout particulièrement Anna Demoux qui s'occupe de la PAO dans le bureau de RADAC. Sans son travail minutieux et sa patience infinie, une publication comme la nôtre ne verrait pas le jour.

Susan Blattès

Présidente de RADAC

Introduction

« … on a peur que vous, le public, soyez si surpris de voir quelque chose d'intelligent ou de pertinent au théâtre que cette expérience vous désoriente complètement »[1].

Ce deuxième volume consacré aux avatars contemporains du personnage de Shylock complète et prolonge le numéro Hors-Série de *Coup de Théâtre* intitulé *Variations contemporaines autour de Shylock* paru en 2014.

Il le complète en effet, car, alors que le volume précédent ne présentait que deux textes « bruts », deux pièces qui constituent l'expression directe de deux dramaturges, celui-ci commence par un appareil critique sous la forme d'une série d'études apportant des analyses distanciées et documentées sur les diverses facettes de Shylock et du *Marchand de Venise* à l'époque contemporaine. Ces articles déploient sous nos yeux l'éventail des productions culturelles secondaires (réécritures, reprise de fragments, citation, réinterprétation à travers la voix ou la mise en scène) qu'ont suscités la pièce de William Shakespeare et son personnage-phare chez les auteurs dramatiques, les metteurs en scène, les auteurs d'opéras et les cinéastes.

Or, il est bon qu'un peu de distance soit prise pour envisager cette œuvre et ce personnage qui provoquent de manière continue tant d'émotion dans et hors des frontières insulaires depuis leur création en Angleterre, il y a quatre siècles. La distance du chercheur nous permet de retracer la pénétration de Shylock dans l'imaginaire, voire dans la culture française via un mouvement littéraire comme le Romantisme, puis, dans le sillon de celui-ci, via l'agenda antisémite partie prenante des politiques nationalistes qui l'ont suivi (à son corps défendant, sans doute). La distance du chercheur nous permet de cartographier les différentes stratégies mises en œuvre à travers les arts pour rendre inoffensif le poison idéologique que Shylock est toujours susceptible de distiller. La première d'entre elles (relayée et étayée par le travail de l'universitaire Errol Durbach dont nous traduisons ici la préface à l'édition originale de la pièce de Mark

Leiren-Young chez Anvil Press) est la stratégie explicative adoptée par l'auteur dramatique Arnold Wesker ou la metteure en scène Isabelle Starkier. L'un comme l'autre sont mus par leur foi en la raison – en l'espèce, celle du spectateur. Le Shylock d'Arnold Wesker (sa pièce aussi bien que son personnage, l'éponymie n'étant pas, ici, fortuite) déverse donc entre lui et la caricature qu'en a fait l'Histoire des flots de paroles contextualisantes, relativisantes, destinées à faire prendre conscience des mécanismes de fabrication du bouc-émissaire ainsi que de la cruauté de la condition de celui-ci. Pour lui comme pour Isabelle Starkier, il s'agit de distancier intellectuellement un être de sa représentation sociale afin de rapprocher humainement celui qui est représenté et celui qui le regarde. Aux paroles de l'auteur dramatique, elle préfère les outils visuels du metteur en scène, la lumière, la texture des corps et les masques, notamment, mais le but est le même : déciller le regard socialement formaté du spectateur. Telle est également l'entreprise d'Ernst Lubitsch dans *To Be or Not To Be*, dont Juliette Mézergues démontre que les jeux de masques démultipliés servent l'aiguillon de la lucidité qu'est la parodie. Seule la distance du chercheur nous permet de comprendre, à travers l'association non-convenue des tessitures et les manipulations sur le texte original, derrière des apparences conventionnelles voire surannées, la démarche rectificatrice des auteurs d'opéra mettant, dans leur adaptation de la pièce de Shakespeare, l'amour au premier plan thématique (celui de Jessica (Jessika) et de Lorenzo, celui d'Antonio et de Bassanio, celui de Shylock et de Jessica). Il en va de même pour ce qui concerne leur lucidité quant au parallélisme entre Antonio et Shylock dans le domaine de l'enrichissement : « Qui est ici le marchand, et qui est le Juif ? »

Ainsi, l'article de Dominique Goy-Blanquet étudie l'introduction du personnage de Shylock sur la scène littéraire française au XIXe siècle. Elle revient sur les sources de la création du « *villain* » (p. 19) qu'est Shylock dans le *Marchand de Venise*, contextualisant la pièce de Shakespeare au moment de sa création pour rappeler la réception haineuse du personnage du Juif usurier par un public élisabéthain sûr de ses valeurs morales. Après un

rappel des nombreuses discriminations contre les Juifs dans l'Europe du XIXe siècle, Dominique Goy-Blanquet nous apprend que Shylock est découvert en France par les auteurs Victor Hugo, Alfred de Vigny et Alexandre Dumas par le biais de Walter Scott, citant le personnage dans *Ivanhoé*. 1830 voit trois adaptations scéniques se donner à Paris : celle de Vigny sous le titre de *Shylock* (*Le Marchand de Venise*), puis celle de Du Lac et Jules-Édouard Alboize (*Shylock, drame en trois actes imité de Shakespeare*), et enfin celle de Lamarche (*Le Marchand de Venise*). Si les deux dernières se concentrent sur le personnage de Shylock, celle de Vigny reste la plus fidèle au texte de Shakespeare. Cependant, et malgré l'abolition de la censure cette année-là, Vigny n'obtient pas l'autorisation de jouer sa pièce, soupçonné de stigmatiser l'antisémitisme. L'article de Dominique Goy-Blanquet aborde l'apparition du personnage de Shylock dans la fiction, dans le pamphlet antisémite d'Alphonse Toussenel, *Les Juifs, rois de l'époque* (1845), ou dans celui d'Édouard Drumont, *La France juive* (1886), ou encore dans l'*Histoire de France* de Jules Michelet (1837). Nous apprenons que Shylock revient sur la scène théâtrale française en 1900 comme personnage de comédie dans le drame d'Edmont Haraucourt ou dans la pièce de Vigny alors autorisée mais devant un public confidentiel. Ce n'est qu'en 1917, avec la création de Firmin Gémier, que Shylock trouvera un plus large public.

La pièce d'Arnold Wesker, dont la traduction inédite figure dans le volume précédent de *Coup de Théâtre* : *Variations contemporaines autour de Shylock*, reçoit dans ce présent numéro une lecture éclairante à maints égards. Wesker fait partie de ces artistes juifs de l'Après-Holocauste pour qui il est essentiel de corriger l'image publique du Juif comme usurier véhiculée depuis le Moyen-Âge, renforcée par Shakespeare et exploitée honteusement par Hitler[2]. Dans son article intitulé « Anyone for Venice? Shakespeare's *The Merchant of Venice* and Arnold Wesker's *Shylock* », Graham Saunders rappelle la motivation de Wesker à l'origine de l'écriture de *Shylock* en 1976[3] : il s'agit bien pour Wesker d'une création dramatique et non d'une nouvelle adaptation de la pièce originale. Wesker est mu par la volonté de libérer le personnage de Shylock de l'archétype du Juif

maléfique auquel le cantonnent Shakespeare mais aussi les mises en scène récentes de la pièce (dont celle de Jonathan Miller au National Theatre (1973) avec Laurence Olivier dans le rôle de Shylock). L'analyse de Graham Saunders se concentre sur la contextualisation temporelle et spatiale choisie par Wesker : celle du Ghetto Nuovo de Venise en 1563. Graham Saunders retrace la recherche largement documentée de Wesker sur cette période pour donner au personnage de Shylock un fondement historique loin de la caricature et du personnage de pacotille grotesque dessinés par Shakespeare. La crédibilité documentaire du ghetto est renforcée par la présence dans l'intrigue de personnages ayant réellement existé. Graham Saunders montre comment la contextualisation objective de l'action sert d'appui au portrait vitriolique de la Justice vénitienne partiale et répressive. Les recherches historiques menées par Wesker lui ont permis de révéler cette Venise infatuée de son statut de cité élue de Dieu, seconde république romaine autorisée à asseoir sa domination idéologique et sa légitimité juridique sur la supériorité morale de la religion catholique. Si Wesker propose un portrait humaniste de Shylock qui ira jusqu'à questionner la moralité de la justice vénitienne en esprit libre, il n'en fait pas pour autant un militant ou un révolutionnaire. Le personnage de Lorenzo vient relayer l'attaque contre l'hypocrite justice en rappelant la condition des Juifs du Ghetto contraints à la pratique de l'usure pour survivre. L'analyse de Graham Saunders s'attache ensuite à l'exploration de ce qui constitue l'écart majeur entre *Shylock* et le *Marchand de Venise* : Wesker a choisi de subvertir la proposition Shakespearienne en faisant de Shylock et d'Antonio des amis et non des ennemis. Cet angle pour le moins inédit permet à Wesker de dépasser le point de vue manichéen et réducteur stigmatisant Shylock. Sous la plume de Wesker, Shylock est un érudit et un intellectuel[4] dont le pouvoir reste confiné à son milieu du Ghetto Nuovo, à l'écart de la société vénitienne et sans chercher l'antagonisme. Et lorsque Wesker fait prendre en charge par le personnage de Lorenzo la célèbre tirade de Shylock « Hath not a Jew eyes » (Shakespeare : 161), la question de la différence raciale est un appel à la reconnaissance de l'altérité.

Serge Goriely a choisi de comparer deux œuvres théâtrales dont les ressemblances ne sont ni explicites ni revendiquées. La pièce de Rainer Werner Fassbinder *Les Ordures, la ville et la mort* (1975) n'est ni la réécriture ni l'adaptation du *Marchand de Venise*. L'histoire que choisit de raconter Fassbinder, celle d'un « riche Juif », promoteur immobilier sans scrupules qui prend sous sa protection une prostituée qu'il finit par tuer, a fait et fait encore scandale aujourd'hui. La pièce n'a pu être jouée du vivant de Fassbinder, et a déclenché l'hostilité en France en 2003. Sources historiques à l'appui, Serge Goriely relève et analyse des similitudes entre les deux pièces à problème, entre la place financière majeure qu'est devenue Francfort dans les années 1970 et la capitale maritime qu'était Venise à la Renaissance, entre l'antisémitisme des Allemands de l'après-Shoah et celui des Anglais de l'époque élisabéthaine, ou encore entre la lutte d'une pauvre prostituée pour s'arracher de sa condition et le défi de Portia, la riche héritière qui confronte Shylock à la loi pour accéder au mariage. La comparaison subtile et judicieuse permet de poursuivre le débat sur ces deux œuvres qui continuent de soulever la question brûlante de l'antisémitisme et dont la réception reste problématique, engageant la responsabilité éthique du spectateur. Nous reproduisons d'ailleurs à la fin de cet article le débat, par lettres au *Monde* interposées, qui opposa Leslie Kaplan à Brigitte Salino autour de la mise en scène des *Ordures, la ville, la mort*, de Fassbinder par Pierre Maillet pour la Compagnie des Lucioles. Dans sa réponse à Brigitte Salino, Leslie Kaplan défend la pièce contre l'accusation d'antisémitisme qui lui est adressée, passant en revue les événements qui fonctionnent comme autant d'outils de distanciation permettant au spectateur d'aguerrir son regard critique en toute liberté et en toute conscience. Elle souligne comment la pièce transcende un parti pris de caractérisation purement psychologique, dépassant l'empathie émotionnelle pour proposer un questionnement éthique et politique à portée universelle.

Il a fallu attendre le XIXe siècle pour que *Le Marchand de Venise* vienne inspirer les compositeurs d'opéra. L'étude menée par Francis Guinle s'attache à la représentation du personnage de Shylock dans

cinq œuvres choisies, nous permettant de découvrir des compositeurs concernés par la culture juive. À tort considérés par certains comme mineurs dans l'histoire de l'opéra, ils n'en ont pas moins acquis une certaine renommée. Nous découvrons ainsi le Tchèque Josef Bohuslav Foerster avec *Jessika* (1905), le britannique Adrian Welles-Beecham avec *The Merchant of Venice* (1922), le vénézuelien Reynaldo Hahn, directeur de l'Opéra de Paris en 1945 avec *Le Marchand de Venise* (1935), L'italien émigré aux États-Unis Mario Castelnuovo-Tedesco avec *Il Mercante di Venezia* (1956) et enfin le polonais André Tchaikowsky avec *The Merchant of Venice* (1980). La singularité du livret d'opéra s'appuie sur ces deux éléments que sont une réécriture, le plus souvent, et la création musicale. L'analyse, dans un premier temps descriptive, permet de comparer les divers procédés de réécriture des cinq livrets d'opéra à partir de leur source, et nous livre des informations précieuses sur ces livrets et partitions dont l'accessibilité reste difficile aujourd'hui. Au-delà de l'adaptation du texte de Shakespeare, Francis Guinle s'intéresse au traitement du personnage de Shylock, à la fois dans son discours et dans sa proposition chantée. Le Tchèque Josef Bohuslav Foerster est celui des cinq compositeurs qui s'éloigne le plus de la pièce de Shakespeare : il fait, contre toute attente, de la fille de Shylock le personnage éponyme de son opéra (*Jessika,* 1905) et met au cœur de l'intrigue son idylle avec le Chrétien Lorenzo. Quant au traitement de Shylock, il semble plus tenir de Molière (*L'Avare*) que de Shakespeare. Si Adrian Welles Beecham reste fidèle au texte shakespearien, le livret de Mario Castelnuovo-Tedesco accorde un rôle prépondérant à Shylock, dominant celui d'Antonio : « le personnage d'Antonio fait pâle figure à côté de celui de Shylock. Il s'agit plus ici du *Juif de Venise* que du *Marchand de Venise* » (p. 95). André Tchaikowsky quant à lui adoucit les traits de Shylock. Sur le plan musical, Francis Guinle analyse l'attribution des tessitures aux différents personnages, nous permettant de percevoir les intentions des différents compositeurs et librettistes et d'éclairer les relations entre les différents personnages. Sa présentation s'accompagne d'une documentation rare constituée d'extraits des libretti et de leur traduction inédite.

Universitaire puis comédienne et metteure en scène, Isabelle Starkier nous livre le fruit de son expérience lors de sa création du *Marchand de Venise* en juillet 2003 au festival d'Avignon. Sensible au « regain d'antisémitisme et de racisme en France » en 2003[5], Isabelle Starkier propose une nouvelle traduction de la pièce (« la traduction n'est pas trahison mais dévoilement » précise-t-elle page 117) qui lui permet de « démonter » le double sens des mots dans la pièce avant de « remonter » la pièce dans une mise en scène qui s'appuie sur l'usage des masques. La représentation de l'Autre, l'identité du Juif sont des pierres d'achoppement dans la pièce de Shakespeare taxée d'antisémitisme. À l'instar de Wesker, la metteure en scène part du constat que *Le Marchand de Venise* représente non pas le personnage du Juif mais sa caricature largement véhiculée par l'Histoire. Ainsi, mettre en scène *Le Marchand* revient à « re-présenter » la représentation antisémite du Juif. Puisque la pièce interroge l'identité des Chrétiens et des Juifs et les rôles assignés à cette identité, le choix des masques illustre au mieux la Venise mercantile : Shylock est affublé du masque grimaçant de sa caricature, masque qu'il enlèvera bien entendu à la fin de la pièce, alors que les vénitiens portent un masque blanc, lisse et identique qui dissimule leur hypocrisie. Le démontage des clichés et des masques ainsi que le remontage des jeux de sens visent à solliciter efficacement le regard critique du spectateur. Isabelle Starkier étoffe la présentation de sa création en citant d'autres mises en scène (celle de Luca Ronconi au Théâtre de l'Odéon, en 1987, qui s'appuie sur les jeux de miroir et de langage entre l'argent et l'amour, ou celle, éminemment contemporaine, d'Andreï Serban en 2001 à la Comédie-Française).

Le titre de l'article de Juliette Mézergues désigne le point de contact entre le film d'Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942) et le *Marchand de Venise* : le personnage de Greenberg qui, dans le film, joue le rôle d'un comédien réalisant enfin son rêve de jouer la grande tirade de Shylock. Juliette Mézergues propose une lecture humaniste du personnage de Shylock dans un acte de résistance : dénonçant la justice partisane de la Venise Renaissante chez Shakespeare ou la montée de la dictature nazie chez Lubitsch, la reprise de la célèbre tirade de Shylock de l'acte III sert de pendant

tragique au traitement vaudevillesque de la non moins célèbre tirade de Hamlet « To be or not to be ». L'analyse menée par Juliette Mézergues élargit la réflexion au jeu métathéâtral qui caractérise à la fois la dramaturgie shakespearienne et la structure de mise en abyme du film de Lubitsch : pour exemple, ce n'est pas exactement devant Adolf Hitler que Greenberg délivre le plaidoyer de Shylock, mais devant le personnage de Bronski, acteur jouant Hitler. La réalité rejoint la fiction car Greenberg, interprété par l'acteur allemand Felix Bressart – qui serait le double de Lubitsch –, est bien le personnage d'un film dont l'action se déroule en 1941-1942 à l'heure où les Juifs sont internés dans les camps.

Cette première partie académique fournit donc au lecteur des outils d'appréhension historique et esthétique qui constituent autant de moyens pour affiner sa perception du plus controversé des personnages de Shakespeare et, en conséquence, pour informer sa liberté face à lui.

D'un autre point de vue, ce deuxième volume consacré aux avatars contemporains du personnage de Shylock prolonge également le précédent en ce qu'il présente la traduction d'une troisième pièce inédite en France, celle-ci écrite par l'auteur canadien Mark Leiren-Young, et dont la démarche dépasse les explications positivistes d'Arnold Wesker dans *Shylock* (1999) ou la réverbération *sine fine* des échos douloureux renvoyée par Julia Pascal dans *Le Marchand de Venise : la pièce de Shylock* (2008), comme les bornes opposées du spectre des réactions possibles à l'œuvre originelle, entre lesquelles les auteurs dramatiques seraient condamnés à inscrire leurs réécritures du *Marchand de Venise* et de son personnage emblématique. De l'air, enfin ! Le théâtre finit par reprendre sa véritable identité et sa véritable place : celle d'un événement épiphanique se produisant dans la conscience d'un spectateur dont l'intelligence et la liberté sont absolument – on dirait même *nécessairement* – respectés. Non que la démarche soit facile ni sans danger, puisque Jon Davies, le comédien-protagoniste principal, se fait violemment attaquer pour vouloir, envers et contre tout, postuler « qu'un public adulte peut réfléchir à des problèmes sans l'aide d'une « discussion guidée » ou d'un « médiateur », … Que le

boulot d'une pièce, [c'est] de vous bousculer et que votre boulot à vous [c'est] d'en faire sens » (p. 181-182). Non, il ne va pas de soi d'accorder sa confiance à l'autonomie intellectuelle et morale du spectateur lorsque tant d'événements violents continuent de prouver chaque jour que la différence entre le symbolique et le littéral, entre le fantasme et la réalité est loin d'être acquise. Et cependant, un artiste digne de ce nom a-t-il jamais d'autre choix que celui-là ?

En effet, à l'heure où nous écrivons, la France vient de subir deux attaques terroristes sans précédent les 7, 8 et 9 janvier 2015, tuant 17 personnes dont 9 collaborateurs du journal satirique Charlie Hebdo et 4 clients d'une supérette juive à Paris. Pour les terroristes djihadistes, l'attentat contre la liberté d'expression et l'attentat antisémite sont un seul et même combat. Or, ces deux sujets sont précisément au cœur de ce texte que Mark Leiren-Young écrivit en réponse aux violentes réactions du public contre la pièce de Shakespeare la plus controversée pour ses supposés relents racistes. Ce monologue dramatique met en scène un acteur le soir de la dernière représentation du *Marchand de Venise* avant l'interruption des représentations suite à la controverse autour de l'antisémitisme de la pièce. Ce personnage, Jon Davies, est juif. Encore vêtu du costume de Shylock qu'il vient d'interpréter, il reste sur la scène pour échanger avec le public. Il assume avoir incarné Shylock comme un scélérat, car tel était le regard porté sur le Juif usurier à l'époque de Shakespeare. Cette déclaration lui attire les foudres d'une professeure juive qui lui reproche de trahir sa communauté. Tout en se dépouillant progressivement de son costume et de son maquillage de Shylock, le comédien-protagoniste amène son public à débattre de l'art et du théâtre, revendiquant leur mission polémique, soulevant les questions de la censure et du contrôle exercé sur la littérature, pour mieux réaffirmer sa foi en son art et en sa dépendance absolue au respect de l'intelligence du spectateur. « On dirait que l'on part du présupposé que le public n'est pas capable de réfléchir à certains sujets par lui-même. Ou peut-être pense-t-on que vous n'êtes pas capables de penser tout court » (p. 182).

La foi en l'art comme moyen d'ouverture des consciences est ici revendiquée d'autant plus haut que l'auteur Mark Leiren-Young

et l'acteur John D. Huston – principal interprète de *Shylock* – nous ont fait l'honneur d'écrire chacun une notice pour ce numéro de *Coup de Théâtre*. John D. Huston souligne la dimension satirique, comique de la pièce, la finesse de son discours, sa charge subversive, son appel à la tolérance et son accueil chaleureux par un public qui se sent honoré de remettre en cause ses idées reçues. Quant à l'auteur, il nous raconte l'événement vécu au moment de la création de *Shylock* lors d'un Festival Shakespeare à Vancouver qui programmait également le *Marchand de Venise*. Nous apprenons ainsi que le public reçut la pièce non pas comme une fiction dramatique mais comme une réalité, à savoir que les représentations du *Marchand* étaient réellement suspendues pour motif d'antisémitisme. Mark Leiren-Young soulève à travers cette méprise la question de l'interprétation des textes, pointant le danger de confondre les mots et la réalité objective, de ne pas reconnaître la portée symbolique du langage, celle-là même qui définit notre humanité. En participant activement à la diffusion de sa pièce dans l'espace francophone à travers *Coup de Théâtre*, il nous prouve que la foi en l'intelligence ne s'abandonne jamais.

Christine Kiehl et Agathe Torti-Alcayaga

---

[1] *Shylock*, Mark Leiren-Young, p. 182.

[2] Voir l'excellent article d'Efraim Sicher : « The Jewing of Shylock: Wesker's *The Merchant* ». *Modern Language Studies* 21.2 (printemps 1991) : 57-69. 11 février 2015 <http://www.jstor.org/stable/3194871>.

[3] La pièce était initialement intitulée *The Merchant*.

[4] Wesker fait écho aux paroles de George Steiner : « I believe it is natural for a Jew to be a scholar ». In « Arnold Wesker Reflects on Jewish Roots ». *The Jewish chronicle online* 10 mai 2012. 07 février 2015 <http://www.thejc.com/arts/arts-features/67430/arnold-wesker-reflects-jewish-roots>.

[5] Déclaration d'Isabelle Starkier le 17 juillet 2003 : 31 décembre 2014 <http://www.theatrotheque.com/web/article197.html>.

Quand Shylock arrive en France : lectures du XIXe siècle

Dominique GOY-BLANQUET
(PR émérite, Université de Picardie, CERCLL, EA 4283)

« Qui est ici le marchand, et qui est le Juif ? » La question, posée à l'ouverture du procès de Shylock, est troublante à plusieurs titres. Implique-t-elle qu'aucun signe visible ne permettait de les distinguer sur la scène élisabéthaine ? Pas de rouelle ni de nez crochu ? Suggère-t-elle une parenté entre les deux protagonistes ? Ou souligne-t-elle l'ambiguïté profonde de ce procès, le statut de victime revendiqué par les deux parties en présence ? Antonio le marchand se dit « le bélier castré du troupeau, celui qui mérite le plus de mourir » (*MV* : 472)[1]. Pour Shylock, « la souffrance est l'insigne de toute notre tribu » (*MV* :458).

Les bouleversements de l'histoire ont fait de Shylock, sinon le héros, la cible tragique du *Marchand de Venise*. Mais pour le public élisabéthain, sans équivoque, il faisait partie des « *villains* », les scélérats du répertoire, un usurier cupide et cruel, animé par une haine des Chrétiens encore plus forte que son amour de l'argent. Haine exacerbée par la fuite de sa fille Jessica, qui dilapide la fortune paternelle en compagnie d'un de ces Chrétiens honnis. Le spectacle de son désespoir, partagé entre la perte de ses joyaux et celle de son unique enfant tourne à la comédie quand « tous les garçons de Venise le suivent en criant, ses pierres, sa fille et ses ducats » (*MV* : 464). Son souhait – « Je voudrais voir ma fille morte à mes pieds avec les bijoux à ses oreilles, voir ma fille mise en bière à mes pieds, et les ducats dans son cercueil » (*MV* : 466) –, confirme la laideur de son âme. Elle sert aussi à mesurer sa rage quand il préfère prélever une livre de chair sans valeur marchande aucune sur le corps d'Antonio plutôt qu'accepter dix fois la somme qui lui est due.

Des deux commerçants, c'est bien Shylock qui enfreint le principe conciliaire – « *Pecunia pecuniam non parit* », l'argent ne doit pas engendrer d'argent – lorsqu'il se vante de le faire se reproduire

aussi vite que les brebis et béliers de Jacob. Les Vénitiens semblent plus proches de l'enseignement du Christ selon saint Luc, « faites du bien et prêtez sans rien espérer en retour ». Ils se rapprochent de ce programme par des pratiques de folle dépense et une aptitude à tout risquer sans garantie de retour sur investissement. Le serviteur de Shylock, Lancelot Gobbo, résume sur le mode parodique le dilemme traditionnel : doit-il demeurer dans la sécurité et le confort très relatifs de la demeure du Juif au risque de se damner en servant l'ennemi du Christ, ou assurer son salut en suivant l'impécunieux Bassanio dans ses aventures ? Chacun à sa manière les personnages de Shakespeare s'appliquent à marquer leur distance avec un être jugé démoniaque : « Le démon est capable de citer les Écritures pour servir ses projets », accuse Antonio (*MV* : 458). Jessica achète son passage dans le monde des Chrétiens en jetant par les fenêtres les richesses d'iniquité, attirant sur elle la fureur de Shylock. Le dénouement « offre » au Juif la même porte de salut en le convertissant de force et en le dépouillant de ses biens.

Les Juifs, arrivés en Angleterre dans le sillage de la Conquête normande, ne sont plus très nombreux à l'époque de Shakespeare : décimés par les pogroms répétés du Moyen-Âge ; qualifiés par l'Église de peuple déicide ; contraints à porter un insigne distinctif par l'archevêque de Canterbury après le Concile du Latran interdisant l'usure ; déclarés hors la loi puis expulsés par un édit d'Édouard Ier en 1290 (Julius). Ceux qui restent sont officiellement des convertis, plus ou moins intégrés à la communauté chrétienne, toujours soupçonnés de judaïser en secret. Parmi les crimes que leur impute la rumeur, les sacrifices rituels d'enfants chrétiens, les puits empoisonnés, les hosties profanées, les débiteurs qu'ils dépouillent en loups voraces (Bale).

Lors de la création du *Marchand de Venise*, la méfiance collective vient d'être ravivée par l'affaire Lopez. Rodrigo Lopez, un riche médecin juif portugais, est accusé d'avoir voulu empoisonner Élisabeth sur l'ordre du roi d'Espagne, et malgré l'absence de preuves, il est écartelé et pendu le 7 juin 1594. Au moment de son exécution, raconte l'historien Camden, il déclare aimer la souveraine autant qu'il aime Jésus-Christ, déchaînant les rires de la foule qui

prend les propos du Juif pour une confession déguisée. Shylock emprunte quelques traits à cette affaire, mais aussi au Barabas du *Juif de Malte*, qui empoisonne sa propre fille et toutes les nonnes du couvent où elle s'est réfugiée, horrifiée par ses crimes. Beaucoup plus subtil que la caricature de Marlowe, le personnage de Shakespeare obtient quelques circonstances atténuantes, la violence des injures d'Antonio, la trahison de Jessica qui pousse sa haine au paroxysme. Dans la source principale de la pièce, une nouvelle italienne intitulée *Il Pecorone* (« le naïf »), le Juif usurier n'a d'autre trait distinctif que sa cruauté, pas même un nom propre (Fiorentino). Shylock est un adversaire d'une autre trempe. Ses ennemis n'échappent pas aux flèches de son esprit aiguisé quand il souligne leurs coutumes peu chrétiennes : « Vous êtes propriétaires de nombreux esclaves… » (*MV* : 472), « la scélératesse que vous m'enseignez, je vais la mettre en pratique » (*MV* : 466). Son émouvant plaidoyer pour l'humanité du Juif se termine par un furieux appel à la vengeance. Quant à la conversion imposée par le jugement du tribunal, si elle révolte aujourd'hui, le public élisabéthain y voyait d'abord la garantie qu'elle lui ouvrirait le salut dans l'au-delà. Le châtiment se limite à la perte de sa fortune, alors que Barabas finit dans un chaudron d'huile bouillante.

En France, les communautés juives ont été victimes d'exactions et d'expulsions similaires, avec des rappels successifs par des rois qui avaient besoin de leurs services et leur assuraient une protection relative (Dahan). La philosophie des Lumières plaide pour plus de tolérance, préparant la voie aux idéaux pré-révolutionnaires. En 1788, la Société royale des Sciences et des Arts de Metz met au concours la question suivante : « Est-il des moyens de rendre les Juifs plus utiles et plus heureux en France ? » et décerne le prix à l'abbé Grégoire (Grégoire). Un an après Mirabeau pose les principes de leur citoyenneté :

> Les Juifs nés en France, de parents établis en France, sont donc français ; ce sont nos compatriotes, nos concitoyens. Veulent-ils jouir de tous les droits de citoyens, il faut qu'ils se soumettent à toutes les lois civiles & politiques du Royaume. Se soumettent-ils à toutes les lois de l'état, on ne peut leur refuser l'exercice de tous les droits nationaux. Qu'importe alors la diversité du culte ; c'est à la

> messe qu'on est Catholique ; c'est au prêche qu'on est Protestant, c'est à la synagogue qu'on est Juif. Mais dans le monde, devant les tribunaux, dans les différentes fonctions sociales, des patriotes sont tous de la même religion ; de la religion des lois, des mœurs, des devoirs réciproques ; là tous les Français ont les mêmes sentiments, les mêmes obligations et les mêmes droits. (*Courrier de Provence*, 24 décembre 1789)

Après leur émancipation par les décrets de l'Assemblée Constituante, le statut des Juifs évolue radicalement au cours du XIXe siècle, sans faire disparaître les stéréotypes et préjugés traditionnels. En 1807, Napoléon signe avec le Grand Sanhédrin un concordat qui confirme leurs droits civiques, mais n'entraîne pas automatiquement leur égalité devant la loi avec les autres citoyens français, ni leur intégration sociale. La monarchie de Juillet adopte une série de lois légitimant le judaïsme, là encore sans mettre fin aux discriminations ni aux représentations, bienveillantes ou hostiles, de l'altérité juive[2].

L'histoire scénique du *Marchand* en France est relativement mince, comparée à celle de l'Allemagne ou l'Angleterre (Gross : 243-244). Elle ne commence guère avant 1830, ni n'inspire d'interprétation mémorable jusqu'en 1917 où pour la première fois on verra un acteur de premier plan, Firmin Gémier, tenir le rôle du Juif. Shylock est introduit sur la scène littéraire française par le biais de Walter Scott dont les romans, traduits à partir de 1820, sont très appréciés de la jeune génération romantique, Hugo, Vigny, Dumas parmi d'autres, qui s'en inspirent pour créer leurs propres œuvres[3]. Dans *Ivanhoé*, les chapitres consacrés à Isaac d'York et à sa fille Rebecca portent en épigraphe des citations du *Marchand de Venise*, pourtant les personnages n'ont qu'une parenté de surface avec leur source shakespearienne. Isaac est dépourvu de cruauté, bien qu'avare et lâche, défauts auxquels Walter Scott donne une explication historique :

> [Il aurait eu un air respectable] si toute sa physionomie n'eût annoncé évidemment qu'il appartenait à une race qui, en ces siècles d'ignorance, était tout autant détestée par le peuple crédule et rempli de préjugés que persécutée par la noblesse avide et rapace, et qui, peut-être par suite de cette haine et de cette persécution, avait acquis

un caractère national fort méprisable et détestable, pour ne rien dire de pis[4]. (Scott : 40)

Tel Shylock il est comiquement déchiré entre ses écus et sa fille, mais sa tendresse paternelle l'emporte : « Ma fille est ma chair et mon sang, elle m'est mille fois plus précieuse que ces membres que ta cruauté menace[5] ». Enfin, il démontre sa loyauté et celle de sa tribu en participant largement à la rançon de Richard Cœur-de-Lion. Quant à Rebecca, héroïque et généreuse, prototype de la « belle Juive » qui inspirera les peintres, compositeurs et romanciers des prochaines décennies, elle est condamnée par son origine à aimer le Chrétien Ivanhoé sans espoir de retour. Dans une section de son *Essai sur la littérature anglaise* intitulée « Walter Scott. Les Juives », Chateaubriand répond par « une raison de poète et de Chrétien » à son ami Fontanes, qui lui demandait pourquoi les femmes juives sont plus belles que les hommes : elles ont échappé à la malédiction parce qu'elles ont cru au Sauveur et à sa résurrection, dont Madeleine fut premier témoin. Ainsi « le reflet de quelque beau rayon sera resté sur le front des juives » (Chateaubriand : 295). On voit ce reflet luire dans la nombreuse postérité de Rebecca, mais que la belle Juive se convertisse pour épouser un Chrétien, ou qu'elle meure trahie par son séducteur, elle est dans tous les cas enlevée à son père. *La Juive* de Scribe et Halévy emprunte à Scott les traits de Rachel qui se sacrifie par amour, à Shakespeare ceux d'Eleazar, haineux et cupide (Bara : 79)[6] : pris entre deux fanatismes religieux, père et fille refusent fièrement d'abjurer, et sont jetés dans le chaudron de Marlowe.

« À bas Shakespeare, c'est un aide de camp du duc de Wellington », criait la foule peu après la mort de l'Empereur devant le théâtre de la Porte Saint-Martin où une troupe anglaise tentait de jouer *Othello*, manifestation de philistins qui inspire à Stendhal outré son *Racine et Shakespeare*. Mais cinq ans plus tard, Shakespeare s'impose lors d'une représentation de *Hamlet* à l'Odéon, devant un public de jeunes lions, Hugo, Delacroix, Dumas, Berlioz, Vigny, Gautier… Cette fraîche popularité entraîne bientôt celle de ses autres œuvres. L'année suivante, 1828, l'acteur Edmund Kean en tournée à Paris donne à Shylock une dimension humaine complexe,

rompant avec la tradition du scélérat comique (Page) : saisi de passions contradictoires, sarcastique, obsédé par les injustices subies, résolu à se venger, il joue chaque nuance du texte avec une éblouissante virtuosité. C'est cette interprétation novatrice qui suggère à Vigny l'idée de traduire la pièce[7]. Juste avant la bataille d'*Hernani*, 1830 sera l'année du *Marchand.* En mars, l'adaptation de Vigny, *Shylock – Le Marchand de Venise*, comédie en trois actes, est en répétition à l'Ambigu-comique. En avril, Du Lac et Jules-Édouard Alboize donnent leur *Shylock, drame en trois actes imité de Shakespeare*, au Théâtre de la Porte Saint-Martin. En juin, à la veille de la Révolution de Juillet, *Le Marchand de Venise* de Lamarche est créé à l'Odéon. Selon le rapport des examinateurs de la censure, des trois versions c'est celle de Vigny qui reste la plus proche de l'original (Bassan : 41). Pourtant elle réduit le texte presque de moitié, ramène l'échéance du billet de trois mois à trois jours, supprime les images corporelles, édulcore les plus triviales, et soumet les passions au rythme classique de l'alexandrin rimé. Au moins conserve-t-elle l'essentiel de l'intrigue. Les deux autres versions, suivant l'exemple de Kean, ont coupé le dernier acte pour se concentrer sur le personnage de Shylock. Lamarche lui ajoute une tirade relatant les persécutions dont lui et sa famille ont été victimes avant leur arrivée à Venise. À l'issue du procès, il n'accepte ni le pardon du Duc ni l'offre d'Antonio de lui revendre une partie de sa fortune, et réaffirme son droit à la vengeance. Chez Du Lac et Alboize, Shylock est le chef de la communauté juive. Son plaidoyer reprend le premier article de la Déclaration des Droits de l'Homme, les hommes sont nés libres et égaux en droit. Prié d'obtenir un prêt important par le Duc et le Sénat, il devient, tel Othello, l'étranger qu'on sollicite pour sauver la République de Venise face à l'ennemi. Il propose aux marchands réunis d'accorder le prêt en échange de lois protégeant leur communauté, et y ajoute son exigence personnelle de justice, une livre de chair qu'il prélève sur le corps de Bassanio. Le peuple se révolte contre les autorités complices et envahit la salle du tribunal. Shylock est livré au bourreau.

Début avril, Vigny a été informé que le ministère lui refusait son autorisation, le privilège des drames en vers étant réservé à La

Comédie-française et à l'Odéon[8]. Malgré l'abolition de la censure par la Révolution de Juillet, il renonce à faire jouer son *Shylock* et met en chantier *La Maréchale d'Ancre* où le personnage du Juif se couvre dès la distribution de traits caricaturaux :

> MONTALTO Riche et avare, humble et faux. – Juif de cour. Pas trop sale au dehors, beaucoup en dessous. – Beau chapeau et cheveux gras. (Vigny 1831 : xi)

Les Chrétiens avec qui Montalto commerce refusent de lui serrer la main par crainte de se damner, et jurent « par celui que tes pareils ont fait mourir » (Vigny 1831 : 36). Personnage vénal, au service de plusieurs partis antagonistes qui lui ont chacun donné la même somme et l'ont autant maltraité, il les trahit tour à tour, et n'épouse pour finir la cause du roi que sous menace de mort. Dans *Chatterton*, le Quaker accuse : « La Société deviendra comme ton cœur, elle aura pour dieu un lingot d'or et pour empereur un usurier juif » (Vigny 1835 : 29). Aristocrate déchu, Vigny soupçonne que « Le Juif a payé la Révolution de Juillet, parce qu'il manie plus aisément la bourgeoisie que les nobles » (Vigny 1993 : 1061). Pourtant il leur trouve aussi des qualités, et souligne l'hypocrisie des Chrétiens, « paresseux et vains » (Vigny 1913 : 225), qui leur empruntent pour paraître, et les flattent alors qu'ils les haïssent.

Même ambivalence chez l'auteur dramatique Hugo. Dans son *Cromwell*, le portrait du Juif Manassé Ben Israel est à peine moins repoussant. Chaque mot pointe un trait de caractère : « vieux rabbin juif, robe grise, en haillons, dos voûté, œil perçant sous de gros sourcils blancs, grand front chauve et ridé, barbe torte » (Hugo 1828 : 100). Espion, usurier et astrologue, il trahit impartialement les deux camps, intéressé uniquement par le profit. Rien n'est dit dans la pièce de l'*Apologie des Juifs* que le personnage historique rédigea pour Cromwell dans l'espoir qu'il leur accorde la permission de revenir en Angleterre. Hugo s'attachera pourtant à déconstruire les préjugés antijuifs. Face au cynisme des rois catholiques et du pape, c'est le grand rabbin de *Torquemada* qui rappelle les souffrances de son peuple avec parfois les accents de Shylock : « On nous remue à terre avec le pied, nous sommes / Comme le vêtement d'un homme assassiné » (Hugo 1889 : 125). Si ensuite on joue rarement la pièce

de Shakespeare, adaptée ou non[9], le personnage Shylock s'impose comme un archétype romanesque (Savy). Selon Charles Lerhmann, le théâtre du XIXe siècle fonde le prototype de la figure juive sur Shylock, tandis que le roman social lui apporte des nuances psychologiques, où la Juive joue un rôle médiateur, dû à l'influence du « doublet Shylock-Jessica » (Lehrmann : 49). L'usurier aux doigts crochus est recyclé en banquier rapace. Shylock devient nom commun, la livre de chair locution proverbiale. Le capitaliste Samuel Bourset des *Mississipiens* est un « Shylock moderne » qui n'a plus qu'à tuer ses victimes « pour vendre plus aisément leur chair et leur sang ! » (Sand : 59). Dans *Le Chasseur de sauvagine*, un chapitre intitulé « Le Shylock de village » dépeint l'usurier local :

> Shylock au petit pied, il s'amusait parfois, comme le Juif de Venise, qu'il ne connaissait cependant pas même de nom, à leur arracher leur secret, sans ajouter pour cela une obole au prix qu'il était décidé à mettre au haillon qu'on lui offrait. Non, tout au contraire, lorsque la blessure était découverte, lorsque la plaie était à nu, il y enfonçait comme par accident sa lourde griffe et se retirait en léchant le sang qui lui était resté au bout de l'ongle. (Dumas et de Cherville : 31)

Le phénomène est si répandu dans la littérature contemporaine que « depuis notre naufrage historique le moindre rapin a sur nous droit d'épave », se plaint Ben Lévi :

> Aimez-vous le Juif ? On en a mis partout.
> Au théâtre, depuis Shakespeare jusqu'à Scribe ; dans les romans, depuis *Ivanhoé* jusqu'à Paul de Kock ; dans les journaux, depuis qu'il y a des écrivains qui commettent des feuilletons et un public qui consent à en avaler quotidiennement une tartine, partout enfin dans ce monde de papier imprimé et de décoration de carton, on nous donne des Juifs de convention, grimaçant, usurant, feignant, jargonnant et plus ou moins fabriqués à la vapeur. (Cité par Poliakov : 194)

Dans l'intervalle, un nouveau stéréotype est venu embellir les fantasmes hérités du Moyen Âge : le complot international. Dans *The Age of Bronze*, Byron, autre idole des écrivains et peintres romantiques français, s'en était pris à la famille Rothschild sous l'allusion transparente à « *The banker – broker – baron brethren* », les

frères banquier, agent de change, baron, qui sont les véritables gouvernants d'aujourd'hui. Les souverains banqueroutiers les couvrent d'honneurs au lieu de cracher comme jadis sur leur gabardine juive : « Voyez les Juifs revenus sur les rivages où vécut Shylock, et se préparant, comme lui, à couper leur livre de chair sur le cœur des nations[10] » (Byron : 425). Nathan, installé à Londres, a fait fortune à la Bourse en misant sur la victoire de l'Angleterre à Waterloo. Ses frères, Salomon à Vienne, Charles à Naples, Jacob à Paris, forment avec lui une dynastie qui couvre toute l'Europe. Jacob, devenu James, a été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1823, officier en 1832 par la nouvelle dynastie. Au cours de ses voyages en Angleterre, Vigny déplore la main mise des Juifs sur le monde de la finance : « le lingot d'or est un dieu et l'usurier juif plus empereur que jamais » (Vigny 1993 : 1061), écrit-il en 1836 au marquis de la Grange, puis en 1842, « Le Juif, banquier millionnaire, est roi du monde » (Vigny 1993 : 1179). Balzac évoque « les constitutions de la Banque, royauté formidable inventée par les Juifs au douzième siècle, et qui domine aujourd'hui les trônes et les peuples » (Balzac : 438).

Le vieux motif du Juif errant prend alors une tonalité nouvelle : apatride, ignorant les frontières, il est l'ennemi des nations. Selon Toussenel, « La féodalité industrielle se personnifie dans le Juif cosmopolite » (Toussenel : 74). Son titre, *Les Juifs, rois de l'époque*, est repris comme une évidence dans nombre de pamphlets (Bénichou : 67-79). Pierre Leroux, sous le même titre, mêle anciennes et nouvelles malédictions quand il déclare que le monde n'a pas fini de changer : « Il cessera de ressembler au Juif Shylock, et j'espère le voir ressusciter sous les traits divins du Nazaréen que les Juifs ont crucifié, et qu'ils crucifient aujourd'hui encore par l'agiotage et le capital ». Leroux affirme n'en vouloir « ni aux Juifs, comme collection d'individus, ni à aucun Juif en particulier », ceci après une diatribe contre Nathan Rothschild, qu'il accuse de s'être enrichi en pariant sur la défaite des armées françaises (Leroux : 49-58). « Sous la pression de ce Shylock serviable, la France dut payer jusqu'au dernier sou les réclamations les plus improbables, les réparations les plus fantastiques, les dettes les plus chimériques »

s'indigne Édouard Drumont (Drumont : 61). Sans attendre Toussenel, Michelet situe les Juifs « au trône du monde ». Il rejoue la scène de Shakespeare entre un Chrétien emprunteur et un Juif usurier avec ce commentaire : « Sale et prolifique nation, qui par dessus toutes les autres eut la force multipliante, la force qui engendre, qui féconde à volonté les brebis de Jacob ou les requins de Shylock […] pompant l'or d'en bas et le rendant au roi par en haut avec laide grimace » (Michelet 1837 : 112-113). Comme ceux d'autres écrivains, Vigny, Hugo, Balzac, ses commentaires fluctuent entre préjugés et admiration. Les tomes VII et VIII de son *Histoire de France* apportent quelques corrections, nuances et ajouts à mesure que ses sentiments évoluent. Dans la réédition de 1876, « Sale et prolifique nation » devient simplement « prolifique » (Michelet 1876 : 8).

Shylock termine le siècle sur un air de Gabriel Fauré dans un drame d'Haraucourt[11], en scélérat comique qui ne suscite aucune compassion. Dans une conférence donnée à l'Odéon, Haraucourt recense les sources de Shakespeare et note que pour « humaniser son Juif », et légitimer sa soif de vengeance, il s'en est écarté en introduisant le personnage de Jessica, non qu'il ait voulu réhabiliter les Juifs mais « parce qu'il sait que le Juif est misérable, et qu'il est lui, un grand poète, c'est-à-dire un être de justice et de pitié, l'union d'un grand esprit et d'un grand cœur » (Haraucourt : 47). Haraucourt justifie les libertés prises avec le texte par le modèle d'indépendance que lui a fourni Shakespeare : « *Le Marchand de Venise* eut une longue suite d'aïeux, avant d'avoir une descendance » (Haraucourt : 54). Son propre centre d'intérêt se déplace vers Belmont : l'intrigue sentimentale, le couple Jessica et Lorenzo reprennent un temps le dessus. Francisque Sarcey, qui accorde quelques éloges à l'auteur, s'attache surtout à l'analyse de Shylock, dont il souligne la plasticité : « On peut en faire un personnage à la fois sinistre et pathétique, répandant autour de lui la terreur, mais digne encore de pitié et presque de sympathie » (Sarcey : 381), mais selon lui aucun doute : « je crois que Shakespeare a voulu faire de son usurier un monstrueux grotesque, sur le nez de qui tombent à l'envi d'effroyables nasardes » (Sarcey : 383). Et si on lui enlève sa fille, « il

n'a que ce qu'il mérite, ce vendeur d'argent, cet usurier » (Sarcey : 384). Le spectacle d'Haraucourt est une opérette, « un amusant conte de fées ; on s'attend à la déconvenue que va subir ce mauvais gredin » (Sarcey : 385-386).

L'affaire Dreyfus, comme plus tard l'affaire Savisky, ramène le personnage du Juif au théâtre, mais rarement la version de Shakespeare (Meyer-Plantureux : 60-67). À cela Drumont, qui rassemble tous les préjugés en cours dans son pamphlet, *La France juive* (1886), pense avoir une explication : les Juifs ayant la haute main sur les théâtres ont réussi jusque là à évincer ou convertir en Chrétiens toutes les figures de Juif de la scène, si bien que rien ne sauva Shylock : « Le farouche circoncis dut dépouiller sa physionomie caractéristique pour devenir un banal usurier vénitien » (Drumont : 52). Le texte de Vigny aura droit enfin à quelques représentations en 1905 et 1906[12], mais il faudra attendre Firmin Gémier, en 1917, pour voir Shylock attirer les foules au théâtre en s'introduisant au milieu des réjouissances dans le jardin de Belmont, une corde de pendu à la main : l'accessoire inédit donne un tour sinistre aux traits conventionnels de son costume, nez crochu, barbe fourchue, papillotes rousses, caftan et bonnet, et détruit l'harmonie factice du dénouement[13].

À partir de là, Shylock ne fera plus beaucoup rire. Le XXe siècle et la Shoah vont transformer radicalement l'interprétation du personnage, faire basculer la pièce dans un registre très éloigné de son origine, et susciter d'innombrables réécritures. Est-il bon, est-il méchant ? Pour le metteur en scène John Barton, co-fondateur avec Peter Brook de la Royal Shakespeare Company, s'il fallait donner un seul conseil à un acteur sur la façon d'interpréter le rôle, ce serait « Cherche les ambiguïtés et les contradictions, et joue-les » (Barton : 212).

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

BALZAC, Honoré de. *Les Illusions perdues* in *Œuvres complètes*. Vol. VIII, Tome 4, Paris : Furne, 1842-1848.
BYRON, Lord. *Œuvres complètes de Lord Byron*. Amédée Pichot (trad.). Vol. III, Paris : Garnier, 1920-1924.
CHATEAUBRIAND, François-René de. *Essai sur la littérature anglaise* in *Œuvres complètes*. Tome IV, Paris : Lefèvre, 1836.
DUMAS, Alexandre et DE CHERVILLE, Gaspard. *Le Chasseur de sauvagine*.
http://www.alexandredumasetcompagnie.com/images/1.pdf/LeCh LeChasseurDeSauva.pdf (vu le 8 mars 2015).
DRUMONT, Édouard. *La France juive*. Tome I, Paris : Marpon & Flammarion, 1886.
GRÉGOIRE, abbé Henri. *Essai sur la régénération physique, morale et politique des Juifs*. Metz : Devilly, 1789.
HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris : A. Dupont, 1828.
—. *Torquemada* Paris : Arvensa éditions, 2014.
SAND, George. *Les Mississipiens* in *Œuvres complètes*. Tome 16, Paris : Perrotin, 1843.
SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Jean-Baptiste Defauconpret (trad.). Paris : Furne, Pagnerre, Perrotin, 1857.
SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice* in *The Oxford Shakespeare*. Stanley Wells et Gary Taylor (éd.).Oxford : Clarendon Press OUP, 2005 (2e édition).
—. *The Merchant of Venice*. Milan : Myricaie edizioni, 2009.
VIGNY, Alfred de. *La Maréchale d'Ancre*. Paris : Charles Gosselin, 1831.
—. *Chatterton*. Paris : Hippolyte Souverain, 1835.
—. *Daphné*. Paris : Delagrave, 1913.
—. *Journal d'un poète*. Tome II, Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 1993.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

BARA, Olivier. « *La Juive* de Scribe et Halévy (1835). Un opéra juif ? ». *Romantisme* 34.125 (2004).

BALE, Anthony. *The Jew in the Medieval Book: English Antisemitisms 1350-1500*. Cambridge : CUP, 2006.

BARTON, John. *Playing Shakespeare: An Actor's Guide*. Londres : Anchor Books, 2001 (réédition 1984).

BASSAN, Fernande. *Alfred de Vigny et la Comédie-française*. Paris : Place, 1984.

BÉNICHOU, Paul. « Sur quelques sources françaises de l'antisémitisme moderne ». *Commentaires* 1 (1978).

DAHAN, Gilbert. *Les Intellectuels chrétiens et les Juifs au Moyen Âge*. Paris : Éditions du Cerf, 1990.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Historique des représentations. Les métamorphoses de Shylock » in SHAKESPEARE William. *Le Marchand de Venise*, Jean-Michel Déprats (trad.). Paris : Théâtrales, 2001.

GROSS, John. *Shylock: A Legend and its Legacy*. Londres : Chatto & Windus, 1992.

HARAUCOURT, Edmond. « Conférence par Edmond Haraucourt, 13 avril 1890, avant la représentaiton de *Shylock* » in *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, Paris : A. Crémieux, 1891.

JULIUS, Anthony. *Trials of the Diaspora: A History of Antisemitism in England*, Oxford : OUP, 2010.

LEHRMANN, Charles. *L'Élément juif dans la littérature française*. Tome II, Paris : Albin Michel, 1961.

LEROUX, Pierre. « Les Juifs, rois de l'époque ». *Revue sociale* I.4 (janvier 1846).

MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *Les Enfants de Shylock, ou, l'antisémitisme sur scène*. Bruxelles : Complexe, 2005.

MICHELET, Jules. *Histoire de France* in *Œuvres complètes*. Tomes III et IV, Paris : A. Lacroix, 1871.

MIRABEAU, Honoré Gabriel Riqueti de. *Sur Moses Mendelsshon, sur la réforme politique des Juifs*. Londres : édition indépendante, 1787.

—. « Pour servir de suite aux Lettres de Mirabeau à ses commettans ». *Courrier de Provence*, séance du 24 déc. 1789, vol. 5, n° LXIV.
PAGE, Judith W. « 'Hath Not a Jew Eyes?' Edmund Kean and the Sympathetic Shylock ». *Wordsworth Circle* 34.2 (printemps 2003) : 116-119.
POLIAKOV, Léon. *Histoire de l'antisémitisme. L'âge de la science*. Tome 2, Paris : Seuil, coll. Points histoire, 1991.
SARCEY, Francisque. « Shylock », 23 déc. 1889 in *Quarante Ans de théâtre (Feuilletons dramatiques) : Corneille, Racine, Shakespeare et la tragédie*. Vol. III, Paris : Bibliothèque des Annales, 1900.
SAVY, Nicole. *Les Juifs des Romantiques. Le discours de la littérature sur les Juifs, de Chateaubriand à Hugo*. Paris : Belin, 2010.
SKINNER, Patricia (éd.). *The Jews in Medieval Britain: Historical, Literary, and Archaeological Perspectives*. Martlesham : Boydell Press, Woodbridge, 2003.
TOUSSENEL, Alphonse. *Les Juifs, rois de l'époque, histoire de la féodalité financière*. Paris : Librairie de l'École sociétaire, 1845.

---

[1] Citations données dans ma propre traduction. Les références renvoient au texte original dans l'édition des œuvres complètes de William Shakespeare éditées par Wells et Taylor chez OUP, abrégé *MV*.

[2] La « loi du culte israélite », votée le 4 décembre 1830, donne aux Juifs de France l'égalité des droits civiques.

[3] Le jeune Victor Hugo, par exemple, emprunte à *Kenilworth* le sujet d'*Amy Robsart*. Vigny évoque Scott dans *Le Journal d'un poète* et s'inspire de ses romans historiques pour composer *Cinq-Mars*. Dumas, fervent lecteur de Scott qu'il cite souvent dans ses *Mémoires*, a parmi ses romans préférés, outre *Kenilworth*, *Ivanhoe* et *Quentin Durward*.

[4] *Ivanhoé*, au chapitre V, cite en épigraphe « Est-ce qu'un Juif n'a pas d'yeux ? ».

[5] Ch. XXII, et en épigraphe une autre citation du *Marchand*, « Justice ! La loi ! Mes ducats et ma fille ! ».

[6] Sources soulignées par un article de l'époque dans *L'Entracte*, 26 février 1835. *La Juive*, créée à l'Opéra de Paris le 23 février 1835, atteignit sa 550e représentation en 1893.

[7] Le 24 mai 1828, Vigny écrit à Guillaume Pauthier de Censay combien il a admiré la veille Kean dans le rôle de Shylock aux Italiens.

[8] Lettre du ministre Guillaume-Isidore Baron de Montbel à Vigny, 9 avril 1830.

[9] Après 1830, on ne trouve guère que *Le Juif de Venise* de Ferdinand Dugué le 13 janvier 1854 à l'Ambigu. Voir le recensement par Théodore Massiac en 1905, Comédie-française, des diverses adaptations jouées à Paris depuis 1830.
[10] Cette satire du Congrès de Vérone de 1822 est parue en 1823 dans *The Liberal*.
[11] Edmond Haraucourt, *Shylock*, comédie en trois actes et sept tableaux, en vers, d'après Shakespeare, créée au théâtre de l'Odéon, 14 décembre 1889.
[12] *Shylock*, créée le 7 avril 1905 à la Comédie-française, est donnée par intermittence jusqu'au 15 novembre 1906. Elle sera reprise pour dix-neuf représentations en 1916.
[13] Création au théâtre Antoine le 23 avril 1917.

Anyone for Venice? Shakespeare's *The Merchant of Venice* and Arnold Wesker's *Shylock*[1]

Graham SAUNDERS
(Reader in Theatre Studies, University of Reading)

Harley Granville-Barker in his preface to Shakespeare's *The Merchant of Venice* makes the often quoted remark that the play should be interpreted as a romantic fable, and that "there is no more reality in Shylock's bond and the Lord of Belmont's will than in Jack and The Beanstalk" (Granville-Barker: 30), in which case criticism of the play's racial prejudice against Shylock becomes an irrelevance.

Ever since Charles Macklin in the eighteenth century and his eschewal of the tradition of playing Shylock as the red-haired, crooked-nosed comic figure of his predecessors, successive productions of the play have rejected Barker's fairy tale allegory, striving either to portray Shylock as a flawed tragic figure, or else exposing the anti-Semitism of the Christians in Venice. These strategies became ever more dominant after 1945, following the mass extermination of European Jewry under the Nazis. For example, the theatre director Charles Marowitz cites these, and far earlier historical events, as the impetus for his own rewriting of the play, *Variations on the Merchant of Venice* (1977):

> It is difficult, almost impossible, to come to a play like *The Merchant of Venice*, whose central character is an orthodox Jew without bringing to it all one has learned and read about the Jews in the last 2000 years. (Marowitz 1991: 24)

The poet W.H. Auden echoes these sentiments, arguing that in the knowledge of the Holocaust theatre audiences can no longer "ignore the historical reality of the Jews and think of them as fairy-story bogeys with huge noses and red wigs" (Auden: 223).

However, the playwright Arnold Wesker goes much further, in that while people such as Marowitz and Auden believe that

somehow altering the depiction of Shylock alleviates the reality of historical anti-Semitism, Wesker sees *The Merchant of Venice* itself as the problem, and a play "beyond embrace" (Wesker 1993: 9). Wesker came to this opinion in 1973 after seeing Jonathan Miller's National Theatre production, with Laurence Olivier playing the role of Shylock: "I was struck by the play's irredeemable anti-Semitism. It was not an intellectual evaluation but an immediate impact I actually experienced" (*M*: xviii)[2]. While being able to fully appreciate the palliative strategies that directors since 1945 have used to lessen qualms for this most problematic of Shakespearian comedies, Wesker argues that ultimately these have done little more than ameliorate what for him is a play that, at best, is distasteful, and at worst, dangerous:

> No matter with what heavy tragedy the actor plays the role, no matter how thuggishly or foolishly the Venetians are portrayed… the Jew is mercenary and revengeful, sadistic, without pity. (*M*: xvii-xviii)

For others, the main problem with the play is not the sum of its parts, but the character of Shylock. Edgar Rosenberg suggests that any damage to the reputation of world Jewry does not so much come from *The Merchant of Venice* itself as a play, but from the phenomenal power that Shylock as a character exerts. Such is Shakespeare's achievement that his creation has lodged itself within the world's consciousness as the archetypal figure of the Jew (Rosenberg: 33-4). John Gross outlines something of Shylock's other life as a literary and mythic figure outside his creation in the play:

> In the extent of his fame Shylock belongs with Don Quixote, Tartuffe, Sherlock Holmes, Robinson Crusoe. He is a familiar figure to millions who have never read *The Merchant of Venice*, or even seen it acted; he has served as an inspiration for hundreds of writers, and a point of reference for innumerable publications. There are times when one might wish it were otherwise, but he is immortal. (Gross: 187)

Edgar Rosenberg calls this phenomenon the *Shylock myth,* and points towards its more malignant aspects precisely because its mythical reputation is so pervasive:

> The Shylock myth is not a continuous fact of literature, capable of evolving new and complex configurations and relationships, but a stable one, which different generations do not so much reinterpret for themselves as rehabilitate. Every so often Shylock is packed up, moved up or down the economic ladder, invested with aberrant religious motives or divested of his religion, and sent into the world as Rachub, Fagin, Nucingen Levy. The essential Shylock has always a knife and has always moneybags; he is always funny**,** and always horrible. (Rosenberg: 187-88)

Not everyone however agrees with this assessment of Shylock as simply being a malign figure. John Gross again, believes that in order to obtain such high recognition as a literary figure, Shakespeare's portrait of Shylock cannot simply be based on crude caricature:

> Shylock would not have held the stage for four hundred years if he were a mere stereotype. His greatness is to be himself, to transcend the roles of representative Jew and conventional usurer. He is Shylock, with his own private history, his own vivid individuality. (Gross: 51)

After seeing Olivier's portrayal of Shylock, Wesker wrestled with the problem of how to respond to *The Merchant of Venice* in producing a figure of Shylock who would stand as a Jew that he could recognize rather than the personification of a sinister literary history. At first, Wesker considered directing the play as it stood, but he soon realized that Shakespeare's Shylock would still remain, however much the text was manipulated. Wesker's solution was to appropriate *The Merchant of Venice* in the hope that it would stand alone whilst at the same time offering a response in the form of rebuke to Shakespeare.

In the early stages of writing, Wesker soon came up against a structural problem that again touched upon the pervasive myth which *The Merchant of Venice* seems to contain. This concerned the principal source that Shakespeare used for his play, namely the

Renaissance Italian collection of stories in *Il Pecorone* (1558), where the merchant Ansaldo enters into a bond with a Jewish usurer, the forfeit of which being a pound of his own flesh. Wesker found this device of the bond a compelling but nevertheless "pernicious myth [that]… has saturated Western civilization and slithered snake-like through the barriers of other cultures" (*M*: 9).

Wesker's account of the writing of Shylock provides some insight into how the process of appropriation might work. In this case, it came slowly out of a gradual process of shedding material from *The Merchant of Venice* until something new, yet related to the original work began to emerge. Wesker writes:

> My first notes show that the characters were going to be completely reconceived and I sloughed off more and more of the original as I went along. For example I was going to handle the Lancelot Gobbo scenes, but in the end I dispensed with them entirely. (Wesker 1977: 22)

Another major reason why the influence of *The Merchant of Venice* began to recede during the act of rewriting came from Wesker's research into dealings between Jews and the city of Venice during the Renaissance. This new material soon began to be incorporated into the new play. By contrast, John Gross observes that *The Merchant of Venice* is notable for its lack of historical or geographical detail:

> A work of art must be taken on its own terms, and nobody needs to know much about Venice itself in order to appreciate Shakespeare's Venice. But if one stands back, it is hard not to sigh a little over the gulf between the world of Shylock and the real world of his Venetian co-religionists. (Gross: 26)

Through his research Wesker made several discoveries, both about the city of Venice and the Jews who inhabited its ghetto. These not only broke the influence of Shakespeare's play but exposed myths and half-truths from *The Merchant of Venice* that until then had been unquestioned. For instance, in *The Merchant of Venice*, Shylock's occupation of usurer is accepted as a given fact due to his race. His opening line "Three thousand ducats" (*MV*: 124)[3] is all the exposition given at this point for Shylock's background, character

and motivation. In *Shylock*, Wesker's rewriting of the play is based closely on the historical background of Venetian Jews, where Wesker discovered that usury was an occupation forced upon them.

Wesker's decision to ground *Shylock* within a historical context, as well as excising significant amounts of the plot from *The Merchant of Venice*, provides an interesting contrast to the director Charles Marowitz, whose *Variations on the Merchant of Venice* was produced in the same year as *Shylock*. Here, some of the more perceptive critics took issue with this theatrical experiment in that it had not been bold enough, and that too much of *The Merchant of Venice* remained to overshadow Marowitz's appropriation. Irving Wardle, for example commented, "In general, my disappointment is that too little has been done to transform the text… Marowitz is too often content to let the play follow along its usual course, making his own comment through pantomime and playing against the lines" (Cited in Marowitz 1977: 151).

During the course of writing *Shylock*, as well as concentrating on the historical background, Wesker also went back to the source story *Il Pecorone*, and it is possible to see in the final play how the content of this story and the retention of the principal Shakespearian names unites *The Merchant of Venice* and *Shylock*. Even in the use of names, Wesker's historical research succeeds in making us question the assumptions of Shakespeare's play. For instance, Wesker gives Shylock a surname in his play: Kolner. This was informed by an essay by Cecil Roth called *The Background of Shylock*. Roth has written extensively on the history of the Jewish ghetto in Renaissance Venice, and in the essay Roth speculates that Shylock would have been of German origin "since the occupation of money-lending, together with that of dealing in second hand clothes, were exclusive for the *Natione Tedesca*, the Jews of the German "nation" living in the "Ghetto Nuovo" (Hedback: 236). In the play, Shylock outlines his family's origins and occupation in Venice:

> I descended from German Jews you know. My grandparents. Grubby little things from Cologne. Came to Venice as small-time money lenders for the poor. But my parents – they tried a new profession. Very brave. Second-hand clothing! (*M*: 38)

Wesker also includes real characters taken from renaissance history such as the playwright Solomon Usque and Rebecca Da Mendes, whose name, whilst fictional, is based on a real person, Gracia Mendes, who, like her counterpart in the play, helped to set up places of refuge in various parts of Italy for the Marranos Jews, fleeing persecution in Portugal.

Wesker's reliance on historical sources to construct his play initiates other important deviations from *The Merchant of Venice*: one of these concerns the location and nature of the Venetian ghetto. This becomes apparent in the opening scene, where Antonio is a guest in Shylock's house. Here, we soon learn how the ghetto sees its relationship to the city of Venice, and more particularly to its laws and strictures. In *The Merchant of Venice*, the opposite takes place – Shylock, Tubal and Jessica are incorporated into the city, appearing to live and trade there normally. Wesker, by locating much of the play within the Ghetto Nuovo accentuates the Jewish community's "otherness" and its displacement from day to day involvement in the life of the city.

Glenda Leeming also believes that one further outcome of the historical methodology Wesker employed was "to make more adventurous use of long speeches and eloquent language" (*M*: xxiv). Leeming also believes the use of historical sources serves Wesker's predilection for naturalism in his writing, providing a framework for cause and effect in the socio-legal animosity that the city of Venice encourages between its citizens and the Jews. Additionally, it also allows Wesker to shed many of the ambiguities that are a feature of *The Merchant of Venice*.

One of these problems was the need to provide a logical motivation for the contract that Shylock and Antonio enter into, and the dangers this sets up in "their joint flouting of the majesty of the law" (*M*: xxxvii). Iska Alter believes that, by making the Jew and the merchant friends from the opening scene, the whole pivot on which the play revolves and its relationship to *The Merchant of Venice* changes. Alter comments, "the iniquity with which the characters must contend… is woven into the social fabric, the political arrangements, and the mercantile economy of imperial Venice"

(Alter: 537). Here again, it is interesting to compare Charles Marowitz's approach in his *Variations on the Merchant of Venice*. The personal animosity between Shylock and Antonio is retained, with Marowitz describing the former as "a cold calculating Talmudic stoic" (Marowtiz 1991: 251), and the source of his animosity towards Antonio also goes well beyond personal dislike. Marowitz explained:

> I turned him [Shylock] into a man with a passionate commitment to a political cause – which doesn't justify his violence or his terrorism, but gives him some motivation slightly more creditable than hating Antonio because he brings down the rate of usance in Venice. (Marowitz 1977: 15)

Wesker also changes the dynamics of the casket scene and the relationship between Bassanio and Portia, accentuating the latter's dissatisfaction with this form of bond. Similarly, Jessica's flight from her father to Lorenzo and the Christian faith is given motivation by virtue of the generation gap and the antagonisms between father and daughter, based on similarities of temperament.

By contrast, *The Merchant of Venice* is essentially abstruse, to the extent that some argue that it should be classed amongst Shakespeare's "problem plays" (Salinger: 19-31), while A.D. Moody comments:

> No account of the play which offers to see it in terms of simple good and evil can hope to satisfy. It is too subtle and exploratory for that, and also perhaps, too ironic in its resolution. (Moody: 14)

It is these constantly shifting perspectives that Wesker seeks to expunge in his portrayal of Shylock, for he seems to recognize these are the very features in *The Merchant of Venice* that continue to allow critics and theatre directors to re-stage a play that Wesker believes to be reprehensible.

A Problematic City

As mentioned, *Shylock* concerns itself with a radical re-examination of Venetian and Jewish relationships, as well deconstructing the myth of Shylock as a universal bogeyman. Yet, if anything, the key concern of the play is the deconstruction of

Venetian justice that Wesker sees as the real source of conflict that in the end leads to the trial of Antonio and finally Shylock.

However, just as one could argue that Shakespeare's creation of Shylock is no more than a composite, based upon medieval caricatures of Jews, so too his depiction of Venice was coloured by pre-existing myths that had already grown-up around this Italian seafaring republic from accounts of travelers' tales and court gossip. As Jacob Burckhardt explains in his detailed account of the history and culture of Venice during the period:

> The myth of Venice was made up of countervailing strands, for while it was believed to be a prosperous opulent place, which in turn bred decadence and political corruption, a counter-myth existed, depicting Venice as a piously Christian state; a self-governing republic with a system of law that was both impartial and judicious. (Burckhardt: 373)

Glenda Leeming sees Wesker's conception of Shylock as a "free spirit" who comes into conflict with a Venice whose laws are not impartial:

> The free spirit is the supremacy of the human being over the state, over repressive authority, over that which aims to frustrate initiative, cripple imagination, induce conformity. Shylock embodies all of this. (*M*: xxxvi)

Ironically it is only within the confines of the ghetto that Wesker's Shylock is able to live out this aspect of his nature. Outside of its walls Venice entirely controls the way in which Shylock is able to conduct his affairs. His older sister Rivka comments:

> I've watched you, wandering away from Jewish circles, putting your nose out in alien places. I've watched you be restless and pretend you can walk in anybody's streets. Don't think I've not understood you; suffocating in this little yard, waiting for your very own scholar to arrive. (*M*: 57)

By contrast, in *The Merchant of Venice* Shylock appears, at least on the surface, to enjoy a far greater freedom within the city. No mention is made of the system of enforced enclosure of Jews within the Venetian ghetto and Shylock seems to own his own property and

come and go as he pleases, unhampered by the restrictions of a curfew. Furthermore, until his defeat at the hands of the court, Shylock maintains a position of power over the Venetians, both in terms of forcing Antonio to come to him in order to borrow money, and of the legal authority he exercises after the bond is signed. Shylock's dominance over Venice reaches its zenith during the early part of the court scene, where it seems that Shylock has bound Venice by its own laws:

> I have possessed your grace of what I purpose,
> And by our holy Sabbath have I sworn
> To have the due and forfeit of my bond.
> If you deny it, let the danger light
> Upon your charter and your city's freedom.
> (*MV*: 190)

Shylock goes further, and uses the opportunity his position now commands to call into question the morality of Venetian law. In response to the Duke's plea that he should give up the demands of the bond, Shylock counters by exposing the hypocrisy of Venetian society:

> What judgment shall I dread, doing no wrong?
> You have among you many a purchased slave
> Which, like your asses and your dogs and mules
> You use in abject and in slavish parts
> Because you bought them.
> Shall I say to you
> "Let them be free, marry them to your heirs.
> Why sweat they under burdens? Let their beds
> Be made as soft as yours, and let their palates
> Be seasoned with such viands." You will answer
> "The slaves are ours." So do I answer you.
> The pound of flesh which I demand of him
> Is dearly bought. 'Tis mine, and I will have it
> If you deny me, fie upon your law:
> There is no force in the decrees of Venice.
> I stand for judgment. Answer: Shall I have it?
> (*MV*: 192-193)

Frank Whigham believes that Shylock's behavior reveals a desire to wield power over the state of Venice for both cultural and ethnic reasons in a bid to spite the patrician system of government: "Shylock desires not community with but dominance over his social superiors. He wants to invert the hierarchy, using the power of authentication himself to spite the principles… asserted by the aristocratic ideology" (Whigman: 107).

In his *Variations on The Merchant of Venice* Charles Marowitz' Shylock is also on a similar quest for political dominance, within the new setting of Palestine under British mandate after World War II. Here, Shylock is a prominent member of the Zionist movement, fighting against British neo-colonialism for an independent Jewish state. In his version of the court scene, Shylock is saved from humiliation by the British when his comrades storm the court room and stage an armed take-over (Marowitz 1978: 282).

Whereas Wesker and Marowitz both wish to portray a different Shylock from the Shakespearian figure forced to utter the humiliating words, "I am content" (*MV*: 207), Wesker's Shylock is neither militant nor revolutionary. In wanting to portray the kind of Jew who was familiar to him, Wesker imbues Shylock with an intellectual curiosity and a passion for the acquisition of knowledge in rare books, together with a desire for integration and acceptance within Venetian society. When this is denied to him, he does so within the confines of the ghetto: for example, he offers money to build a new synagogue, and offers to shield the Portuguese Mendes family – acts of charity, but ones that also become the means of cementing his own reputation within the Jewish community.

Yet, Wesker makes it clear that Shylock's intentions are not malevolent against Venetian society, and if he could be criticized for anything it would perhaps be a desire to be seen as a moral and intellectual leader for reasons of personal vanity. For instance, he excitedly tells Antonio about his act of arranging asylum for the Portuguese Jewish refugees within the ghetto: "They talk, you see, Antonio! I'm a name in my community. From nobody to a somebody, a name!" (*M*: 13).

While perhaps motivated by low self-esteem and the need to be liked, Shylock does not wish to wield power in order to exact revenge, or to gain political authority. Moreover, Wesker ensures that Shylock's sphere of influence never extends further than the gates of the Ghetto Nuovo. To this end, Wesker's Shylock seems to share the same fate as characters from earlier plays by Wesker, such as Ronnie Kahn in *Chicken Soup With Barley* (1958) and Beattie Bryant in *Roots* (1959), figures who strive to change themselves and others within their immediate surroundings, but who are eventually disillusioned, sometimes by outside events, or through a naiveté within themselves.

This same naiveté can be found in Shylock's enthusiasm for the city of Venice, which he seems to assume will display a reciprocal attachment: "I love Venice, Antonio, because it's a city full of men busy living, and passing through, and free to do both as their right, not as a favour" (*M*: 38).

Antonio, in turn, reminds Shylock that the yellow hat he wears upon his head is a sign that suggests the contrary. Iska Alter also believe that Shylock's view of Venetian society is too utopian:

> When one party – in this case Venice – possesses the power to alter the conditions under which the covenant operates at will or through whimsy… a marginal group such as the Jews of the Ghetto Nuovo would do well to maintain a sceptical attitude toward the sufficiency of the law and the value of legal agreements as methods of ensuring communal survival. (Alter: 544)

Shylock's naiveté is accentuated by others who show more awareness of the true nature of the relationship under this uneasy system of civic toleration. Shylock's friend Tubal describes the Jews' existence as a precarious survival "from contract to contract" (*M*: 15) and goes on to describe the legalized forms of extortion that the Venetian authorities practice:

> Trade is trade and they know it also, and we pay! An annual tribute of twenty thousand ducats; another twenty thousand for renting these squalid walls; fifteen thousand more to the Navy board – for God knows what; another hundred for the upkeep of the canals which stink! And, on top of all that, ten thousand more in time of

> war which, since our beloved and righteous republic seems constantly fighting with someone or other, ensures that sum too as a regular payment. Why, sometimes there's barely pennies in the Ghetto. For days we're borrowing off each other, till new funds flow in. Only fourteen hundred souls, remember. We're no more than that, trapped in an oppressive circus with three water wells and a proclivity for fires. (*M*: 16)

Tubal's account of Venetian toleration for the Jews in return for regular financial support was based on Wesker's research into sixteenth century Venetian society. Mary McCarthy, in her book *Venice Observed,* summarises the historical reality of the relationship between Jew and Venetian:

> Here the Venetian cash-register rings, for if the Republic tolerated the Jews, it did so for a price. No Jew, including a native, could stay in Venice without a permit, which cost a considerable sum of money, and which had to be renewed every five, seven, or ten years for an additional fee… the Jews had no recourse, generally, but to pay the price set by the Republic for its continued toleration. The notion that a Jew had rights did not imply any doctrine of equality; the Jew had *specific* rights, the rights he paid to enjoy. (McCarthy: 52)

While essentially an exploitative one, in *Shylock*, Wesker compares the relationship of the Jews to the Venetians in the context of the introduction of Rebecca Da Mendes, and the writer Solomon Usque, both Portuguese refugees, who remind the audience that outright persecution exists beyond the city boundaries of Venice:

> USQUE Fifty people burnt at the stake.
> REBECCA Old women, young men, relatives, friends.
> USQUE Marian Fernandes, a cousin from Lisbon.
> REBECCA Maria Diez, my old aunt from Guarda.
> USQUE Sebastian Rodrigo Pinto, a friend from Lamego.
> REBECCA Diego Della Rogna, his wife Isabelle Nones, their four daughters and two sons.
> USQUE An entire family burnt.
> REBECCA Facing each other. (*M*: 12-13)

Even Shylock, all too willing as he is to see the best in people, has only recently come to believe that Venice is safe enough to bring his precious collection of books out of hiding. This incident in the play

was again inspired from historical accounts of Venice, where in 1553, instigated by the authorities, an outbreak of book burning took place.

The limited tolerance that Venice holds for the Jews is demonstrated through Wesker's portrayal of certain Venetians. For instance, Shylock's famous speech, "Hath not a Jew eyes" (*MV*: 161-162) (the only passage Wesker directly uses from *The Merchant of Venice*), becomes part of Lorenzo's anti-Semitic rhetoric. Subverting the speech allows Wesker to displace one of the main cornerstones that has sustained critical defence of *The Merchant of Venice*, where it is argued that the speech emphasizes the play's essential humanism. Victor Hugo, for instance, believed that "this sublime imprecation is the most eloquent plea that the human voice has ever dared to utter for a despised race" (Cited in Danson: 106). Even Moelwyn Merchant's more modest assessment still sees the speech as an ameliorative one against Shylock's subsequent behavior where he argues: "it can be justly argued that the trial is "rigged" and our sympathies therefore enlisted by simple reaction on behalf of Shylock – who has earlier put up a dignified and wholly acceptable plea for his essential humanity" (Shakespeare 1967: 25). By contrast, Wesker believes that the speech permitted audiences to "come away with its prejudices about the Jew confirmed but held with an easy conscience because a noble plea for extenuating circumstances had been made" (Wesker 1997: xvi).

In the mouth of Lorenzo, this famous plea emphasizes racial difference, and Shylock rejects its false sentiments angrily:

> I will not have my humanity mocked and apologised for. If I am unexceptionably like any man then I need no exceptional portraiture. I merit no special pleas, no special cautions, no special gratitudes. My humanity is my right, not your bestowed and gracious privilege. (*M*: 77)

The fact that this one speech has been so readily accepted by critics was not lost on Wesker, who removes what amounts to the dramatic fig leaf that is still often used to defend and justify the play. Wesker's position seems to be that if Shakespeare had wanted to portray a real Jew, he would have discarded the elements of

medieval caricature in his representation of Shylock – his love of gold, his hate of Christians and the desire to shed their blood. Lorenzo's false representation in *Shylock* is based on misconceptions that run throughout *The Merchant of Venice*, where his humanity – save perhaps in the scene that recalls the memory of his dead wife Leah (*MV*: 164) – is denied. Besides this one isolated incident, Shylock's soliloquies only reveal the extent of his hatred for Antonio.

Wesker's displacement of such a well-known speech as "Hath not a Jew eyes" (*MV*: 161-162) is directed at the audiences with the assumption that they either know the lines from having seen *The Merchant of Venice* in performance, or else have a hazy buried knowledge of the speech. Wesker also uses the same technique in a subtle allusion to Bassanio's other well-known speech in *The Merchant of Venice* where he discloses his intention to woo Portia. Here the line, "In Belmont is a lady richly left" (*MV*: 111) is changed to "In Belmont sir there is a lady" (*M*: 19), where the slight change in syntax is enough to communicate Portia's straitened circumstances and her eventual decision to turn her estates over to agriculture and husbandry. Iska Alter believes that these changes are not lost on a modern audience who, with prior knowledge of *The Merchant of Venice* would experience Wesker's play with a deeper sense of "the ironies of the modern adaptation" (Alter: 537).

Wesker also extensively re-envisages the famous trial scene from *The Merchant of Venice*. Although it is commonly perceived that Shylock is made to suffer terribly at the hands of the Christians, closer analysis of the text shows that he is at least allowed to keep one half of his wealth. It is only after his death that the remaining portion of his estate goes to his son-in-law Lorenzo. While Shylock's conversion to Christianity is no doubt meant to be a humiliation, it could be argued that for an Elizabethan audience it would have been interpreted as an act of mercy rather than punishment. The judgement in *Shylock* is far harsher and more indicative of the city's true relationship to its Jews. Here the state confiscates all Shylock's goods, including his precious collection of books. Antonio comments, "You take his life when you take his

books" (*M*: 79), another ironic echo of Shylock's rejoinder in *The Merchant of Venice,* "You take my life / When you do take the means whereby I live" (*MV*: 206). Wesker's Shylock is bitterly ironic after hearing the Doge's decision:

> No. Take my books. The law must be observed. We have need of the law, what need do we have of books? Distressing, disturbing things, besides. Why, dear friend, they'd make us question laws. Ha! And who in his right mind would want to do that? Certainly not old Shylock. Take my books. Take everything. I do not want the law departed from, not one letter departed from. (*M*: 79)

The court's decision to seize Shylock's collection of books cuts off what Shylock calls the "little springs" (*M*: 44) of knowledge that they represent, snuffing out, at least temporarily, Shylock's spirit of faith in humanity. Yet, we are reminded earlier in the play, by Shylock himself that the knowledge carried in the written word cannot ever be completely expunged:

> When generals imagine their vain glory is all, and demagogues smile with sweet benevolence as they tighten their screws of power – up! … A little lost spring, full of blinding questions and succulent doubts. The word! Unsuspected! Written! Printed! Indestructible! (*M*: 44)

Both plays show that the law of Venice is not immutable. Robert Whigman sees the concept of justice as a flexible quality in *The Merchant of Venice*, capable of being changed suddenly when its interests are threatened (Whigman 1979: 111). For instance, the Duke cautions Shylock that if he goes against Antonio's wishes and fails to renounce his Jewish faith then the sentence of death for attempting to take a Venetian's life will automatically be carried out. The Duke's decision seems to rely not on the edicts of the statute book, but rather on a sense of justice based on little more than caprice. Wesker's concentration on the partiality of Venice's laws stands in stark contrast to Shakespeare's seeming respect for its precepts. David McPherson, for instance, believes that Shakespeare perpetuated a commonly held myth of his time about the non-partisan laws of Venice. However, he finds dissenting voices in Renaissance Venice itself such as Saint Didier, who was openly

critical of the Republic's system of judiciary, believing that its reputation for liberty and impartiality was an illusory one. He comments:

> The liberty of Venice makes every thing Authentick, for whatsoever the Life is, or Religion one Professes, provided, you do not Talk, or Attempt anything against the State, or the Nobility, one may be sure to Live unmolested" (Cited in McPherson: 36-7).

In a peculiar reversal, we find Shakespeare both upholding the myth of Venetian justice, while simultaneously showing it to be false in the explicit prejudice the Duke shows towards Shylock and the case he presides over. From the outset, the Duke makes his sympathies clear to Antonio:

> I am sorry for thee. Thou art come to answer
> A stony adversary, an inhuman wretch
> Uncapable of pity, void and empty
> From any dram of mercy.
> (*MV*: 188)

The mere description of Shylock as an "inhuman wretch" makes clear the Duke's antipathy, even when one considers the barbaric terms of Shylock's claim for justice.

Not only does Venice assume superiority regarding its laws. This dominance extends to the promotion of Christianity over the Jewish religion. In Wesker's play, Bassanio supports Lorenzo by saying, "power resides in the strength of moral superiority" (*M*: 40), by arguing that Venice's overall dominance comes, not so much through its mercantile skills of trade but from "Christian principle" (*M*: 40). Shakespeare's Venice seems to rest upon these same principles and although no such conscious assertion is uttered, there exists an ever present assumption of moral superiority. This manifests itself in everything from Lancelot Gobbo's jibe at Jessica's conversion to Christianity raising the price of pork to Shylock's forced embrace of their religion. A.D. Moody, in his perceptive study of the play, comments on the Venetians' behaviour:

> I would suggest that the play is "about" the manner in which the Christians succeed in the world by not practising their ideals of love and mercy: it is about their exploitation of an assumed

> unworldliness to gain the worldly advantage over Shylock. In this view the play does not celebrate the Christian virtues so much as expose their absence. (Moody: 10)

In Wesker's play, it is Antonio, a Christian Venetian, who is most aware of his city's shortcomings, and that the moral superiority his fellow citizens adopt is merely a cover for their true intentions: "Our motives are opportunist and our power rests on a geographical accident, so let's have no nonsense about Venice being a second Rome" (*M*: 40-41). Again, Wesker takes the myth of Venice as a second Roman Republic from his research into the city during the Renaissance period. He draws on the work of D. S. Chambers' influential book, *The Imperial Age of Venice 1380-1580*. Chambers is similarly sceptical about claims of Venice being a second Rome, and points out that even the oldest patrician families could trace themselves back by several generations to the ranks of humble fishermen. In the play, Wesker shows that a Venetian such as Graziano is unhampered by the contradiction of fishermen presiding over a self-proclaimed second Roman Republic:

> I mean, the point is, we don't think of ourselves as descended from fishermen. It's just that we're – old. Go back a long way. The Roman Empire. Venice as a second Rome. Ancient.
> (*M*: 30)

Nevertheless, the history of the city, from the founding fathers onwards, seemed to promote the belief that Venice was to be God's chosen city. Jacob Burckhardt, in his book on Italian Renaissance history, comments, "Venice recognized itself from the first as a strange and mysterious creation, the fruit of a higher power than human ingenuity" (Burckhardt: 40). Venice's image of itself as the first Christian Republic might also explain the attitude of the Christians to the Jews in each play. Its laws appear to be a blend of persecution and tolerance, reflecting perhaps the struggle that the city felt between its special status with God and its reputation as a trading centre. The hostility between Jew and Christian which existed within Venice may also have come from the other belief by the Jews that they were God's chosen people. It may well have been that it was the existence of two communities, each claiming to have

a special relationship with the Divine, that caused the sense of mistrust and enmity that each play reveals. However, Wesker's Shylock is humorously sceptical over his people's belief in themselves as God's chosen people. He suspects that the origins of this belief belong to a ruse concocted by the Old Testament's Abraham in order to instil discipline into the unruly Jewish tribes. Shylock imagines how the myth might have begun:

> Behold! An unseen God! God of the Universe! Of all men! and – wait, for here it comes, – and, "of all men you are the chosen ones!" Irresistible! In an instant they were quiet. Subdued… It worked! They had God and Abraham had them. (*M*: 5)

The mood of light-hearted scepticism about the origins of the Jews' relationship with God is not shared by the Venetians. Crucial to the Christians' quest to dominate ideologically in both *The Merchant of Venice* and *Shylock* is the conversion of Jessica to Christianity. Shakespeare portrays the conversion as a remedy to save Jessica's very soul. From the moment of elopement with Lorenzo, when he proclaims, "Now by my hood, a gentile, and no Jew" (*MV*: 147), to the "comic" scene in which Lancelot Gobo chides Jessica that her soul is damned by virtue of her birth, she gives the assured reply: "I shall be saved by my husband. He hath made me a Christian" (*MV*: 181).

Lorenzo in Wesker's play seems to subscribe to the same view that marriage has saved Jessica from damnation:

> LORENZO The sadness Portia saw was also of a forsaken race, married to a God they'd thought had chosen them. Doomed!
> JESSICA (*Icily*) You think so?
> LORENZO But there are always survivors. I will make you a wife, a woman and a Christian. (*M*: 67)

Lorenzo's claim to make Jessica not only a Christian but his wife both look unlikely to succeed. Although Jessica is nervous at having to integrate into a strange new culture, her first introduction to Christian society at Belmont make her notice the anti-Semitic sentiments she hears from the mouths of her new friends:

BASSANIO I warned him! A Jew to be trusted?
JESSICA Please! Gentlemen! Remember me! I'm raw. My rhythms still belong to the Ghetto. I can't slip so quickly from God to God like a whore. (*M*: 65)

Wesker's humanism – a strand running throughout all his plays – is used to address this issue when he has Shylock put forward a possible solution to the schism that exists between Jew and Christian. He argues that both creeds *need* each other for the sake of mutual survival:

> Listen. You have us for life, gentlemen, for life. Learn to live with us. The Jew is the Christian's parent. Difficult, I know. Parent-children relationships, always difficult, and even worse when murder is involved within the family. But what can we do? It *is* the family! Not only *would* I be your friend but I *have* to be your friend. (*M*: 39)

This argument does nothing to sway Lorenzo in his implacable distrust of Shylock. Wesker's Lorenzo is a complicated creation. While for instance he eschews Venice's obsession with capitalism, he still believes passionately in the moral and religious superiority of Venice itself. "There'll be more God than Mammon in our statute books" (*M*: 71-72) he warns, when his generation comes to power within the city. However, behind Lorenzo's fervour for social justice lurks a strong prejudice against the city's Jews, for he believes them to be instrumental in helping to create the mood of corruption in Venice through their practice of usury. Antonio, in *The Merchant of Venice,* holds similar views regarding the lending of money at interest, but the Antonio in *Shylock* berates the court during the trial of his friend for the hypocrisy that the city practises in blaming the Jews for the existence of the practice:

> The usurer's a Jew, and the Jew the people's favourite villain. Convenient! Easy! But the Jew pursues what he hates to pursue in order to relieve *us* of the sin. Usury *must* exist in our city, for we have many poor and our economy can't turn without it. Do we condemn the Jew for doing what our system has required him to do? Then if we do, let's swear, upon the cross that among us we know of no Christian, no patrician, no duke, bishop or merchant who, in his secret chambers, does not lend at interest, for that is

> what usury is. Swear it! On the cross! No one, we know no one! (*pause*) You will inflame the people's grievances in order to achieve power, Lorenzo, but once there you'll sing such different songs I think. (*M*: 75)

Lorenzo in Wesker's play is close to his Shakespearian counterpart who Whigman accuses of seducing Jessica into the rampant capitalism of Venice through the profligate spending of her father's money. Here, Whigman comments, "true love, exploitation and the demonstration of identity coalesce" (Whigman: 113). However, as we have seen, Jessica in Wesker's play neither squanders her father's money, nor is blind to the shortcomings of her new husband.

Wesker's denunciation of Venice's hypocritical attitude to usury also extends to other "borrowings" the city makes from the Ghetto. This does not only include the series of taxes and levies heaped upon its inhabitants – the city also "borrows" extensively from Jewish culture. Shylock comments to Antonio:

> Stay! You know how the Ghetto is constantly filled with visitors … Stay. It'll be full of Venetian intelligentsia, they're always coming to attend the festivals, listen to the music. Very exotic we are. We fascinate them all, whether from England where they've expelled us, or Spain where they burn us. (*M*: 7)

Unlike the unexplained melancholy Antonio experiences in *The Merchant Of Venice* – "In sooth, I know not why I am so sad" (*MV*: 103) – the Antonio of *Shylock* finds cause for his melancholic turn of mind, for he has realised that he has squandered his life in the pursuit of wealth:

> Those books. Look at them. How they reminded me what I am, what I've done. Nothing! A merchant! … I see nothing. I travel neither to England to check cloth, nor Syria to check cotton, or Corfu to see that the olive oil is cleanly corked. (*M*: 3-4)

Belmont

There is some critical confusion about the function of Belmont in the scheme o*f The Merchant of Venice,* especially the final act. Some see it as a panacea to the corruption and avarice that preoccupies the world of the city, and the mood of this final scene

seems to be one of harmony, love and music, where the memory of Venice already seems a distant memory. However, some critical opinion merely sees Belmont as little more than a continuation of Venetian values still being practised in a fairytale setting. Walter Cohen, for instance, makes the scathing comment, "the concluding tripartite unity of Antonio, Bassanio and Portia enacts precisely [an] interclass harmony between landed wealth and mercantile capital, with the former dominant" (Cohen: 772).

In Cohen's view, the change of scene merely represents the exchange of one repressive ideology for another, based on the privilege of class over that of money. Wesker retains the idea of a Belmont functioning as a retreat and an alternative to Venice, yet he divests it of the classical and mythical resonances it has in Shakespeare's play and presents it instead as a practical alternative to Venice's capitalism. Furthermore, we learn that the estate of Belmont is bankrupt. Portia's solution is to "reclaim the land" (*M*: 45), for she detects portents that Venetian power and influence are declining:

> I love my city, Nerissa, but I hear rumours. Timber is scarce, the number of ships registered by Venice is dropping. Signs, my dear, the signs are there. It's goodbye to Venice, and into the wheatlands of my estates near Treviso and Vicenza and here, Belmont. We'll become growers! Stock-breeders! Cattle and drainage! That's where our fortunes will go. (*M*: 45-46)

Through Portia we are aware that "redemption is to be found in physical labour and intellectual activity, not in the more genial comforts of Renaissance comedy" (Alter: 545). Despite offering this as a possible alternative to the corruption of Venice, Wesker resists the temptation to make Belmont the romantic and "hymeneal conclusion of Shakespearian comedy" (Alter: 545). Instead, Wesker encourages us to harbour suspicions about the unsuitability of the two couples and the play ends with "stage images of separation and knowing isolation" (Alter: 545). By concluding with both Portia and Shylock about to embrace a bitter fate, Wesker avoids the accusations made of *The Merchant of Venice* that Portia is responsible for destroying Shylock. In Wesker's play, Portia initially offers hope

to Shylock by providing a loophole within the law to save his friend. Unfortunately, Venice manages to find another loophole within its laws to make an example of Shylock. Instead of ending on a point of harmony and comic double entendre in a moonlit Belmont, Wesker ends his version of the play in the same mood of melancholy that starts *The Merchant of Venice*.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. Jay L.Halio (ed.). Oxford: OUP, 1993.
—. *The Merchant of Venice*. Moelwyn Merchant (ed.). London: Penguin, 1967.
WESKER, Arnold. *The Merchant*. London: Methuen, 1983.

REFERENTIAL WORKS

ALTER, Iska. ""Barbaric Laws. Barbaric Bonds", Arnold Wesker's *The Merchant*." *Modern Drama* 31.4 (1998): 536-547.
AUDEN, W.H. *The Dyer's Hand and Other Essays*. London: Faber, 1968.
BURCKHARDT, Jacob. *The Civilisation of The Renaissance in Italy*. S.G.C. Middlemore (trans.). London: Phaidon, 1965.
COHEN, Derek. *Shakespeare's Culture of Violence*. Basingstoke: Macmillan, 1993.
COHEN, Walter. "*The Merchant of Venice* and the Possibillities of Historical Criticism." *English Literary History,* 49 (1982): 765-89.
DANSON, Lawrence. *The Harmonies of The Merchant of Venice*. New Haven: Yale University Press, 1978.
GRANVILLE-BARKER, Harley. "Preface" to *The Merchant of Venice*. London: Nick Hern Books, 1993.
GROSS, John *Shylock: Four Hundred Years in the Life of a Legend*. London: Chatto and Windus, 1992.
HEDBACK, Ann-Mari. "The Scheme of Things in Arnold Wesker's *The Merchant*". *Studia Neophilologica*, 51 (1979): 233-243.

MAROWITZ, Charles. "Giving Them Hell" in *Plays and Players* 24.10 (1977): 15-17.
—. *The Marowitz Shakespeare*. London: Boyars, 1978.
—. *Recycling Shakespeare*. Basingstoke: Macmillan, 1991.
MCCARTHY, Mary. *Venice Observed*. London: Heinemann, 1961.
MCPHERSON, David. *Shakespeare, Jonson and the Myth of Venice*. Newark: University of Delaware Press, 1990.
MOODY, A.D. *Shakespeare: The Merchant of Venice*. London: Edward Arnold, 1964.
ROSENBERG, Edgar. *From Shylock to Svengali*. Stanford University Press, 1961.
ROTH, Cecil. "The Background of Shylock". *The Review of English Studies* 9.34 (1933): 148-156. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/507864>
SALINGER, Leo. "Is *The Merchant of Venice* a Problem Play?" in *Dramatic Form in Shakespeare and the Jacobeans: Essays*, Cambridge: CUP, 1986, 19-31.
WESKER, Arnold. "A Sense of What Should Follow". *Theatre Quarterly* 8 (1977): 5-24.
—. "A Nasty Piece Of Work". *The Sunday Times*, 6 June, 1993.
—. *The Birth of Shylock and the Death of Zero Mostel*, London: Quartet, 1997.
WHIGMAN, Robert. "Ideology and Class Conduct in *The Merchant of Venice*". *Renaissance Drama* 10 (1979): 93-115.

---

[1] The play was originally entitled *The Merchant*, which was the given name for its 1976 premiere in Stockholm and subsequent 1977 and 1978 productions on Broadway and Birmingham UK. Since then, Wesker has retitled the play *Shylock* and this is now the name published in volume four of his *Collected Plays*. All quotations from the play in this paper come from the 1983 Methuen Student edition, with notes and commentary by Glenda Leeming. Although this edition uses the earlier title *The Mechant*, I have respected Arnold Wesker's wish by referring to the play throughout under its revised title of *Shylock*.

[2] Wesker's *The Merchant* edited by Methuen is refered to as *M* throughout this article.

[3] Shakespeare's *The Merchant of Venice* edited by Jay L. Halio for OUP is refered to as *MV* throughout this article.

Fassbinder, la ville et les Juifs

Serge GORIELY
(Université de Louvain, ECR, Écriture, Création, Représentation)

Si l'on se penche sur la question des avatars contemporains du *Marchand de Venise*, il est naturel et tout à fait légitime de porter son regard sur des variations explicites de la pièce de Shakespeare : sur le *Shylock* d'Arnold Wesker, le *Merchant of Venice* de Julia Pascal ou encore sur l'opéra d'André Tchaikowsky pour ne citer qu'eux. Cependant, un avatar peut aussi se manifester de manière plus discrète. Si l'on remonte au sens étymologique du mot « avatar » – à savoir la descente et la manifestation sur terre d'un Dieu du panthéon indien –, on peut se rappeler que Krishna, le plus fameux des avatars de Vishnu, n'était reconnu comme incarnation divine que par quelques-uns parmi tous ceux qu'il croisait.

Une pièce de Fassbinder pourrait ainsi faire partie de cette catégorie d'avatars du *Marchand de Venise*. Écrite en 1975, elle a pour titre *Der Müll, die Stadt und der Tod*, qui a été traduit en français par *Les Ordures, la ville et la mort* et en anglais par *The Garbage, The City and Death*. Elle a eu grand impact. Elle a même été « à l'origine de la plus grande controverse culturelle en Allemagne depuis l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui » (Dautrey : 425), controverse qui s'est notamment manifestée par le fait qu'elle n'a pu y être montée qu'en 2009, soit vingt-sept ans après la mort de Fassbinder.

Les Ordures, la ville et la mort n'est pas née d'une idée de jeu avec le modèle, d'un réemploi des archétypes de la pièce initiale, d'une relecture ou d'une actualisation du texte de Shakespeare. Il n'est même pas sûr que Fassbinder ait été conscient de la référence au *Marchand de Venise* ou à tout le moins – car il était très érudit et connaissait bien ses classiques – qu'elle importait pour lui. En somme, pour lui, au début n'était ni le Verbe (de Shakespeare), ni le souci de réhabiliter Shylock ou d'utiliser les autres personnages de sa pièce pour une raison ou pour une autre. Et pourtant, à voir le

résultat, on peut se demander si le texte de Fassbinder n'offre pas un écho significatif à la pièce de Shakespeare, tant sur le plan dramaturgique que culturel et socio-politique, comme si elle renvoyait à elle de manière organique et se présentait donc comme une résurgence contemporaine du « phénomène » du *Marchand de Venise*.

Pièce contestée – et contestable pour certains –, on ne s'étonnera pas qu'elle ait fait couler beaucoup d'encre. Encre allemande évidemment, mais aussi anglaise. Assez peu française à vrai dire. On ne compte plus les articles de presse, de revues universitaires ou les chapitres des ouvrages sur Fassbinder qui s'y rapportent. La question n'est pas enterrée : en 2010, un nouvel essai sur la question était publié en Allemagne, *Der Müll, die Stadt und der Tod* (Hargens), sous-titré « *Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte* », soit « Rainer Werner Fassbinder et un morceau de l'histoire allemande contemporaine ». Il avait été précédé par deux ouvrages aux titres encore plus révélateurs de l'ampleur du problème posé : *La Controverse Fassbinder ou la fin de la beauté*[1] (Lichtenstein 1986) et *La Controverse de Fassbinder : Formation et effet d'un texte littéraire. De la continuité et du changement de certaines manifestations de l'antisémitisme quotidien en Allemagne après 1945, de ses consécrations artistiques et de sa présentation publique* (Bodek 1991).

Néanmoins, le rapport possible avec *Le Marchand de Venise* n'a guère été abordé. Au début de la controverse, il y a été fait allusion dans deux articles qui ont été beaucoup commentés : celui de Hellmuth Karasek (*Shylock in Frankfurt* dans le *Spiegel* du 5 avril 1976) et celui de Jean Améry (*Shylock, der Kitsch und die Gefahr* [*Shylock, le kitsch et le danger*] dans la *Zeit* du 9 avril 1976). Dans les deux cas, l'idée était plutôt de se servir de la pièce de Shakespeare pour dénoncer le manque de talent de Fassbinder. En 2007, Janusz Bodek reprenait les termes de l'accusation dans un article au titre explicite : « Fassbinder n'est pas Shakespeare, ni Shylock un survivant de la Shoah » (Bodek 2007).

Il s'agira ici de mettre en évidence les éléments qui feraient de la pièce de Fassbinder un avatar du *Marchand de Venise*. L'étude portera sur la dramaturgie de l'œuvre (principalement sur la fable et

ses personnages) ainsi que sur le contexte de son écriture (en se penchant notamment sur la réalité historique, sociale et culturelle qui a pu l'inspirer). Les termes de la controverse elle-même seront résumés à la fin.

L'histoire simple d'une prostituée

L'histoire des *Ordures* est inspirée très librement d'un roman de Gehrard Zwerenz, ami et collaborateur de Fassbinder, *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* [*Le monde est aussi inhabitable que la lune*] qu'il venait d'achever d'écrire. Au premier abord, la pièce ne rappelle guère *Le Marchand de Venise*. Il n'y est pas question d'une docte et richissime héritière cherchant son amour, mais d'une pauvre et malheureuse prostituée, Roma B., que son souteneur, Franz B., exploite et maltraite. Entre en jeu un promoteur immobilier juif qui a fait fortune grâce à ses contacts avec les notables de la ville et choisit de l'engager rien que pour lui – en d'autres termes, de l'entretenir. Roma B. acquiert ainsi des moyens conséquents, mais se retrouve aussi rapidement enviée et rejetée par ceux qu'elle connaissait. Finalement, épuisée par sa situation, elle demande au « Juif riche », ainsi qu'il est nommé dans la pièce, de la tuer. Il accepte, fait taire ses adversaires et accuse Franz B. qui sera exécuté par les policiers.

Mélodrame noir, l'histoire peut frapper par sa simplicité. Pourtant, c'est bien ce genre d'intrigue que Fassbinder revendique : « Plus les histoires sont simples, dit-il, plus elles sont vraies » (Fassbinder 1974 : 25). C'est qu'il s'inscrit dans une approche brechtienne qui vise à faire ressortir la logique perverse d'un système à partir de faits divers ou d'événements banals. Comme souvent chez lui, le personnage principal est une femme. Sortes de victimes sacrificielles ambiguës, il les voit – et les utilise en tant que dramaturge ou scénariste – comme des agents révélateurs des tensions au sein de la société :

> Les conflits à l'intérieur de la société sont plus passionnants à observer chez les femmes, parce que les femmes, d'un côté […] sont opprimées, mais selon moi elles provoquent aussi cette oppression du fait de leur situation dans la société et elles s'en

> servent à leur tour comme d'un instrument de terreur. […] les conflits ont plus d'évidence chez elles. (Fassbinder 1974b : 33)

À cet égard, il est aisé de rapprocher Roma B. de certains personnages féminins du cinéma de Fassbinder : elle peut renvoyer à Lola (par son statut de prostituée), à Effi Briest (par son défi aux autres), à Martha (par sa prise de conscience), toutes les trois héroïnes des films auxquelles elles ont donné leur nom : *Lola* (1981), *Effi Briest* (1974), *Martha* (1974).

À côté de cette intrigue sombre, la fable du *Marchand de Venise* semble lointaine. Et pourtant, la pièce de Shakespeare n'est-elle pas elle aussi et avant tout l'histoire d'une femme, Portia, qui cherche à se libérer et conquérir le bonheur à travers une relation amoureuse? Comme le rappelle Henri Fluchère.

> La pièce s'articule […] sur l'histoire romanesque du mariage de Portia, la grande dame de Belmont, de réputation légendaire, puisque des prétendants convergent vers elle de tous les horizons du monde vénitien. C'est pour lui faire la cour que Bassanio (dont il est vrai qu'il est difficile de chanter les mérites) demande à son ami Antonio les trois mille ducats que celui-ci est obligé d'emprunter à Shylock. (Fluchère : CCXLVI)

Au passage, Fluchère déplore d'ailleurs « la tendance (fâcheuse) à faire de Shylock le pivot de la comédie », car elle « en a souvent déséquilibré la présentation et faussé le sens » (Fluchère : CCXLVI).

Ainsi, dans les deux cas, un destin de femme est au centre de la pièce et en détermine l'histoire. Permet-il pour autant – comme l'espère Fassbinder – de révéler certaines des tensions internes de la société à laquelle le texte s'adresse ? Un regard sur le contexte de l'écriture des *Ordures* s'avère ici nécessaire.

Ville-Moloch et ville marchande

Fassbinder aurait écrit *Les Ordures* en 1975 lors de ses vols de retour de New York[2], alors qu'il était sur le point de quitter son poste de directeur artistique du Theater am Turm[3] de Francfort (autrement connu sous sa forme contractée, « TAT »). La pièce devait constituer son adieu à Francfort et au théâtre de manière générale. De fait, il n'écrira plus de pièces après *Les Ordures*. Son

départ était aussi lié à sa colère contre les choix politiques faits par Francfort. La ville s'affirmait alors dans une voie très libérale qui la mènera à devenir une place financière de très grande envergure. Ce qui lui avait valu, à l'époque, les surnoms péjoratifs de *Bankfurt* und *Krankfurt* ou plus tard de *Mainhattan* (ce dernier terme aujourd'hui a pris un sens positif). Un des sujets débattus avec le plus de violence – et qui avait provoqué l'indignation de Fassbinder – était le programme d'urbanisation de la ville, qui impliquait d'importantes opérations immobilières dont profitaient des spéculateurs, des politiciens véreux et des fonctionnaires corrompus.

Cependant, le geste de Fassbinder en écrivant *Les Ordures* ne doit pas être interprété sous un angle strictement idéologique ou politique. Pour lui, il s'agit alors moins de délivrer un message que de rendre compte, avec violence s'il le faut, de la réalité qu'il découvre. « Les pièces de théâtre ont toujours été pour moi des réactions spontanées à la réalité, dit-il, et cette pièce est une réaction spontanée à la réalité que j'ai trouvée à Francfort » (Fassbinder 1976 : 67). De fait, la réalité qu'il perçoit est d'abord celle de la ville monstrueuse, thème classique dans l'expression artistique allemande de la première moitié du XXe siècle[4]. À travers son seul titre, la pièce associe directement la ville à une idée de souillure et de mort. Les premières phrases de la didascalie abondent dans le même sens. L'histoire, dit le texte, ne se déroule pas à Francfort, ni même dans une ville, mais… sur la lune : « Sur la lune, car elle est aussi inhabitable que la terre, et que ses villes en particulier »[5]. Il s'agit d'un clin d'œil à Gehrard Zwerenz (mais aussi d'une manière poétique de créer une distanciation, au même titre que les moments musicaux tout le long de la pièce). Plus loin, les répliques ne manquent pas de faire ressortir explicitement la ville comme un milieu plus qu'hostile, infernal : il agirait tel un Moloch, asservissant et rabaissant les hommes quand il ne s'en nourrit pas. Ainsi, une prostituée, Miss Violet, constate que si « la ville grandit de jour en jour », « les gens qui y sont deviennent de plus en plus petits » (*OVM* : 9). Un des policiers, Peter Kraus, est plus grave : « C'est comme ça. La ville dévore ses enfants » (*OVM* : 4). Roma B. (dont

le prénom évoque celui de Rosalie Marie Nitribitt[6]) prend quant à elle un ton encore plus dramatique pour parler de la ville :

> Et la ville fait de nous des cadavres vivants, des personnages échappés d'un cabinet des horreurs, avec des sous-sols en guise d'espace vital, avec des rues qui nous empoisonnent, quand nous pouvons encore l'être. Avec des douleurs qui nous font peur, dès que nous nous accordons un moment de plaisir. Et chaque jouissance est déjà grosse d'un mortel remords, et seuls les meurtriers gagnent leur salut, car leur vie a une substance, au moins ça, ils ont fait de leur mieux. (*OVM* : 37-38)

Le procès de la ville est manifeste chez Fassbinder, mais n'est peut-être pas totalement absent chez Shakespeare, du moins, en filigrane. Le choix de Venise n'est pas neutre. Historiquement, la cité des Doges s'était petit à petit imposée dans le commerce de la Méditerranée, au point de devenir la capitale d'un empire maritime. Elle devait son expansion en partie au développement des opérations financières. Venise avait créé une des premières bourses de valeurs : en permettant de spéculer sur le transport maritime, elle favorisait son financement et donc son essor. Au temps de Shakespeare, à l'heure où l'Angleterre entrait à son tour dans l'ère du capitalisme, Venise entamait son déclin, mais gardait son prestige de pôle financier de la Méditerranée. En somme, elle évoquait pour les contemporains de Shakespeare un modèle (ou un anti-modèle) analogue à celui de Francfort pour les Allemands des années 1970, avec ce que cela peut comporter d'enthousiasme et de peurs, d'attentes et de rejets. Pour les avis critiques de l'époque, il suffit de se rapporter à la condamnation sans appel de l'écrivain voyageur Thomas Coryat : dans ses *Crudities*, parus en 1611, il dépeint Venise comme une ville « *vice-ridden* » (Coryat), littéralement conduite par le vice et « *nefarious* », soit « malfaisante », qui mériterait le même sort que Sodome et Gomorrhe. Par rapport à lui, Shakespeare, paraît certainement plus modéré, mais les commentateurs pointent sa mise en garde contre les risques liés au capitalisme :

> Shakespeare does not disparage capitalism – he largely benefitted from it. Rather, he critiques the nascent corruption of capitalism that infected Renaissance Venice and which, he seems to suggest,

> could adversely plague Belmont's analogue, England, for years to come. (Szatek : 332)

C'est ainsi que des échos aux complaintes des personnages des *Ordures* contre la ville peuvent se retrouver dans la bouche d'Antonio. À travers lui, Shakespeare laisse par exemple entendre que ce sont les lois du commerce qui régissent Venise, jusqu'à avoir autorité sur le Doge lui-même. Il en ressortirait une fuite en avant, impossible à contrôler :

> ANTONIO Le doge ne peut arrêter le cours de la loi. Les garanties que les étrangers trouvent chez nous à Venise ne sauraient être suspendues sans que la justice de l'État soit compromise aux yeux des marchands de toutes nations dont le commerce fait la richesse de la cité. Ainsi, advienne que pourra !
> (*MV* : 1243-1244)[7]

À ce stade de l'histoire, ces réflexions ne sont pas gratuites. Antonio vient d'apprendre que ses vaisseaux étaient perdus en mer et que sa santé – et sans doute sa vie même – sont en danger en raison du contrat qu'il a accepté de signer avec Shylock et qu'il est tenu à présent d'honorer. Le texte court en effet ainsi : « Ces chagrins et ces pertes m'ont tellement exténué que c'est à peine si j'aurais une livre de chair à livrer, demain, à mon sanguinaire créancier » (*MV* : 1244). La situation qu'Antonio vit peut, dès lors, se lire comme une métaphore des dérives possibles du capitalisme : dans la ville-marchande figurée par Venise, où dominent les lois du commerce, donc du seul profit, Antonio incarne l'homme qui risque, en cas de défaut de paiement, de se voir prélever une livre de chair, donc de payer littéralement de son corps, au mépris de toute valeur de charité ou de respect de la personne. En cela, le sort d'Antonio peut aisément être rapproché de celui des personnages des *Ordures* – et de Roma B. au premier chef – qui, eux aussi, sont susceptibles d'être « dévorés » d'une manière ou d'une autre par la ville-Moloch qu'est Francfort, nouveau fer de lance de la finance allemande.

Des rapports ambigus avec les Juifs

Il convient à présent d'aborder un autre aspect de la réalité à laquelle Fassbinder est confronté et qui le pousse à agir : la question délicate des rapports des Allemands avec les Juifs, après la Shoah.

Sur ce point, le dramaturge n'a pas caché son désir de lever un tabou :

> Je pense que depuis 1945, les Juifs ont constamment fait, en Allemagne, l'objet d'un tabou, inculqué principalement aux jeunes, qui n'ont eu aucune expérience directe des Juifs, et que cela peut mener à une hostilité à l'égard des Juifs. Quand j'étais enfant et que je rencontrais des juifs, on me disait en chuchotant : « C'est un Juif, comporte-toi bien, sois gentil. » Ça a continué comme ça, avec certaines variantes, jusqu'à ce que j'aie 28 ans et que j'écrive cette pièce. Je n'ai jamais pu penser que cette attitude était bonne. (Fassbinder 1976 : 67-68)

Et de citer cette phrase provocatrice de Robert Neumann : « Les philosémites sont des antisémites qui aiment les Juifs » (Fassbinder 1976 : 68). En d'autres termes, Fassbinder cherche à dénoncer l'hypocrisie des rapports des Allemands avec les Juifs, laquelle selon lui cacherait un antisémitisme profond de la population allemande, antisémitisme que la défaite n'aurait pas résorbé.

Francfort offre à cet égard un terrain d'élection. C'est une des villes d'Allemagne où la présence juive s'est le plus fait sentir. Une communauté y est apparue dès le XIIe siècle. Elle a connu son lot de pogroms et, comme à Venise, a été contrainte à la vie de ghetto. Mais à partir du XIXe siècle, elle a réussi à trouver une place honorable, au moins temporairement. Des dynasties célèbres – comme celle des Rothschild – ont participé au développement et à l'enrichissement de la ville et en 1930, la communauté juive comptait vingt-huit mille membres et quatre synagogues. Anéantie par le régime nazi, elle a ressurgi après-guerre et sept mille deux cents membres sont aujourd'hui recensés.

Mais, ironie de l'histoire, il se trouve aussi que les Juifs étaient concernés, en partie malgré eux, par les transformations de la ville dans les années 1970. En effet, parmi les promoteurs figurait au premier plan Ignatz Bubis. Survivant des camps, devenu riche par ses opérations immobilières, il était également un membre influent du Conseil de la Communauté juive d'Allemagne[8]. De toute évidence, il a inspiré Fassbinder pour le personnage du « Juif riche ».

De plus, le Westend qui était au cœur du programme de rénovation, était aussi l'ancien quartier juif. Les Juifs en avaient été expulsés dans les années 1930 pour le plus grand bonheur d'Allemands aryens qui avaient réalisé des profits substantiels. Une quarantaine d'années plus tard, le passé refoulé des nouveaux propriétaires a pu ainsi trouver dans la résistance contre les promoteurs (parmi lesquels Bubis) une manière détournée de remonter à la surface. Les attitudes hostiles à l'égard des Juifs – assimilés à des spéculateurs sans scrupules – ont alors été nombreuses et violentes. Comme le notait un témoin, Francfort a été « la seule ville d'Allemagne fédérale où l'on pouvait rencontrer un antisémitisme qui avançait à visage découvert »[9].

L'Angleterre de Shakespeare était-elle si différente dans son rapport avec les Juifs que l'Allemagne de Fassbinder ? Là aussi, les Juifs souffrent d'une histoire douloureuse, faite d'accueil et de rejet : arrivés en 1066 avec les Normands, opprimés parfois et toujours discriminés, ils sont restés cantonnés à des tâches précises (comme l'usure). Expulsés en 1290 par Édouard III, ils ne reviendront qu'en 1655. Ainsi, à la fin du XVIe siècle, l'Angleterre se retrouve dans une situation analogue à celle de l'Allemagne de l'après-guerre, dans la mesure où tous les Juifs, ou presque, ont disparu. Ils gardent toutefois une place dans l'imaginaire populaire anglais, car l'antisémitisme reste virulent, comme en témoigne le succès du *Juif de Malte*, ou la haine portée aux *conversos* (les Juifs marranes). Un équivalent de Bubis – en tant que figure juive négative aux yeux de la population – peut sans doute même être reconnu en Rodrigo Lopez, *converso* et médecin de la Reine Élisabeth. Accusé - probablement à tort - de comploter, il fut torturé, puis exécuté sous les cris d'une foule en liesse en 1594. Comme l'écrit John Gross : « The case caused an immense sensation and it is hard to believe that it didn't make a strong impression on Shakespeare » (Gross : 33). Il reste que l'influence de l'événement sur l'écriture du *Marchand de Venise* est toujours sujette à discussion et que de nombreuses zones d'ombres demeurent, tant sur le plan littéraire qu'historique[10].

Le Juif riche et la ville

Pour saisir à présent le rôle que Fassbinder assigne aux Juifs dans ville Moloch qu'il décrit, il est nécessaire de se pencher sur les personnages, souvent ambigus, des *Ordures*. Au premier chef figure le promoteur juif, soit l'équivalent de Shylock. Sans ambages, il n'a d'autre nom que « Le Juif riche », auquel pour la publication, Fassbinder avait prévu d'ajouter un « A. » : « A., dit le Juif riche ». Avec ou sans « A. », l'idée est qu'il n'était pas nécessaire de lui donner un nom puisqu'il est sensé être reconnu par le spectateur comme le Juif riche. Il est un Juif abstrait en quelque sorte. Une figure que les autres – les Gentils – se sont construits. Notons que Shakespeare ne semble pas agir tellement autrement, en tous cas si l'on en croit certaines éditions, où Shylock est caractérisé dans les *Dramatis Personae* uniquement comme « A rich Jew » (Shakespeare 1947 : 388).

Toute la question de l'antisémitisme de la pièce tourne autour de la caractérisation du personnage. Il est essentiel de lui reconnaître des traits négatifs. Un « Juif riche » pourrait-il paraître bon dans la mentalité collective ? Il aura à priori sa part d'avidité, d'affairisme, de manque de scrupules, de pouvoir corrupteur. À tout prendre, on pourrait le ranger facilement aux côtés du « rich Jew » de Shakespeare, mais à la différence de celui-ci, il est socialement intouchable, car survivant de la Shoah. Il est en outre celui qui tue : il étrangle l'héroïne, défénestre son second qui a voulu le dénoncer et fait arrêter le souteneur pour le meurtre qu'il a commis. Mais qu'on ne s'y trompe pas, derrière cette image en apparence négative, Fassbinder n'a pas glissé de désir de vengeance personnelle dans son personnage, comme l'a fait Shakespeare pour Shylock, ce qui était aisément envisageable, vu le passé du Westend comme quartier volé aux Juifs. Pas de trace, donc, chez le Juif riche, d'esprit de revanche, et encore moins d'*hybris*. Au contraire, si l'on suit ce que Fassbinder dit vouloir montrer des sentiments qui l'animent :

> Le juif est le seul personnage dans la pièce qui soit en mesure d'aimer, le seul qui soit à même de voir dans la langue qu'il parle une convention entre les gens. C'est un personnage qui a incontestablement des traits positifs. (Fassbinder 1976 : 69)

Et il est vrai qu'il y a une grande humanité et une sorte de dignité tragique de sa part à accepter de mettre fin aux jours de Roma B. comme elle le demande.

> ROMA B. Voulez-vous le faire pour moi ? […]
> LE JUIF RICHE : Et à la question – Ai-je des raisons ? – vous répondriez.
> ROMA B. Je pourrais dire, j'en sais trop, maintenant que je parle. Mais cela ne vous suffirait sans doute pas.
> LE JUIF RICHE Non. Cela ne me suffirait pas. Je le fais pour vous.
> ROMA B. Merci. Je suis fatiguée et je vais me reposer maintenant. (*OVM* : 41)

De même, le passage suivant peut étonner par la conscience que le Juif riche montre d'être non au service d'un dieu vengeur mais à celui du pouvoir maléfique de la ville :

> J'achète de vieux immeubles dans cette ville, je les démolis, j'en construis de nouveaux, que je vends bien. La ville me protège, elle le doit. En plus, je suis Juif. Le préfet de police est mon ami, enfin, ce qu'on appelle un ami, le maire m'invite volontiers, je peux compter sur les conseillers municipaux. Certes, personne n'apprécie cela outre mesure, un tel laisser-faire, mais le plan n'est pas le mien, il était là avant moi. (*OVM* : 14)

Shylock n'est pas dans la position de pouvoir du Juif riche de Fassbinder. Mais comment oublier que c'est le monde qui l'a rendu usurier parce qu'il avait besoin d'un non-Chrétien pour ce genre de métier ? Si c'est son droit, c'est aussi son seul droit. Car le Chrétien de la Renaissance tient à se passer des questions financières pour garder une image pure de lui-même, à l'instar d'Antonio qui « ne prête ni n'emprunte à intérêt », sauf quand il y est obligé et seulement « pour fournir aux besoins pressants d'un ami » (*MV* : 1215). Quelle grandeur d'âme, mais pour une attitude tout à fait irresponsable et ouverte à l'hypocrisie, en particulier dans une ville dont la richesse est fondée sur le commerce.

Roma B. et Portia, des parcours si différents ?

Quant à Roma B., elle ressort d'abord comme une victime du système : elle est la femme transformée en valeur marchande au gré des besoins et des désirs de ses clients et de son souteneur qui n'hésite pas à la battre. Les choses changeront avec la rencontre du Juif riche qui lui donnera non seulement de l'argent, mais de l'affection, au grand dam de Franz B., le souteneur :

> FRANZ B. *la jette à terre* Quoiii ? Tu l'as aimé ? Tu es la plus immonde la plus répugnante salope que je connaisse. Elle l'a aimé. Quel genre c'était ? Un fils de millionnaire ? Un joueur de tennis ? Aimer un truc pareil. Je crache sur cet argent. Je crache dessus.
> ROMA B. C'est un Juif. Un gros et vilain Juif. Pas un de ceux que tu détestes, Franz, pas un joueur de tennis. Rien qu'un Juif.
> (*OVM* : 15)

Entre Roma B. et le Juif riche, il ne s'agit pas d'une véritable union et encore moins d'une histoire d'amour. C'est une entente, une sympathie commune devant l'adversité. Mais c'en est trop pour les autres qui la rejettent petit à petit. Roma B. parvient, comme souvent dans les pièces expressionnistes, à l'issue de son « drame à stations » (en d'autres termes, à l'issue de son parcours de victime expiatoire) à un état de révélation, moment qui précède de peu sa mort. Elle l'exprime dans sa tirade finale :

> Je ne veux plus vivre cette vie, Dieu. Je veux en faire cadeau, faire de moi une victime, pour la ville, qui a besoin de victimes pour paraître vivante, et surtout pour me sauver, pour me sauver de cette mort dans la vie, qui me rend pareille à ceux qui ont oublié ce que c'est que leur vie. Qui se sont émoussés et ont perdu la parole et s'imaginent heureux et oublient qu'en définitive ils ne sont pas. (*OVM* : 38)

Le sort de Portia pourrait sembler radicalement opposé à celui de Roma B. Et pourtant, à examiner certaines répliques, on est étonné de constater combien certains aspects intimes de la riche héritière peuvent faire écho à ceux de la prostituée. Dès son entrée en scène, Portia ne dit-elle pas : « Sur ma foi, Nérissa, mon petit corps est bien las de ce grand univers » (*MV* : 1210) ? Après tout, n'a-t-elle pas

aussi été « mise sur le marché » par son père, dans ce qu'elle appelle une loterie en référence au choix des coffrets ?

> Je ne puis ni choisir qui je voudrais, ni refuser qui me déplaît : ainsi la volonté de la fille vivante doit se courber sous la volonté du père mort… N'est-il pas bien dur, Nérissa, de ne pouvoir ni choisir, ni refuser personne ? (*MV* : 1211)

L'amour, si désiré, réussit à la transformer, à l'instar de Roma B. :

> Comme s'évanouissent dans les airs toutes les autres émotions, inquiétudes morales, désespoir éperdu, frissonnante frayeur, jalousie à l'œil vert ! O amour ! Modère-toi, calme ton extase, contiens ta pluie de joie, affaiblis-en l'excès ; je sens trop ta béatitude, atténue-la, de peur qu'elle ne m'étouffe. (*MV* : 1238)

Et plus loin, à Bassanio, elle n'hésite pas à faire acte de soumission :

> Naguère j'étais le seigneur de cette belle résidence, le maître de mes gens, la reine de moi-même ; et maintenant, au moment où je parle, cette maison, ces gens et moi-même, vous avez tout, mon seigneur. (*MV* : 1239-1240)

Bien sûr, Portia n'est pas une victime expiatoire comme Roma B., mais sans son intelligence et son attention, elle aurait pu connaître un autre sort, comme celui d'être abusée par ses prétendants ou même par Bassanio. Rappelons-nous que ce dernier, sans le sou au début de la pièce, est loin d'être insensible à la fortune qu'il a à gagner en s'unissant à la « riche héritière » de Belmont (*MV* : 1210) et que même une fois marié, il tend à privilégier son amitié pour Antonio au détriment de tout le reste, comme en témoigne son emportement lors du procès :

> BASSANIO Antonio, je suis marié à une femme qui m'est aussi chère que ma vie même ; mais ma vie même, ma femme, le monde entier, ne sont pas pour moi plus précieux que ta vie : je suis prêt à perdre tout, oui, à sacrifier tout, à ce démon que voici pour te sauver. (*MV* : 1254)

Ne négligeons donc pas la difficulté des épreuves que Portia doit passer. Comme le souligne clairement Corinne S. Bate :

> Portia ultimately learns – through marrying beneath her station, cross-dressing with a difference, accomplishing in a Venetian court

> what no man can, and securing her husband's loyalty through subordinating his male friendships – the invaluable lesson of turning to herself. (Bate : 284)

Ainsi à l'*Aufbruch*, soit « l'arrachement », de Roma B. de sa condition pourrait correspondre l'*empowerement* de Portia, c'est-à-dire la prise de pouvoir sur elle-même et le monde.

Des personnages pour manifester l'antisémitisme

Les personnages secondaires, quant à eux, appartiennent au monde de la nuit : prostituées, anciens nazis devenus travestis ou infirmes, policiers véreux, antisémites malades, homosexuels qui se cachent. Ensemble, ils composent un purgatoire de destins inextricablement liés et vivant dans le secret et la peur.

Sur le plan dramaturgique, une de leurs fonctions est de canaliser les manifestations d'antisémitisme, à l'instar des notables vénitiens qui, même s'ils imploraient Shylock de leur prêter de l'argent, se jugeaient en droit de continuer à l'appeler « mécréant, chien, coupe-jarret » et même pire : « Je suis bien capable de t'appeler encore de même, de cracher sur toi encore, de te chasser encore à coups de pied » (*MV* : 1216), lui dit Antonio.

Par défaut, aucun d'eux ne témoigne de sympathie pour les Juifs. Ceux-ci n'existent qu'à travers l'image véhiculée par le Juif Riche. Il y a un effet de synecdoque : le Juif riche, comme Shylock dans *Le Marchand de Venise*, représente à leurs yeux tout le peuple juif, sans nuance. À partir de là, un antisémitisme virulent a toute latitude pour s'exprimer. Il apparaît principalement sous deux formes. La première est portée par Müller, un ancien nazi, qui se trouve être le père de Roma B. et « un homme charmant » (*OVM* : 27), ainsi que le commente ironiquement le Juif riche. Il a l'attitude froide et sans remords du technocrate qui a participé à la Shoah, celle qu'on a vue affichée publiquement par Eichmann lors de son procès. Elle se nourrit d'un antagonisme pathologique, comme en témoigne Müller après que sa fille lui a présenté le Juif riche :

> MÜLLER Il croit que je suis responsable de la mort de ses parents.
> ROMA B. Et alors ? C'est la vérité ?

MÜLLER Je ne me suis pas penché sur le cas de chacun de ceux que je tuais. Je n'étais pas un individualiste. Je suis un technocrate. Mais c'est possible que je sois le meurtrier de ses parents, et je le serais volontiers. Donc je le suis.
ROMA B. Tu portes le fardeau et ça te rend joyeux.
MÜLLER Ce n'est pas un fardeau d'être le meurtrier de Juifs, quand on a les convictions que j'ai. (*OVM* : 36)

La seconde forme d'antisémitisme apparaît à travers le personnage de Hans von Gluck, un client de Roma B. Au cours d'un long monologue marqué par l'hystérie, il fantasme sur le pouvoir des Juifs :

> Ils te rappellent comme le chant des sirènes, tes terrains et tes immeubles, te rappellent, pour te torturer et te blesser. Et il y en a un qui rit sous cape et qui t'a déjà racheté, avant-même que tu n'aies songé à vendre. Et qui a les banques avec lui et les puissants de cette ville. (*OVM* : 36)

Ici, comme l'a fait remarquer Henry Broder (Broder 1986), c'est un antisémitisme qui s'exprime non pas *malgré* Auschwitz, mais *à cause* d'Auschwitz. De tout son être, von Gluck en veut aux Juifs de la faute qu'ils lui font porter et il profite de l'intimité louée à Roma B. pour s'abandonner et avouer sa jubilation à se souvenir de la Shoah :

> Il nous suce le sang, le Juif. Il boit notre sang et nous met en tort, parce que lui est juif et que nous portons la Faute. […] Et c'est la faute au Juif, qui nous rend coupable, parce qu'il est là. S'il était resté là d'où il vient, ou s'ils l'avaient gazé, je dormirais mieux aujourd'hui. Ils ont oublié de le gazer. Ça n'est pas une blague, ça pense comme ça en moi. Et je me frotte les mains, quand je m'imagine l'air qui lui vient à manquer dans la chambre à gaz. Et je me frotte encore les mains et encore et, comme le lutin du conte, je lâche : heureusement personne ne sait qui je suis car je me tais. (*OVM* : 36)

Peut-être cette haine obsessionnelle est-elle un écho de la rage de Gratiano quand il s'indigne contre Shylock pendant le procès :

> Ton esprit hargneux gouvernait un loup qui fut pendu pour meurtre d'homme et dont l'âme féroce, envolée du gibet quand tu étais

> encore dans le ventre de ta mère profane, s'introduisit en toi ! Tes appétits sont ceux d'un loup, sanguinaires, voraces et furieux. (*MV* : 1250-1251)

Laquelle rage est suivie d'une allégresse maladive et pleine de sarcasme envers le même Shylock une fois le jugement prononcé :

> Implore la permission de t'aller pendre. Mais, tes biens faisant retour à l'État, tu n'as plus de quoi acheter une corde : il faut donc que tu sois pendu aux frais de l'État. (*MV* : 1255)

Une longue controverse

À la lumière de ce qui précède, il n'est pas étonnant que *Les Ordures* aient fait naître une controverse qui s'est prolongée sur plusieurs dizaines d'années. En 1976, Fassbinder se voit d'abord refuser la mise en scène des *Ordures* au TAT. Nonobstant, sur la base du seul texte (qui n'est alors pas encore publié), une série d'intellectuels, d'historiens et d'écrivains (parmi lesquels Joachim Fest, Jean Améry et Jürgen Habermas) le condamnent publiquement pour *Literaterisches Antisemitismus* [antisémitisme littéraire], un concept pris très au sérieux en Allemagne. Par peur, l'éditeur Suhrkamp interrompt le processus d'édition de la pièce. Devant cette levée de boucliers, Fassbinder renonce à la mise en scène théâtrale, mais pousse à son adaptation au cinéma en produisant le film de Daniel Schmid, *L'Ombre de l'Ange*. Celui-ci alimente la polémique (l'ambassade d'Israël essaiera de faire retirer le film de la programmation du festival de Cannes). La mort de Fassbinder en 1982 ne calme pas les passions. En 1985, Dietrich Hilsdorf, qui voulait monter la pièce au Schauspielhaus de Francfort, voit la représentation de la générale bloquée par des représentants de la Communauté juive, dont Bubis. Une marche silencieuse est organisée et le spectacle est retiré de l'affiche. Il faut attendre 1987 pour que *Les Ordures* connaissent leur création mondiale. Elle a lieu à l'ABC No Rio, un théâtre underground de New York. L'événement se déroule sans incidents, mais aussi dans la parfaite indifférence. Suivent des représentations parfois mouvementées dans différents pays européens (Danemark, Pays-Bas, Suède, Italie) et en Israël, puis à nouveau aux États-Unis. La pièce est créée pour la première fois

en France en 2003, au théâtre de la Bastille dans une mise en scène de Pierre Maillet, provoquant à son tour de vives réactions[11]. Dans ce contexte, il est décidé de renoncer à une publication de la pièce en français. Pour Rudolph Rach, directeur des Éditions de l'Arche, qui représente en France les ayants-droits de Fassbinder, « le temps n'est pas encore venu, le risque de malentendus est trop grand » (Bouteillet). Ce n'est qu'en 2009 à Mülheim, au Theater an der Ruhr, que la première représentation de la pièce en Allemagne réussit à se donner, malgré des protestations de la communauté juive.

On le voit, la pièce de Fassbinder met mal à l'aise quand elle ne crée pas carrément un conflit. Il est probable qu'elle n'ait de cesse de le faire, ce en quoi elle partage le sort du *Marchand de Venise,* dont la dimension antisémite fait toujours débat, plus de quatre siècles après son écriture. C'est un fait : ni l'une ni l'autre ne contiennent leur antidote, une sorte de commentaire clair et univoque qui, fût-ce au détriment de l'ensemble, enlèverait toute ambiguïté et qui aurait l'avantage de rassurer le public d'aujourd'hui, sans parler des metteurs en scène et des directeurs de théâtre. Par contre, et c'est sans doute la différence avec Shakespeare, on peut reconnaître que Fassbinder nous est assez proche pour que nous soyons en mesure de comprendre sa démarche, d'évaluer son talent, d'apprécier sa bonne foi, son goût de la provocation et son courage artistique.

Le mot de la fin pourrait être laissé à Rudolph Rach, En juin 2003, il s'est entretenu avec Maïa Bouteillet, journaliste à *Libération.* Ses propos mettent en évidence le caractère politiquement engagé des *Ordures*, la vision pour Fassbinder du Juif comme profiteur et bouc émissaire d'un système implacable, et en définitive le rapprochement certain à faire avec *Le Marchand de Venise* :

> RACH Pour Fassbinder, le « Juif » est le protagoniste d'une machination dont il ne tire pas les ficelles, mais dont il profite : il accepte en quelque sorte de faire le sale boulot. […]
> BOUTEILLET N'est-ce pas comme le Shylock de Shakespeare, dans *Le Marchand de Venise*, une figure du Juif qui renvoie aux préjugés : le riche, le profiteur, l'homme d'argent ?
> RACH Évidemment, mais notre société est-elle capable de réfléchir à cela ? Pourquoi publier le texte ? Pour prouver que

> Fassbinder n'était pas antisémite ? Tous ceux qui l'ont connu ou connaissent son œuvre le savent bien. (Bouteillet)

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

FASSBINDER, Rainer Werner. *Der Müll, die Stadt und der Tod / Nur eine Scheibe Brot*. Deux Tomes. Francfort : Verlag der Autoren, 1998.
—. *Les Ordures, la ville et la mort*. Jörn Cambreleng (trad.). Tapuscrit, propriété de L'Arche éditeur. [Exemplaire consultable en bibliothèque au Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve].
SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice* in *The Works of William Shakespeare*. Oxford : Basil Blackwell & Mott, 1947.
—. *Le Marchand de Venise* in *Œuvres complètes*. Tome I, Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 1957.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

BATE, Corinne S. « "Nerissa Teaches Me What to Believe". Portia's Wifely Empowerment in *The Merchant of Venice* » in *The Merchant of Venice. New Critical Essays*. New York/Londres : Routledge, 2002, 283-304.
BODEK, Janusz, *Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung*. Francfort : Peter Lang, 1991.
—. « Fassbinder ist nicht Shakespeare, Shylock kein Überlebender des Holocaust. Kontroversen um *Der Müll, die Stadt und der Tod* », in Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz, Matthias N. Lorenz (éd.). *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*,. Stuttgart : Metzler Verlag, 2007, 179-205.
BRODER, Henryk. « Antisemitismus – ja, bitte », *Süddeutsche Zeitung* 18 janvier 1986.
DAUTREY, Marianne. « Le diable, probablement. L'histoire de l'Allemagne, certainement. Rainer Werner Fassbinder (1945-1982),

chroniqueur de l'Allemagne ». *La Revue d'Histoire de la Shoah* 195 (2011) : 423-460.
ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996.
FASSBINDER, Rainer Werner. « Les philosémites sont des antisémites qui aiment les Juifs » (1976) in *L'Anarchie de l'imagination*. Paris : L'Arche, 1987.
—. « Il faut à un moment ou à un autre, que les films cessent d'être des films » (1974) in *L'Anarchie de l'imagination*. Paris : L'Arche, 1987.
—. Rainer Werner. « Des images où le spectateur puisse investir sa propre imagination » (1974b) in *L'Anarchie de l'imagination*. Paris : L'Arche, 1987.
FLUCHÈRE, Henri. « Présentation des drames historiques et comédies », in SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes*. Tome I, Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 1959.
GROSS, John. *Shylock. A Legend and its Legacy*. New York: Touchstone, 1994.
HARGENS, Wanja. *Der Müll, die Stadt und der Tod. Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte*. Berlin : Metropol Verlag, 2010.
KAPLAN, Leslie. « À propos de la critique par Brigitte Salino de la pièce *Les Ordures, la ville, la mort,* 2003 », *Le Monde* 24 juin 2003.
KATZ, David S. *The Jews in the History of England, 1485-1850*. Oxford: OUP, 1994.
LICHTENSTEIN, Heiner (éd.). *Die Fassbinder-Kontroverse*. Königstein : Athenaüm, 1986.
SALINO, Brigitte. « La création des *Ordures* en France relance l'affaire Fassbinder », *Le Monde* 19 juin 2003.
SALINO, Brigitte. « Une triste mascarade oublieuse du contexte » *Le Monde* 19 juin 2003.
SZATEK, Karoline. « *The Merchant of Venice* and the Politics of Commerce ». *The Merchant of Venice. New Critical Essays*. New York/Londres : Routledge, 2002, 325-352.
ZWERENZ, Gehrard. *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*. Francfort: Fischer S. Verlag GmbH, 1991.

SITES WEB
BOUTEILLET, Maïa. In
<http://www.liberation.fr/culture/2003/06/06/fassbinder-n-etait-pas-antisemite_435976> (vu le 31/10/2014).
CORYAT, Thomas. *Crudities*.
<http://www.archive.org/stream/coryatscrudities01coryuoft/coryatscrudities01coryuoft_djvu.txt> (vu le 31/10/2014).
LOPEZ, Rodrigo (*s .v.*)
<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/10109-lopez-rodrigo> (vu le 31/10/2014).

---

[1] Nous traduisons (ainsi que le titre suivant). Pour les titres originaux, voir la bibliographie.

[2] Les commentaires sur les conditions et les raisons exactes de l'écriture des *Ordures* divergent. Nous nous référons ici aux sources de Thomas Elsaesser (Elsaesser : 178).

[3] Le TAT (qui a disparu en 2004) occupe une place significative dans l'histoire du théâtre allemand. Fassbinder en a été le directeur artistique de 1974 à 1975, dans une période où le TAT était très engagé politiquement : ceci se manifestait non seulement par des audaces expérimentales mais aussi par des tentatives d'application d'un système de cogestion du théâtre.

[4] On retrouve par exemple ce thème traité au théâtre chez Brecht (*Mahagonny*, *Dans la Jungle et les villes*) ou plus récemment chez Kroetz (*Terres mortes*) ; en littérature chez Döblin (*Berliner Alexanderplatz*) ; au cinéma chez Lang (*Mabuse*) ou Wiene (*Caligari*).

[5] Rainer Werner Fassbinder, (*s.d.*), *Les Ordures, la ville et la mort*, trad. par Jörn Cambreleng, tapuscrit, propriété de L'Arche éditeur, p. 3. Dans la suite de cet article, le renvoi au texte apparaîtra sous la forme contractée « *OVM* ».

[6] Rosalie Marie Nitribitt était une prostituée de Francfort qui fut retrouvée morte étranglée le 1er novembre 1957. Le meurtre n'a jamais été élucidé.

[7] Toutes les citations du *Marchand de Venise* de cet article proviennent de la traduction de François-Victor Hugo aux éditions Gallimard, coll. la Pléiade, abrégée *MV*.

[8] Il en a été le président pour Francfort dans les années 1980, puis pour l'Allemagne dans les années 1990 jusqu'à sa mort (1999).

[9] (Je traduis) « Frankfurt dürfte die einzige Stadt in der Bundesrepublik sein, in der man auf offenen Antisemtismus stösst » (témoignage cité par Hargen : 239).

[10] Ainsi, l'historien David S. Katz a cherché à démontrer que le Dr. Lopez était coupable de tentative d'empoisonnement de la reine (Katz 1994).

[11] A titre d'illustration, on pourra se référer aux deux articles de Brigitte Salino parus le 19 juin 2003 dans *Le Monde* (« La création des *Ordures* en France relance l'affaire Fassbinder » et « Une triste mascarade oublieuse du contexte ») et à la réaction de Leslie Kaplan (« À propos de la critique par Brigitte Salino de la pièce *Les Ordures, la ville, la mort*, 2003 », *Le Monde*, 24 juin 2003).

À PROPOS DE FASSBINDER : ARTICLES DE PRESSE

Ces articles sont ici reproduits avec l'aimable autorisation du *Monde*.

CULTURE

THÉÂTRE

La pièce « Les Ordures, la ville et la mort » valut à l'auteur allemand des accusations d'antisémitisme et des scandales à chaque représentation.

Elle est présentée en France pour la première fois, au Théâtre de la Bastille, dans une mise en scène qui n'éclaire ni le contexte ni les ombres du texte.

La création des « Ordures » en France relance l'affaire Fassbinder

LE THÉÂTRE de la Bastille termine sa saison avec *Les Ordures, la ville et la mort*, de Rainer Werner Fassbinder, jouée par Les Lucioles, un collectif issu de l'école du Théâtre national de Bretagne, à Rennes. C'est la première fois qu'est présentée en France cette pièce qui n'a jamais cessé d'alimenter la polémique / est-ce ou non un texte antisémite ?

La question s'est posée la première fois en 1976, quand la pièce a été publiée en République Fédérale d'Allemagne (RFA). Fassbinder a alors 31 ans. Il a commencé à faire du théâtre en 1967, à Munich, au sein de l'Action-Théâtre. En 1969, il a fondé sa troupe, justement nommée l'Anti-Théâtre (Antitheater). Il y a là Hanna Shygulla, Ingrid Caven, Eva Mattes, Irm Hermann…, et aussi le musicien Peer Raben.

Fassbinder écrit et met en scène dans l'urgence, en réagissant à ce qu'il vit, dans la RFA entre ruines et reconstruction. Les pièces sortent de lui comme des dés, et, aussitôt qu'il le peut, il en fait des films : *Le Bouc*, *Le Café*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *Liberté à Brème*…

Tout va très vite dans ces années-là. L'Anti-Théâtre ne dure que deux ans, mais les films s'enchaînent : *Tous les autres s'appellent Ali*, *Effi Briest*, *Le Droit du plus fort*, *Maman Küsters s'en va au ciel*… En 1974, Fassbinder prend la direction d'une scène engagée et marginale de Francfort, le Theater am Turm. Cette seule année, il met en scène Peter Handke, Émile Zola et Anton Tchekhov, et il écrit *Les Ordures, la ville et la mort*. Le texte est publié par Suhrkampf. Aussitôt, le scandale éclate.

Les Ordures, la ville et la mort s'organise autour de deux couples : une putain et son souteneur, un Juif et un nazi. La putain est une jeune femme, Roma B., dont la maigreur n'attire pas les clients. Elle se vend pour son souteneur, Franz B., un émigré yougoslave qui la frappe. Le nazi s'appelle M. Müller, et il est le père de Roma B. Il a été et il est resté nazi. C'est un ancien dignitaire reconverti en travesti, qui reprend le répertoire de Zarah Leander, la chanteuse très célèbre dans les années 1930, et compromise avec le régime nazi.

Le Juif est le seul à n'avoir ni nom ni prénom. Il n'est jamais appelé que « A. le Juif riche ». C'est un promoteur immobilier qui a fait fortune en rachetant de vieux immeubles qu'il fait raser pour construire des logements neufs. Il règne sur la ville avec la caution des autorités et la haine de la population, victime de la spéculation immobilière.

En 1976, lors de sa création en République fédérale d'Allemagne, les protestations sont telles, en particulier dans la communauté juive, que la pièce est retirée de l'affiche avant même d'être présentée au public

Il y a quinze autres personnages dans *Les Ordures, la ville et la mort*. Prostituées et policiers, hommes de main et bonnes âmes, marchands et consommateurs de sexe et de nuit. Tous comptent, mais leur histoire se joue en regard de celle du « Juif riche », qui prend sous son aile Roma B. Il ne la touche pas, il lui demande de l'écouter. Et il la couvre d'argent. Il finira par la tuer, en l'étranglant, à sa demande. Et ce sera à Franz B., le souteneur devenu l'amant d'un homosexuel, que le crime sera imputé.

Fassbinder introduit *Les Ordures, la ville et la mort* en disant que la pièce se joue sur la Lune, parce qu'elle est aussi inhabitable que la terre, surtout les villes ». Mais cette Lune, c'est Francfort en 1970 : un énorme chantier, une ville boursière et contestataire. « Mes pièces ont toujours été des réactions spontanées à la réalité – et cette pièce est une réaction spontanée à la réalité que j'ai trouvée à Francfort », dit Fassbinder au journal *Die Zeit*, en 1976, en réponse aux accusations d'antisémitisme dont *Les Ordures, la ville et la mort* font l'objet.

Les protestations sont telles, en particulier celles de la communauté juive, que la pièce est retirée de l'affiche avant même d'avoir été présentée au public. Quant à Suhrkamp, l'éditeur, il décide de retirer le texte de la vente et de son catalogue, et de mettre au pilon tous les exemplaires imprimés.

En France, le scandale éclate en 1977 quand sort en salle *L'Ombre des anges* le film que Daniel Schmid a tourné d'après *Les Ordures, la ville et la mort*, avec Ingrid Caven dans le rôle de la prostituée, Fassbinder dans celui du souteneur et Klaus Löwitsch dans celui du promoteur juif. Jean-Pierre Bloch, le président de la Licra, et Claude Lanzmann dénoncent le caractère antisémite du film. Le 13 février, un engin fumigène explose dans la salle du Saint-André-des-Arts, où *L'Ombre des anges* est projeté. Le 18 février, le philosophe Gilles Deleuze prend la défense du film dans les colonnes du *Monde*.

Dans les années 1980 et 1990, plusieurs tentatives ont lieu, en Europe, de monter *Les Ordures, la ville et la mort*. En 1985 – trois ans après la mort de Fassbinder –, une représentation au Schaupielhaus de Francfort est interrompue par des membres de la communauté juive de la ville, et la pièce est retirée de l'affiche. Cette fois, c'est Daniel Cohn-Bendit qui prend la défense de Fassbinder. En 1987, un théâtre de Rotterdam doit lui aussi renoncer, après que des spectateurs ont envahi le plateau. Plus récemment, en 1998, l'affaire ressurgit à Berlin, où le directeur du théâtre

Maxime Gorki annonce son intention de présenter *Les Ordures, la ville et la mort*. Mais il ne passe pas à l'acte.

C'est dans cette longue histoire que s'inscrit la présentation de la pièce au Théâtre de la Bastille. L'initiative en revient aux Lucioles, un collectif très attaché à Fassbinder. Il a déjà mis en scène *Pre-paradise*, *Sorry Now*, et il envisage *Les Ordures, la ville et la mort* comme le premier volet d'un triptyque qui devrait comprendre *Du sang sur le cou du chat* et *Qu'une tranche de pain*.

Le collectif des Lucioles est proche du Théâtre national de Bretagne, qui a soutenu un grand nombre de ses projets depuis sa création, en 1994. Mais, cette fois, François Le Pillouer, le directeur du TNB, n'a pas voulu « être associé au projet, à cause des ambiguïtés de la pièce ». Cela n'a pas empêché Les Lucioles de monter une production, avec l'aide de différentes tutelles, dont le ministère de la culture et de la communication, et de deux théâtres importants, celui de Dijon-Bourgogne, dirigé par Robert Cantarella, et le Théâtre de la Bastille, à Paris, dirigé par Jean-Marie Hordé.

Pour ce dernier, l'engagement ne faisait aucun doute, « pour deux raisons », dit-il. « La première est littéraire : *Les Ordures, la ville et la mort* est, sur le plan de l'écriture, une des meilleures pièces de Fassbinder, si ce n'est la meilleure. La seconde tient au thème : ce n'est pas du tout une pièce antisémite. Elle est paradoxale, mais elle n'a pas d'ambigüités. Le fait, aujourd'hui, de nommer le Juif renvoie l'accusation d'antisémitisme à celui qui s'interdit de prononcer ce mot ».

Quant à Rudolph Rach, le directeur de l'Arche, la maison d'édition qui représente les ayants droits de Fassbinder en France, il a toujours déconseillé de jouer la pièce. Il a transmis la demande du collectif des Lucioles aux ayant droits en Allemagne (le Verlag der Autoren) qui ont donné leur accord. Pour autant, la pièce ne sera pas publiée à l'Arche. Rudolph Rach refuse. Dans ce contexte complexe, l'enjeu de la bataille se joue sur le plateau de la grande salle du Théâtre de la Bastille, où se donnent *Les Ordures, la ville et la mort*.

Article de Brigitte Salino paru dans *Le Monde* le 19 juin 2003.

Une triste mascarade oublieuse du contexte

POUR PIERRE MAILLET, le metteur en scène du collectif Les Lucioles, *Les Ordures, la ville et la mort* est « un *Opéra de quat'sous* moderne, un conte de fées triste, un mélodrame d'aujourd'hui et de toujours. Une forme populaire, à mille lieues du discours rassurant, qui lui permet de rendre accessible des sujets dont personne ne veut entendre parler ». Soit. Mais ce que l'on voit et entend au Théâtre de la Bastille n'est pas de cet ordre-là.

Le plateau est aménagé comme un studio de cinéma où se tournerait la pièce, en direct et en musique. Un vidéaste (Bruno Gueslin) intervient pendant la représentation, ainsi que des musiciens (Pierre Allio, Benoît Gaudelette, Jean-Yves Gratius). C'est à un spectacle qui se veut total que nous sommes conviés par les Lucioles.

En introduction, un film est projeté, qui brasse des images de sexe – commerce et partouzes – et de nuits blanches d'alcool et de cocaïne. L'enfer, sans doute, qui annonce ce que Pierre Maillet voit comme « un purgatoire de destins inextricablement mêlés dans un monde envahi par la peur ». La pièce, donc.

Elle commence sur le trottoir où Roma B. cherche le client en compagnie d'autres prostituées. Mais c'est avec l'arrivée de A. le Juif riche qu'elle entre dans le vif du sujet. L'une des premières phrases de A. retient toute l'attention : « Je ne suis pas un Juif comme les Juifs peuvent être des Juifs. Celui qui ne saurait pas ça ne comprendrait rien à la pièce », dit Marcial di Fonzo Bo. Problème : ce n'est pas le texte original. Après « celui qui ne saurait pas ça », Fassbinder s'arrête et met trois points de suspension, qui introduisent un doute, ou peut-être une menace, mais en tout cas une incertitude sur ses intentions.

Le diable niche dans les détails, dit-on. Il suffit d'un ajout de ce genre pour que le spectateur soit en droit de s'interroger sur l'entreprise du Théâtre des Lucioles. Et ce malgré les dénégations de Pierre Maillet, qui assure que les ajouts sont « minimes » dans la traduction de Jörn Cambreleng, dramaturge du spectacle.

ABSENCE D'ÉCLAIRAGE

Dans une pièce aussi sensible que *Les Ordures, la ville et la mort*, chaque mot compte, et ce n'est pas l'indéniable beauté de la langue de Fassbinder, irriguée d'une poésie du désespoir, qui peut le faire oublier. Et même cette poésie n'a pas d'écho sur scène. C'est à une mascarade, plaquée sur un texte souvent mal joué, accusée par des chansons désolantes, que nous assistons à la Bastille.

Tout se passe comme si Les Lucioles ne savaient pas ce qu'elles ont entre les mains : une pièce où les références à l'histoire – en particulier la question du nazisme et de l'homosexualité – ne peuvent pas être oubliées ni réduites à la question de la « discrimination », comme le spectacle le laisse entendre, en oubliant le contexte dans lequel Fassbinder a écrit : la RFA du milieu des années 1970, où la lutte de la Fraction armée rouge (RAF) ravive dans le sang les plaies béantes de la mémoire.

Que Les Lucioles fassent aujourd'hui jouer le Juif et le nazi par le même comédien, voilà qui laisse un sentiment

confondant. Même chose quand on entend dire, sans éclairage, des paroles comme celles de Hans von Glück, un des personnages : « Il nous suce le sang, le Juif. Il boit notre sang et nous met dans notre tort parce qu'il est Juif et que nous portons la faute. (…) S'il avait pu rester là d'où il vient. Et s'ils avaient pu le gazer, aujourd'hui, je dormirai mieux. Ils ont oublié de le gazer ». Ou encore quand Müller le nazi parle du Juif en disant : « Il se peut que je sois l'assassin de ses parents, et ça me plairait de l'être. Donc, je le suis ».

Que *Les Ordures, la ville et la mort* soit une pièce ambiguë ne fait aucun doute, ne serait-ce qu'en raison de l'idée de la mise à mort qui enveloppe son propos. On peut également s'interroger sur l'image de A. le Juif riche. Est-il celui à qui l'on a tout pris, ne lui laissant que le commerce de l'argent, comme Shylock dans *Le Marchand de Venise*, de Shakespeare ? Est-il l'incarnation du désespoir que Daniel Schmid met en scène dans son film *L'Ombre des anges*, ou la figure d'une des « ordures » de la ville propre à susciter la haine renvoyant à l'appel au meurtre légalisé par les nazis ?

Ce n'est pas la présentation de la Bastille qui permettra de répondre. Mis à part l'effet d'annonce, nourri d'un parfum de scandale qui assure au théâtre une publicité toute faite, on ne trouve rien d'autre qu'une pièce douloureuse qui remplit la salle et suscite des rires qui mettent mal à l'aise, à une époque où la haine sert souvent à évacuer le désespoir. Une dernière chose : que tout cela se passe sans protestation, comme si c'était normal, naturel, voilà ce qui rend le plus triste.

B. Sa.

Les Ordures, la ville et la mort, de Rainer Werner Fassbinder. Par le Théâtre des Lucioles. Mise en scène : Pierre Maillet. Théâtre de la Bastille, 76, rue de la Roquette, Paris 11e. Tel. : 01-43-57-42-14. Du mardi au samedi, à 21 heures ; dimanche à 17 heures. 12,50 € et 19 €. Durée : 2h10. Jusqu'au 29 juin.

Article de Brigitte Salino paru dans *Le Monde* le 19 juin 2003.

À propos de la critique par Brigitte Salino de la pièce *Les Ordures, la ville, la mort*, 2003

Dans sa critique parue dans *Le Monde* daté du 19 juin Brigittte Salino décrit la mise en scène par Pierre Maillet de la pièce de Fassbinder *Les Ordures, la ville et la mort* comme « une triste mascarade oublieuse du contexte » et termine son texte par un appel à la « protestation » – on se demande laquelle, sous quelle forme ? Brigitte Salino pense que le collectif des Lucioles qui jouent la pièce ne savent pas « ce qu'ils ont entre les mains », à savoir d'après Brigitte Salino une « pièce ambigüe », et elle suppose qu'ils ont tablé sur « le parfum de scandale qui assure au théâtre une publicité toute faite ». L'historique de la pièce exposée dans la même page cite pourtant Gilles Deleuze et Daniel Cohn-Bendit qui ont défendu la pièce contre les accusations d'antisémitisme. Le seul argument avancé par rapport à l'ambiguïté de la pièce est « l'idée de la mise à mort qui enveloppe son propos » : mais en quoi « l'idée de la mise à mort » relève d'une « ambiguïté » n'est pas expliqué.

Est-ce que la pièce de Fassbinder *Les Ordures, la ville et la mort* est antisémite ? Non.

Est-ce que la mise en scène de Pierre Maillet et le jeu des comédiens sont ambigus ? Non.

Au contraire c'est une mise en scène et un jeu qui font penser. À quoi ? Au sens des mots, à l'Histoire, à l'Inconscient, à l'actualité la plus actuelle, et ce qui est remarquable dans la mise en scène de Pierre Maillet c'est comment toutes ces dimensions s'ouvrent les unes sur les autres, se renvoient les unes aux autres.

C'est une pièce comme son titre l'indique sur les ordures. Les ordures, c'est quoi ? C'est ce qui reste, qui reste là, qui envahit, qui envahit l'espace matériel et la tête si on ne s'en occupe pas : on a pu récemment, on peut d'ailleurs encore, et précisément dans nos villes, s'en rendre compte, en faire l'expérience directe et concrète. Les ordures, les déchets, ça ne part pas tout seul, pour que ça parte il faut avoir pensé à ce qu'on en fait. Si on n'y pense pas, ça vous revient à la figure, comme le refoulé… Les ordures, couplées dans le titre avec la mort, cette vieille pulsion, c'est ce qui peut toujours encore revenir, c'est l'inertie qui se reproduit si on ne change pas, si on n'invente pas.

Le nazisme, en somme.

Est-ce que le 21 avril 2002 est si loin ?

Mais comment soutenir comme le fait Brigitte Salino que ce qui est dit par le nazi Hans von Glück, ou le nazi Müller est dit « sans éclairage », alors que leurs paroles sont parfaitement cadrées pour qu'on les entende comme des discours de meurtre, de haine ? La prostituée payée par von Glück pour qu'elle l'écoute ne lui adresse pas la parole, le discours de von Glück se déploie devant un mur de silence qui le fait rebondir, exister nu devant le spectateur.

Müller déclare à sa fille qu'il est l'assassin des parents du Juif riche en montant un escalier, de dos, en jetant ses mots derrière lui et le spectateur qui les attrape les reçoit comme des objets volants non identifiés, des ovni, il ne peut absolument pas

s'identifier à ça. Que veut dire alors « sans éclairage » ?

Brigitte Salino éprouve « un sentiment confondant » parce que le même comédien joue le Juif riche et le nazi Müller. Mais est-ce qu'il y a dans ce choix un amalgame ? Bien sûr que non. Le jeu n'est pas le même, la voix et la démarche changent, et ce qu'on suit dans ces différences, ce sont les traces dans l'Histoire et dans l'Inconscient des crimes commis. L'effet produit est un effet de distanciation qui invite à apprendre « à voir plutôt que de rester les yeux ronds ». Non pas à penser que c'est du pareil au même, mais à se demander ce qui reste de l'autre en soi quand on se venge. Et notons que cette façon de poser la question dépasse une vision psychologique, elle souligne que l'individu est d'emblée inscrit dans l'Histoire.

On peut penser à beaucoup de choses tout à fait actuelles en écoutant le texte de Fassbinder et en regardant la mise en scène de Pierre Maillet, par exemple aux scandales immobiliers et aux morts ensevelis sous des constructions trop précaires comme récemment en Algérie. On peut aussi remarquer les résonnances avec ce qui se passe en ce moment même à Toulouse, atmosphère glauque, complicité possible de policiers, d'hommes politiques, de proxénètes et de tueurs. Mais en un sens toute la réflexion commence avec les deux mots « Juif riche » par lesquels est désigné le héros de la pièce.

Les mots « Juif riche » tels qu'ils sont écrits par Fassbinder et mis en scène par Pierre Maillet, est-ce qu'ils provoquent de la haine ? ou un malaise ? ou une angoisse ? ou des questions ? Est-ce qu'écrire, dire les mots « juif riche » signe un antisémitisme ? une ambiguïté ?

Les Juifs ont été persécutés par un mot réduit à une définition administrative : le mot « Juif ». Shylock enfermé dans le mot juif prend à son tour les mots dans un sens unique, il demande « une livre de chair », et c'est ce sens unique qui sera sa perte : il n'a droit qu'à « une livre de chair », sans une goutte de sang en plus.

Shylock se venge et se fait piéger dans sa vengeance, mais c'est pourtant lui qui dit, Hath not a Jew eyes? « Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des désirs, des émotions ? »

Contradiction : le discours humaniste, universaliste, c'est le Juif du *Marchand de Venise* qui le porte, celui qui est obligé de vivre avec l'image où on veut le maintenir et l'enfermer et qui pourtant peut être celui qui réfléchit le plus à ce que ça veut dire, être un homme.

De la même façon, le Juif riche de Fassbinder qui n'a pas de nom sauf celui qu'on lui donne, renvoie aux dirigeants et aux habitants de la ville les deux mots qui sont censés le définir, et se présente lui-même comme Juif riche, avec des agissements de spéculateur dans l'immobilier. Mais dans la pièce c'est le seul qui est capable d'amour. Cette contradiction n'est pas un relativisme, elle suscite une attention et un questionnement, mais cela ne va pas de soi, cette attention et ce questionnement passent par tout le travail de mise en scène, l'intégration des images filmées, la musique et les chansons, le travestissement, le jeu des comédiens. Le travail de Pierre Maillet et des Lucioles : invention et rigueur, sans arrêt, et une énergie et une vitalité sur laquelle on s'appuie, on

peut s'appuyer, pour penser l'horreur.

La dimension multiple de ce qu'on voit et entend sur scène rend sensible le poids et les strates de l'Histoire, la vie du passé dans la présent, le caractère infini du sens et des mots.

Article de Leslie Kaplan paru dans *Le Monde* le 23 juin 2003.

Le Marchand de Venise et l'opéra au XXe siècle

Francis GUINLE
(PR, Institut Supérieur des Sciences Humaines, Jendouba, Tunisie)

En ce qui concerne l'opéra, le XIXe siècle ne semble pas s'être beaucoup intéressé au *Marchand de Venise*. Il existe un opéra de Ciro Pinsuti (1828-1888), intitulé *Il Mercante di Venezia*, présenté au Teatro Comunale di Bologna le 2 novembre 1873, sur un livret de G. T. Cimino, ainsi qu'un opéra de Louis Deffès, intitulé *Jessica*, sur un livret de Jules Adenis et Henri Boisseaux, présenté au Capitole de Toulouse le 25 Mars 1898 (mais probablement composé vers 1889). En revanche, le XXe siècle voit la création de cinq œuvres s'inspirant de la pièce de Shakespeare entre 1905 et 1980 :

- Josef Bohuslav Foerster (1859-1951) : *Jessika* (1905)
- Adrian Welles Beecham (1904-1982) : *The Merchant of Venice* (1922)
- Reynaldo Hahn (1874-1947) : *Le Marchand de Venise* (1935)
- Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) : *Il Mercante di Venezia* (1956)
- André Tchaikowsky (1935-1982) : *The Merchant of Venice* (1980)

Ces cinq compositeurs ne figurent pas parmi les grands noms de la musique du XXe siècle. Cependant ils ont tous, d'une manière ou d'une autre, acquis une certaine renommée. Si Josef Foerster n'a pas l'envergure d'un Janacek, il a quand même contribué à l'épanouissement de la musique tchèque au début du XXe siècle. Adrian Welles Beecham, il est vrai, doit plus sa célébrité au fait qu'il était « le fils de son père », Sir Thomas Beecham, qu'à sa musique ; Reynaldo Hahn, quant à lui, a une réputation de compositeur d'opérette et de mélodies de salon et bien sûr de chef d'orchestre ; André Tchaikowsky s'est souvent plaint d'être mieux estimé comme pianiste concertiste que comme compositeur ; quant à Mario Castelnuovo-Tedesco, il est connu pour avoir fui l'Italie mussolinienne et s'être réfugié à Hollywood ou il composa, entre

autres, des musiques de film. Ces cinq musiciens ont donc cette particularité d'être tenus pour secondaires, voire mineurs, par rapport aux « grands », à ceux qui font l'Histoire, au moins l'histoire musicale. Cela est fort dommage car dans chacune de ces œuvres se cachent des joyaux musicaux qu'il est important de redécouvrir. Notons que quatre de ces compositeurs ne sont pas étrangers à la culture juive et aux difficultés croissantes rencontrées par la communauté juive depuis le XIXe siècle en Europe. Le premier opéra composé par Foerster s'intitule *Debora* et s'inspire du livre de Salomon Hermann Mosenthal (1848) racontant l'histoire de l'amour malheureux d'une jeune fille juive et du fils d'un magistrat chrétien. Il n'est donc pas étonnant que Foerster se soit particulièrement intéressé au personnage de Jessica dans *Le Marchand de Venise*. Reynaldo Hahn était catholique, mais de père juif. Mario Castelnuovo-Tedesco était juif et avait fui l'Italie de Mussolini. Quant à André Tchaikowsky, de son vrai nom Robert Andrzej Krauthammer, il réussit à sortir du ghetto de Varsovie sous le nom d'Andrzej Czajkowski (le nom de sa grand-mère). Sa mère mourut à Treblinka.

Afin de rester dans la thématique de l'étude de Shylock au XXe siècle l'analyse de ces cinq opéras portera essentiellement sur le traitement de ce personnage. Pour ce faire, il faudra tout d'abord examiner les différents livrets afin de déterminer l'orientation désirée par les compositeurs et leur librettiste respectif. Les choix opérés pour les tessitures pourront nous éclairer sur les relations entre les divers personnages. Comment s'établit le rapport au texte shakespearien, en particulier en ce qui concerne Shylock ? Comment la représentation du Juif, comme « villain » ou, au contraire, comme victime d'un antisémitisme ambiant, est-elle perçue et rendue par les compositeurs et les librettistes ?

Ce qui suit ne peut-être qu'une brève présentation des aspects les plus saillants de ces cinq opéras, et je mettrai l'accent sur ce qui me paraît original, voire singulier dans ces compositions. Tout d'abord, le titre même de l'œuvre de Josef Bohuslav Foerster : *Jessika.* Sans vouloir à tout prix que le titre de la pièce de Shakespeare soit conservé, on aurait attendu *Shylock*, ou même

Portia, mais donner le rôle principal à la fille du Juif, celle qui s'enfuit de la maison paternelle avec son amant Lorenzo, emportant l'or et les bijoux, doit immédiatement éveiller notre intérêt, d'autant plus que ce personnage est un ajout de la part de Shakespeare par rapport à ses sources, et qu'il n'apparaît que brièvement dans quelques scènes de la pièce du Barde, ayant moins de 100 vers ou lignes. Le livret de Jarosla Vrchlického est en tchèque, mais une version de la partition chant-piano a été éditée avec la traduction en allemand. Aucune bibliothèque française ne possède cette partition que l'on peut consulter à Zürich, à Dresde et à Brème ou à Venise. Un seul air de l'opéra de Foerster a été enregistré en tchèque par Ivan Kusnjer (Baryton – Bassanio). La partition d'Adrian Welles Beecham est plus facile d'accès (consultable, entre autres, à la British Library), comme celle de Reynaldo Hahn (partition, musique audio et vidéos disponibles sur internet). Pour l'opéra de Mario Castelnuovo-Tedesco, le livret, en italien, a été publié par Ricordi, mais n'est plus disponible chez l'éditeur. On peut le consulter à Venise ainsi qu'à Florence. En revanche, la partition ne se trouve pas dans les bibliothèques européennes et c'est aux États-Unis qu'il faut la consulter. Le cas d'André Tchaikowsky est un peu particulier. En effet, The English National Opera avait, dès 1980, envisagé la possibilité de monter son opéra, *The Merchant of Venice*. Les pourparlers étaient encore en cours en 1982, mais la mort du compositeur cette année-là y mit un terme. Une réduction chant-piano fut cependant préparée par Susan Bradshaw, apparemment publiée, mais je n'en ai trouvé aucune trace jusqu'à présent. Un DVD de la mise en scène du festival de Bregenz 2013 est en vente sous le label « Unitel Classica » ; le livret de John O'Brien, disponible sur le site http://andretchaikowsky.com, a été remanié par Tchaikowsky lui-même, et la comparaison est possible grâce à la vidéo du spectacle. Le matériau est donc assez disparate et l'analyse comparative ne peut se faire, pour l'instant, qu'à partir de données communes aux divers documents. Dans un premier temps, l'étude sera nécessairement descriptive afin de pouvoir tirer quelques conclusions.

Un livret d'opéra est un objet tout à fait particulier. Il s'inspire souvent d'une œuvre littéraire, pièce de théâtre ou roman, et en propose, la plupart du temps, une réécriture. Cette réécriture est subordonnée à la musique. La prétendue platitude d'un livret, son rythme, ses réitérations, se plient aux exigences de la musique qui, par ses propres procédés rhétoriques, supplée au texte. Texte et musique, paroles et notes, mots et sons : nous avons affaire à deux systèmes sémiotiques très différents qui doivent s'apprivoiser pour produire le sens et l'émotion voulus.

Cependant, certains livrets gardent le texte de leur source. Phénomène rare au XVIIIe et aux XIXe siècles, il est plus fréquent au XXe, surtout lorsque la source est une pièce de théâtre. Je pense en particulier au texte de Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, et au livret de l'opéra de Poulenc qui, à part quelques coupures, reprend *verbatim* le texte de la pièce.

En ce qui concerne les opéras inspirés par les pièces de Shakespeare, la coutume au XIXe siècle est de réécrire un livret qui, bien sûr, suit l'intrigue, mais ne garde rien ou presque du texte shakespearien. Un bon exemple est le *Roméo et Juliette* de Gounod. Lorsque Juliette apparaît au bal de Capulet, c'est le chœur qui commente et s'exclame :

> Ah ! Qu'elle est belle ! Ah ! Qu'elle est belle !
> On dirait une fleur nouvelle
> Qui s'épanouit au matin.

Ce qui, traduit pour le livret anglais donne :

> Ah! She is charming! Ah! She is charming!
> She appears like an op'ning flower
> That unfolds in morning so bright.

Dans une autre traduction – qui se voulait sans doute plus moderne – on pouvait entendre : « Isn't she lovely! Isn't she lovely ». Nous sommes loin du texte de Shakespeare, dans lequel personne, à part Roméo, ne s'exclame lorsque Juliette apparaît. Dans l'opéra, le personnage non seulement doit faire une entrée remarquée, mais il se doit aussi de chanter une aria (« Je veux vivre dans le rêve qui m'enivre ce jour encor ! »)

Qu'en est-il du *Marchand de Venise* ? Le livret de l'opéra d'Adrian Welles Beecham reproduit le texte de Shakespeare avec des coupures et quelques ajouts, comme l'air de Jessica (n°7) et celui de Lorenzo (n°8), mais sans véritable réécriture. Celui de l'opéra de Reynaldo Hahn, écrit par Miguel Zamacoïs, interprète le texte shakespearien au gré d'une réécriture en français. Pour l'opéra d'André Tchaikowsky, John O'Brien sélectionne et coupe mais conserve l'essentiel du texte de Shakespeare. Mario Castelnuovo traduit dans un italien assez facile d'accès le texte de Shakespeare, en opérant des coupes, mais en conservant l'essentiel des scènes et tirades. Josef Foerster et son librettiste réécrivent le texte, réorganisent les scènes pour suivre leur propre objectif qui concerne essentiellement le couple Jessica/Lorenzo. Pour comparer, prenons par exemple la tirade de Portia « The quality of mercy » (acte 4, scène 1, 180-201– pour le texte de Shakespeare et le texte des livrets voir en fin d'article) :

Adrian Welles Beecham : un seul écart par rapport au texte de Shakespeare : « I spoke thus far » à la place de « I spoke thus much » (19).

Pour Foerster, Batka choisit de ne pas traduire Shakespeare, mais simplement de faire appel aux bons sentiments de Shylok. Il s'agit bien d'un appel à la clémence, et le terme « milder » (« plus clément ») évoque directement cette vertu.

Chez Reynaldo Hahn – Miguel Zamacoïs, le livret reprend les idées principales de la tirade shakespearienne sans les développer (miséricorde et contrainte – l'image de la source reprend celle de la pluie – miséricorde des puissants – justice et clémence et la miséricorde comme attribut divin).

André Tchaikowsky – John O'Brien choisissent deux séquences dans la tirade qui correspondent au choix fait par Hahn – Zamacoïs. On peut facilement suivre l'argumentation de Portia dans la scène du texte de Shakespeare[1].

Mario Castelnuovo suit de près la tirade shakespearienne.

Les préoccupations des compositeurs et librettistes par rapport au texte shakespearien sont donc très diverses. Comme nous le

verrons plus loin, Foerster a un véritable projet concernant la question du Juif, et remanie complètement le texte de Shakespeare pour réorienter l'histoire. Beecham, au contraire, se contente de reprendre presque intégralement le texte de la pièce et ne semble pas se préoccuper d'une représentation particulière de Shylock ni de Jessica. Sa musique reste aussi très conventionnelle, fonctionnant par « numéros » dans des successions de récitatifs, d'airs, de duos, de trios et de chœurs. Le rôle de Shylock ne subit pratiquement aucune coupure et l'on retrouve, comme dans la pièce de Shakespeare, un certain équilibre entre le discours vengeur, la justification de l'usure, et celle de la vengeance par le discours sur l'humanité du Juif. L'ajout de deux airs au moment de l'enlèvement de Jessica renforce un peu l'intrigue amoureuse entre la fille de Shylock et Lorenzo, chrétien ami d'Antonio, mais cela reste dans une convention établie, comme un passage obligé. De même, au début de l'acte III, chaque tirade donne lieu à un air : d'abord le Doge, puis Shylock, puis Antonio. L'air de Shylock (n° 20) mêle deux tirades, sa réponse au Doge (« I have possess' your grace of what I purpose ») et la tirade « Hath not a Jew eyes », déplacée ici dans la scène de la Cour de Justice. Cet air commence comme un récitatif accompagné sur les trois premiers vers, puis bascule vers l'aria comme justification de l'exigence de Shylock (« And by our holy Sabbath have I sworn / To have the due and forfeit of my bond »).

Pour sa part, Reynaldo Hahn sacrifie à la convention du XIXe siècle en faisant réécrire le livret sans pour autant traduire la pièce de Shakespeare. Le style en vers rimés est assez libre, les rimes pouvant être suivies ou alternées, les vers de longueur différente, facilitant ainsi la mise en musique. Une musique qui reste tonale et qui privilégie les scènes d'ensemble avec chant dialogué et quelques « grands » airs, comme celui de Bassanio décrivant Portia à Antonio à l'acte I, ou encore la tirade de la haine par Shylock, également à l'acte I. Voici ce que Reynaldo Hahn dit lui-même de son opéra :

> Au risque d'être taxé par certains de « rétrograde », la musique du *Marchand de Venise* marque volontairement un retour vers la conception de l'opéra tel que de grands musiciens, Mozart notamment, l'ont illustré. La déclamation continue a suscité des

> complexités symphoniques, puis des recherches d'étrangetés grinçantes dont on a vite fait le tour et qui semblent aujourd'hui épuisées. Il est donc temps de revenir à la forme parfaitement logique de l'opéra, formé d'une succession de morceaux et d'ensembles exprimant le contenu lyrique de l'œuvre théâtrale en donnant la prépondérance à la mélodie, parce qu'elle est le moyen expressif le plus naturel de la voix humaine ; ces morceaux et ces ensembles étant tout naturellement reliés par le « *recitativo secco* », destiné à expliquer brièvement l'évolution matérielle des situations. (*Le Ménestrel* 15 Mars 1935)

Débarrassée de la contrainte du texte de Shakespeare, la dramaturgie est beaucoup plus efficace que dans l'opéra de Beecham, et la musique contribue à dynamiser les échanges entre les personnages.

N'ayant pas eu accès à la partition de Mario Castelnuovo-Tedesco, nous en resterons à l'examen du livret, qui montre une traduction proche du texte de Shakespeare. Remarquons ici que si l'on en juge par les ouvertures shakespeariennes de Mario Castelnuovo (dont l'ouverture pour *Il Mercante di Venezia*, ou ses partitions de musique de film, comme *The Portrait of Dorian Gray* (1945)), on est surpris par une certaine familiarité[2]. Notons que dans les scènes 4 et 5 de l'acte I, l'entrevue entre Shylock, Antonio et Bassanio, les coupures du texte de la pièce accordent une plus grande importance au personnage de Shylock par rapport aux deux autres personnages. Au moment de sa découverte de la fuite de Jessica, les coupures minimisent la réaction excessive et mercantile du Juif (acte III, scène 1). La scène suivante comporte la tirade de Shylock (« Hath not a Jew eyes ») et au début de la Cour de justice, jusqu'à l'arrivée de Portia, c'est lui qui domine la scène. Par le jeu des coupures et des interpolations, le personnage d'Antonio fait pâle figure à côté de celui de Shylock. Il s'agit plus ici du *Juif de Venise* que du *Marchand de Venise*.

L'interprétation de Shylock dans *The Merchant of Venice* d'André Tchaikowski est influencée par la double sensibilité du compositeur en tant qu'homosexuel et Juif. Dans le duo entre Bassanio et Antonio au premier acte, l'intensité musicale d'Antonio indique une passion qui contraste avec sa ligne musicale mélancolique du début

et donne un sens à son mal être. Comme Beecham, Tchaikowski choisit de déplacer la tirade « Hath not a Jew eyes » à l'acte III, dans la scène de la Cour de Justice, et opère sensiblement la même fusion avec sa réplique au Doge. Les aspects les plus durs du personnage sont éliminés du texte, en particulier la scène où il aiguise son couteau, et il apparaît plus borné que méchant. En revanche, sa réaction à la fuite de sa fille, montrée comme une véritable évasion, est très violente, verbalement et musicalement. L'opposition entre Antonio et Shylock peut paraître renforcée par le choix des voix, qui, à première vue ou écoute, paraissent aux antipodes. Pourtant, la voix de contreténor est bien ici dérivée du baryton (et non pas du ténor comme le veut la tradition française du haute-contre). Le compositeur nous le rappelle lorsque Shylock imite la voix d'Antonio, lui reprochant son hypocrisie – d'une part il crache sur lui, d'autre part il veut lui emprunter de l'argent (« Shylock, we would have moneys »). De fait, les deux personnages sont présentés comme à la fois différents et semblables.

Il est toujours utile de s'intéresser à la tessiture choisie pour les différents personnages. Une convention existe, que l'on trouve déjà au XVIIIe siècle, mais surtout au XIXe, même si l'on peut noter des exceptions notoires, qui, souvent peuvent être expliquées. En général, le couple principal, souvent un couple d'amants fortunés ou infortunés, se compose d'un soprano et d'un ténor. Les rôles d'antagonistes sont souvent distribués à des barytons (frères, pères opposants du couple), ou à des mezzo-sopranos (rivales, sorcières). La voix de basse se cantonne plus particulièrement aux rôles de vieillards, souvent des sages, et à des personnages bienveillants. Mais les mêmes tessitures de baryton et de mezzo peuvent être attribuées à des adjuvants (compagnon du héros, servante ou confidente). De même, la voix de basse peut être attribuée à un personnage malveillant. Les différentes catégories dans ces mêmes voix peuvent aussi être pertinentes : par exemple, le héros est un ténor lyrique, son adjuvant ou son opposant (frère, ami, serviteur, rival) un ténor léger ; l'héroïne est un soprano, sa suivante un soprano léger. Le modèle, bien sûr, est fait pour être trahi, et cela pour différentes raisons qui peuvent tenir à la nécessité du livret, à des détours

dramatiques, à l'équilibre des voix dans la partition, ou aux simples contraintes du moment. On sait, par exemple, qu'Ambroise Thomas destinait d'abord le rôle d'Hamlet à un ténor, mais la présence et la notoriété du baryton Faure lui fit réécrire le rôle. Voyons ce qu'il en est de nos cinq opéras, au moins pour les personnages principaux :

Personnage	Josef Foerster	Adrian Welles Beecham	Reynaldo Hahn	Mario Castelnuovo	André Tchaikowsky
Antonio	Baryton	Ténor	Basse	Baryton	Contre-ténor
Bassanio	Baryton	Baryton	Baryton	Baryton	Ténor
Gratiano	Basse bouffe	Ténor	Ténor	Baryton	Basse
Salerio		Ténor	Ténor		Baryton-basse
Solanio		Baryton-basse			Baryton-basse
Lorenzo	Ténor	Ténor	Ténor	Ténor	Ténor
Jessica	Soprano dramatique	Soprano	Soprano	Soprano lyrique	Soprano
Portia	Soprano	Mezzo-soprano	Soprano	Mezzo-soprano	Mezzo-soprano
Nerissa		Mezzo-soprano	Mezzo-soprano	Soprano léger	Mezzo-soprano
Shylock	Basse	Baryton	Basse	Basse	Baryton
Tubal	Basse	Basse	Basse	Basse	Ténor
Launcelot (Gobbo)	Ténor bouffe	Ténor			
Doge	Basse	Baryton-basse	Basse	Basse	Baryton-basse

Chaque tessiture doit d'abord être évaluée en fonction de l'ensemble. Nous pouvons remarquer que dans chacun des opéras l'équilibre entre voix hautes et voix basses est respecté. Voyons à présent les couples Bassanio/Portia, Lorenzo/Jessica, Gratiano/Nerissa :

Couples	Joseph Foerster	Adrian Welles Beecham	Reynaldo Hahn	Mario Castelnuovo	André Tchaikowsky
Bassanio-Portia	Baryton-Sopano	Baryton-Mezzo-Soprano	Baryton-Soprano	Baryton-Mezzo-soprano	Ténor-Mezzo-soprano
Lorenzo-Jessica	Ténor-Soprano	Ténor-Soprano	Ténor-Soprano	Ténor-Soprano	Ténor-Soprano
Gratiano-Nerissa		Ténor-Mezzo-soprano	Ténor-Mezzo-soprano	Baryton-Soprano	Basse-Mezzo-Soprano

Si l'on considère les conventions vocales ainsi que le rapport des voix dans les duos et les ensembles, Ténor-Soprano et Baryton-Mezzo-soprano fonctionnent souvent comme couples d'amants, le

premier étant, en général, le couple principal. En ce sens, dans chacun des opéras, le couple Lorenzo-Jessica suit la convention et se présente comme le couple principal, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que le couple Ténor-Soprano soit attribué au couple Bassanio-Portia. On note que ce couple est distribué de façon diverse, avec une prédominance de la voix de Baryton pour Bassanio et de Mezzo-soprano pour Portia. La gravité du rôle de Portia, son travestissement aussi, peuvent justifier le choix d'un mezzo-soprano, plutôt que d'un soprano. Dans l'opéra de Reynaldo Hahn, Portia et Jessica sont toutes deux des sopranos, de tessiture assez semblable, dans la mesure où le rôle de Portia se situe souvent dans le médium de la voix, mis à part les envolées et le contre-ut de la scène finale. En revanche, le rôle de Jessica est assez peu développé musicalement, contrairement à celui de Portia. Mais la tessiture de Bassanio n'est pas seulement liée à celle de Portia : en effet, il faut également considérer le couple Bassanio-Antonio qui, lui-même, peut dépendre du couple Antonio-Shylock :

Couples	**Joseph Foerster**	**Adrian Welles Beecham**	**Reynaldo Hahn**	**Mario Castelnuovo**	**André Tchaikowsky**
Bassanio-Antonio	Baryton-Baryton	Baryton-Ténor	Baryton-Basse	Baryton-Baryton	Ténor-Contre-ténor
Antonio-Shylock	Baryton-Basse	Ténor-Baryton	Basse-Basse	Baryton-Basse	Contre-ténor-Baryton

Le texte de Shakespeare ne donne pas vraiment d'indication sur la différence d'âge, si elle existe, entre Antonio et Bassanio. L'idée plus ou moins admise d'une relation homoérotique semble trouver quelques justifications dans le texte, ainsi que dans le couple Antonio-Sebastian dans *La Nuit des rois*. L'incarnation des personnages par des acteurs peut donc influer sur la réception de cette relation. En général, Antonio est montré comme plus âgé que Bassanio, dans une relation qui serait celle de l'Amant et de l'Aimé. Son statut de riche marchand contraste avec celui de jeune aventurier de Bassanio, son protégé, et, par sa mélancolie, il fait figure de sage parmi une troupe de joyeux lurons (Gratiano, Salerio, Salanio, Lorenzo). Dans cette perspective, l'utilisation d'une même tessiture pour Antonio et Shylock rapproche les deux personnages ;

dans l'opéra de Reynaldo Hahn, c'est surtout leur haine qui les rend semblables.

ANTONIO Je hais sa race
Comme il exècre la nôtre,
Mais lui ni plus ni moins qu'un autre. (p. 19)

D'ailleurs, le livret attribue à Shylock son grand air sur la tirade de la haine, et non pas sur celle, plus mitigée, de la vengeance, qui n'apparaît pas dans l'opéra (pas plus d'ailleurs que dans celui d'André Tchaikowsky). L'attribution de la tessiture de ténor (Beecham) à Antonio peut avoir deux effets : d'une part, elle souligne le rôle d'adjuvant d'Antonio et celui d'opposant de Shylock ; d'autre part, elle tend à indiquer une différence d'âge entre eux, la voix de ténor étant très rarement attribuée à un personnage âgé. Le choix d'un contreténor dans l'opéra d'André Tchaikowsky est lié au caractère plus franchement homosexuel d'Antonio dans cet opéra. C'est sa double appartenance à la communauté homosexuelle et à la communauté juive, qui explique l'approche d'André Tchaikowsky des deux personnages, Antonio et Shylock. On peut comprendre ce choix, même s'il va à l'encontre de l'utilisation conventionnelle des voix masculines aigües. En effet, au XVIIIe siècle, les castrats étaient utilisés dans des rôles héroïques. En revanche, il est vrai, l'opéra des XXe et XXIe siècles utilise la voix de contreténor dans des rôles très variés. Pour Shylock, la voix de baryton peut être ambivalente et son utilisation s'insère dans le contexte du livret.

L'investigation doit s'arrêter là pour l'instant ; elle est toujours périlleuse puisque l'attribution des voix dépend en partie de la convention, pouvant aller dans son sens ou à contresens, mais aussi de nombreux autres critères liés à une interprétation personnelle et subjective du texte (Tchaikowsky). La perception des personnages, en particulier celui de Shylock, dépend aussi de la structure de ces opéras.

Chacun d'entre eux se divise en trois actes presque identiques :

- Acte I : Venise
- Acte II : Belmont

- Acte III : La Cour de Justice à Venise / Belmont

Seul l'opéra de Foerster s'écarte de ce découpage :

- Acte I : Venise (une rue)
- Acte II : Venise (à l'intérieur de la maison de Shylok)
- Acte III : La Cour de Justice à Venise / Belmont (la scène des coffrets)

Parmi les coupures les plus flagrantes, on notera l'absence quasi-totale des scènes comiques avec Lancelot Gobbo, sauf dans l'opéra de Foerster où il joue un rôle important d'entremetteur. Dans l'opéra d'Adrian Welles Beecham, il se contente d'un duo avec Jessica au premier acte, reprenant intégralement la scène 3 de l'acte II de la pièce de Shakespeare, scène qui annonce la fuite de Jessica.

Plus important pour le personnage de Shylock, sa célèbre tirade « I am a Jew. Hath not a Jew eyes » (acte III, scène 1), est soit coupée (Josef Foerster, Reynaldo Hahn), soit déplacée au début de la scène de la Cour de Justice à l'acte III (Adrian Welles Beecham, Mario Castelnuovo, et André Tchaikowsky). Dans l'opéra de Reynaldo Hahn, le personnage est marqué par sa haine obsessionnelle des chrétiens et sa soif de vengeance. L'enlèvement de Jessica est représenté dans une scène aussi romantique que festive, l'intervention du masque lui donnant un aspect presque féérique. La découverte de l'enlèvement par Shylock insiste plus, comme le texte de Shakespeare, sur la perte de l'argent et des bijoux que sur la perte de sa fille :

TUBAL Shylock, que fais-tu là ?
SHYLOCK Qu'importe ?
Ramènes-tu ma fille, même morte ?
Ayant encore aux oreilles et au cou,
Tous les bijoux ?

Moins cruel que dans le texte de Shakespeare où il joue au chaud et au froid avec Shylock, ici, Tubal calme Shylock en lui annonçant le naufrage de quatre des vaisseaux d'Antonio. On ne peut cependant qu'être frappé par la véhémence de Shylock dans son grand air de la haine (voir le texte en fin d'article). La musique ici joue pleinement son rôle. Le style déclamatoire, plus proche du récitatif accompagné

que de l'aria, les montées mélodiques, expriment une haine sans borne. L'interprétation d'André Pernet, premier Shylock sur la scène de l'opéra de Paris en 1935, suffit à nous faire entendre les intentions du musicien et de son librettiste concernant le personnage. Dans l'opéra de Tchaikowsky, l'enlèvement de Jessica fait l'objet d'un traitement romantique, mitigé cependant par l'intervention des enfants de la rue (dans le livret) qui harcèlent Shylock au moment de sa découverte. Dans la mise en scène de Keith Warner pour le festival de Bregentz en 2013, les « masquers » sont remplacés par des porteurs de torches à l'allure nazie.

Le déplacement de la tirade de Shylock « Hath not a Jew eyes » à la Cour de Justice rappelle le motif de la vengeance et l'oppose clairement à celui de la justice et de la miséricorde. Cependant, seul l'opéra de Tchaikowsky va aussi loin que la pièce de Shakespeare dans la déchéance de Shylock, humilié, dépossédé, et forcé de se convertir. Dans les autres opéras, la conversion ne lui est pas imposée.

L'opéra de Reynaldo Hahn se termine sur la célébration de l'amour et de l'amitié, la figure de Shylock ayant complètement disparu du texte :

ANTONIO Un amoureux très à plaindre
Avait au loin ses amours ;
Un ami s'arrangea pour
Qu'il put enfin les rejoindre…
Car il faut
Que l'Amour ait le dernier mot.
(Reynaldo Hahn – Miguel Zamacoïs, 137-138)

L'opéra de Beecham se conclut sur un ensemble dans lequel la voix d'Antonio répète à l'envi : « Fair ladies, you drop manna in the way of starved people, / My ships have safely come to road ». L'opéra de Tchaikowsky ajoute une note mélancolique dans l'indication scénique finale : Antonio reste seul sur scène à Belmont, abandonné par les trois couples.

They go into the house; ANTONIO is left alone for a moment before the curtain falls.

Dans l'opéra de Castelnuovo, les indications scéniques insistent sur la solitude finale d'Antonio :

> *Les trois couples d'amoureux s'approchent du proscenium pour chanter leur chanson d'amour comme Épilogue, tandis qu'Antonio, le solitaire, s'assoie sur un bac à gauche. La lune est couchée, mais le jardin est éclairé par les lucioles*[3]. (p. 69)
>
> *Les amoureux s'éloignent vers la maison, tandis qu'Antonio, assis sur le banc, leur fait un geste de salut*[4]. (p. 70)

Le livret de l'opéra de Foerster, *Jessika*, s'éloigne beaucoup plus que tous les autres de la pièce de Shakespeare. Le titre même de l'opéra laisse entrevoir un intérêt bien plus grand pour l'idylle d'une jeune Juive et d'un jeune Chrétien, aux dépens des mésaventures d'Antonio, le marchand de Venise, ou même de la chasse amoureuse et de la chasse au trésor d'un Jason vénitien.

Plusieurs scènes, ajoutées par le librettiste de Foerster, viennent étoffer l'intrigue autour de Jessica et Lorenzo (voir textes et traduction en fin d'article) :

Au tout début de l'opéra, une scène de rue voit la chaise à porteurs de Jessica mise à mal par la foule de vénitiens en colère contre Shylock et voulant en découdre avec lui. Lorenzo arrive au secours de Jessica et sauve la situation.

Dans un échange assez long avec sa fille, Shylock lui fait part de ses inquiétudes : il n'est plus tout jeune et songe au bien-être futur de Jessica. Il aborde, de manière ambigüe d'abord, puis assez claire ensuite, la possibilité du mariage de Jessica avec Tubal.

Dans la maison de Shylock, alors qu'il établit le contrat avec Antonio et Bassanio, Lorenzo courtise Jessica au nez et à la barbe de son père et, avec la complicité de Gobbo, prépare son enlèvement. Le dialogue passe d'une table à l'autre dans un chant qui mêle les différentes voix, laissant finalement la place à un bref duo amoureux pendant qu'à l'autre table on compte l'argent prêté à Bassanio. La scène rappelle celle des opéras comiques dans lesquels le barbon veut soit épouser sa pupille (*Le Barbier de Séville* – Rossini, *Don Pasquale* – Donizetti), soit refuse de marier sa fille à celui qu'elle aime

(*Il Mundo della Luna* – Haydn). De fait, le Shylock de Foerster semble plus tenir de Molière (*L'Avare*) que de Shakespeare ! La duplicité de Jessica est évidente lorsque Shylock prend congé d'elle en lui recommandant de bien s'enfermer à double tour dans la maison.

Enfin, l'arrivée surprenante de Shylock à Belmont conduit à la réconciliation entre Jessica et son père qui accepte Lorenzo comme gendre. Il n'est pas cependant nécessaire de lire entre les lignes pour comprendre l'intérêt que Shylock voit dans cette réconciliation. En effet, il semble bien que la perspicacité de Gobbo dévoile ses vrais motifs. La scène du contrat est d'ailleurs assez éclairante : l'argent qui passe d'un camp à l'autre (pour conquérir une riche héritière, ne l'oublions pas) fait apparaître l'enlèvement de Jessica comme une transaction ; elle aussi passe d'un camp à l'autre, et avec elle l'argent et les bijoux du père. Jessica s'affranchit de son père en emmenant sa dot avec elle. Tous justifient leur action par l'amour, celui d'Antonio pour Bassanio, de Bassanio pour Portia, de Lorenzo pour Jessika, de Shylock pour sa fille, mais, finalement, tout le monde aussi s'enrichit. Portia et Jessica deviennent des biens dans lesquels on investit, tout comme Antonio investit dans ses vaisseaux. Bassanio récupère son investissement en épousant Portia, Lorenzo en épousant Jessica, les navires d'Antonio arrivent à bon port, et Shylock qui pensait avoir tout perdu retrouve finalement sa fille et s'écrie : « *Shylok*: Mein Kind mit ihm! Mein Goldchen, meine Teure![5] » On pourrait traduire « Mein Goldchen » comme « Mon petit trésor », et si « meine Teure » signifie « ma très chère », peut-être faut-il prendre l'expression au pied de la lettre ! Comme le dit Shakespeare, « Tout est bien qui finit bien »…

Loin d'être terminée, l'enquête n'a, jusqu'ici, touché que quelques aspects pour tenter de comprendre comment des compositeurs du XXe siècle et leur librettiste, face à la montée de l'antisémitisme pour certain**s**, face à l'holocauste pour d'autres, ont pu s'approprier le texte de Shakespeare. Ce n'est peut-être pas un hasard si quatre d'entre eux étaient juifs ou avaient des affinités juives, comme si cela justifiait leur audace. Il reste à explorer plus avant l'univers musical de chacun des opéras. Faute d'accès à certaines partitions, cela n'a pas été possible. De Josef Foerster à

André Tchaikowski on pourrait s'attendre à une grande variété d'approches. En quatre-vingts ans la musique, et l'opéra en particulier, ont subi des changements radicaux par rapport à l'esthétique romantique et post-romantique. Foerster appartient à une génération qui n'est pas encore touchée par les nouvelles techniques musicales, telles que la musique sérielle ou dodécaphonique, la musique concrète, la musique électro-acoustique etc., mais on aurait pu s'attendre à plus d'innovation de la part des autres compositeurs, en particulier Mario Castelnuovo et André Tchaikowski. Si l'on en juge par les ouvertures shakespeariennes de Mario Castelnuovo, dont l'ouverture pour *Il Mercante di Venezia,* ou encore ses partitions de musique de films, comme *The Portrait of Dorian Gray* (1945), on est surpris par une certaine familiarité. A y regarder de près, chacun des compositeurs reste dans une ligne assez « classique ». L'usage du contrepoint est toujours de mise dans certain cas (Reynaldo Hahn), et les œuvres restent dans les normes de la tonalité, libre, certes, mais loin des avancées d'autres compositeurs, tels Schönberg, Aperghis, ou plus récemment Eötvös ou Kaija Saariaho. La facture musicale de ces opéras n'étant pas si dissemblable qu'on pourrait le penser, des comparaisons sur le traitement vocal et instrumental pourraient s'avérer fructueuses pour mieux comprendre leur approche.

TABLEAUX

« The quality of mercy »

Shakespeare	**Adrian Welles Beecham**
The quality of mercy is not strain'd, It droppeth as the gentle rain from heaven Upon the place beneath: it is twice blest; It blesseth him that gives and him that takes: 'Tis mightiest in the mightiest: it becomes The throned monarch better than his crown; His sceptre shows the force of temporal power, The attribute to awe and majesty, Wherein doth sit the dread and fear of kings; But mercy is above this sceptred sway; It is enthroned in the hearts of kings, It is an attribute to God himself; And earthly power doth then show likest God's When mercy seasons justice. Therefore, Jew, Though justice be thy plea, consider this, That, in the course of justice, none of us Should see salvation: we do pray for mercy; And that same prayer doth teach us all to render The deeds of mercy. I have spoke thus much To mitigate the justice of thy plea; Which if thou follow, this strict court of Venice Must needs give sentence 'gainst the merchant there.	The quality of mercy is not strain'd, It droppeth as the gentle rain from heaven Upon the place beneath: it is twice blest; It blesseth him that gives and him that takes: 'Tis mightiest in the mightiest: it becomes The throned monarch better than his crown; His sceptre shows the force of temporal power, The attribute to awe and majesty, Wherein doth sit the dread and fear of kings; But mercy is above this sceptred sway; It is enthroned in the hearts of kings, It is an attribute to God himself; And earthly power doth then show likest God's When mercy seasons justice. Therefore, Jew, Though justice be thy plea, consider this, That, in the course of justice, none of us Should see salvation: we do pray for mercy; And that same prayer doth teach us all to render The deeds of mercy. I have spoke thus far To mitigate the justice of thy plea; Which if thou follow, this strict court of Venice Must needs give sentence 'gainst the merchant there.

Josef Foerster **(J. Vrchlicky – traduction allemande : R. Batka)**	**Traduction française du livret allemand (Foerster-Batka)**
Porzia: Willst du denn wirklich so grausam sein? Nicht milder werden? *Shylok*: Was? Warum, wie so? *Porzia*: So rührt dich sein Schwerz, sein Jammer, un seiner Freunde Klagen hörst du nicht? Wie bist du grimmig auf sein Blut erpicht? O Shylok, laß das Herz hier richten nur!	*Porzia*: Faut-il donc que tu sois aussi cruel ? Ne seras-tu pas plus clément ? *Shylok* : Quoi ? Pourquoi, pour quelle raison ? *Porzia* : Tu n'es donc pas ému par sa douleur, sa peine, et n'entends-tu pas les lamentations de ses amis ? Comment peux-tu être aussi assoiffé de son sang ? O Shylok, laisse parler ton cœur !) (*Ma traduction*)

Reynaldo Hahn **(Miguel Zamacoïs)**	**André Tchaikowsky** **(John O'Brien)**
Miséricode et contrainte vont mal ensemble. La miséricorde doit couler du cœur Du puissant et du vainqueur. Comme d'une source bienfaisante Coule l'eau qui chante. La justice qui de clémence tempère La rigueur des lois, Assimile à Dieu le Père Le plus humble des rois !	The quality of mercy is not strain'd, It droppeth as the gentle rain from heaven Upon the place beneath. It is twice blest; It blesseth him that gives And him that takes. 'Tis mightiest in the mightiest, it becomes The throned monarch better than his crown It is enthroned in the hearts of kings It is an attribute to God himself, And earthly power Doth then show likest God's When mercy seasons justice. Consider, Jew, That, in the course of justice None of us would reach Salvation.

Mario Castelnuovo	**Traduction du livret de Mario Castelnuovo**
Il dono della grazia Non è forzato Come pioggia gentil Scende dal cielo Sopra la terra sottostante Due volte e benedetta Benedice chi l'offre e chi 'l riceve. Potente è fra i potenti, E s'addice al monarca Più che la corona. É suggellata nel cuore dei Re, E un attributo ch'é proprio di Dio : La potenza terrena somiglia alla divina Se la grazia temprar sa la guistizia. Quindi, Ebreo, se pur chiedi guistizia, Questo considera : Che nel corso di guistizia Niun di noi può aver salvezza. Preghiamo per la grazia ; E questa stessa preghiera C'insegna a offrire a tutti Atti di grazia e di pietà. Ho parlato cosi Per mitigar la legale tua richiesta. Ma, se insisti. La Corte di Venezia Dovrà dar sentenza contro il Mercante qua.	Le don de la clémence Ne viens pas de la contrainte. Comme la douce pluie Elle descend du ciel sur ce bas-monde Elle est une double bénédiction : Elle bénit celui qui la donne et celui qui la reçoit Puissante entre les puissants, Elle sied au monarque mieux que la couronne. Elle est scellée dans le cœur des rois. C'est un attribut propre à Dieu, Et le pouvoir terrestre est semblable au divin Lorsque la clémence tempère la justice. Par conséquent, Juif, si c'est vraiment la justice que tu réclames, Considère ceci : Aucun d'entre nous ne trouvera le salut Dans le cours de la justice. Nous prions pour la clémence Et cette même prière nous enseigne d'offrir à tous Des actes de clémence et de pitié Pour tempérer ta juste requête. Mais, si tu insistes, la Cour de Venise Devra se prononcer contre le Marchand ici présent. (*Ma traduction*)

Reynaldo Hahn, Air de Shylock

***Shylock**, dont la haine va s'exalter progressivement*

Que je le hais…
Je le hais pour la haine
Que les siens
Ont pour les miens !
Je le hais pour la chaîne invisible
Que nous portons,
Et je le hais pour les pardons
Impossibles
Des trop vieux affronts !
Je le hais pour sa race heureuse,
Pour sa nature généreuse,
Toujours en rivalité
Avec notre âpreté !
Je le hais pour les terres promises
Que jamais nous n'atteindrons,
Et pour celles qu'ils ont conquises
Qu'à leurs fils ils lègueront…
Pour nos exodes en troupeaux
Parmi les états millénaires ;
Pour nos berceaux,
Pour nos tombeaux,
Disséminés sur tant de terres
Étrangères !
Pour les jours nouveaux vainement attendus…
Qui font nos bras toujours tendus
Vers d'insaisissables patries !
Je les hais d'aller dans la joie,
Sans que jamais les apitoie
Le sort si douloureux
De millions d'hébreux…
Je les hais pour tous les outrages
Qu'ont essuyés nos impuissantes rages !
Pour tous ce qu'on nous décocha,
D'âge en âge,
De coups de pieds et de crachats !
Je les hais pour leur insolence,
Et surtout pour cette méfiance
Qui ne désarme jamais, jamais !
Je les hais ! je les hais ! je les hais ! (Partition, p. 75-81)

Texte et traduction des scènes ajoutées dans le livret de Foerster

(Les traductions de l'Allemand on été faites en collaboration avec Michèle Lapierre et Walter Dinkelmeyer)

Chor: Die Sänfte ist es, die sich Shylok hält, der wie ein Egel gierig Tag und Nacht saugt unser Blut, indes wir Hungers sterben, uns schinden in dem Schweiß des Angesichts. Was läßt er sich gar tragen wie ein Herr? Heraus mit ihm! Er spüre unsre Faust!	*Chœur* : C'est la chaise à porteurs de l'équipage de Shylok. Jour et nuit, comme une sangsue avide suce notre sang, et pendant que nous mourrons de faim, il exploite la sueur de notre front. Le voilà qui se fait porter comme un gentilhomme ? Qu'il sorte ! Qu'il vienne goûter de notre poing !
Diener Shyloks und einige Männer aus dem Volk: Shylok ist nicht drin. Hier'st kein Shylok!	*Les serviteurs de Shylock et quelques hommes du peuple* : Shylock n'est pas dedans. Shylock n'y est pas !
Chor: Des Volkes Rache nun hernieder saust!	*Chœur* : Le peuple gronde toujours sa vengeance !
(Auf die Bühne stürzt Lorenzo mit gezücktem Degen, hinter ihm Hartschiere der Republik Venedig mit Hellebarden. Lorenzo bahnt sich einen Weg zwischen die Sänfte und die erregte Menge, gegen welche die Stadtwache ihre Speere senkt)	*(Lorenzo fait irruption sur scène, l'épée tiré, suivi des gardes de la République de Venise avec des hallebardes. Lorenzo se fraye un chemin entre la chaise-à-porteurs et la foule excitée, que les gardes font reculer avec leur lance.)*
Lorenzo: Raum gebt, Strolche ihr! Seht euch Venedigs Hellebarden an! Nur einen Wink und ihr seid stumm gemacht. Ist's ritterlich, erlaubt es guter Ton, ein wehrlos's Mädchen wütend zu bedroh'n? Zurück, ihr Leute! Packt euch!	*Lorenzo* : Faites place, marauds ! Voyez les hallebardiers de Venise ! Un seul signe vous réduira au silence. Est-ce chevaleresque, et les bonnes manières permettent-elles de menacer furieusement une jeune fille ? Reculez ! Décampez !
Chor: Wir sind hin!	*Chœur* : Nous partons !
Lorenzo: Shylok ist nicht drin!	*Lorenzo* : Shylock n'est pas là-dedans !
Chor: Heraus den Shylok! So sucht ihn doch.	*Chœur* : Faites sortir Shylock ! Cherchez-le donc !
Lorenzo: Er ist nicht drin!	*Lorenzo* : *Il n'est pas là-dedans !*
Chor: Seht selber nach, ob Wahrheit, was er spricht!	*Chœur* : Voyez vous-mêmes s'il dit la vérité.
Lorenzo: So wollt ihr sehen, wie mein Degen ficht? Doch erst beschämen möcht' ich euer'n Haufen, dann mögt ihr kleinlaut auseinander laufen.	*Lorenzo* : Vous voulez voir comment s'escrime mon épée ? Mais je veux d'abord faire honte à votre populace, vous voudrez alors vous disperser tout penauds.
(Er schlägt die Gardine der Sänfte zurück. Heraus tritt Jessika.)	*(Il tire le rideau de la chaise-à-porteurs. Jessika en descend)*
Chor: Ein Mädchen ist's. Welche Pracht!	*Chœur* : C'est une jeune fille ! Quelle splendeur !
Lorenzo: Ja, staunet vor der Schönheit Wundermacht	*Lorenzo* : Oui, émerveillez-vous devant le pouvoir miraculeux de la beauté.

Shylok: Warum denn bangen, daß dir fiel ins Herz der Liebe gold'ner Sang? O heg' es fromm, dies heilige Gefühl, es währ' dein ganzes Leben lang. Mein Kind, das Leben eilt, und bald verfliegt es… Ich war ein Baum, du Blüte dran, nun dort das Mark schon bald versiegt es: schau, daß dein Stern noch einen ander'n schmücken kann!

Jessika: Weiß nicht, wohin die Worte ziehen, erlaub' im Vaterhaus mich wohl zu fühlen.

Shylok: So braven Sinn, o Kind, ich schätze, wirst älter nun, verstehst du 's gut, das Leben stellt uns schlaue Netze, es wogt in wilder Wellen Flut. Und eh' für immer ich geh' schlafen, und eh' es Schaden dir getan, so möchte ich noch in sicher'n Hafen hinsteuern deines Lebens Kahn.

Jessika (sich an ihn schmiegend): Was soll ich diesem Haus entsagen, wo ich gelebt im trauten Raum, was soll der akute Donner schlagen in meines Lebens Jugendtraum, was tat's ergrauen deine Wangen, sein silberweiß der Locken Zier! Hier leb' ich glücklich ohne Bangen du Schützer, Hüter, Vater mir.

Shylok (*ihr die Wangen streichelnd*): Dank, Jessika! Ich ward zum Greise, doch hab ich noch des Löwen Mut, wie feindlich sich das Schicksal weise, ich lasse dich in treuer Hut. Wir wär's mit Tubal, mir zur Freude? Aus uns'rem Stamm kein schlechter Jud'. Oft kommt er her, du kannst ihn leiden, und mein Geschäft versteht er gut. Zwar ist er älter wohl als du, doch Ehrenmann vom Kopf zum Schuh. Mir lieber als manch and'rer Wicht, der am Rialto umstolziert, degenklirrend die Frau'n verführet, gewiß, mein Kind, ich irre nicht! Auch das ist gut zu überlegen: der Tubal hat ein hübsches Vermögen, und wird es deinem zugestellt, so gäb's ein schönes Sümmchen Geld. Was sagt du dazu?

Jessika: Ich bin stille und stets geschehe euer Wille.

Shylock : Pourquoi craindre que le chant doré de l'amour entre dans ton cœur ? Ô garde-le pieusement ce sentiment sacré, qu'il dure ta vie durant. Mon enfant, la vie passe vite, et bientôt elle sera finie… J'étais un arbre, et toi mes fleurs, bientôt la sève n'y coulera plus : veille à ce que ton étoile puisse en orner un autre !

Jessica : Je ne sais pas où conduisent ces paroles, permets que je me sente bien dans la maison paternelle.

Shylock : Esprit si sage, ô mon enfant, tu es plus âgée à présent je suppose, comprends-tu bien ? La vie nous tend d'habiles filets, elle est prise dans la houle des vagues sauvages. Et avant de m'en aller dormir pour toujours, avant qu'on ne te fasse du mal, je voudrais pouvoir conduire ta barque dans un port sûr.

Jessica (se blottissant contre lui) : Devrais-je renoncer à cette maison où j'ai vécu dans un cadre familier, le tonnerre devrait-il soudain frapper dans ma vie et mon rêve de jeunesse ? Qu'est-ce qui fait grisonner tes joues et met l'argent dans tes boucles ? Ici je vis heureuse, sans crainte, toi mon protecteur, mon père.

Shylock (lui caressant la joue) : Merci, Jessica ! J'ai vieilli, mais j'ai encore le courage du lion, aussi hostile que se montre le destin, je te laisse en bonne garde. Que dis-tu de Tubal, pour ma joie ? De notre clan, et pas un mauvais juif. Il vient souvent, tu l'aimes bien, et il comprend bien mes affaires. Certes, il est plus âgé que toi, mais c'est un homme d'honneur, de la tête au pied. Il m'est plus cher que bien de ces larrons qui se pavanent sur le Rialto, brandissant leur épée, séduisant les femmes ; c'est vrai, mon enfant, je ne me trompe pas ! À cela aussi il faut penser : Tubal a pas mal de biens, ajoutés aux tiens, cela ferait une belle somme d'argent. Qu'en dis-tu ?

Jessica : Je me tais, et qu'il en soit toujours selon votre volonté.

(Während des folgenden Zwiegespräches zwischen Jessika und Lorenzo beschäftigen sich alle Übrigen vorne am Tisch. Antonio zählt das Geld ab, Shylok, Bassanio und Gobbo sehen zu. Die Goldstücke werden abgezählt in einem Beutel geschüttet und von Bassanio in Empfang genommen)	*(Pendant le dialogue suivant entre Jessica et Lorenzo, les autres sont occupés devant la table. Antonio compte d'argent, Shylock, Bassanio et Gobbo regardent. Les pièces d'or comptées sont mises dans un sac confié à Bassanio.)*
Lorenzo: Zum letzten Mal den Kavalier laß küssen deinen Mund, noch heute Nacht ich dich entführ': so blüht der Liebesbund. Wir kommen wieder her doch nicht zur Tür. Von seidenem Strick die Leiter wirft mein Gobbo zum Balkone, er steigt hinauf und ich eile schon hinter drein: dann bist du ewig mein. In meinem Arm dich Liebe, treue Liebe lohne.	*Lorenzo* : Laisse le chevalier baiser ta bouche une dernière fois, car c'est ce soir que je t'enlève : ainsi fleurit lien d'amour. Nous reviendrons mais pas par la porte. Gobbo lancera l'échelle de soie sur le balcon, il montera et je me presserai d'entrer, et tu seras pour toujours à moi. Dans mes bras tu recevras la récompense d'un amour fidèle.
Jessika: Mich faßt ein Bangen.	*Jessica* : Une angoisse m'étreint.
Lorenzo: Nur keine Angst.	*Lorenzo* : N'aie aucune crainte.
Jessika: Wie euch erkennen?	*Jessica* : Comment vous reconnaitrai-je ?
Lorenzo: Ach, wie du bangst! Mit Lampionen und Fackelglanz werd' ich kommen mit dem Mummenschanz, bei Lautenspiel und Freudentanz.	*Lorenzo* : Ah, comme tu te fais du souci ! J'accompagnerai les Masques avec des lampions et des flambeaux, au son du luth et de la gigue.
Jessika: Und, ach, mein Vater?	*Jessica* : Ah, mais mon père ?
Lorenzo: Nur unbesorgt, der wird mit Herrn Antonio gehen.	*Lorenzo* : Aucun souci, il ira avec Antonio.
Jessika: Wie ging das an?	*Jessica* : Comment cela se peut-il ?
Lorezno: Sollst gleich es seh'n.	*Lorenzo* : Tu verras.

Shylok: Ein Wörtchen mir, mein gutes Töchterlein! Ich gehe fort und stelle bald mich ein. Du, bleib zu Haus wie immer gut und brav, geh bald zu Ruh, gesegnet sei dein Schlaf! Doch merke, merke wohl, du scheues Reh, schließ gut das Haus, hier ist der Schlüsselbund. Mach' zu die schweren Läden sorglich jetzt und acht' auf nichts, was draußen auch gescheh'! Und lausch' nicht auf die tolle Musik hin, ob Glocken bimmeln, ob 's Triangel klingt, die Flöte lockt, ob schallt das Tamburin und schriller Pfeifen Schall ans Fenster dringt. Und hältst du dieses Kopfes Schnee in Ehren, wirst nie dich um die dummen Masken scheeren. Jetzt bleib mit Gott, geh ungern heut' von hinnen. Allein das Schicksal lehrt, wie wir auch sinnen.	*Shylock* : Un petit mot, ma chère fille ! Je m'en vais, mais je reviens bientôt. Toi, reste à la maison comme toujours bonne et sage, ne tarde pas à te coucher, béni soit ton sommeil ! Mais fais attention, fais très attention, petite biche craintive, de bien fermer la maison ; tiens, voici le trousseau de clefs. Prends bien soin de fermer les volets, et ne prête aucune attention à tout ce qui pourrait se passer dehors ! N'écoute pas cette folle musique, ni le son des cloches ou du triangle, ni la flûte enchanteresse, ou le tambour qui résonne, et le son strident du sifflet qui pénètre par la fenêtre. Et si tu honores mes cheveux blancs, tu ne porteras aucun intérêt à ces masques idiots. Reste avec Dieu, répugne de sortir aujourd'hui. Seul le Destin décide, quels que soient nos pensées.
Jessika: Ich wahr' dein Wort wie Gold, will 's nicht verheer'n, und berg' es wohl in meinem Herzensschrein. Verlasse ruhig dieses Hauses Türen.	*Jessica* : Je respecte ta parole comme l'or, je ne l'oublierai pas, et je la garde au fond de mon cœur. Tu peux quitter cette maison en paix.
Shylok: Zur Vorsicht schließe ich dich selber ein	

und 's ganze Haus. *Jessika*: Ja, ja, so wird es frommen (*Shylok küßt Jessika*). *Shylok*: In kurzer Weile werd' ich wiederkommen. *(Man hört wie Shylok die Türe mit einem Schloß absperrt)*. *Jessika*: Entschieden ist 's, ich darf nicht mehr zurückgehen, entschuldigen kann Liebe mich allein. Nicht wahr, mein Mond in deinem stillen Hören, du schaust in mein bewegtes Herz hinein… bereit bin ich davon zu fliehen und alles opf're ich für ihn, Gott weiß, daß treu ich 's meine, nicht für mein Glück nur, noch eher für das seine. O welch ein Traum so wunderbar. Ich glaubte mich im Märchenwald: Uralte Bäume rauschten da, ich wußte nicht, wie mir geschah'. Standen die Stämme so hoch und hehr, als ob kein Beil zu fürchten wär', und Schmetterling und Vogel gleich willkommen war in ihrem Reich. Den Hain durchzog ein würz'ger Hauch, das Moos war weich wie grüner Flaum, Blüt' und Blüte sproß am Busch und Strauch am klaren Bächlein Silbersaum. Du Nacht, die du deckst mit dunklen Wogen Paläst' und Türme, die sich stolz erheben, o schlage mitleidsvoll den Zauberbogen um meinen Abgang in das neue Leben; der junge Tag, der heit're, wolkenlose schau' hold auf meines Glückes volle Rose. Mit Lärm und Trubel tilge, Karneval, die Spuren meiner Flucht so rätselhaft. Auf meines Herzens Schlag betäubt dein Schall, des Vaters Leid und seines Fluches Kraft. Den fürcht' ich allermeist, nicht mein Gewissen, mag es ersticken in Lorenzos Küssen! *(Jessika tritt ans offene Balkonenfenster).*	*Shylock* : Par prudence, je t'enferme, toi et la maison. *Jessica* : Oui, oui, c'est mieux ainsi (*Shylock embrasse Jessica*). *Shylock* : Je reviens dans peu de temps. (*On entend Shylock fermer la porte à double tour*). *Jessica* : C'est décidé ; je ne peux pas revenir en arrière. L'amour seul est mon excuse. Ô lune dans tes hauteurs tranquilles, ne regardes-tu pas dans mon cœur agité ? Je suis prête à m'enfuir d'ici, et à tout sacrifier pour lui. Dieu sait combien ma décision est inébranlable, pas seulement pour mon bonheur, mais plutôt pour le sien. Ô quel rêve merveilleux ! C'est comme si j'étais dans une forêt de conte de fée : de vénérables arbres y bruissaient, je ne savais pas ce qui m'arrivait. Les troncs se dressaient si hauts et solennels, comme si aucune hache n'était à craindre, et que papillons et oiseaux étaient également les bienvenus dans leur royaume. Un souffle embaumé traversait le bosquet, la mousse était moelleuse comme du duvet, des fleurs et des fleurs poussaient sur les buissons et les arbustes, au bord de ruisseaux argentés. Ô nuit qui obscurcis de tes vagues sombres les palais et les tours qui s'élèvent fièrement, fais résonner l'arc magique en sympathie avec mon départ pour une nouvelle vie ; le jour nouveau, serein et sans nuage, contemple avec bienveillance la floraison de mon bonheur. Et toi, carnaval, efface de ton bruit et de ton tourbillon les traces de ma fuite jusqu'à les rendre indéchiffrables. Sur les battements de mon cœur, ton bruit étourdit la peine de mn père et la force de sa malédiction. Ce sont eux que je crains le plus, pas ma conscience, qu'elle étouffe sous les baisers de Lorenzo. *(Jessica va vers la fenêtre ouverte du balcon).*

(Jessika und Lorenzo bemerken Shylok nicht, und wollen in leisem Gespräch über die Bühne gehen). *Shylok*: Mein Kind mit ihm! Mein Goldchen, meine Teure! *Jessika*: Mein Vater! *Lorenzo*: Shylok hier!	*(Jessica et Lorenzo ne remarquent pas Shylock et veulent traverser la scène en parlant à voix basse).* *Shylock* : Mon enfant avec lui ! Mon petit trésor, ma très chère ! *Jessica* : Mon père ! *Lorenzo* : Shylock, ici !

Shylok: O du mein Leben! (*In seinem Gesicht und in seinen Gebärden malt sich ein innerer Kampf. Shylok breitet nach Jessika die Arme aus.)* Kind, ich weiβ alles! Komm her an meine Brust! *Jessika*: Du zürnst mir nimmer? *Shylok*: Alles sei vergeben und folge deinem Herzen, weil du muβt. *Lorenzo*: Ihr willigt also sein? *Shylok*: Was könnt' ich wehren? Doch selber bleib' ich treu der Väter Lehren (*Er reicht Lorenzo die Hand).*	*Shylock* : Ô ma vie ! (*Sur son visage et dans son comportement on peut voir un combat intérieur. Shylock tend les bras vers Jessica.*) Mon enfant, je sais tout ! Viens dans mes bras ! *Jessica* : Tu n'es plus fâché contre moi ? *Shylock* : Tout est pardonné. Suis ton cœur puisqu'il le faut. *Lorenzo* : Et vous le voulez bien aussi ? *Shylock* : Comment pourrais-je m'y opposer ? Mais je reste fidèle à l'enseignement des pères (*Il tend la main à Lorenzo*).

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

BEECHAM, Adrian Welles. *The Merchant of Venice*. Londres : Schott & Co, 1922.

CASTELNUOVE-TEDESCO, Mario. *Il Mercante di Venezia: Tre atti del testo originale di Shakespeare*. Milan : Ricordi, 1961.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Jessika*. Vienne et Leipzig : Universal Edition, 1909.

O'BRIEN, John. *The Merchant of Venice, opera in three acts and an epilogue after Shakespeare*. André Tchaikowsky (musique). Londres : Joseph Weinberger Lt., s.d.

ZAMACOÏS, Miguel. *Le Marchand de Venise, opéra en 3 actes et 5 tableaux*. Reynaldo Hahn (musique). Paris : Jeugel, 1935.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

BELINA-JOHNSON, Anastasia. *A Musician Divided: André Tchaikowsky in his own Words*. Londres : Toccata Press, 2013.

FERRÉ, David A. *The Other Tchaikowski. A biographical sketch of André Tchaikowsky*.
http://andretchaikowsky.com/biography/book/index.htm.

MURPHY, Sarah. *Czech Piano Music From Smetana To Janacek: style. Development. Significance.* Cardiff University : PhD. 2009.

DISCOGRAPHIE

FOERSTER, Josef. *Jessika*. Acte 1, air de Bassanio, Ivan Kusnjer, baryton in *Czech Opera Rarities*. Supraphon, 2011.
HAHN, Reynaldo. *Le Marchand de Venise*. Paris, 1935. CDbaby (téléchargement MP3), 2014.
—. *Le Marchand de Venise*. Paris 1978. Levallois : Musidisc, 1991.
<http://www.operatoday.com/content/2010/04/hahn_le_marchan.php>

VIDÉOS

HAHN, Reynaldo. *Le Marchand de Venise*. Portland Civic Auditorium sous la direction de Marc Trautmann, 6 novembre 1996 (extraits).
<http://www.reynaldo-hahn.net/>
TCHAIKOWSKY, André. *The Merchant of Venice*. DVD Festival de Bregenz. Unitel Classica, 2014.

SITES WEB

<http://andretchaikowsky.com/composer/merchant_of_venice.htm>
<http://andretchaikowsky.com/biography/book/index.htm>
<http://www.operatoday.com/content/2010/04/hahn_le_marchan.php>
<http://www.reynaldo-hahn.net>

---

[1] On notera une différence entre le livret disponible sur internet et le livret final qui inclut trois vers sur la clémence des rois, coupés à l'origine, étoffant ainsi l'air de Portia et couvrant tous les aspects de la tirade shakespearienne.

[2] On a pu voir l'opéra de Reynaldo Hahn, *Le Marchand de Venise*, à l'opéra de St Etienne, Grand Théâtre Massenet, les 27-29-31 Mai 2015.

[3] *Le tre coppie dei felici innamorati vengono al proscenio a cantare nell'Epilogo la loro canzone d'amore, mentre Antonio, il solitario, sied sulla panchina a sinistra. La luna è tramontata, ma il giardino è illuminato dalle lucciole.*

[4] *Gl'innamorati si allontanano verso la casa, mentre Antonio, seduto sulla panchina, fa loro un gesto di saluto.*

[5] *Shylock* : Mon enfant avec lui ! Mon petit trésor ! Ma très chère !

Comment (dé)-monter *Le Marchand de Venise* aujourd'hui ?

Isabelle STARKIER
(MCF HDR, Université d'Évry, SLAM, comédienne, metteure en scène et directrice de la Compagnie Isabelle Starkier)

Monter ou dé-monter *Le Marchand de Venise* ? Telle est la question qui se pose au metteur en scène confronté à ce texte et à ses représentations, à ses fantômes et aux fantasmes qu'il suscite. Évoquant *Le Marchand de Venise*, Peter Brook affirmait haut et fort, lors d'un débat, qu'il ne monterait jamais cette pièce tant qu'il resterait un antisémite au monde. Façon élégante de renvoyer le texte au spectateur et de déclarer qu'une pièce ne se lit qu'à l'aune de son public. La prise en compte du contexte imbriqué dans le texte même étant primordiale à mes yeux, quelles raisons m'ont poussée, tant comme co-traductrice (avec Michel Lederer) que comme metteur en scène, à monter une pièce si controversée en 2003, d'abord à La Fabrique, au Festival d'Avignon, puis à l'Espace Rachi à Paris ?

Trois questions incontournables m'ont incitée à interroger *Le Marchand de Venise*, dans le direct du plateau, à l'épreuve de son interprétation :

- Celle de la mise en scène d'un texte dans toutes ses libertés, ses limites, ses digressions et ses transgressions qui commencent avec la traduction dont on sait qu'elle n'est pas trahison (*traduttore / traditore*) mais dévoilement, déploiement du texte dans son contexte scénique. Je rejoins là Antoine Vitez qui, dans *Le devoir de traduire*, associe la traduction à l'interprétation consubstantielle à toute mise en scène.

- Celle de la représentation de l'Autre que la scène porte par définition à son essence même, puisque le discours sur l'Autre est d'abord la mise en scène de son impalpable différence. Le théâtre travaille la matière brute du fantasme individuel et sociétal, son articulation, sa représentation incarnée dans le personnage de celui

contre lequel le conflit et l'action s'organisent. Ainsi en va-t-il de nombre de pièces de Molière, telle *Monsieur de Pourceaugnac*, que j'ai montée, après *Le Marchand de Venise*, comme une fable cruelle sur l'altérité). Le bouc-émissaire, décliné en bouffon, demeure un élément autour duquel la farce s'organise. Contre cette représentation de l'Autre, dont le théâtre se fait microcosme, la nation s'affirme et se représente comme une entité une et indivisible. On le verra, la société vénitienne va se construire contre – ou grâce au – Juif Shylock.

- Celle enfin, fondamentale au théâtre, de l'ambiguïté générique du texte. On nous demande souvent, dans un cadre scolaire, « ce que l'auteur a voulu dire ». À nous de répondre sans détour : mais précisément ce que le spectateur y voit, et, au premier chef, le metteur en scène, spectateur originel et privilégié, passeur de sens qui déplie et déploie les signes d'un texte par définition ambigu, opaque, polysémique. Plus que tout autre, *Le Marchand de Venise* offre une écriture volontairement complexe qui se lit non « dans le texte » mais dans le contexte de sa représentation. Car, comme le dit Louis Jouvet parlant de *Tartuffe*, « une œuvre classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie » (Jouvet : 93).

Une pièce en or

Voilà pourquoi, en 2003, j'ai choisi de mettre en scène cette pièce qui comblait mes ambitions de metteur en scène et d'universitaire. Au cours de ma thèse sur l'interdit de la représentation dans le théâtre juif (qui pose d'entrée de jeu le problème de sa définition), j'ai croisé d'innombrables *Marchands de Venise* joués et rejoués d'une manière quasi obsessionnelle par les troupes du théâtre yiddish. Comme si cette pièce était un passage obligé. Comme si la tirade de Shylock venait définir – à l'endroit ? à l'envers ? – le Juif de toute représentation : celui de *To be or Not to Be* d'Ernst Lubitsch (1942), ou celui du *Pianiste* de Roman Polanski (2002). J'ai donc choisi de mettre en scène Shylock, avec en mémoire ces grands acteurs du théâtre yiddish qui ont retourné l'image du Juif odieux, avare et sanguinaire par la grâce de cette tirade, mais aussi avec le souvenir de ce même monologue, donné

par Claude Dauphin en 1970 au Théâtre Édouard VII dans une mise en scène de Marcelle Tassencourt, dessinant un Juif servile et sournois que ponctuait un accent yiddish volontairement cliché et accusateur.

Parce que précisément, avec le Juif, on est d'entrée de jeu dans la représentation connotée par l'Histoire : dans le stéréotype et la caricature ; caricature dont il est difficile de se défaire lorsqu'on la croise au détour d'un texte, comme dans Molière, Tchékhov, Claudel et tant d'autres grands maîtres à jouer ; caricature qui est au cœur du *Marchand de Venise*, qu'on est obligé de re-présenter ou de présenter deux fois : comme représentation de la représentation du Juif. Cette mise en abyme nous dit bien que tel est l'enjeu de cette pièce retorse, pour ne pas dire perverse, lorsque le Doge s'exclame :

> Shylock, tout le monde pense – et je le pense aussi – que tu ne fais que rester dans ton rôle de méchant jusqu'au dernier acte, et qu'ensuite tu vas faire preuve de miséricorde et d'une commisération plus étrange encore que ton ostensible barbarie d'étranger. (*MV* : 110)[1]

Je voudrais donc m'attacher à la mise en scène, c'est à dire à la représentation du Juif dans le texte. Comment en 2003, plus de cinquante ans après la Shoah, représenter ce *Marchand de Venise* qui semble être le centre et la quintessence de la représentation du Juif, et qui, d'entrée de jeu, nous pose le problème de sa représentation même.

Car qui est le Juif ? Et qui est le Marchand ? C'est la question étonnante, dans la mesure où l'habit distingue à cette époque le Juif, que pose Portia au tout début du procès. Mais c'est la question clef que pose le texte tout du long et dans son titre même. Qui est en effet *Le Marchand de Venise* ? Qui joue quoi ? Qui joue qui ? Qui est qui ?

Le Marchand de Venise, comme de nombreuses pièces de Shakespeare, est un piège à miroirs. « Le théâtre sera le piège où je prendrai la conscience du roi » clame Hamlet (Shakespeare 1978 : 101). Or, *Le Marchand de Venise* interroge avant tout l'identité des individus et le rôle qu'ils jouent dans la société, magnifiquement

(dés)incarnés par les masques de Venise. La pièce s'ouvre par le questionnement existentiel du double de Shylock, cet autre « Marchand de Venise » avec lequel on va confondre le Juif, Antonio :

> En vérité je ne sais pourquoi je suis si sombre
> […] il me faut l'apprendre.
> Et cette folle mélancolie me brouille à ce point les idées
> Que j'ai du mal à me connaitre moi-même. (*MV* : 25)

Nous poursuivons cette quête initiatique avec le jeu des coffrets qui traite de la dualité philosophique entre apparence et essence : ce qui semble d'or n'est peut-être pas ce que l'on croit qu'il est en vérité. Étrange vérité, en effet, que cette légende des coffrets que Shakespeare reprend à son compte, comme s'il voulait nous signifier que ce que semblent être les personnages, dans leur apparence manichéenne de « gentils » marchands vénitiens d'un côté, et de vil « peuple élu » de l'autre, ne correspond qu'à un jeu de miroirs inversés qui fait de l'or brillant à l'extérieur un vulgaire plomb sans consistance, et du laid et repoussant matériau qui ne brille pas mais rebute, une pierre philosophale qui contient sagesse et véritable richesse.

> Oui, les apparences sont souvent trompeuses,
> Et le monde toujours abusé par les ornements.
> […]
> Il n'est pas de vice, aussi banal soit-il qui ne porte
> En apparence quelque marque de vertu.
> Combien de couards aux cœurs aussi trompeurs
> Qu'un escalier aux marches de sable, arborant cependant
> La barbe fournie d'Hercule et le front ombrageux de Mars,
> Quand on les sonde, ont du sang de navet ?
> Ils ne comptent que sur ces attributs de virilité
> Pour se rendre redoutables. Voyez la beauté,
> Ses fards s'achètent au poids,
> Ce qui, par un miracle de la nature,
> Font femmes légères celles qui en portent le plus. (*MV* : 88)

L'ambivalence de « ce qui brille n'est pas d'or » nous renvoie au contexte historique mais également au genre des personnages. L'or

est à la fois recherché et stigmatisé par l'Église qui refuse que les Chrétiens en usent – et attribue aux Juifs cet usage ou cette usure. De même, les hommes sont peut-être plus féminins qu'ils n'en ont l'air, et les femmes plus masculines. Car l'histoire continue avec Portia et sa suivante qui jouent à être autre que ce qu'elles sont en se déguisant en hommes et en testant ainsi la fidélité, mais peut être aussi la sexualité vacillante, de leurs promis. Jeux de masques, jeux de théâtre qui nous convient à ne pas nous arrêter à ce que semblent dire ou représenter les signes d'un carnaval où tout change et s'échange.

Shylock, lui, perd un coffret « vital » puisque sa fille y est attachée, y est « enfermée ». Il dit bien la valeur affective et symbolique de l'or. Il joue bien son rôle, celui du méchant contre lequel et grâce auquel une majorité se fédère. C'est une majorité d'hommes, en ce qui concerne Venise, de semblables qui se reconnaissent et se regroupent entre eux. L'homosexualité latente entre Antonio et Bassanio tient d'ailleurs de ce goût de soi dans un autre soi-même, un jeu de miroirs d'une amitié virile que Shylock et, d'une certaine façon, sa fille viennent interroger. Celui qui a du mal « à se connaitre soi-même » déclare à Bassanio :

> Je vous en conjure, mon tendre ami, dites-moi tout,
> Et s'ils sont à la hauteur de votre honneur
> Soyez assuré que ma bourse, ma personne et tous mes moyens
> S'offriront à vous sans scrupules (*MV* : 30)

De l'autre côté de Venise, à Belmont, la gent féminine est, elle aussi, suspicieuse à l'égard des signes apparents d'altérité : Portia y déteste le prince du Maroc pour la couleur de sa peau dont la noirceur est renvoyée à la noirceur d'âme (ce qui est étonnant de la part de quelqu'un dont le destin dépend des coffrets) : « Bon débarras. Allez, ferme les rideaux. Que tous ceux de sa race héritent du même lot ! » (*MV* : 71). Elle-même abjure son identité sexuelle pour être admise dans la société masculine de Venise, femme dont le statut est aussi celui de l'altérité mais d'une altérité que l'on « consomme », que l'on soumet, que l'on domine et, ce faisant, que l'on s'approprie ou que l'on apprivoise.

Mesure pour mesure

« C'est lorsque Lorenzo vole sa fille et son argent », remarque Luca Ronconi dans un entretien avec Jean-Michel Déprats lors du Festival d'Automne en 1987, « que Shylock change d'attitude envers Antonio et décide de lui prendre une livre de chair. Je ne veux pas faire un Shylock méchant par nature mais un Shylock supérieur qui exige réparation » (Programme de la Comédie Française).

Une livre de chair qui nous parle de « mesure pour mesure ». Un argent qui est réparation contre la vie volée : la vie volée aux Juifs qu'on enferme, et dont on monnaie l'existence, tout comme les moyens d'existence ; l'argent contre la fille qui lui est volée ; l'argent contre la livre de chair, comme si Shylock revendiquait et dénonçait tout à la fois la force symbolique et vitale de l'argent où tout se pèse, se mire et s'échange. Dans cette Venise mercantile, tout est parlé et évalué en termes financiers. À la traduction du texte, nous nous sommes aperçus combien tout était miné par l'argent, y compris et surtout l'amour. Jean-Michel Déprats avant nous, et à propos de la mise en scène de Luca Ronconi, le soulignait également :

> Il y a croisement constant de métaphores entre le champ sémantique de l'usure et le champ sémantique de l'amour. […] Dans *Le Marchand de Venise*, quand Portia s'offre à Bassanio, elle se décrit en termes monétaires. Plusieurs fois, la terminologie commerciale de Venise est employée à Belmont. (Entretien personnel avec Luca Ronconi)

En effet, il est étonnant de souligner que lorsque Bassanio évoque son projet de voyage à Antonio, c'est d'abord pour « des plans et des projets que je vais vous dévoiler / Afin de me libérer de mes dettes » (*MV* : 30).

On peut légitimement se demander si Bassanio ne poursuit pas Portia bien plus pour se rétablir financièrement (aux yeux d'Antonio) que pour les yeux de ce trésor - qui l'est doublement, métaphoriquement et littéralement :

> À Belmont vit une riche héritière
> C'est un trésor de beauté, et plus qu'un trésor,
> Elle est nantie de toutes les vertus. Un jour, de ses yeux,

J'ai hérité de doux messages muets
[…]
Le monde n'ignore pas sa valeur
[…]
Ses boucles ensoleillées encadrent son visage comme une toison d'or
Qui font de Belmont les rivages de la Colchide
Où de nombreux Jasons viennent la conquérir.
Ô mon Antonio, si j'avais les moyens
De rivaliser avec un seul d'entre eux,
Je pressens une telle victoire
Que ma fortune serait assurément assurée. (*MV* : 31-32)

Antonio achète l'amour impossible de Bassanio avec trois milles ducats. Lorenzo enlève autant Jessica que son coffret. Seul Shylock refuse l'argent qu'on lui offre au procès contre cette inutile et donc dérisoire livre de chair qui incarne, peut-on dire, sa dignité bafouée. C'est cette majesté de justicier au couteau, dépourvu enfin de son masque de bouffon que l'obligent à porter les autres, les « bien masqués », les « indémasquables », que clame Shylock comme un juste retournement de situation – d'opprimé à oppresseur :

Pourquoi craindrais-je la justice quand je suis dans mon droit ?
Vous avez chez vous nombre d'esclaves que vous avez achetés,
Et que, comme vos ânes, vos chiens et vos mules,
Vous épuisez à des taches serviles et avilissantes.
Tout cela parce qu'ils vous appartiennent. Devrais-je alors vous dire :
Rendez leur la liberté, mariez les à vos filles
Pourquoi suent-ils sous le harnais ? Que leurs lits
Soient aussi moelleux que les vôtres, que leur palais
Soient flattés des mêmes mets ! Vous me répondriez :
Ces esclaves sont à nous. Eh bien moi je vous réponds de même.
(*MV* : 113)

Oui, décidément : « Un Juif n'a-t-il pas des yeux… / Ne leur est-il pas semblable en tout et aussi en cela ? » (*MV* : 81). La dérision de la livre de chair renvoie à la parodie que revendique Shylock en inversant la chair des esclaves et la chair de leurs maîtres. En démiurge, il dévoile le grotesque théâtral de cette scène où le masque jaillit sous le masque – un peu à la façon du bal du *Temps retrouvé* de *La Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust, lorsque le narrateur

croit voir tous les personnages masqués alors qu'ils ne portent que les traits vieillis et révélés de leurs véritables visages, mis à nu par l'âge et les retournements sociaux. La fable des coffrets revient une nouvelle fois nous confronter à sa morale philosophique.

Car l'argent, cet argent méprisé mais hautement prisé par tous ces marchands sans scrupules que sont les Vénitiens, reste chez Shylock une simple nécessité, une réalité matérielle sans la connotation fantasmatique que lui attribuent la chrétienté et ses valeurs inversées, la charité et la miséricorde. Écoutons comment, d'entrée de jeu, se définit le Juif de Venise, qui ne peut avoir recours qu'à l'usure pour (sur)vivre. C'est son droit, mais son seul droit et ses gains sont des « gains légitimes qu'[Antonio] appelle usure » :

> Seigneur Antonio, combien de fois
> Sur le Rialto, n'avez-vous pas stigmatisé mon argent et mon usure
> […]
> Vous m'avez traité de mécréant, de chien, d'assassin,
> Vous avez craché sur mon caftan juif,
> Parce que j'use seulement de ce qui est mon droit. (*MV* : 42)

On comprend alors combien le contexte historique et la réalité matérielle d'un Moyen Âge à partir desquels va venir se construire le fantasme du Juif riche et avare sont fondamentaux dans la représentation du Juif Shylock, et de toutes celles qu'il va engendrer à sa suite, alors même que le contexte économique a évolué. Le fantasme échappe à la réalité qui l'a enfanté : le théâtre, lui, nous montre à la fois le corps du délit et son ombre portée.

Mettre en scène *Le Marchand de Venise* aujourd'hui

Une fois effectué ce travail de (dé)montage des mots et de leur double sens auquel nous nous sommes livrés dans un jeu de traduction-trahison à quatre mains, s'est présentée la question du (re)montage de la pièce. Nous savons tous qu'une pièce n'est que lettre morte tant que l'esprit, c'est à dire l'interprétation, ne l'a pas incarnée. Mettre en scène c'est, non pas réécrire, mais écrire dans l'espace de l'interprétation les signes hiéroglyphiques inscrits sur la page blanche. « Words, words, words » martèle Hamlet fils qui remet en scène la pièce du meurtre d'Hamlet père afin d'y « prendre

au piège la conscience du roi » (Shakespeare 1978 : 101). Shakespeare nous l'indique : la mise en scène sert à faire entendre un texte muet qui se contente d'émettre des signes – des mots, des sons, des corps qu'il faut articuler, composer car ils n'ont jamais été que dispersés dans l'attente de leur (re)présentation sur scène.

Monter *Le Marchand de Venise* modernisé, hors de son contexte historique, démarche ô combien habituelle et souvent pertinente, entache soudain du fantasme antisémite moderne cette « nécessité de l'usure » qu'explique Shylock, en Juif du XVIe siècle. Car c'est l'antisémitisme du XIXe siècle qui pose le Juif non plus par le biais religieux (l'antijudaïsme) mais par une essence « sémite » qui viendrait définir une race dont le trait intrinsèque se résume à la possession, ou le capital génétique à l'or. Comme le souligne Pierre Birnbaum, il faut bien incarner dans un bouffon grotesque à gros nez et à doigts crochus le capitalisme montant pour le comprendre, l'appréhender, le combattre ou le désirer.

Par conséquent, faire de Shylock, comme Andreï Serban à la Comédie Française, un financier moderne de Wall Street qui choisit librement de s'enrichir (en l'occurrence sur le dos – ou sur la chair – des autres) et décide sans conscience de l'usure scandaleuse qu'il pratique, laisse un malaise qui saisit à l'époque nombre de spectateurs et de critiques.

> *Le Marchand de Venise* de Shakespeare est une pièce très dure, ici magnifiquement mise en scène par Andreï Serban, dans une époque qui se veut contemporaine, ce qui peut susciter quelques retenues de notre part… Andreï Serban accumule sinon les audaces, du moins les effets de manche. Il prend soin, par ailleurs, de préciser qu'il refuse de se situer dans une perspective qui rendrait le personnage de Shylock sympathique, et il se réfère à Harold Bloom, auteur de *Shakespeare, the Invention of the Human*, qui voit en Shylock « un scélérat à la fois farcesque et effrayant ». (*Libération*, 22 septembre 2001)
>
> Andreï Serban monte la pièce la plus gênante de Shakespeare comme une fable noire. Du beau travail. Mais le malaise subsiste. Andrzej Seweryn, diabolique et pantalonnesque, effrayant Shylock. Il tonitrue, crie, s'effondre avec démesure, il crève l'écran du

> malaise. Mais ne le dissipe pas… Andreï Serban joue, un peu sur le même registre, la carte de la BD moderniste et sarcastique : Shylock pianote sur son ordinateur portable, et lit le « Financial Times » dans un bureau où les téléphones ne cessent pas de sonner, et les hommes qui l'entourent ont tous l'air de dangereux voyous. C'est l'argent qui mène le monde. Juifs comme goys, finalement. (*Les Échos*, 25 septembre 2001)

Oui, mais justement, les Juifs et les goys ne sont pas traités à la même enseigne du fantasme historique, et leur poids n'est pas pesé à la même aune de la persécution qui va de l'empire romain à nos jours, en passant par la très récente Shoah. Représenter Shylock, ce n'est pas représenter un simple personnage qui surgit au détour de l'histoire, pure création de l'imagination de son auteur. Représenter Shylock, c'est représenter la représentation du Juif. Shylock préexiste à son apparition : c'est « le Juif ». Voilà pourquoi, dans cette Venise masquée, j'ai choisi d'affubler Shylock du masque de sa caricature : cette caricature au grand nez rapace de l'avare qui le désigne et le stigmatise dans une altérité qu'il faut faire ressortir pour qu'elle devienne visible, compréhensible, en un mot représentée. Au procès, Shylock apparaîtra digne et dénudé, le visage et le cœur à nu, aux côtés d'un Antonio dont le torse lisse et blanc a quelque chose d'indécent puisqu'il a, lui aussi, tombé les masques et la morgue. D'où, peut-être, cette surprenante hésitation de Portia : « Qui est le marchand ? Qui est le Juif ? ». Puisque sans signe extérieur, sans signe distinctif, le Juif est un semblable.

Pièce ambigüe, donc, si l'on considère qu'elle joue sur et autour de la représentation antisémite du Juif. Mais pièce retorse puisque, ce faisant, elle la défait ! Shakespeare démonte la construction du Juif comme bouc-émissaire : celui que Venise place dans sa fonction de méchant, celui à qui Venise attribue le rôle d'usurier dont on ne peut se passer mais qu'il faut évacuer sur autrui pour n'en garder que les valeurs morales et, bien entendu, les profits matériels. Portia nous fait un cours très docte durant le procès sur la mansuétude chrétienne, apanage des rois et des saints, qui s'oppose à la justice, c'est à dire à la Loi des hommes :

Ainsi donc, Juif,
Bien que tu lui opposes la justice, songe
Qu'en toute justice, aucun de nous
Ne mérite le salut. Nous prions pour obtenir la miséricorde,
Et cette même prière nous incite tous en retour
À des actes de miséricorde
[…]
Afin de te montrer toute la différence qu'il y a entre nous
Nous te faisons charité de la vie, avant même que tu ne nous le demandes.
La moitié de tes biens revient à Antonio,
Et l'autre moitié à l'État. (*MV* : 127)

Shylock, lui, oppose le droit et la Loi qui témoignent de la réalité objective du monde, contre l'engluement du fantasme, du symbolique ou des bons sentiments. Voilà ce qui le rend insupportable pour une société « people » qui se mire sous ses plus beaux atours, sous ses plus beaux masques. J'ai ainsi affublé notre Juif, ce presque même, du masque volontairement violent de sa représentation traditionnelle : celui d'un Pantalone démesuré, excessif, repoussant, signe qu'on colle au presque même comme la rouelle ou l'étoile afin de le reconnaître (« Apprenez à les reconnaître ! » proclamait l'exposition du Palais Berlitz en 1941-42), de l'identifier comme Autre que soi-même, comme autre soi-même. Il me paraît important de citer ici la définition que donne Adolf Hitler du Juif dans *Mein Kampf*, en découvrant Vienne sous un autre aspect une fois parvenu à identifier ses Juifs :

> Un jour où je traversais la vieille ville, je rencontrai tout à coup un personnage en long kaftan avec des boucles de cheveux noirs. Est-ce là aussi un Juif ?… Est-ce là aussi un Allemand ?… depuis que mon attention avait été appelée sur le Juif, je voyais Vienne sous un autre aspect. Partout où j'allais je voyais des Juifs et plus j'en voyais, plus mes yeux apprenaient à les distinguer nettement des autres hommes. (Hitler : 62)

Ainsi l'antisémite est condamné à se demander à l'infini : « Qui est le marchand ? Qui est le Juif ? »

À chaque fois que, sortant de la trappe qui le conduit souterrainement de son ghetto supposé à l'escalier majestueux de

Venise, Shylock veut se débarrasser de son stigmate, il est contraint à un effort surhumain pour arracher ce personnage dont on l'a affublé et qui lui colle à la peau. Tout *Le Marchand de Venise* contribue à décortiquer cette représentation du bouffon (que l'on retrouve chez Hitler sous les traits d'un Juif difforme, repoussant, responsable de la totalité des maux qui affectent le peuple allemand), bouffon qui endosse les turpitudes d'une société en apparence lisse, polie et brillante pour mieux le (et les) mettre à mort. Les autres masques, ceux de Venise, sont des masques blancs, lisses, inexpressifs, qui cachent l'hypocrisie et conservent l'apparence immuable d'une beauté et d'une jeunesse (particulièrement pour Antonio) éternelles.

La pièce nous amène de façon insensible à dénoncer ce qu'elle semble annoncer : derrière le masque grimaçant du Juif, se tient l'être souffrant, humain qu'est le semblable, le frère en humanité. Ce que Shylock revendique dans cette tirade bouleversante :

> Il m'a injurié, extorqué un demi-million, il s'est gaussé de mes pertes, moqué de mes gains, il a bafoué mon peuple, contrarié mes affaires, refroidi mes amis et réchauffé mes ennemis. Et pourquoi ? Parce que je suis Juif ? Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains […] Et si vous nous faites du mal, ne devons-nous pas nous venger ? Si nous vous sommes semblables en tout, nous devons aussi vous ressembler en cela. (*MV* : 81)

J'ai choisi de mettre en scène cette tirade comme un passage à tabac digne d'*Orange Mécanique* de Stanley Kubrick. Les deux Dupont et Dupond (par une référence explicite à *Tintin* dans leurs costumes) que sont Solario et Solanio, ces deux Vénitiens moyens et interchangeables, frappaient violemment Shylock, dans une jouissance sadique contre laquelle, lui, luttait avec ses mots. Ses mots qui disent tous – de sa grande tirade de l'acte III, scène 1 à la comparaison avec les esclaves lors de son procès – que cette affaire d'antisémitisme est bien une affaire de semblables : une insupportable similitude dont il faut se débarrasser sur l'autre. Ce petit pogrom de poche sur les marches de l'escalier suscitait toujours, chez les scolaires, une indignation bouleversante où soudain, ce Juif humain, trop humain, leur apparaissait comme

injustement frappé d'une vindicte organisée, fabriquée et par conséquent arbitraire. Quant au rappel de son humanité et de sa souffrance par Shylock, il sonnait deux fois juste : métaphoriquement et littéralement, sous les coups de ses bourreaux.

Cet argument fondateur de la similitude qui éclaire l'acharnement à se débarrasser du Juif, m'a fait choisir, tout comme Luca Ronconi avec Jean-Claude Boutté, acteur encore jeune (la quarantaine), séduisant et digne, Daniel Berlioux pour incarner Shylock, dont le visage fin et rayonnant d'intelligence et de souffrance renvoyait son insupportable humanité à la chair et au verbe tonitruant d'un Antonio joué par Yves Gourvil.

Tout au contraire, je me souviens du malaise éprouvé, après avoir vu à Avignon un autre *Marchand de Venise*, monté par la Compagnie d'Alain Bertrand en commedia dell'arte en 2007, en constatant combien, dans cette Venise du XVIe siècle pourtant respectée, le masque de Pantalone dont est affublé en permanence ce vieux grippe-sou de Shylock jouait totalement la caricature, sans distance, sans démontage. Encore une fois, il ne s'agissait pas de Pantalone mais du Juif dont le faciès donne lieu à une recherche anthropométrique délirante sous couvert de scientificité et de rationalité respectable.

La responsabilité de toute représentation

Lisant par hasard un roman de Michel de Grèce, paru en 2008 chez Lattès et aujourd'hui largement diffusé en Folio poche (*Le Vol du régent*), je tombais sur l'étonnante description d'une belle espionne sensuelle et/ou Juive, dont « le père était anglais, la mère française. Pour les Juifs, cela n'avait aucune importance puisqu'ils n'avaient qu'un seul pays, une seule nation, leur race ». Mieux encore « elle avait réussi à créer un environnement où le goût se mêlait à la somptuosité orientale. Des rideaux, des tentures de vieux brocarts, des coussins multicolores, des tapis chamarrés évoquaient son atavisme » (De Grèce : 19).

La persistance du fantasme antisémite touche bien à la représentation atavique du Juif. Ainsi, la *Pièce sur le rôle de vos enfants dans la reprise économique mondiale*, écrite par des étudiants sous la

direction de l'auteur canadien altermondialiste Éric Noël, et montée par un metteur en scène professionnel (Claudie Landy) à la Rochelle, nous renvoie une fois encore, en 2012, à l'insupportable représentation génétique, voire générique du Juif ou, en l'occurrence de la Juive dévoreuse de pouvoir, d'argent et… d'enfants ! Voilà ce que déclare la dirigeante Goldberg :

> Pendant la crise, nous avons sauvé les meubles, cependant nous n'étions pas les plus appréciés sur la place publique, vous imaginez bien. Comme on dit souvent, vous pouvez voler le peuple une fois, deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois, six fois, il n'est pas totalement exclu qu'à un moment, il en ait un peu marre. C'est pour cette raison qu'on a préféré faire profil bas quelques temps, le temps qu'ils se jettent la pierre entre eux, histoire de se passer les nerfs. Et aujourd'hui nous revenons sur le devant de la scène. Et oui : l'argent ne dort jamais et nous, nous n'avons pas souvent sommeil. (Goldberg : 23)

Et les créateurs (auteur et metteur en scène réunis) de préciser sur la plaquette de présentation du spectacle : « Venez à la rencontre de personnages authentiques, à la fois universels et révélateurs de notre monde d'aujourd'hui » (Goldberg : 23 et 153).

Sachant que ce fantasme se véhicule autour de nous, public et acteurs du XXIe siècle, à travers nous, parfois malgré nous, nous sommes, en tant que metteurs en scène, responsables du sens donné à l'interprétation des textes. Il ne s'agit en aucun cas de couper ou de réécrire le texte d'origine, ni même de rajouter des personnages en forme d'alibi car la pièce de Shakespeare est suffisamment forte et polysémique pour nous permettre d'en entendre les échos assourdissants de siècle en siècle, derrière les mélodies trompeuses du premier degré. Échos des rapports entre altérité et identité qui minent Shakespeare dans toutes ses pièces (du double Hamlet à Othello, des hommes travestis en femmes travesties en hommes, échos de la fabrication du monstre – celui que l'on montre du doigt – comme Richard III qui se vante de n'avoir accédé à un pouvoir tyrannique que parce que les autres l'y ont poussé et l'ont voulu.

Monter *Le Marchand de Venise*, c'est donc démonter le mécanisme de la pièce, comme tout metteur en scène se doit de le

faire pour faire entendre le texte – et ses échos. Il n'est pas besoin ni de réécrire le texte ni de rajouter du texte au texte. La dramaturgie et la mise en scène suffisent. J'ai choisi, je l'avoue, de raccourcir l'acte V qui faisait basculer la tragédie en comédie. Les retrouvailles écourtées des amants et leur écœurant happy end se déroulent au-dessus du corps de Shylock dont, en confisquant la demeure, les biens et l'identité (puisque le magnanime Antonio le force à se convertir au christianisme), une Venise triomphante dénie l'intégrité, la condition d'homme et l'existence même. Voilà ce que Shylock crie à la face du Doge lorsque celui-ci lui confisque ses biens :

> Non, non, prenez ma vie, prenez tout. Pas de charité !
> C'est ma maison que vous prenez quand vous prenez le pilier
> Qui soutient ma maison ; c'est ma vie que vous prenez
> Quand vous prenez les moyens qui me permettent de vivre.
> (*MV* : 127)

D'ailleurs les mots qui viennent (dis)qualifier Shylock lui retirent le plus souvent son nom au profit de l'appellation générique de sa différence (« le Juif ») ou de sa négation (« chien, démon etc. »). Or le théâtre est théâtre du monde où l'on crée en nommant.

Pour que l'histoire finisse bien, pour que les amants et les amis se réconcilient, il fallait mettre à mort ce semblable trop semblable affublé des oripeaux de l'altérité. On ne peut être roi que si l'on a un bouffon. Pas de pouvoir sans le fantasme de son inversion – juif, homosexuel, ou franc-maçon. Otto Weininger, jeune philosophe juif antisémite, Viennois et suicidé, qui fut l'objet de ma première mise en scène dans la magnifique pièce de Joshua Sobol *La Dernière nuit d'Otto Weininger*, nous le rappelle :

> Comment ne pas voir que de même que l'on aime en autrui ce qu'on voudrait être, on y hait ce qu'on voudrait ne pas être ? Celui qui hait l'âme juive la hait tout d'abord en lui-même : s'il la traque en autrui, ce n'est que pour se donner l'illusion de s'en affranchir. (Weininger : 247)

Mettre en scène *Le Marchand de Venise* aujourd'hui, c'est faire confiance à l'intelligence d'une langue qui rend intelligible la construction de la différence et sa mise à mort. C'est représenter la représentation du Juif telle qu'elle apparait, caricaturale,

insupportable dès qu'elle réduit la personne au personnage. Mais c'est donc prendre en compte cette représentation, ce fantasme de l'autre auquel on se heurte dès qu'un personnage nous y accule dans une pièce : on doit mettre en scène, avec le personnage, sa représentation dans la conscience du spectateur de la décennie, du siècle où il se trouve. Daniel Mesguich nous déclarait toujours lors de ses magistrales leçons à l'American Center, que lorsqu'on met en scène *Hamlet*, on met aussi en scène les fantômes de toutes ses interprétations. Il en va de même avec Shylock, qui contient tous les fantômes non seulement de ses doubles, ces représentations vilipendées de tous les romans, les films ou l'exposition Berlitz, mais de toutes les ombres portées des persécutions qui ont assassiné, d'abord par les mots, puis par les actes, les Shylocks réduits à leur fantasme inhumain, à leur irréalité caricaturale.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

DE GRÈCE, Michel. *Le Vol du Régent*. Paris : Lattès, coll. Folio Poche, 2008.
HITLER, Adolf. *Mein Kampf*. Paris : Nouvelles Éditions Latines, 1924.
PROUST, Marcel. *À la recherche du Temps perdu. Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 1987.
SHAKESPEARE, William. *Le Marchand de Venise*. Michel Lederer et Isabelle Starkier (trad.). Paris : Le Bord de l'Eau, 2003.
—. *Hamlet*. Yves Bonnefoy (trad.). Paris : Gallimard, coll. Folio Classique, 1978.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

BIRNBAUM, Pierre. *Le peuple et les gros – Histoire d'un mythe*. Paris : Grasset et Fasquelle, coll. Pluriel, 1979.
BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Revue littéraire - À propos du* Marchand de Venise in *Revue des Deux mondes*. Tome 97, 1890.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Historique des représentations. Les métamorphoses de Shylock » in SHAKESPEARE William. *Le Marchand de Venise*, Jean-Michel Déprats (trad.). Paris : Théâtrales, 2001.
DÉPRATS, Jean-Michel et RONCONI, Luca. *Luca Ronconi, Festival d'automne 1987* (entretien). *Théâtre/public* 78. Gennevilliers : Théâtre de Gennevilliers, 1987.
GIUDICELLI, Carole. *Les tours de la machine et les détours du langage :* Le Marchand de Venise *mis en scène par Luca Ronconi*. <http://lisa.revues.org/413>
GOLDBERG, Michel. *L'Antisémitisme en toute liberté ou comment un discours de haine envahit le théâtre universitaire*. Paris : Le Bord de l'eau, 2014.
JOUVET, Louis. *Témoignages sur le Théâtre*. Paris : Flammarion, 1953.
MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme à la scène*. Bruxelles : Complexe, 2005.
SOBOL, Joshua. *La Dernière nuit d'Otto Weininger*. Paris : Cahiers Bernard Lazare, 1988.
VITEZ, Antoine. *Le devoir de traduire*. Paris : Climats, 1996.
WEININGER, Otto. *Sexe et Caractère*. Paris : L'Âge D'Homme, 1975.
Programme de la Comédie-Française pour la mise en scène du *Marchand de Venise* de William Shakespeare par Luca Ronconi, novembre 1987.
Vidéo exposition Berlitz, exposition raciste et antisémite *Le Juif et la France* à Paris au Palais Berlitz du 5 septembre 1941 au 15 janvier 1942. Exposition organisée et financée par la propagande de l'occupant allemand <http://www.ina.fr/video/AFE86001433>

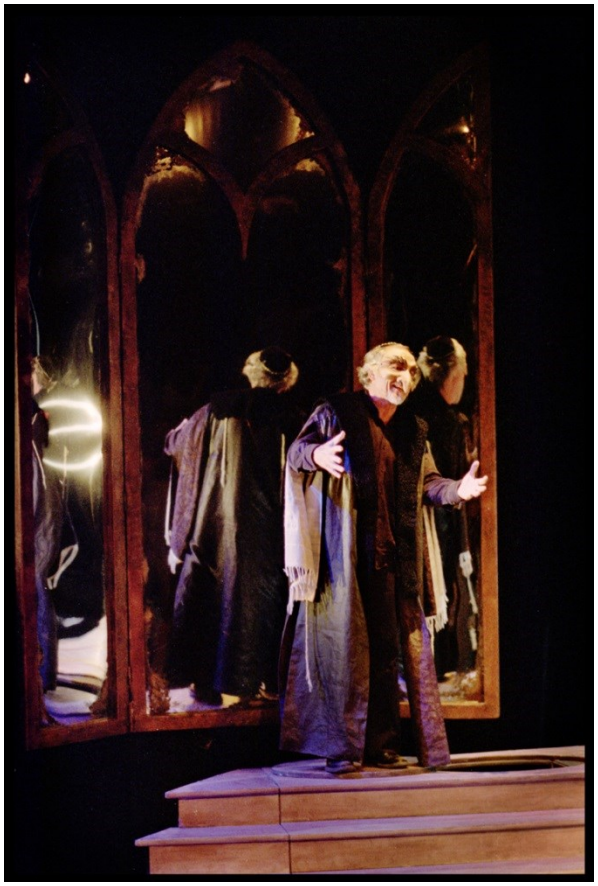
[1] Toutes les citations du *Marchand de Venise* de cet article proviennent de ma co-traduction aux éditions du Bord de l'eau, abrégée *MV*.



Antonio et Shylock. Photographie de Jean-Pierre Benzekri



Antonio et Shylock au couteau. Photographie de Jean-Pierre Benzekri



Shylock devant le miroir. Photographie de Jean-Pierre Benzekri



Solario et Solanio. Photographie de Jean-Pierre Benzekri

Shylock face à Hitler : le rêve de Greenberg enfin réalisé

Juliette MÉZERGUES
(Comédienne, chercheure indépendante)

Ernst Lubitsch[1], acteur, puis réalisateur d'origine juive allemande commence sa carrière au théâtre, notamment avec Max Reinhardt à Berlin. Réalisateur prolifique, il cède à l'appel d'Hollywood et quitte son pays définitivement en 1923. En 1936, le régime du IIIe Reich, qui dès 1933 l'avait montré du doigt, le déchoit de sa nationalité. La Deuxième Guerre mondiale éclate. Lubitsch produit et réalise alors *To Be or Not to Be – Jeux dangereux* en France –, comédie grinçante et plaidoyer antifasciste. Le film sortira le 6 mars 1942 aux États-Unis et le 21 mai 1947 en France. Il faudra attendre 1960 pour qu'il soit projeté en République Fédérale d'Allemagne. Lubitsch commence à tourner en novembre 1941, juste avant l'entrée en guerre des États-Unis. On comprend que le projet du film, satire du régime nazi et ode à la résistance, est une façon d'interroger ses compatriotes américains : « Regardez ce qu'il se passe en Europe ! Que faites vous contre cela ? » semble-t-il leur dire.

Après s'être intéressés à la façon dont le réalisateur traite le théâtre, nous étudierons les rapprochements que l'on peut faire entre le statut des Juifs à Venise en 1596 et à Varsovie en 1940. Nous verrons ensuite comment les personnages manient le masque et la ruse. Nous analyserons enfin en quoi le personnage de Greenberg agit comme un double du réalisateur et quelle est la portée des mots de Shylock dans sa bouche.

Traiter le théâtre avec sérieux

Lubitsch décrit le théâtre de la vieille Europe comme un art fait pour des bourgeois, avec des comédiens plus préoccupés par leur costume que par leur personnage. Cette forme de théâtre bourgeois est caricaturée dans les séquences du film où les

protagonistes jouent Shakespeare et s'oppose à l'entrain et à la légèreté de jeu que ces mêmes protagonistes adoptent pour un texte contemporain ou hors scène, même lorsqu'ils doivent jouer un rôle pour le compte de la Résistance. Plus naturelle et plus burlesque à la fois, cette façon de jouer est celle de la comédie de cette époque, que les acteurs américains manient à merveille. Jean-Pierre Vincent, lors d'un colloque consacré à Patrice Chéreau[2], racontait que dans leur jeunesse, Chéreau et lui voulaient en finir avec le théâtre bourgeois du XIXe siècle, rappelant que le XIXe siècle au théâtre en France s'est arrêté vers 1958 et que même aujourd'hui, il n'a pas totalement disparu. On lui demanda de préciser sa pensée. Il prit comme exemple ce qu'on faisait de Marivaux. Ce qu'il décrivit ressemble à ce que la troupe de *To Be or Not to Be* fait d'*Hamlet* : un théâtre lisse et convenu, porté par une façon de jouer caricaturale, qui expurge le texte de son sens pour ne conserver que la musique du vers. Chéreau et lui, ne trouvant pas de modèles en France, allèrent chercher l'inspiration à l'étranger, notamment en Allemagne et chez les burlesques américains. Vincent conclut en déclarant que le XIXe siècle, règne de la bourgeoisie, n'avait pas traité le théâtre avec sérieux. Certes, il évoquait les années soixante en France, mais il est difficile de ne pas penser au traitement que fait Lubitsch de ce théâtre institutionnalisé, embourgeoisé, qui ignore le texte dramatique dans sa profondeur signifiante. Le réalisateur lui oppose la vie filmée hors scène, et ses gags, son plaisir de jeu. Le théâtre, dans *To Be or Not to Be*, ne se déroule pas sur scène, mais dans la vie des protagonistes, comme si la vie s'inspirait du théâtre et non l'inverse, comme si le jeu était l'essence même de la vie.

Lorsque le film commence, une troupe répète au théâtre Polski de Varsovie la pièce *Gestapo*, texte contemporain dénonçant les agissements des nazis. La Pologne n'est pas encore envahie. Lubitsch situe l'intrigue dans un milieu qu'il connaît bien. On peut voir un parallèle entre son action artistique et l'action du film : Lubitsch réalise un film contre le IIIe Reich dans une Amérique où l'antisémitisme est monnaie courante[3]. La troupe du théâtre Polski monte une pièce contre le régime allemand qui persécute les juifs et s'apprête à envahir l'Europe. Jacqueline Nacache rappelle l'attitude

du responsable des services d'immigration de l'administration Roosevelt, Breckinridge Long :

> [Il] cache à peine son antisémitisme. […] Avec un tel personnage à la tête des services officiels, afficher trop ouvertement ses positions au sujet des Juifs d'Europe était aussi dangereux pour les Américains eux-mêmes que pour ceux qu'ils défendaient. (Nacache 2004 : 140)

Les États-Unis ont effectivement limité l'immigration des Juifs d'Europe de l'Est à cette période, malgré les persécutions qu'ils subissaient chez eux, comme le raconte notamment avec humour Edgar Hilsenrath dans son roman *Fuck America*. De même que Lubitsch pourrait craindre la censure américaine, la troupe Polski subit de plein fouet la censure de son pays qui a peur d'offenser Hitler. *Gestapo* est annulée. Il ne lui reste plus qu'à prolonger les représentations d'*Hamlet*. « It's only Shakespeare » fait dire le réalisateur, plus tard, au personnage du professeur Siletsky. Le théâtre classique ne raconterait pas grand-chose. Dans la bouche de Siletsky, Shakespeare a un parfum suranné et des préoccupations dépassées. *Hamlet* devient prétexte à un vaudeville entre le couple de stars, Joseph et Maria Tura, et un jeune aviateur, le lieutenant Stanislav Sobinski, amoureux de la vedette. La réplique « To be or not to be » est le signal donné par Maria à l'aviateur pour la rejoindre dans sa loge. Son mari joue Hamlet, évidemment. La guerre éclate, Sobinski rejoint la Résistance en Angleterre. Un traitre, à Londres, le professeur Alexander Siletsky, collecte pour les nazis les noms des proches de ceux qui ont rallié le monde libre. Grâce à Sobinski, il est démasqué, mais après son départ. Il faut agir : Sobinski est parachuté à Varsovie et se réfugie chez Maria, l'entraînant dans la Résistance. Son mari et toute la troupe la rejoignent. Les acteurs s'engagent aux côtés des résistants avec ce qu'ils savent faire : jouer. Les décors et les costumes de *Gestapo* sont recyclés, les répétitions auront servi d'entraînement. De quiproquos en quiproquos, la troupe accomplira sa mission. Grâce à Greenberg et sa version de la tirade de Shylock, les comédiens s'enfuiront vers l'Angleterre, une façon de dire que le théâtre peut aussi être un moyen de résistance.

Juifs de Venise, Juifs de Varsovie

Varsovie occupée peut, par le traitement qu'elle réserve aux Juifs au même titre que le reste de l'Europe, rappeler la Venise Shakespearienne. Lorsque le film commence, Varsovie est encore en paix. Pourtant, dans ce contexte, *Gestapo* est annulée. Le gouvernement Polonais ne veut pas déplaire à Hitler. La décision des Affaires Étrangères paraît bien ridicule lorsque l'Allemagne envahit la Pologne[4], faisant basculer l'Occident dans la guerre. Comme nous le montre le prologue du film, beaucoup de commerces de Varsovie sont tenus par des Juifs, futures victimes des lois liberticides, puis des arrestations, déportations et extermination. Les nazis créèrent le ghetto de Varsovie le 12 octobre 1940. Le contexte antisémite et les principes du IIIe Reich ne sont pas sans rappeler l'Europe et la Venise Shakespearienne. L'étoile jaune, version moderne de la rouelle créée en 1215, ne serait-elle pas l'équivalent nazi des chapeaux rouges, remplaçant les bérets jaunes que les Juifs devaient porter dès 1500 pour sortir de leur ghetto dans la République de Venise aux XVIe et XVIIe siècles ? François Ost le rappelle :

> C'est Venise qui invente le terme « ghetto », (déformation du vénitien « getto » qui signifie « fonderie »), le quartier où la République de Venise concentrait les Juifs ayant été construit sur le lieu d'une ancienne fonderie. Depuis le XIIe siècle, la communauté juive de Venise (la Giudecca) était en effet parquée dans des zones réservées dont les portes étaient fermées la nuit, avec interdiction de circuler en ville au-delà du couvre-feu. (Ost : 36)[5]

Le port de l'étoile jaune fut obligatoire pour les Juifs de plus de six ans dès le 1er septembre 1941 en Allemagne, puis dans toutes les zones occupées par les nazis. Ce signe distinctif fonctionne de la même façon aux deux époques. Il est un marqueur qui distingue du Chrétien, l'autre, le Juif, considéré comme nuisible. Il facilite également le travail d'identification lors des rafles. Lubitsch n'en fait aucune mention, peut-être parce que l'intrigue est censée se dérouler avant 1941 et peut-être, probablement, pour ne pas alerter les censeurs. Le code Hays est en vigueur et les réalisateurs sont habitués à l'autocensure et à la ruse pour raconter ce qu'ils désirent.

À cette époque, des prédicateurs comme Henry Ford ou William Pelley font l'amalgame entre Juifs et communistes. Si chez Shakespeare, Shylock peut être lu comme mauvais et cruel, la société élisabéthaine, à l'instar de la République de Venise et de l'Europe, était par certains aspects antisémite. Lubitsch choisit de faire appel à Shylock dans un contexte particulier, donnant du personnage une lecture humaniste. Certes, c'est un personnage trouble, peu sympathique, et des lectures très diverses en ont été faites au cours des siècles. Mais à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, Shylock apparaît comme le bouc-émissaire, grand perdant face à une société Vénitienne duplice et inconséquente. Jacqueline Nacache considère d'ailleurs que la réplique de Shakespeare, « To be or not to be », a une résonnance particulière :

> Pour tous les Américains, [cela] signifie être ou ne pas être bouleversé par la situation européenne, et les risques que les totalitarismes font courir au monde ; pour les Juifs américains, être ou ne pas être Shylock, en une époque ou même le cruel Shylock ne peut plus qu'émouvoir. (Nacache 2004 : 134)

La vengeance à travers la justice que Shylock réclame est la conséquence directe des humiliations et des violences qu'il subit avec les siens. Shylock est à plusieurs reprises comparé à un diable simplement parce qu'il est juif. Le Juif est un paria mais un paria nécessaire à l'épanouissement de l'économie de la Cité. Beaucoup de commerçants de Varsovie sont juifs. Comme le rappelle Jacqueline Nacache, « l'ombre du ghetto n'était pas aussi loin de Lubitsch qu'on peut le croire » (Nacache 2004 : 146). En effet, le Lower East Side de Manhattan est le quartier où s'entassent les immigrants juifs d'Europe de l'Est depuis la fin du siècle précédent, affrontant la grande pauvreté et des conditions de vie extrêmement difficiles et Harlem, considéré comme un ghetto pour les afro-américains depuis longtemps, est l'endroit où les mouvements pour les droits civiques prennent leur source dès 1910.

Ruse et masque

Dans *Le Marchand de Venise*, Portia et sa suivante Nerissa se travestissent en un juge et son clerc pour plaider la cause d'Antonio.

L'héritière devient symbole de justice. Pourtant, elle n'a aucune légitimité. Elle ruse pour sauver la vie d'un Chrétien. Mais suivant le raisonnement de François Ost, un Juif peut-il gagner devant un tribunal vénitien ? Appelant le vieil homme à la clémence, elle se transforme en redoutable adversaire lorsqu'elle renverse la situation. Elle menace alors la vie de Shylock. Il perd tout : dignité, biens, religion, identité. Sa fille Jessica l'a déjà trahi en s'enfuyant avec un Chrétien (rappelons qu'elle se travestit en homme pour quitter le ghetto). François Ost affirme :

> [C'est] comme si, à Venise, le carnaval était devenu une seconde nature : on s'y travestit comme on respire, on n'avance que masqué. Le masque, dans son ambivalence, dit la vérité de Venise. (Ost : 37)

C'est aussi le masque qui permet aux acteurs de la troupe Polski de sauver la résistance de Varsovie. Le monde du théâtre par certains aspects, faux-semblants et serments de pacotille, peut être rapproché de la République de Venise. Les serments de Maria pourraient faire penser à ceux de Bassanio. Beaucoup de personnages manient la parole avec brio et malice. Un serment n'est pas un serment pour tout le monde. Il l'est pour Shylock et Sobinski. Il ne l'est ni pour les Vénitiens ni pour l'actrice. Lubitsch trouble le jeu à la manière de Shakespeare, soulevant la question de la moralité des personnages, sans pour autant entraver l'intrigue. Le masque permet la victoire, mais les moyens mis en œuvre sont-ils moralement acceptables ? Si nous nous plaçons du point de vue de *To Be or Not to Be*, nous sommes tentés de le penser, car il s'agit de faire face à l'ignominie nazie. Le jeu et le travestissement font partie de la vie vénitienne, endosser des rôles est une seconde nature pour les acteurs. Pour empêcher Siletsky de nuire, Maria, jouant son propre rôle, feint de se laisser séduire par la cause nazie. À ce moment-là, d'ailleurs, il semblerait que Siletsky emprunte à Shylock quelques mots, signe que le réalisateur aime à brouiller les codes, comme le souligne Jacqueline Nacache :

> Lubitsch met dans sa bouche une sorte de libre adaptation de la tirade de Shylock que Greenberg prononcera plus tard avec tant d'émotion, et lui fait dire pour conclure : « Nous sommes humains, très humains ». (Nacache 1987 : 148)

Face aux nazis, Maria n'a pas besoin d'artifice. Ses talents de comédienne et son charme lui permettent de manœuvrer habilement, d'abord avec Siletsky, puis avec le colonel Erhardt. Son mari, pour lui venir en aide et par patriotisme, commence par jouer le rôle du colonel Erhardt, qu'il n'a jamais vu. Les décors de *Gestapo* permettent à la troupe d'attirer Siletsky dans un piège. Ce dernier se croit au vrai siège de la Gestapo en face du vrai colonel. Mais Tura ne semble pas très à l'aise avec l'improvisation. Il finit par perdre son sang-froid quand Siletsky lui raconte la romance entre Maria et Sobinski et se fait démasquer. Lubitsch, à ce moment-là, dévoile l'envers du décor, comme un écho à la séquence d'ouverture du film, que nous évoquerons plus loin. Nous ne sommes pas à la Gestapo mais bien dans un théâtre. Siletsky tente de s'enfuir dans les coulisses et meurt finalement sur scène sous les balles du lieutenant Sobinski, seul véritable soldat de la bande, alors que le rideau se lève. La mort est théâtralisée sur un plateau presque nu, illustrant parfaitement le mélange des genres entre le jeu théâtral des comédiens sur scène et hors scène – dans ce qui représente la vie pour les protagonistes du film, et qui est donc encore de la fiction pour les acteurs américains en charge des rôles – dont le film est fait. Tura endosse alors le rôle de Siletsky. Cette fois, il sera plus performant. Il a rencontré le vrai professeur et ne doit pas inventer de toutes pièces un personnage. Il sait aussi que les enjeux sont importants et qu'il faut réussir. Dans la pièce de Shakespeare, Portia et Nerissa jouent si bien que leurs maris ne les reconnaissent pas. Tura, lui, se trahit par vanité. Le théâtre est montré comme un artisanat. L'acteur n'est pas une machine et malgré tout son savoir-faire, il doit composer avec l'inattendu, avec l'instant, avec les possibles accidents et avec ses propres sentiments Le théâtre est donc un art de l'humain, un art du faillible.

Pour l'ultime mise en scène à Varsovie de Dobosh, metteur en scène de la troupe, Greenberg se déguise en nazi pour pénétrer dans le théâtre. Les foyers des femmes et des hommes servent de coulisses aux acteurs pour faire leur entrée comme sur la scène (ici, les couloirs du théâtre, remplis d'officiers du Reich). Car les comédiens-résistants répètent avant d'agir, font des entrées et des

sorties, respectant les codes de leur art. Greenberg ressort au moment voulu jouant son propre rôle, celui d'un Juif de Varsovie, faisant preuve d'un courage qui frôle la folie en défiant l'envahisseur. Le masque qu'il porte est pourtant celui de Shylock, dans une scène réécrite par la troupe. S'inspirant d'une mauvaise pièce qu'elle a joué, *Meurtre à l'opéra*, et de la tirade du Rialto de Shylock, la troupe Polski met en scène un polonais, Greenberg, défiant Adolf Hitler en personne (joué par son acolyte Bronski). Le masque révèle Greenberg et il fait acte de pârresia, comme nous allons le voir.

Comme ses personnages, Lubitsch manie l'art de la ruse. Le film s'ouvre sur des images de Varsovie en paix, commentées par une voix-off. Hitler est à Varsovie, pourtant nous sommes en août 1939. Le narrateur continue de tromper le spectateur, affirmant que tout a commencé à Berlin au quartier général de la Gestapo[6]. Le public est amené sur une fausse piste jusqu'à l'intervention de Dobosh. Le décor, que nous avons pris pour le décor du film, est en fait un décor de théâtre, premier signe de mise en abîme opérée par le réalisateur. Les nazis sont des acteurs de théâtre jouant des nazis, donc des acteurs américains jouant des acteurs polonais jouant des nazis. Une première plaisanterie sur Hitler est faite et les « Heil Hitler ! » fusent. Nous sommes au théâtre au cinéma mais lorsque nous serons face aux véritables nazis du film, nous assisterons exactement aux mêmes comportements. Lubitsch a affirmé, pour se défendre des attaques qu'il a subies à la sortie du film :

> Ce sont les nazis et leur idéologie ridicule dont j'ai voulu faire la satire dans ce film. De même avec l'attitude des acteurs qui demeurent toujours des acteurs, indifférents à la possible dangerosité de la situation, ce que je crois être une fidèle observation. On peut discuter de savoir si la tragédie de la Pologne peinte de façon réaliste dans *To Be or Not to Be* peut être empreinte de satire. Je crois que oui. (Lubitsch : 1943)

Dobosh voudrait faire de *Gestapo* « a realistic drama », un drame réaliste, mais il se heurte aux facéties des comédiens. Nous pouvons affirmer que Lubitsch est du côté des acteurs, spécialement de Bronski et de Greenberg. Il croit, contrairement à Dobosh, à l'utilité du rire dans une entreprise de dénonciation de l'ignominie. La

censure du gag serait-elle un clin d'œil prémonitoire à la censure américaine à laquelle Lubitsch aura affaire une fois le film achevé ?

Greenberg et Lubitsch : un rêve de résistance

Dans « La référence à Shakespeare en temps de résistance au nazisme dans *To Be or Not to Be* (Lubitsch, 1942) », Natacha Israël affirme :

> Si Lubitsch n'a pas suivi la ligne officielle de l'époque, incarnée par Dobosh (le metteur en scène de *Gestapo*) dans le film, selon laquelle la dénonciation du nazisme se doit d'être « grave », c'est parce qu'il est convaincu de la « puissance dévastatrice de la parodie, de la satire ». (Israël : 12)

En cela nous pouvons le rapprocher de Greenberg et considérer que le personnage agit comme un double du réalisateur. Par sa voix, Lubitsch s'exprime. Nous le découvrons au début du film, soutenant son ami Bronski. Ils sont tous deux cantonnés aux petits rôles. On les retrouve ensuite en hallebardiers entre deux scènes d'*Hamlet*. Leur sens du comique est mis en avant et Greenberg avoue qu'il serait prêt à tout pour « a terrific laugh ». On pense aux personnages de Sally Meyer ou de Sigmund Lachman pour ne citer qu'eux, archétypes du comique juif allemand, créés durant les années 1910 par Lubitsch[7]. Greenberg rêve cependant de jouer Shylock. À différents moments, il répète partiellement le monologue du Rialto. La première fois, il est en coulisse avec Bronski[8]. Greenberg adapte Shakespeare, sautant quelques vers et remplaçant les « Jew » par « I », s'impliquant directement. N'a-t-il pas affirmé juste avant : « Shakespeare must have thought of me when he wrote it. It's me! ». Lubitsch, en enlevant le mot « Jew » ménage peut-être son effet et garde l'aspect politique du texte pour plus tard ou, comme cela a été évoqué précédemment, il tente de déjouer la censure. Greenberg est le seul acteur que nous voyons investi lorsqu'il déclame le texte de Shakespeare. Il peut effectivement être rapproché de Shylock : ils sont tous deux juifs, c'est l'évidence. L'acteur n'interprète que des petits rôles, sa situation n'est pas confortable et socialement peu valorisante. L'usurier est méprisé pour son métier. Greenberg est citoyen d'un pays envahi et

potentiellement un Juif traqué. Shylock vit dans le ghetto, ancêtre du bientôt célèbre ghetto de Varsovie. Les revendications de Shylock, lors de ce monologue, sont les siennes. Dans ce contexte de guerre, les mots résonnent comme un plaidoyer pour l'égalité et la liberté, et peut-être comme l'annonce d'une possible résistance. Greenberg est celui qui traite Shakespeare avec sérieux et qui donc, avec le plus grand sérieux du monde, peut en rire car Shakespeare est autant farce que tragédie. Rappelons ici l'affirmation de Jean-Pierre Vincent et l'idée que la bourgeoisie du XIXe n'a pas pris le théâtre au sérieux. Greenberg est l'artisan, l'homme du peuple et non la vedette. Avant de le revoir jouer Shylock, nous le retrouvons avec Bronski dans Varsovie en ruines, regardant passer l'armée allemande, séquence qui agit comme un écho aux mots de Shakespeare. Le temps a passé, le théâtre est fermé, des affiches informent que la résistance est réprimée, que des lois liberticides sont en vigueur. Les deux acolytes sont sous la neige[9]. Peu de vers de Shakespeare, mais l'émotion est bien plus forte que précédemment. Greenberg répètera une dernière fois les mots de Shylock lors d'une séquence au théâtre. Il faut trouver une solution pour que les artistes puissent fuir avant d'être démasqués. Dobosh a l'idée d'une mise en scène inspirée d'une mauvaise pièce, *Meurtre à l'opéra*, qu'ils ont jouée. Il choisit de donner enfin à Greenberg un rôle majeur. C'est doublement sa chance : en tant qu'acteur et en tant qu'homme. La situation est très sérieuse et chaque protagoniste est concerné. Chacun risque sa vie et celle de ses camarades. Sortant du foyer pour dames, Greenberg se jette dans la gueule du loup pour créer une diversion. Entouré immédiatement, presque étouffé par les officiers, le Juif disparaît sous les uniformes. Rejoint par ses acolytes costumés en SS, il peut montrer l'étendue de son talent dans une adaptation de la tirade du Rialto[10]. Le texte est introduit par un dialogue entre Tura costumé en nazi et Bronski costumé en Hitler au milieu des véritables nazis, qui font office de figurants – ne sont-ils pas de simples soldats de la garde rapprochée du Führer ? – Comme précédemment « Jew » était remplacé par « I », il est maintenant remplacé par « we ». Greenberg-Shylock-Lubitsch ne parle pas seulement au nom des Juifs mais au nom des Polonais, voire des Hommes. Il élargit le propos puisque les Juifs sont des Hommes comme les autres et que chacun devrait

se dresser contre l'inacceptable. Son geste semble d'autant plus honorable qu'il a agi à visage découvert et qu'il ne prendra pas l'avion pour l'Angleterre. En passant de « Jew » à « I » et à « We », le réalisateur universalise son propos en ne stigmatisant aucune population.

Une notion d'accomplissement sous-tend le film : Greenberg répète la tirade pour lui-même car il ne perd jamais totalement espoir, ce qui fonctionne comme un leitmotiv, permettant à Lubitsch d'en donner trois versions différentes. C'est un homme qui résiste car peut-être a-t-il simplement foi en la vie et en l'Humanité. Shylock, dans ce contexte, devient le pendant tragique du *Hamlet* vaudevillesque livré par Lubitsch. C'est lui qui a le courage de dire la vérité. Dans *Le gouvernement de soi et des autres*, Michel Foucault explique : « il y a parrêsia lorsque le dire-vrai se dit dans des conditions telles que le fait de dire la vérité, et le fait de l'avoir dite, va ou peut ou doit entraîner des conséquences coûteuses pour ceux qui ont dit la vérité » (Foucault : 56). Shylock est un homme qui a le courage du « dire-vrai », qui parle sans détour. Il est naturel que Lubitsch lui emprunte quelques mots. Ainsi Greenberg fait-il preuve de parrêsia, et à travers lui, dans une moindre mesure, Lubitsch aussi. Il y a un effet de miroir, entre l'action de Lubitsch et l'action du film : résistance par le cinéma et résistance par le théâtre. Les comédiens, dans *Hamlet*, aident le Prince à confirmer les dires du Spectre en mettant à jour la culpabilité de Claudius. Chez Shakespeare le théâtre agit comme un révélateur pour saisir la vérité d'une personne. Greenberg est celui qui ose dire la vérité, qui a le courage de la vérité face aux bourreaux et les mots de Shakespeare, dans ce jeu de mise en abîme qui lui rend hommage, sonnent comme la profession de foi d'un résistant.

Dualité humaine et humanisme

De Venise à Varsovie, les Juifs ont toujours été persécutés, et les recettes semblent se transmettre d'un siècle à l'autre. Lubitsch ne nous demande-t-il pas ce que nous sommes prêts à supporter, ce que nous sommes prêts à laisser faire quand nous ne nous sentons pas concernés ? Si les acteurs sont présentés comme futiles et

inconséquents, ils se révèlent courageux, efficaces, et risquent leur vie au nom de la liberté, peut-être parce qu'ils ne mesurent pas réellement le danger, comme semble le penser le réalisateur. Il suggère que les nazis persécutent les Juifs sans jamais le montrer de façon explicite. C'est peut-être un choix pour passer entre les mailles de la censure. Mais ce refus de montrer du doigt certains citoyens rend son propos universel. Il parle de l'Humanité, pas simplement d'une communauté, d'une race ou d'une religion. Shakespeare, en son temps, ne faisait-il pas de même ?

Lubitsch commence son film en tournant en ridicule Adolf Hitler (« Heil myself »), et enchaîne avec un monument du répertoire : *Hamlet*. Ce n'est pas du texte shakespearien que Lubitsch se moque ou qu'il critique critique mais de la façon dont acteurs, spectateurs et nazis le considèrent. Personne ne semble se préoccuper de son sens, à la différence du texte contemporain *Gestapo*. Le réalisateur suggère l'idée que les classiques peuvent avoir une réelle valeur politique, voire qu'ils sont un très bon moyen de déjouer la censure, même si la troupe Polski ne semble pas en avoir conscience. Les comédiens renouent avec le jeu, le vrai, lorsqu'ils travaillent pour la Résistance. Le théâtre, au sens noble, se fait hors scène lorsque la vie est menacée, lorsqu'il est primordial d'y croire sous peine d'être démasqué. C'est finalement le comique qui les sauve : l'amuseur juif fait acte de parrêsia. C'est celui qui prend Shakespeare au sérieux, qui est capable d'entendre ses mots et de les utiliser au présent car il les comprend.

Lubitsch pose la question de ce que nous pouvons faire des grands textes, suggérant qu'ils peuvent être de véritables outils pour dire le monde, qu'il faut toujours traiter le théâtre avec conviction, ce qui veut bien sûr dire que nous pouvons en rire. Finalement, il fait de Shylock un messager, alors qu'il est un des personnages les plus troubles du répertoire. Il démontre aussi que tout personnage a sa part d'humanité. Le pendant de cela serait la banalité, l'ordinarité des nazis, que Lubitsch illustre avant qu'Hanna Arendt ne la théorise. Ils sont des hommes, un point c'est tout. Ils peuvent être grotesques, ils peuvent être malfaisants parce qu'ils sont humains. Il en est de même de Shylock. C'est un homme de parole, c'est un

homme qui a le courage du « dire-vrai » mais il est aussi cruel. Les Vénitiens ne sont-ils pas faits du même bois ? Il affirme :

> Si un Juif fait injure à un Chrétien, celui-ci le supporte-t-il humblement ? Vengeance ! Si un Chrétien fait injure à un Juif, comment celui-ci devrait-il le supporter à l'exemple des Chrétiens ? Eh bien ! Vengeance ! La vilénie que vous m'enseignez, je vais la mettre en pratique et ce sera bien le diable si je ne renchéris pas sur ce qu'on m'a appris. (Shakespeare 2000 : 127)

Hamlet veut-il démasquer Claudius pour assouvir sa vengeance ou par souci de justice ? Shylock ne réclame-t-il pas la justice pour se venger d'Antonio et, à travers lui, de toute la société Vénitienne ? Pour Lubitsch, il est question de résistance, de survie, de patriotisme. Il illustre ce désir par son fameux monologue de l'acte III, en donnant délibérément une lecture humaniste, mais sans pour autant oublier que les Chrétiens et le monde occidental agissent peu pour contrer le projet nazi tant que celui-ci ne concerne que les Juifs. Deux acteurs seulement jouent leurs propres rôles, se risquant à visage découvert : Maria et Greenberg. Elle est une femme, lui est juif. Tous deux font partie d'une population qui a eu historiquement moins de droits que les autres citoyens. Lubitsch nous montre, par leur courage, qu'ils valent au moins autant que leurs camarades. Les Vénitiens et Portia semblent plus doués que Shylock au jeu de la vilénie, car la dissimulation est pour eux une seconde nature. Lors du procès, ils se montrent insidieusement aussi cruels que l'usurier. Leur cruauté revêt le masque de la grâce : Shylock ne sera pas exécuté. Ses ennemis font preuve de clémence. Ils lui confisquent tout et le condamnent à endurer sa peine dans la plus grande solitude. Est-ce bien de la clémence ? Est-ce cela faire preuve de pitié ? Avec Félix Bressart – Greenberg –, Lubitsch, à la manière de Shakespeare, rappelle ce que peut être le théâtre : un art qui dit l'humanité et qu'en cela, c'est aussi un art de la résistance.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

HILSENRATH, Edgar. *Fuck America. Les aveux de Bronsky*. Jörg Stickan (trad.). Paris : Points, 2009.
LUBITSCH, Ernst. *To Be or Not to Be*. Studio Canal, 2001.
ROTH, Philip. *Le complot contre l'Amérique*. Josée Kamoun (trad.). Paris : Gallimard, coll. NRF, 2004.
SHAKESPEARE, William. *La Tragique histoire d'Hamlet Prince de Danemark* in *Œuvres complètes*. Tome 1. Jean-Michel Déprats (trad.). Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 2002.
—. *Le Marchand de Venise* in *Œuvres complètes Édition bilingue Comédies II*. Pierre Spriet (trad.). Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

EISENSCHITZ, Bernard et NARBONI, Jean (dir.). *Ernst Lubitsch*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 2006.
FOUCAULT, Michel. *Le gouvernement de soi et des autres*. Paris : Gallimard Le Seuil, coll. Hautes études, 2008.
ISRAËL, Natacha. « La référence à Shakespeare en temps de résistance au nazisme dans *To Be or Not to Be* (Lubitsch, 1942) » in *Les Cahiers de Prospero. Faire langage image I : Shakespeare et le droit, Shakespeare en images*. Centre Prospero Université Saint-Louis-Bruxelles, 2010-2011, 4-27.
<http://www.fusl.ac.be/fr/pdf/Publications/SIRL/cahiers-prospero1.pdf> (vu le 14-01-2015).
KASPI, André. *Les Juifs américains ont-ils vraiment le pouvoir qu'on leur prête ?* Paris : Plon, 2008.
LANE, Frederic C. *Venise, une république maritime*. Yannick Bourdoiseau et Marie Ymonet (trad.). Paris : Flammarion, 1985.
LEVITT, Corinne. « Affaires communautaires et culturelles ». *Les Juifs de New-York à l'aube du XXIe siècle : communauté juive ou identités juives ?*. Paris : Éditions Connaissance et Savoirs, 2006, 126-139.
LUBITSCH, Ernst. « Lettre à la critique Mildred Martin », *Philadelphia Enquirer* 25/08/43.

<http://cine-passion.voila.net/f2/tobeornot.htm> (vu le 29.10.2014).
NACACHE, Jacqueline. *Lubitsch*. Paris : Edilig, collection « Cinématographiques », 1987.
—. « Lubitsch et Shakespeare : être ou ne pas être à Varsovie » in BEYLOT, Pierre. *Emprunts et citations dans le champ artistique*. Paris : L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2004, 125-150.
OST, François. « *Le Marchand de Venise* : le pari et la dette, le jeu et la loi », in *Les Cahiers de Prospero. Faire langage image I : Shakespeare et le droit, Shakespeare en images*. Centre Prospero Université Saint-Louis-Bruxelles, 2010-2011, 28-80.
<http://www.fusl.ac.be/fr/pdf/Publications/SIRL/cahiers-prospero1.pdf> (vu le 14-01-2015).
POLIAKOV, Léon *Histoire de l'antisémitisme 3 : De Voltaire à Wagner*. Paris : Calmann Lévy, 1968.
THUAL, François. « Le terminal des Amériques » in *Le fait juif dans le monde. Géopolitique et démographie*. Paris : Odile Jacob, 2010, 51-60.

[1] 29 janvier 1892, Berlin, Allemagne – 30 novembre 1947, Hollywood, Los Angeles, États-Unis.
[2] « Génération(s) Chéreau », organisé par l'Institut d'Études Théâtrales (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) sous la direction de Sylvie Chalaye et Joseph Danan en partenariat avec l'Odéon – Théâtre de l'Europe et le théâtre Musical du Châtelet, Paris, mars 2014.
[3] Moins répandu qu'en Europe, l'antisémitisme a toujours existé aux États-Unis, connaissant même une recrudescence entre 1918 et 1939, avec, notamment, les mouvements antisémites menés par les pasteurs Charles Coughlin et Gerald B. Winrod, l'homme politique Huey Long, l'industriel Henry Ford ou le militant William Pelley. L'Amérique antisémite est décrite précisément dans le roman de Philip Roth, *Le complot contre l'Amérique* (2004).
[4] Le 1er septembre 1939.
[5] Ost s'appuie sur l'ouvrage de Frederic C. Lane, *Venise, une république maritime*. Voir références.
[6] Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 02'36-07'14.
[7] Jacqueline Nacache note que le type comique juif créé par Lubitsch revêt tous les clichés antisémites autant sur le plan physique que moral dans son ouvrage *Lubitsch*, notamment p. 14.
[8] Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 07'40-08'12.
[9] Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 22'09-22'34.

[10] Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 01'25'00-01'26'13.

Shylock (1996) et *Le Marchand de Venise* (1596)

Errol DURBACH
(Professeur d'Études Théâtrales, Université de Colombie Britannique)

Après avoir été représenté pendant quatre siècles, *Le Marchand de Venise* de Shakespeare demeure un baromètre de l'(in)sensibilité sociale vis-à-vis de la haine raciale, un indicateur de la réponse qu'apporte le théâtre au politiquement (in)correct, ainsi qu'une source majeure d'embarras et d'inquiétude pour la communauté juive. Les questions que pose *Le Marchand de Venise* sont énoncées dans les opinions véhémentes mais largement partagées du professeur Marcia T. Berman dans la pièce de Mark Leiren-Young : « L'histoire de Shylock », déclare-t-elle, « est l'histoire de l'antisémitisme. Pourquoi voudrait-on jouer cette pièce à notre époque ? Pourquoi voudrait-on aller voir cette pièce ? »

« L'époque » dont parle Marcia T. Berman est bien la nôtre : celle du Canada de 1996, celle de l'après-Holocauste, où il n'y a pas de place pour ce qu'elle appelle : « ce misérable exemple de propagande néonazie » – particulièrement à l'heure où le nazisme refait surface en Allemagne et où les Aryan Nations[1] propagent des messages de haine contre les Juifs via internet. Elle appelle en retour à une forme de censure sociale et demande le boycott des représentations pour protester contre l'infâme portrait de Shylock que propose l'acteur principal, le dépeignant comme un Juif odieux et cruel.

Le comédien-protagoniste, de son côté, ne veut rien entendre de cela. Il proteste avec éloquence contre toute forme de censure aussi vile soit-elle et refuse absolument – au nom de la vérité et de l'exactitude historique – d'atténuer la cruauté de Shylock en lui passant de la pommade afin de le faire passer pour une victime blessée par les préjugés des Chrétiens. Sans la moindre trace de cette réserve savamment ambiguë observée par les érudits universitaires, Jon Davies énonce carrément la terrifiante question que nous

hésitons à poser à propos du plus grand humaniste de la Renaissance :

> Shakespeare était-il antisémite ?
> Bien sûr que oui.
> À l'époque, c'était comme ça[2].

« L'époque », dans ce contexte, est un jour de 1596 – une époque dont on peine à imaginer à quel point elle est éloignée de la sensibilité politique moderne envers les femmes, les Juifs et les minorités ethniques, mais (tout comme 1996) que 4 années seulement séparent de cette bascule métaphorique dans l'avenir annoncée par la fin du siècle. Dès les années 1570, les critiques de cette époque sur le point de plonger du Moyen Âge tardif dans le monde de la Renaissance anglaise déploraient déjà les horribles changements qui attendaient l'humanité. Les peurs engendrées en 1996 par, dirons-nous, les modifications génétiques ou l'invasion de notre vie privée par la technologie se retrouvent dans les inquiétudes qu'exprimaient il y a quatre siècles une génération pareillement terrifiée par l'intrusion de la modernité dans la nature humaine.

Les craintes les plus apparentes, les plus manifestes dans *Le Marchand de Venise* se rapportent naturellement à l'émergence d'une classe aisée de marchands arrivistes, à leur matérialisme brutal, et à l'impact de la « nouvelle économie » sur le bien-être moral de la communauté. L'Église, pour qui la charité était le principe fondamental dans les affaires d'argent, et pour qui le prêt à intérêt relevait de l'anathème, avait progressivement perdu de son pouvoir au profit de l'État, qui ne pouvait pas opérer, dans le monde moderne du négoce et du commerce, sans emprunter de l'argent à intérêt. L'acte usuraire de 1571, qui établissait à 10% le taux d'intérêt sur les prêts, fut une catastrophe pour tous ceux qui tenaient encore à la moralité économique de l'ancien monde médiéval. Je soupçonne que Shakespeare faisait partie de ceux-là. Un autre de leurs représentants était un parlementaire éloquent, Thomas Wilson, dont le cri d'angoisse résonne comme un sous-texte au *Marchand de Venise* :

> [L]es hommes ont totalement abandonné l'argent prêté gratis, et se consacrent entièrement à vivre par de mauvais moyens, faisant du

> prêt d'argent une sorte de marchandise, chose allant à l'encontre absolue de toute loi, de la nature et de Dieu. Et quelle conclusion doit-on tirer du fait qu'à la place des échanges charitables et de la pratique de l'aumône… on trouve aujourd'hui la dureté de cœur, et que l'on pratique essentiellement l'avidité au gain, et que d'horribles extorsions se rencontrent couramment ? Je pense sincèrement que la fin de ce monde est très proche. (Wilson, Thomas, 177)

Être contre la loi, la nature et Dieu, c'était être profondément non-chrétien et non-anglais ; c'était être, dans son essence même, « autre », ou, dans le sens où Shakespeare et ses contemporains entendaient le terme, la quintessence du « Juif »[3].

Sur un point, au moins, l'Histoire est claire : il n'existait absolument aucun « problème juif » en Angleterre auquel Shakespeare aurait pu réagir dans sa soi-disant pièce antisémite. L'Angleterre en 1596 était *Judenrein*, les Juifs ayant été expulsés par Édouard I en 1290 et réadmis dans le pays seulement 350 ans plus tard, lorsque Cromwell les fit revenir par la porte de derrière. En leur absence, toutefois, les prêteurs juifs (qui s'étaient avérés, à travers l'impôt, une source de revenu inestimable pour le roi) avaient laissé derrière eux un stéréotype construit sur la peur et la haine : l'usurier « juif », tel Judas, gardien de la bourse de Jésus mais traître jusqu'à la mort – régicide, déicide et détournant les fonds de son Maître ; le « Juif » comme allégorie vivante des Péchés Capitaux associés au prêt d'argent : la convoitise, l'avidité, l'extorsion, le faux-monnayage ; le « Juif » comme figure inverse du Christ : avare au point de recouvrer une créance en prélevant la chair au plus près du cœur de sa victime sacrificielle.

Sans avoir nécessairement posé les yeux sur un seul Juif, Shakespeare réussit à capter une source de haine religieuse et raciale profondément enracinée en faisant paraître son diable à l'image d'un Juif. Pourquoi cela – alors qu'il n'existait pas de problème juif ? Si les Marcia T. Berman de ce monde doivent accuser Shakespeare de quelque chose, c'est sûrement de sa mauvaise foi lorsqu'il déplace un monumental « Problème Chrétien » sur un stéréotype hors d'âge représentant tout ce qui était détesté comme non-anglais. Les vrais diables de 1596 étaient les prêteurs usuraires Chrétiens de la classe

moyenne dont les taux d'intérêt excédaient largement les 10% autorisés par l'acte usuraire de 1571.

L'indignation à ce sujet s'entend sans cesse dans les écrits et dans les pièces des années 1570 jusqu'au début du dix-septième siècle : les accusations contre les *Kristen-Juden*, comme on les appelait, des Chrétiens « au comportement de Juif », disant qu'ils étaient devenus une malédiction encore plus détestable pour la société que les Juifs eux-mêmes :

> Pour quelle raison les Juifs, de quelque endroit qu'ils venaient, étaient-ils si universellement haïs ? En vérité, l'usure est une des raisons principales, car ils volent tout homme qui fait affaire avec eux et le mènent à sa perte au bout du compte. Et pour cette raison, ils étaient haïs en Angleterre, et en conséquence, en furent justement bannis, et avec eux je souhaiterais que l'on envoie tous ces anglais qui prêtent leur argent ou n'importe lequel de leurs biens à profit, car je pense qu'ils ne sont pas meilleurs que les Juifs. Non. Je dirais même plus : ils sont pires que les Juifs. (Wilson, Thomas)

> Les Juifs cherchent à se surpasser en chrétienté et les Chrétiens en judéité. (Wilson, Robert)

> Il est moins mal / pour un état, de chérir les Juifs que les usuriers chrétiens. (Shirley, James)

Il me semble que *Le Marchand de Venise* exprime également ce ressentiment profond face à l'émergence d'une classe moyenne mercantile qui repoussait une aristocratie désargentée et substituait un comportement de rapace insensible à un système de valeur « chrétien » fondé sur la générosité et la charité. Shylock, de même que les prétendants de conte de fées qui viennent faire leur cour à Portia à Belmont, incarne un matérialisme choquant et laid qui, en 1996, fait tellement partie de nos transactions quotidiennes, que nous ne le voyons même plus comme tel. Qui, pour l'amour de dieu, a peur de Shylock aujourd'hui ?! Il est notre carte de crédit, notre banquier, notre compagnie d'assurance. Et s'il redéfinit un système moral dans lequel « bon » doit s'entendre comme « solvable », cette inversion choquante et grotesque n'est-elle pas devenue habituelle dans notre vie économique. Il est possible que le *Marchand de Venise*

ait pour effet de nous encourager à reconnaître le Shylock universel derrière les apparences.

Nous pouvons continuer, à l'instar de Shakespeare, à rêver d'une économie belmontienne où l'on peut se permettre d'être superbement méprisant vis-à-vis de cette chose sale qu'est l'argent, et le débourser dans un esprit de générosité sans bornes sans nous préoccuper de nos créditeurs. Mais le monde de Shylock est la dure réalité de 1996 : celle des profits générés par l'intérêt, celle du commerce et des échanges où le sentiment n'a pas sa place, celle d'un monétarisme universel qui fait peu de cas des conséquences humaines. Shylock est un terrible avertissement du naufrage moral qui permet au profit et aux possessions d'être comptés plus haut que la fraternité, les relations humaines, l'amour, le savoir-vivre, l'indulgence et le respect pour la vie humaine. Et Shylock appartient à une société raciste qui crée ses propres monstres – quel que soit le nom qu'elle choisit de leur donner. Mais seul quelqu'un comme Shylock lui-même, incapable de faire la différence entre le monde des métaphores et la réalité factuelle, pourrait prendre ces monstres pour des Juifs sans mettre de guillemets autour du mot.

L'idée que j'avance ici c'est que *Le Marchand de Venise* appartient à l'histoire d'un débat économique contemporain au sujet du caractère im/moral du prêt d'argent, débat qui avait commencé des siècles avant l'écriture de la pièce et s'est poursuivi jusqu'au Commonwealth. Un an après la première de la pièce de Shakespeare, Francis Bacon (réponse ironique s'il en est) composa son essai *Of Usurie*[4], dans lequel il adopte une attitude posée et pragmatique vis-à-vis de cette controverse. Sa position principale est qu'il ne sert à rien de diaboliser l'usure ou de l'attribuer à une attitude « judaïsante ». La nécessité économique, le commerce et la constitution du capital doivent remplacer l'idée surannée d'Antonio selon laquelle « il est contre-nature que l'argent rapporte de l'argent ». Il semble se ranger du côté de Shylock dans ce débat, même si un des effets collatéraux de ce nouveau fonctionnement économique est une dureté de cœur qui peut se déplorer. Pour Bacon, il n'existe aucun Superjuif omniprésent manipulant les finances du monde. Les temps changent, suggère-t-il, et il faut

abandonner les injures et les sottes superstitions associées à tout ce que nous détestons et craignons. Mais Shakespeare est incapable de renoncer à son « Juif ». Et *Le Marchand de Venise* reste comme un cri de peur profondément conservateur ; peur que la Renaissance ouvre la voie au nouveau siècle peuplé d'étrangers éloignés de leur morale traditionnelle, indifférents à Dieu Le Grand Économiste, et affreusement bourgeois dans leurs affaires. Le comédien-protagoniste de Mark Leiren-Young, quelles que soient les justifications qu'il invoque pour jouer Shylock comme un méchant, a sûrement raison dans son raisonnement général. Il n'y a aucun sens à dissocier, dans *Le Marchand de Venise*, la forme d'antisémitisme particulière qui s'y exprime – anachronique, profondément superstitieuse et d'une extrême mauvaise foi – des causes économiques qui l'ont rendue crédible il y a 400 ans.

Une chose pour finir. « Juif » ou Juif, Shylock est un ensemble de fragilités humaines qui font de lui bien plus que la somme des anciennes phobies chrétiennes. Jon Davies, dans *Shylock*, choisit de le jouer comme un méchant. Mais il l'a joué plusieurs fois auparavant – comme un bouffon typé et comme une victime d'antisémitisme qui suppliait d'être acceptée – et, comme il est bon acteur, il en a donné des interprétations réussies à l'encontre de la pièce. L'image que Mark Leiren-Young a de Shylock comme d'une création aux multiples facettes est fondamentale. Elle laisse entrevoir l'archéologie du rôle, les Shylocks intertextuels cachés sous la surface à attendre le bon moment et le bon endroit pour choisir quelle facette de leur identité montrer[5], la complexité d'un personnage dont la plus grosse faute n'a peut-être rien à voir du tout avec sa « judéité ». Le trait que je trouve le plus déplorable chez Shylock est sa fatale incapacité à faire la différence entre le langage symbolique et celui de la réalité factuelle, son incapacité à distinguer « la chair et le sang » (sa fille) qui lui ont été volés et « la chair et le sang » (le cœur d'un homme) qu'il exige en compensation de sa perte. Cette folie n'a pas grand-chose à voir avec les principes légaux énoncés dans l'Ancien Testament et encore moins avec le commentaire talmudique sur l'œil et la dent. Il affirme avoir appris ce principe de vengeance de la communauté chrétienne. Mais ses

véritables frères ne sont ni Juifs ni Chrétiens. Parmi ses nombreuses facettes, il en est une que Shylock partage avec d'autres personnages shakespeariens damnés d'être trop littéraux – Othello, Troilus et même Antony et Cléopâtre – ces personnages qui franchissent la frontière séparant le discours figuratif de la réalité phénoménologique et commettent leurs actes de démence comme une forme de compulsion tragique.

Ma réponse à Marcia T. Berman serait : « Ne vous occupez pas du « Juif », mais prenez garde au fou qui ne peut se détacher des interprétations littérales et fonde sa ligne de conduite démente sur un strict principe logique ». C'est ce que je conseillerai également à l'acteur, si j'étais metteur en scène. En 1997, toutefois, il se peut que je change d'avis.

Traduction : Christine Kiehl et Agathe Torti-Alcayaga

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

SHIRLEY, James. *The Gentleman of Venice* in *The Dramatic Works and Poems of James Shirley, Now First Collected*. Londres : John Murray Albemarle Street, 1833.
http://books.google.fr/books?id=rN0kAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
WILSON, Robert. *The Three Ladies of London*. Charleston : Nabu Press, 2011.
WILSON, Thomas. *A Discourse Upon Usury*. R. H. Tawney (éd.). Londres : Geo. Bell and Sons Ltd., 1925.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

GROSS, John. *Shylock: A Legend and its Legacy*. New York : Simon & Shuster, 1992.
SHAPIRO, James. *Shakespeare and the Jews*. New-York : Columbia University Press, 1996.

[1] Aryan Nations est un mouvement suprématiste blanc et chrétien américain fondé en 1974.
[2] p. 194 du présent volume.
[3] La thèse de James Shapiro dans *Shakespeare and the Jews* est que « l'anglicité » dans le monde de Shakespeare se définissait en opposition radicale avec l'idée de « judéité ». Je recommande la lecture de ce livre aux lecteurs intéressés par la notion de « Juif » dans *Le Marchand de Venise*.
[4] *De l'Usure*. Notre traduction.
[5] Pour un bon historique de l'interprétation du rôle de Shylock, voir le livre de John Gross, *Shylock: A Legend and its Legacy*.

Paroles d'acteur sur *Shylock*

John D. HUSTON
(Comédien)

J'ai eu la chance d'interpréter le rôle de Jon Davies, personnage principal de la pièce de Mark Leiren-Young, *Shylock*, pièce que nous avons jouée 56 fois entre 2000 et 2004.

Comme j'ai également fait partie du comité de relecteurs pour la deuxième édition, je connais très bien le texte. Que la pièce ne soit pas jouée plus souvent au Canada en dit malheureusement long sur la frilosité des directeurs artistiques dans mon pays et Tony Q. Fulford n'est hélas plus de ce monde. Je ne sais de quoi ils ont peur, je n'en ai aucune idée. J'ai joué Shylock devant des spectateurs de tout âge, lycéens, personnes âgées ; nous avons également répondu à l'invitation de ce que Tony, dans la pièce, appelle « des… comme toi » et cela s'est toujours très bien passé. Lorsqu'on avait la possibilité de rencontrer le public après le spectacle, la discussion était animée et les questions pertinentes. Personne ne m'a encore jamais craché dessus, ni sur les comédiens ou le metteur en scène animés du bon sens et de la rage nécessaires pour diriger *Shylock*.

Et tout cela grâce au texte stimulant et formidablement bien construit que Mark a écrit : Mark n'est pas seulement auteur, il est aussi comédien. Son point fort – à la fois sur scène et dans le texte écrit, c'est la satire, une satire pleine d'esprit, accessible, intelligente et la pièce *Shylock* est construite sur cette sensibilité-là. Cela fut évident pour moi dès la première représentation : je savais que la pièce était drôle mais je ne savais pas à quel point elle était drôle. Au fur et à mesure de la tournée, j'étais de plus en plus enchanté de voir avec quelle finesse Mark avait choisi les endroits précis où placer ses plaisanteries. Elles se situent presque toutes à la fin d'un moment sérieux ou d'un moment de réflexion et sont comme des *amuse-bouche*[1] qui permettent de savourer la scène précédente tout en préparant l'auditeur au point suivant.

Ces plaisanteries sont également une manière habile de livrer des informations. Lors d'une représentation scolaire à Winnipeg, Manitoba, en 2000, une spectatrice de 14 ans me dit qu'elle avait beaucoup aimé l'échange au cours duquel le personnage de Jon exprime son désir de jouer Othello : « Je ne sais pas qui est Othello », dit-elle, « mais comme c'est écrit, j'ai quand même pu rire et comprendre la blague ».

Ce qui m'a attiré le plus quand j'ai lu la pièce ? – et pour information, au bout de 3 pages, j'aurais donné n'importe quoi pour prononcer ces mots. J'ai tout de suite aimé la théâtralité brillante et vibrante, ce strip-tease littéral et littéraire du personnage le plus controversé de Shakespeare (et pour être tout à fait honnête, l'occasion de porter un faux nez aussi). Mais ce qui me parut plus intéressant lors de cette première lecture, c'est que le texte ne donne pas de réponses simples. Cela m'apparut de façon évidente lorsque je jouai à Edmonton en Alberta dans le cadre de la semaine « lire en liberté ». Un spectateur m'aborda dans la rue quelques jours après la première pour me dire qu'il continuait à discuter avec sa femme pour décider lequel des personnages avait « raison ».

Shylock était ma 9e création en solo. Comme j'en avais l'opportunité, je pris une année entière pour apprendre la pièce, laisser les mots et les idées me pénétrer, pour jouer *avec* la pièce. Je pris tellement de temps qu'il me fallut réapprendre la pièce en partie lorsque la deuxième édition fut publiée, avec notamment le formidable extrait du *Juif de Malte*. Je n'ai pas de mal à apprendre un texte et *Shylock* était facile à mémoriser, ce qui selon moi est un signe de son intégrité dramatique et littéraire. D'après mon expérience, les textes bien écrits avec des personnages bien définis sont plus faciles à apprendre. Les mots sur la page ne sonnent pas simplement justes, ce sont les *mots justes*[2].

Quant à la frilosité des directeurs artistiques de mon propre pays, je partage l'avis de mon personnage Jon Davies : l'éducation et non l'autocensure, car personne n'est obligé de venir voir votre spectacle controversé. Et pour ce qui est de nos grands festivals subventionnés par le contribuable, c'est pour cela qu'ils sont subventionnés, alors qu'ils aient des couilles (j'ai un jour eu

l'immense plaisir d'inviter à la radio le directeur artistique de l'un de nos grands festivals subventionnés qui venait s'expliquer sur sa décision de ne pas programmer le *Marchand de Venise*, de peur de heurter le public. Je suis ravi de pouvoir dire qu'il est revenu sur sa décision même si la contestation à mon petit niveau n'avait joué aucun rôle là-dedans).

Chaque acteur, chaque artiste est un outsider : c'est de cette position que nous parlons au reste du monde. Quand nous faisons bien notre travail nous proposons aux autres une vision du monde, un personnage, une histoire auxquels ils n'ont peut-être jamais été confrontés. Si notre travail n'est pas bon, s'il n'est pas présenté au bon moment ou pas devant le bon public, alors on nous réduit au silence, on nous rejette ou on nous ignore, ou, comme c'est arrivé à Paris au moment-même où j'écris ces lignes, on nous tue. Jon Davies n'a pas été réduit au silence de façon aussi extrême que nombre d'autres artistes mais ce n'en est pas moins inquiétant. Qu'il puisse « dire ce qu'il pense » et ressortir de cette expérience plus fort et plus sage, voilà le « Happy Ending » de la pièce.

Je pense que le *Shylock* de Mark Leiren-Young est, comme le *Marchand* de Shakespeare, une comédie. Alors lisez-la, appréciez-la et si elle vous touche vraiment, jouez-la.

---

[1] En français dans le texte.
[2] Idem.

Shylock, l'anti-sémitisme et la suspension de l'incrédulité

Mark LEIREN-YOUNG
(Auteur dramatique et comédien)

Ce qu'il y a d'inouï et de vraiment difficile à comprendre avec ma pièce *Shylock* c'est que les gens continuent à croire qu'elle raconte une histoire vraie.

Comme vous n'avez pas encore lu le texte, il faut que je vous en dise quelques mots.

Shylock met en scène un acteur qui participe à une rencontre avec le public – un bord de scène – le soir de la dernière représentation du *Marchand de Venise* lors d'un Festival Shakespeare. Les représentations suivantes venaient d'être annulées suite à une manifestation de la communauté juive de la ville. L'acteur qui était sur scène jouait le rôle de Shylock ; cet acteur est juif et la situation ne le fait pas rire.

Le soir de la première de *Shylock* au Festival *Bard on the Beach*[1] à Vancouver, des spectateurs ont réellement cru que ce qu'ils venaient de voir sur scène s'était réellement produit. Cette année-là le *Marchand de Venise* était programmé au Festival, et lorsque le public sortit de la salle après avoir vu *Shylock*, certains crurent que le Festival *Bard on the Beach* avait réellement annulé les représentations à venir du *Marchand de Venise*.

Des ouvreurs et des bénévoles fondirent en larmes, se demandant comment le théâtre allait survivre après l'annulation des représentations du spectacle phare du Festival. Des élèves de lycée complotèrent une attaque informatique contre Marcia T. Berman qui était à la tête du mouvement qui obtint l'annulation des représentations.

Il y a une expression que j'ai apprise pendant mes études de théâtre et qui décrit la magie qui s'opère quand on regarde un spectacle et qu'on oublie qu'il s'agit d'acteurs qui récitent un texte

sur un plateau. Cette expression – il en existe peut-être une en français qui a le même sens – c'est la « suspension de l'incrédulité[2] ». Mais jamais je n'aurais imaginé que des gens qui ont payé leur place pour aller voir une pièce intitulée *Shylock* et qui ont passé une heure et demie à regarder un acteur avant de se lever tous pour l'acclamer pourraient suspendre leur incrédulité au point de quitter la salle convaincus que ce qu'ils venaient de voir n'était pas du théâtre.

Ma pièce *Shylock* a été créée quelques années seulement après que le directeur artistique du Festival Stratford au Canada ait déclaré qu'il ne remettrait peut-être plus jamais en scène *Le Marchand de Venise*, craignant de choquer la communauté juive. Je savais que le postulat de ma pièce était crédible mais jamais je n'aurais pensé que quelqu'un prendrait la discussion imaginaire avec le public pour une discussion réelle.

Lorsque le Repertory Theatre de San Diego décida de créer *Shylock* en l'associant à la programmation du *Marchand de Venise*, j'informai le directeur artistique de ce qui s'était produit pour le mettre en garde. Il se mit à rire en me répondant que c'était peut-être arrivé au Canada mais que son public était raffiné et cultivé. Ce que j'entendis toucha ma sensibilité canadienne ; ce qu'il voulait dire par là c'était « le Canada est un désert culturel mais tu es dans la cour des grands maintenant ».

J'étais présent à la première et après le spectacle je vis le directeur artistique pris à parti dans une discussion animée avec quelques spectateurs avant de quitter le théâtre. Plus tard, il reconnut, l'air embarrassé, que plusieurs personnes dans le public avaient cru que ce qu'elles venaient de voir était bel et bien vrai et que l'affiche devant le théâtre annonçait l'annulation des représentations suivantes du *Marchand de Venise*. Ils refusaient de croire le directeur qui essayait de démentir cette information. D'autres spectateurs allèrent jusqu'à refuser de croire que *Shylock* était un texte écrit et même ceux qui ne pensaient pas que ce qu'ils avaient vu était vrai, ceux-là mêmes étaient convaincus que l'acteur improvisait tout.

Presque tous les grands comédiens qui ont interprété cette pièce au Canada et aux États-Unis m'ont dit que des spectateurs n'en revenaient pas lorsqu'ils découvraient qu'il y avait bel et bien un texte écrit pour cette pièce.

Mais ce fut presque surréaliste ensuite : comme la communauté juive de la région était très affectée par la programmation du *Marchand de Venise* au Repertory Theatre de San Diego, nous décidâmes d'organiser une rencontre avec le public le soir de la première pour répondre aux questions que soulevaient la pièce de Shakespeare et la mienne.

Des spectateurs voulurent parler de la liberté d'expression et de ses limites. Je leur expliquai qu'en tant que canadien, ce que j'admirais certainement le plus aux États-Unis était le droit constitutionnel à la liberté d'expression. Mais c'était juste après le 11 septembre et certains spectateurs commençaient à avoir des doutes sur la liberté d'expression. Ils ne cessaient de me demander où je mettrais la limite personnellement. Alors je leur répondis « je le saurai le jour où je l'aurai atteinte ». J'avais envie d'ajouter que *Shylock* n'avait en aucun cas été écrite comme une pièce à propos de Shakespeare et qui vantait les mérites du *Marchand* mais comme un plaidoyer pour défendre la liberté d'expression.

Shylock est né d'un texte que j'avais écrit au sujet d'un artiste canadien de la première guerre censuré pour avoir montré les atrocités de cette guerre. Après avoir écrit un premier jet de la pièce, je réalisai que ce n'était pas la question de la censure qui ferait débat dans le public mais la question de la valeur de l'œuvre d'art. Je voulus choisir une œuvre d'art qui serait considérée comme un chef d'œuvre de façon unanime ou presque, prouver que cette œuvre était raciste puis dans un deuxième temps, la défendre contre toute forme de censure.

Ce sujet fut le point de départ de ma pièce.

Le pivot de l'intrigue fut trouvé au cours des premières répétitions lorsque David Berner, le premier acteur à créer le rôle, me demanda pourquoi son personnage était si contrarié d'être traité

de raciste. Je décidai alors d'écrire l'histoire du père de Jon[3], une histoire qui s'inspire de celle de mon grand-père.

Depuis qu'on m'a proposé que ma pièce soit traduite pour cet ouvrage, je suis les informations au sujet des Juifs qui veulent fuir la France. Et à l'heure où j'écris ces lignes, je ne suis pas loin de penser que les dirigeants de la communauté juive française ne seraient peut-être pas tout à fait enchantés de voir une mise en scène du *Marchand de Venise* avec un personnage d'usurier antipathique.

Alors si un jour *Shylock* devait rejoindre le répertoire et être jouée à la suite d'une mise en scène du *Marchand de Venise*, et si un excellent acteur jouait le rôle de Shylock dans les deux pièces, le public français croirait peut-être que Shylock existe vraiment ?

Jamais je n'aurais imaginé que le public canadien et américain puisse penser que ma pièce *Shylock* soit autre chose qu'une pièce de théâtre.

Traduction : Christine Kiehl

---

[1] Festival consacré à Shakespeare : <http://www.bardonthebeach.org/>

[2] L'expression originale « the willing suspension of disbelief » a été inventée par le poète Samuel Coleridge en 1817 dans sa *Biographia Literaria*.

[3] Jon est le personnage central de la pièce *Shylock*.

Mark Leiren-Young

Shylock

Texte français d'Agathe Torti-Alcayaga

Shylock, de Mark Leiren-Young, fut initialement publié par Anvil Press, Vancouver, Canada en 1996.

Toute demande concernant la représentation de *Shylock*, de Mark Leiren-Young, doit être adressée à Michael Petrasek, The Talent House, 204A St. George Street, Toronto, ON, M5R 2N5 CANADA.

Note de la traductrice :

La traduction française des extraits du *Marchand de Venise* de Shakespeare cités dans cette pièce est celle de Jean-Michel Déprats (Paris, Gallimard, collection Folio Théâtre, 2010). Quelques altérations mineures y ont été faites pour se conformer à la typographie du texte original, notamment à la suppression des alinéas. Il en va de même pour les citations de *Hamlet* et du *Songe d'une nuit d'été* (William Shakespeare, *Œuvres complètes I et V*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002 et 2013).

Mark Leiren-Young fait, dans le présent texte, référence à un certain nombre de personnages, de séries télévisées, etc., qui ne sont pas forcément bien connus d'un public français. J'ai donc choisi de leur donner un équivalent plus évocateur pour notre lectorat et ai indiqué en notes leur nom original.

Que Robert et Susan Blattès soient ici remerciés pour leur relecture rigoureuse et bienveillante.

La première de *Shylock* eut lieu le 5 août 1996 au Bard On The Beach Shakespeare Festival de Vancouver, dans une mise en scène de John Juliani, de la compagnie Savage God. Le rôle de JON DAVIES était tenu par David Brenner, la scénographie était de Ronald Fedoruk et les costumes de Mara Gottler.
La première américaine de *Shylock* eut lieu le 24 février 1998 au Walnut Street Theatre de Philadelphie, dans une mise en scène de Deborah Block. Le rôle de JON DAVIES était tenu par William Leach, qui fut nominé pour le prix Barrymore dans la catégorie « interprète principal ». La scénographie était de Thom Bumblauskas, les costumes d'Ashlynn Billingsley et les lumières de Troy A. Martin O'Shia.

PERSONNAGES

JON DAVIES, comédien. La quarantaine passée. Il est costumé en Shylock et lorsque la pièce commence, il est totalement grimé, porte un vilain nez crochu, etc. Il se dépouillera de tous ces accessoires au fil de la pièce. À la fin, il ne sera plus déguisé. Pendant la pièce, JON cite ou parle à la place de quelques autres personnages, mais il n'a pas besoin de les imiter. Lorsqu'il évoque Marcia T. Berman, il ne doit pas faire de manières, prendre une voix féminine ou essayer de parodier une femme. Le ton de sa voix peut laisser entendre ce qu'il pense de ses idées, mais il doit laisser le personnage s'exprimer. Tony Q. Fulford est britannique, un accent pourrait donc être bienvenu pour l'évoquer.
L'ÉPOQUE : Demain.
LE DÉCOR : Une scène de théâtre. Deux options sont possibles.
#1 présente le décor complet du *Marchand de Venise*.
#2 ne présente pas de décor. Le rideau de scène est baissé.

JON *entre en scène. Si on utilise le décor #1, il apparaît par la porte de l'édifice qui lui offre l'entrée la plus spectaculaire. Si on utilise le décor #2, il entre par le côté (de façon à ne pas être obligé d'écarter le rideau). Dès qu'il apparaît, on doit voir qu'il est complètement dans le personnage de Shylock et qu'il le joue à fond comme un méchant (ce qui est accentué par son maquillage). Lorsqu'il exige sa « livre de chair », l'effet doit être presque sexuel – comme Caligula ordonnant qu'on lui apporte une vierge ou le diable se frottant les mains à l'idée qu'il a corrompu une âme pure. Son désir doit être électrique.*

SHYLOCK Je prendrai sa chair pour appâter le poisson ! Si elle ne nourrit rien d'autre, elle va nourrir ma vengeance ; il m'a déshonoré, et m'a frustré d'un demi-million, il a ri de mes pertes, raillé mes bénéfices, méprisé ma nation, contrarié mes affaires, refroidi mes amis, échauffé mes ennemi… et quelle est sa raison ? Je suis juif. Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des désirs, des émotions ? N'est-il pas nourri par la même nourriture, blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, réchauffé et refroidi par le même hiver et le même été qu'un Chrétien ? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, est-ce que nous ne rions pas ? Si vous nous empoisonnez, est-ce que nous ne mourrons pas ? Et si vous nous outragez, ne nous vengerons-nous pas ? Si nous sommes comme vous pour le reste, nous vous ressemblerons aussi en cela. Si un Chrétien est outragé par un Juif, quelle est sa charité ? La vengeance ! Si un Juif est outragé par un Chrétien, quelle devrait être sa patience, d'après l'exemple chrétien ? Eh bien, la vengeance ! L'infamie que vous m'enseignez, je la mettrai à exécution, et je me fais fort de surpasser mes maîtres. (*SHYLOCK savoure son moment, puis nargue le public.*) Cette livre de chair que j'exige de lui est chèrement achetée, elle est à moi et je l'aurai.

JON Délectable. (*Pause.*) Vous pouvez me huer si vous voulez. Si cela vous soulage. Après tout, c'est la réaction attendue.

SHYLOCK (*Encore plus méchamment.*) Cette livre de chair que j'exige de lui est chèrement achetée, elle est à moi et je l'aurai.

JON Si cela vous intéresse, c'est aussi la réaction que provoquait très certainement Shylock à l'époque de Shakespeare – quoiqu'en ce temps-là, les gens ne le huaient pas pour montrer qu'ils se sentaient offensés. Ou à quel point ils étaient politiquement sophistiqués. Ils le huaient simplement parce que c'était un méchant. Et un Juif. Ce qui revenait au même.

SHYLOCK (*De façon comique.*) Oh mes ducats. Oh ma fille. Oh mes ducats.

JON C'est mieux ?

Il ôte les premiers accessoires de Shylock.

JON Bonjour, je suis Jon Davies.

Shylock.

Et ceci… c'est la rencontre entre les artistes et le public que notre festival organise régulièrement. D'habitude, je ne participe pas à ce genre de trucs, mais ce soir… c'est différent. En fait, ce soir j'ai exigé que l'on me donne l'occasion d'y participer après la représentation.

Alors pourquoi ce soir est-il différent de tous les autres soirs ?

Parce que ce soir, c'était notre dernière représentation du *Marchand de Venise*. Oui, oui. La dernière représentation malgré le fait que si vous vérifiez sur vos programmes (ou sur mon contrat) vous verrez qu'il est prévu qu'on la joue encore pendant huit semaines.

Et c'est de cela dont je veux parler.

Ce soir va être différent pour une autre raison, aussi. D'habitude, les rencontres entre les artistes et le public se passent sous forme de « questions / réponses ». Mais au bout d'un mois sous les feux des projecteurs il me semble que toutes les questions ont déjà été posées. Alors ce soir, je vais simplement faire de mon mieux pour offrir les réponses, pour répliquer. Après tout, j'ai eu plutôt du mal à le faire ces temps-ci. On dirait bien que chaque fois que j'ouvre la bouche quelqu'un se met à me huer, ou à me siffler, ou à crier pour

que je me taise. J'ai donc pensé que je tenais là l'occasion rêvée – peut-être la seule occasion – de donner mon point de vue sur la petite « controverse » qui empoisonne notre festival.

J'avais espéré que quelques-uns de mes camarades les comédiens, ou peut-être le merveilleux directeur de notre festival, Tony Q. Fulford – vous pouvez applaudir si vous voulez, je suis sûr qu'il sera ravi – viendraient nous rejoindre, mais lorsqu'ils ont réalisé que nos amis des média seraient présents avec leurs caméras de télévision et leurs micros…

Il fait des signes en direction des caméras et leur fait une révérence.

JON Et qu'ils allaient sans doute nous interviewer à la fin… ils ont tous découvert qu'ils avaient d'autres choses plus urgentes à faire.

C'est la raison pour laquelle Tony allait annuler la rencontre de ce soir. Personne d'autre n'avait vraiment envie de parler, ce soir. Je suppose que personne d'autre ne souhaitait se trouver ici et risquer de dire en public quelque chose qui le ferait traiter de « raciste ». Comme moi.

Mais Tony m'a dit que si je voulais vraiment être là… « Bon, vas-y. Essaye juste de bien te tenir ».

Donc, si vous étiez impatients de rencontrer Tony ou d'interroger notre Portia, Bev. Argosy, sur son rôle dans le feuilleton télévisé *La force du destin*[1], sentez-vous libres de partir maintenant. Ne vous inquiétez pas, je ne me vexerai pas.

(*Un temps.*) Merci.

Et si vous attendiez ce moment pour m'interroger – ou pour me conspuer – j'apprécierais que vous attendiez que j'aie fini de dire ce que j'ai à dire.

Si vous avez lu le programme, vous savez que j'ai déjà joué Shylock. En fait, je l'ai déjà joué trois fois. Il se trouve que j'ai tenu ce rôle dans ce même festival il y a sept ans. Je n'ai donc aucune difficulté à parler du personnage, de la pièce ou de cette mise en scène dont, soit dit en passant, je suis très fier. Bien qu'il me faille avouer

qu'après avoir persuadé Tony de me laisser animer cette rencontre ce soir, je me suis presque trouvé un truc urgent à faire après la pièce, moi aussi. La dernière fois que j'ai abordé le sujet, je n'ai pas été très convaincant. Mais après y avoir un peu réfléchi, je me suis dit qu'il serait injuste que quelqu'un ne s'assure pas que tous ces joyeux reporters – ou toute autre personne dans cette salle pour qui notre mise en scène pose un problème – reçoivent leur livre de chair. C'est bien, après tout, ce qui pose problème, n'est-ce pas ? Cette sacrée livre de chair. Ah, c'est là l'écueil. L'usurier juif. Le Juif assassin du Christ. Le Juif damné… S'il n'y avait pas cette livre de chair, *Le Marchand de Venise* ne serait qu'une bonne comédie grand public.

SHYLOCK (*Sauvagement.*) Cette livre de chair que j'exige de lui est chèrement achetée, elle est à moi et je l'aurai.

JON Dans le fond, cette livre de chair est la raison pour laquelle nous… pour laquelle le festival a mis en place ces rencontres vespérales. Vous voyez, comme beaucoup d'entre vous le savent, nous avons institué ces cessions d'excuses du soir il y a deux semaines, après que notre mise en scène soit officiellement devenue « sujette à controverse ». Après que les journaux aient commencé à recevoir ces vilaines lettres.

Au départ, l'idée était de tenir ces sessions une fois par semaine. Moi, j'ai fait expressément mentionner dans mon contrat que je n'étais obligé de participer à aucune d'entre elles. Cela ne me dérange pas de m'y coller après les matinées pour les scolaires, bien que là, les questions soient plutôt assez prévisibles : « Comment vous faites pour apprendre tout ce texte ? », « Qui c'est qui a construit le décor ? » Mais je dois admettre qu'il y en a toujours quelques-unes d'intéressantes après cette pièce.

Mais j'aime à penser qu'un public adulte peut réfléchir à des problèmes sans l'aide d'une « discussion guidée » ou d'un « médiateur ». La façon dont je vois les choses, c'est : si vous avez quelque chose à dire, écrivez votre propre pièce et dites-le. Ceci dit, pour ceux d'entre vous qui se posent la question : le décor a été construit par des menuisiers de scène professionnels. Et pour ce qui

est d'apprendre tout ce texte, eh bien il faut travailler.

Mais je suppose que c'est ainsi que l'on crée les pièces « sujettes à controverse » de nos jours, non ? On met en place un filet de sécurité pour que personne ne se fâche et envoie une vilaine lettre au conseil d'administration du festival. Ou même plein de vilaines lettres. Accompagnées d'une pétition.

C'est pour cette raison que Tony est venu vous faire à tous un petit discours d'excuse au début de la pièce. Cela a toujours fait partie de ce spectacle, soit dit en passant. Il n'appelle pas cela un discours d'excuse, bien sûr. Il vous dit qu'il s'agit d'une introduction. C'est sa façon si charmante de dire (*Il fait Tony*.) « Bienvenue au théâtre ». Ainsi, dans ce discours de bienvenue, il vous rappelle à quel point il s'agit d'une pièce difficile et de quoi elle parle et ce que vous êtes censés ressentir à la fin.

Apparemment, on est obligé de procéder ainsi de nos jours, parce que l'on a peur que vous, le public, soyez si surpris de voir quelque chose d'intelligent ou de pertinent au théâtre que cette expérience vous désoriente complètement. Naturellement, vous prévenir à l'avance et vous dire à quoi vous attendre réduit grandement le danger, n'est-ce pas ? C'est comme le steward qui vous indique où se trouvent toutes les sorties d'urgence et les masques à oxygène avant le décollage. Et maintenant, on a même la chance de discuter encore avec vous après la pièce, juste pour s'assurer que vous ne vous faites pas… de mauvaises idées en quittant le théâtre. On dirait que l'on part du présupposé que le public n'est pas capable de réfléchir à certains sujets par lui-même. Ou peut-être pense-t-on que vous n'êtes pas capables de penser tout court. Personnellement, j'ai toujours été d'avis que le boulot d'une pièce, c'était de vous bousculer et que votre boulot à vous c'était d'en faire sens. Méfiez-vous de vos aspirations.

Il y a bien des années, avec d'autres camarades, j'ai fondé une troupe qui s'appelait Le théâtre de sang. Quelqu'un ici doit bien s'en souvenir ?… Bon, passons.

Nous étions une dizaine tout juste sortis de l'université et nous aimions le « théâtre de confrontation ». Dans l'une de nos créations… nous installions les spectateurs dans un vieil entrepôt sans fauteuils, fermions toutes les portes à clef, les bousculions en les menaçant avec des armes pendant une paire d'heures pour simuler l'expérience d'être pris en otages par des terroristes. Après le spectacle – après tous nos spectacles – nous nous asseyions en cercle pour « réfléchir » à l'expérience en question. Puis j'ai fini par entrer dans l'âge adulte et j'ai décidé qu'il était possible de faire du théâtre efficace sans causer de dommage physique au public et qu'il n'y avait aucune raison pour que celui-ci ne puisse pas, à la fin du spectacle, aller y « réfléchir » sans moi au café. Mais de toute évidence, à notre époque de capsules de sécurité et d'étiquettes de mise en garde sur les produits frais, il était inéluctable que nous nous présentions devant vous à la fin de chaque représentation pour nous assurer que vous aviez bien compris ce que vous veniez de voir.

Donc, juste pour s'assurer que personne ne vilipendera un usurier juif en rentrant chez soi, les comédiens viennent vous voir après le spectacle pour vous aider à « réfléchir » à ce dont vous venez de faire l'expérience. En tout cas, c'est l'idée. Ou je pensais que c'était l'idée.

Et puis, un soir, je suis resté – je me suis assis en coulisse – pour voir le genre de questions que l'on posait. Pour voir comment mes camarades défendaient la pièce. Me défendaient.

D'ailleurs, pour être honnête, c'est là une autre raison importante qui me faisait fuir ces rencontres après le début de la controverse. C'est autour de moi que tourne toute la polémique et je ne me sentais pas à l'aise d'avoir à défendre mon propre travail.

Peut-être que j'aurais dû. Peut-être qu'alors ils n'auraient pas arrêté la pièce.

Mais que puis-je dire ? Que je suis un génie ? Que je me tire brillamment de ce rôle ? Que mon interprétation est inspirée ? Que ce que je fais sur scène, c'est de l'art ?

Je suis comédien. Cela veut dire que je me trouve formidable tant que je suis sur la scène ou au bar après le spectacle, puis que je me

trouve incompétent dans ma voiture lorsque je rentre chez moi et que je repense à tout ce que j'aurais pu mieux faire.

Sans rire : comment puis-je savoir, moi, si ce que je fais, c'est de l'art ? Comment peut-on savoir une chose pareille ? Mais je sais que ce que Shakespeare a produit, ça, c'est de l'art. Cela, je peux le dire en toute confiance.

Je me suis donc installé en coulisses pour écouter et je n'en ai pas cru mes oreilles. Il n'y avait presque aucune question sur la pièce ou sur la mise en scène. Elles portaient quasiment toutes sur les acteurs. Et là, juste au moment où on essayait de finir, une vieille femme se lève et demande pourquoi le festival avait choisi de monter *Le Marchand de Venise* au départ. « Pourquoi pas une belle pièce comme *La Comédie des erreurs* ou *Hamlet* ? » Elle était contrariée. « Cette pièce n'est-elle pas antisémite ? Faire de pareils portraits de Juifs n'est-il pas dangereux ? »

Et là, Bev. dit qu'elle ne voit pas où est le problème. « Après tout, il y a plein de personnages méchants dans les pièces de Shakespeare. Il y a plein de personnages méchants dans *Mesure pour mesure*. Alors pourquoi est-ce différent ici ? »

« Pourquoi est-ce différent ici ? Eh bien pour commencer, aucun personnage dans *Mesure pour mesure* n'est appelé 'le Juif' ». Et soudain, je me dis que si c'est ce que nous pouvons trouver de mieux pour défendre *Le Marchand*, alors peut-être que ces gens ont raison, peut-être que nous ne devrions pas le jouer.

Mais à ce moment, j'entends un « Grumph » caractéristique et je sais que le patron va se lancer dans la mêlée pour sauver l'affaire. Je sens ma pression sanguine diminuer dès que je comprends qu'il va prendre la parole. Tony à la rescousse. Et que donne-t-il comme ligne officielle de défense ? Pourquoi monte-t-on *Le Marchand de Venise* ? « Eh bien parce que c'est du Shakespeare ».

Voilà : parce qu'elle fait partie du canon mythique, c'est tout.

Et je me suis rendu compte que cela avait toujours été ma propre explication aussi.

Peut-être qu'elle est suffisante, d'ailleurs. Peut-être qu'elle aurait été suffisante avant tout ce bazar. Mais après la… controverse… j'avais espéré quelque chose d'un peu plus argumenté.

C'est à ce moment que quelqu'un pose des questions sur moi – sur mon Shylock – pour demander s'il n'est pas « trop négatif ». Et Tony… mon metteur en scène, mon ami, répond que mon interprétation « est peut-être légèrement négative, mais que Shylock est un personnage très complexe ». Tony, le metteur en scène qui a monté cette pièce et avec qui nous sommes tombés d'accord sur cette « approche négative » du personnage. C'est tout ce qu'il a dit.

Arrive une autre question : « Cette pièce est-elle antisémite ? » (*Il fait Tony.*) « Je ne trouve pas ». Quelques spectateurs se sont marrés alors il a changé de sujet et commencé à faire de la pub pour le *Beaucoup de bruit pour rien* présenté au festival.

Voilà ce qu'était notre défense officielle.

Du coup, j'ai demandé à Danny, notre régisseur, comment se passaient ces rencontres d'habitude. Il a répondu que celle-ci était « particulièrement intense ».

Celle-ci était intense ?

Danny m'apprend que les comédiens répondent en général à une dizaine de questions – et vous savez de quoi on parle le plus ? Vous savez ce qui intéresse le plus tout le monde ? La fois ou Bev. Argosy a joué une scène de nu avec Johnny Depp.

Je sais – excitant, n'est-ce pas ?

Mais je ne suis pas sûr que cela touche vraiment au cœur du sens de la pièce. Je ne suis pas sûr que cela « réponde aux questions ».

Les questions.

C'est le soir de la première, il y a un peu plus d'un mois. Nous sommes tous au bar pour (*Il fait Tony.*) « Le gala d'ouverture ». Je suis en train de discuter avec un ami lorsque je vois une femme qui me regarde. Elle a la trentaine, elle est bien habillée, elle porte des chaussures qui coûtent plus cher que ma voiture. Je pense donc

qu'elle fait partie du conseil d'administration du festival.

Je lui souris. Elle ne répond pas à mon sourire. Mais elle vient à notre table avec l'air de quelqu'un qui veut quelque chose. Je pense qu'elle souhaite peut-être un autographe. (*Sur la défensive*.) Ça arrive des fois.

Je me tourne donc vers elle et je lui souris à nouveau, mais avant que j'aie eu le temps de me présenter, elle se lance dans une tirade sur *Le Marchand*, vociférant que c'est une pièce abominable et que ce que je fais sur scène est horrible. Que ce que je fais est dangereux. Que je suis clairement un sectaire. Et… un antisémite.

Un antisémite ?

Je me mets à rire. Et elle veut savoir ce que je trouve si drôle.

Alors je lui dis que je suis Juif.

Je m'attends à ce qu'elle soit gênée. Mais au lieu de cela, elle me jette un regard… comme ceux que les Vénitiens jettent à Shylock dans la pièce. Non. Encore plus courroucé que cela. Et elle me demande comment je peux être Juif avec un nom comme Davies. Bonjour le stéréotype ! Je lui raconte que quand ma grand-mère est arrivée en Amérique du Nord, le bureaucrate qui a rempli ses papiers a trouvé que c'était plus facile à écrire que Davidovitch. Pour ce qui est de « Jon », c'est moi qui ai raccourci mon prénom. Je n'aime pas « Jonathan ».

Mais elle me dit que je suis un traitre à ma race – « un traitre » ! – et un Juif antisémite.

Pardon ? Vous dites ?

« Comment avez-vous pu ? » demande-t-elle.

Comment ai-je pu quoi ?

« Comment avez-vous pu ? » Et elle m'a craché dessus. Elle m'a raté, mais elle a craché.

Je n'en croyais pas mes yeux. Comment réagir à cela ? Que dire ?

À ce moment-là, elle me prévient que j'aurai de ses nouvelles. Et aussi des nouvelles de ses amis. Puis, comme elle quitte les lieux, furibonde, je me rends compte que tout le monde me regarde, attendant que je fasse quelque chose. Alors je dis seulement : « Ah ! Ces critiques débutants ! » Tout le monde éclate de rire et recommence à papoter. Tout va mieux. Sauf que je sais que ce n'est pas vrai. Tout ne va pas mieux.

La première fois que j'ai joué dans un mélodrame à l'ancienne, j'incarnais un méchant et j'étais vraiment enchanté quand le public me huait et me sifflait comme il était censé le faire. C'était un tel plaisir de provoquer de vraies réactions. Ensuite, quand j'ai joué le méchant dans *Aladin*, j'étais ravi d'entendre les enfants crier. C'est bien l'idée, non ? Faire rire les gens, les faire pleurer, les mettre en colère, les faire réfléchir.

Mais les faire vous cracher dessus ? À la fin du spectacle ? Quand on est démaquillé et que l'on boit un verre au bar pour se détendre ? On peut avoir de mauvaises critiques, mais là…

Et puis, deux jours plus tard, c'est arrivé.

Il sort de sa poche un article de journal soigneusement découpé.

Je suis sûr que vous l'avez tous déjà lue à l'heure qu'il est. Je commence à croire que le monde entier l'a lue à l'heure qu'il est. J'ai reçu des coups de fils de gens dont je n'avais pas de nouvelles depuis des lustres, me demandant si je l'avais lue, juste pour entendre ma réaction. Mais au cas où elle vous aurait échappée, si, pour une raison ou pour une autre, cette lettre n'avait pas été affichée sur le panneau de presse devant notre théâtre, la voici : « Ce *Marchand* est une insulte pour tout le monde ».

Il faut quand-même admirer ce genre de titres. Pas simplement une insulte pour ma nouvelle amie, pas même une insulte pour les Juifs. Une insulte pour tout le monde.

« Hier, je me suis trouvée agressée par une représentation du *Marchand de Venise* de Shakespeare ».

« Agressée ». Quand quelqu'un se fait attaquer par une bande de voyous à la sortie d'un Monoprix, ça c'est une agression. Mais une pièce – même une mauvaise pièce – une agression ?

Elle continue en disant qu'elle est une abonnée de longue date du festival et ensuite, elle attaque pour de bon. « J'ai toujours douté du bien-fondé, ouvrez les guillemets, « de l'obligation », fermez les guillemets (ce sont ses guillemets), que se donne ce festival de monter tout Shakespeare, y compris les œuvres qui sont clairement de moindre qualité, incomplètes ou simplement vues et revues, de même que les œuvres qui présentent peu, voire aucun intérêt pour un public contemporain. Je peux concevoir que certaines personnes trouvent important de monter ces « classiques » (le mot « classiques » est, naturellement, aussi entre guillemets), malgré qu'on y trouve nombre d'opinions et d'attitudes clairement offensantes aujourd'hui. Je pense, par exemple, à la représentation, l'année dernière, d'une *Mégère apprivoisée* honteusement misogyne ».

Pour information : j'ai joué dedans et c'était une très bonne mise en scène. Quoi qu'en aient pensé les critiques.

« Mais si je peux comprendre que certains trouvent important de nous infliger la totalité du répertoire shakespearien, je demeure néanmoins sidérée et atterrée par la présente mise en scène, qui est de toute évidence un exemple de discours haineux tentant de se faire passer pour du théâtre.

« Je ne peux concevoir la raison pour laquelle quelqu'un voudrait monter cette pièce qui ridiculise les Juifs et en fait des objets de moquerie, particulièrement dans le climat actuel si hostile aux Juifs et à l'état d'Israël.

« Il est déjà déplorable que Shylock – que l'on nomme constamment 'le Juif' tout au long de la pièce – soit le stéréotype de l'usurier et que le seul salut possible pour sa fille, Jessica, soit de se convertir au christianisme, mais la composition du personnage de Shylock dans cette mise en scène est impardonnable.

« Jon Davies est une caricature vivante des images du *Stürmer*[2]. Son portrait abject d'un Juif qui se lèche les babines avec avidité chaque

fois que l'on parle d'argent, son refus d'infuser ne serait-ce qu'une once d'humanité au personnage dans sa poursuite de la livre de chair (revoilà cette sacrée livre de chair) n'est pas seulement le travail de quelqu'un qui cherche à oublier son propre héritage culturel, mais celui de quelqu'un qui cherche à le récuser totalement.

« L'histoire du *Marchand* résume l'histoire de l'antisémitisme. Pourquoi voudrait-on jouer dans cette pièce à notre époque ? Pourquoi voudrait-on aller voir cette pièce ? Qu'est-ce qui rend cette pièce différente, ou plus importante, ou plus essentielle à notre développement moral que n'importe quelle autre pièce parmi les milliers de comédies romantiques à formule sur des amoureux transis qu'aient pondues Shakespeare et ses copains élisabéthains ?

« Cette production n'est pas du théâtre. C'est une attaque odieuse contre les Juifs de notre communauté et une insulte à tous ceux qui s'enorgueillissent d'être justes et tolérants. Tous ceux qui croient sincèrement à l'égalité des races doivent refuser d'assister, et par là, d'apporter leur soutien, à ce misérable exemple de propagande néonazie, et devraient boycotter ce festival jusqu'à ce que le rideau soit définitivement tombé sur cette mise en scène vraiment détestable ».

Signé « Mme le Professeur Marcia T. Berman ».

« Portrait abject ». « Propagande néonazie ». « Discours haineux tentant de passer pour du théâtre ». « Récuser mon héritage culturel »… Je préférais quand elle me crachait dessus.

Une pause. Il ôte d'autres accessoires de Shylock.

Je soupçonne que c'est le mot « boycotter » qui a donné à quelqu'un siégeant au conseil d'administration du festival l'idée que les « rencontres entre les artistes et le public » devraient avoir lieu tous les soirs.

D'une manière générale, je ne fais pas trop attention aux critiques. Je ne vais pas mentir et dire que je ne les lis pas, tout le monde les lit – et je pense que ceux qui jurent qu'ils ne les lisent jamais les apprennent, en fait, par cœur – mais dans le cas présent je

m'attendais à une réponse du festival. J'ai attendu une réponse du festival. C'est une chose de dire que la mise en scène est mauvaise ou que je m'en sors mal, mais m'accuser de faire de la propagande nazie, accuser Shakespeare de faire de la propagande nazie… J'étais sûr que quelqu'un allait défendre la pièce, défendre Shakespeare, me défendre.

Bev. m'a conseillé de le prendre comme un compliment. (*Il fait Bev.*) « Tu devrais être fier de toi. De toute évidence, tu as mis le doigt là où ça fait mal ». En fait, la plupart des comédiens étaient assez excités par tout cela. De la controverse ! Voilà comment vendre des billets ! De la controverse ! Si vous voulez que les chaînes de télé parlent de votre pièce, voyez si vous ne pouvez pas installer des manifestants à l'entrée. Ça marche à tous les coups.

D'accord. Cette controverse fera vendre des billets. Mais que faire de ces accusations ? De se faire traiter de nazi ? Ça ne posait pas de problème à d'autres que moi ?

Non. À personne d'autre.

Maria Cornelli, la jolie catholique de dix-huit ans qui joue ma jolie Juive de fille me dit « un nazi, c'est un peu comme un raciste, non ? »

Je lui réponds « Oui, c'est comme un raciste, mais encore plus ». Je soupçonne que les seuls nazis qu'elle ait jamais vus étaient ceux de *La Grande vadrouille*[3].

Non, personne d'autre n'avait de problème avec ça. Je suppose que personne d'autre non plus n'avait jamais passé de nuit blanche à se faire du souci pour leurs amis la dernière fois qu'une bombe avait explosé dans un bus à Tel Aviv.

Sauf peut-être Marcia T. Berman.

Alors j'ai essayé d'être compréhensif. J'ai essayé de me rappeler la première fois que j'avais vu *Le Marchand*. C'était en été, juste après ma deuxième année d'école de théâtre. Je visitais l'Angleterre et j'avais fait le pèlerinage jusqu'à Stratford. Je devrais sans doute me rappeler le nom de l'acteur, mais je n'ai pas la mémoire des noms. Je suppose qu'il avait l'air juif, mais comme un clown juif, un Juif de

Boulevard, un Juif à la Popeck[4]. Et c'est comme ça qu'il a joué le rôle. Je ne crois pas qu'il était particulièrement drôle, mais il a soulevé beaucoup de rires, donc ses trucs de scène devaient fonctionner. Je ne me suis pas senti insulté. Il ne m'a pas semblé différent de ces comédiens juifs qui racontent des blagues sur leurs femmes, sur leurs mères, sur la soupe de poulet, sur les Goyims, sur comment ils se sentent persécutés ou névrosés. Cela ne m'a pas plus offensé en tant que Juif que de voir Woody Allen.

Donc, la première fois que j'ai joué Shylock, j'en ai fait un clown, un bouffon. Un bouffon typé. C'est ce que je voulais et c'est ce que le metteur en scène voulait aussi. Le personnage a bien fonctionné, mais pas la pièce. Ça n'allait pas. La détente qu'il apportait n'allait pas. Quelques années plus tard, j'ai repris le rôle. Dans ce même festival. Le metteur en scène avait décidé que Shylock serait mû par la souffrance, par la douleur d'être maltraité par les Chrétiens. Il s'agissait d'un Shylock sympathique, d'un Juif blessé, d'une victime d'antisémitisme qui suppliait d'être accepté.

SHYLOCK (*Dégoulinant d'humilité.*) Signor Antonio, maintes et maintes fois sur le Rialto, vous m'avez insulté à propos de mon argent et de ce qu'il rapporte. Je l'ai toujours supporté d'un patient haussement d'épaules, (car souffrir est l'insigne de toute ma tribu). Vous me traitez de mécréant, de chien d'égorgeur, et vous crachez sur ma houppelande de Juif, et tout cela pour l'usage que je fais de ce qui est à moi. Or, il apparaît aujourd'hui que vous avez besoin de mon aide : alors vous venez me trouver, et me dites, « Shylock, nous voudrions de l'argent ».

JON C'était un Shylock que même Marcia T. Berman pouvait apprécier. Une pauvre victime, un homme digne de notre compassion. Car c'est ma première impulsion, vous voyez ? C'est la première impulsion de n'importe quel acteur, non ? – rendre son personnage sympathique. Tout le monde est le héros de sa propre histoire. Claudius pense qu'il mérite le trône. Goneril sait qu'elle n'agit que pour le bien du royaume. Donc, bien sûr, Shylock sait qu'il a été gravement offensé. Et quand il se fait attaquer, notre première impulsion est de le défendre. De crier « Non ! Shylock n'est pas un

méchant homme, *Le Marchand* n'est pas une pièce odieuse ». Au bout du compte, on exige du public qu'il accepte l'humanité de Shylock, qu'il l'accepte même s'il est Juif, quel que soit le dieu qu'il adore :

SHYLOCK (*Avec autant de sensibilité que possible.*) Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, est-ce que nous ne rions pas ?

JON Voilà ce que l'on dit, ce que l'on est censé dire, et ce que Marcia T. Berman et un bon nombre d'entre vous ici ce soir aimeraient probablement m'entendre dire pour « justifier » une création moderne de la pièce. C'est la réaction « correcte » et sans danger, n'est-ce pas ? Mendier de la sympathie pour la victime, pour Shylock, et vous faire tous vous sentir bête de n'avoir pas compris ce que dit la pièce, quelle que soit la façon dont nous la jouons. Voilà à quoi servaient réellement les rencontres entre les comédiens et le public. C'est pour cela qu'elles m'ont tellement offensé. Le seul but était de vous rassurer, comme le fait Shakespeare à la fin du *Songe d'une nuit d'été* : « Si nous, ombres, vous avons offensés, pensez alors (et tout est réparé) qu'ici vous n'avez fait que sommeiller lorsque ces visions vous apparaissaient ».

Si je vous dis que le vrai sujet de la pièce, c'est cela ; qu'au fond, c'est bien une pièce sur la compréhension et le respect, alors elle est encore pertinente aujourd'hui, n'est-ce pas ?, et c'est votre faute si vous n'avez rien compris. Ainsi, la pièce reste importante. C'est la défense parfaite. Nous y voilà : *Le Marchand de Venise* est en fait un manifeste pour l'égalité, mais Shakespeare savait que son public n'était pas prêt à accepter l'idée de l'égalité, donc il est allé dans le sens des préjugés de son public alors même qu'il les combattait. Et quand les Vénitiens maltraitent Shylock, nous sommes supposés voir à quel point ils sont vilains et hypocrites et comment le mauvais fond de Shylock est dû à la façon dont il a été traité par les Chrétiens insensibles. C'est un argument magnifique… C'est absolument n'importe quoi, mais c'est un argument magnifique.

Shakespeare était-il antisémite ?

Bien sûr que oui.

À l'époque, c'était comme ça.

SHYLOCK Je le hais parce qu'il est chrétien. Mais plus encore, parce que dans son humble sottise il prête de l'argent gratis, et fait baisser le taux de l'usure ici chez nous à Venise. Si je peux le tenir une fois sur le flanc, j'assouvirai la vieille rancœur que je lui porte.

JON C'est un personnage sympathique, ça ? C'est ce que Shakespeare peut faire de mieux dans le domaine des personnages sympathiques, ça ?

Si Iago était d'origine ethnique minoritaire, les universitaires chercheraient-il un sous-texte qui prouverait que Shakespeare pensait tout simplement qu'il était mal compris ? Je sais, je sais :

SHYLOCK (*De la façon la plus belle.*) Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des désirs, des émotions ? N'est-il pas nourri par la même nourriture, blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, réchauffé et refroidi par le même hiver et le même été qu'un Chrétien ? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, est-ce que nous ne rions pas ? Si vous nous empoisonnez, est-ce que nous ne mourrons pas ?

JON Mais comme dit le Signor Antonio, « Même le diable peut citer l'écriture à ses fins ».

Et de quel affectueux surnom Shylock est-il affublé par tout le monde ?

Le diable.

Et qu'est-ce qui vient ensuite ? Après cette belle plaidoirie pour la tolérance ?

SHYLOCK Et si vous nous outragez, ne nous vengerons-nous pas ?

JON Oh, c'est gentil, n'est-ce pas ? Très sympathique.

Cela ferait plaisir de prétendre que Shakespeare n'était pas un sectaire. Qu'il essayait de mettre en valeur l'enfant intérieur blessé de Shylock. Que Shylock est une sorte d'anti-héros. Que si j'avais vécu

à son époque, Willy et moi aurions pu être copains de taverne. Ou que s'il avait vécu à mon époque, j'aurais pu l'inviter à manger du pastrami sur du pain de seigle et des blinis au fromage chez un traiteur kasher. Mais franchement, j'en doute.

Peut-être n'était-il pas mal intentionné envers les Juifs – quoique, vu que tous les Juifs avaient été expulsés d'Angleterre parce qu'on les… parce qu'on nous considérait comme une menace pour la sécurité nationale, il y de grandes chances pour qu'il n'en ait jamais croisé un de sa vie. Peut-être même qu'il essayait effectivement de faire réfléchir son public sur les préjugés – un petit peu. Hé, moi aussi j'aimerais penser cela. Mais peut-on vraiment lire cette pièce et penser que Shakespeare l'a écrite comme un plaidoyer pour la tolérance ?

Dans la scène du procès, les amants désignent Shylock comme « le Juif », pas comme « Shylock ». De la même façon, ils utilisent le mot « bâtard » pour Edmund dans *Lear*, comme si ce seul mot pouvait définir son personnage tout entier – ce qui était le cas pour ce public-là à cette époque-là. Shylock n'est plus un individu, il se réduit à un simple type, le type du personnage négatif. Le méchant. Shakespeare lui a apporté plus de profondeur, plus d'humanité, et même de vraies motivations, mais Shylock restait un méchant qui ne pouvait être guéri, qui ne pouvait être autorisé à vivre que s'il acceptait de se convertir au christianisme. Et aux yeux de Shakespeare ou de son public, vilain comme il est, il était aussi peu à sa place dans le monde magnifique des amants de Venise que l'est Bottom dans le royaume féérique de Titania.

Qui plus est, pourquoi le seul portrait « acceptable » de Shylock serait-il en tant que victime ? N'est-ce pas plus offensant encore ? Si l'idée est de se détacher des stéréotypes, je préfère engendrer la peur que la pitié. Ignorer la vérité du personnage, jouer Shylock comme un pitre, voilà qui est offensant. S'il doit être un méchant, qu'il soit un méchant jusqu'au bout.

Je connais l'histoire des Juifs. Je sais que si tant de Juifs étaient prêteurs, c'est que c'était un des rares métiers qu'ils avaient le droit d'exercer. Puisqu'ils… puisque nous étions considérés comme des

infidèles, nous étions cantonnés aux emplois que nos frères chrétiens considéraient avilissants ou infâmants : prêteur, croque-mort, boucher. Et la raison pour laquelle les Juifs avaient de l'argent à prêter, c'est que, souvent, ils n'avaient pas le droit d'acheter des propriétés immobilières. Et pas seulement à l'époque de Shakespeare.

Mon père venait d'une ville près d'Odessa. La seule raison pour laquelle il avait le droit de posséder du terrain était parce que son père, mon grand-père, avait été soldat pendant vingt-cinq ans et avait donc été considéré comme un « citoyen ». Et la seule raison pour laquelle mon grand-père avait été autorisé à rejoindre l'armée et à y rester pendant vingt-cinq ans était que jusqu'au moment de sa retraite, personne n'avait réalisé qu'il était juif. Personne ne le lui avait demandé et il n'avait jamais divulgué l'information.

Donc, peut-être Shylock n'avait-il pas le droit d'avoir des possessions immobilières – à la possible exception de la maison qu'il habitait dans le ghetto. Il est certain que la plupart des professions lui étaient interdites. Il n'avait probablement même pas le droit de se trouver sur le Rialto. On se moquait de lui, on le volait, on l'attaquait, on lui crachait dessus et on le « repoussait comme un roquet étranger ». Tout cela parce qu'il était juif. Je suis sûr que si ma chère amie Marcia T. Berman avait su que je savais tout cela, elle aurait été encore plus emphatique en me demandant « Comment avez-vous pu ? ».

Et la réponse est que, si j'avais envisagé Shylock en premier lieu comme un Juif, je n'aurais peut-être pas « pu ». Je sais que sa judéité est une strate du personnage, une strate essentielle, peut-être la strate principale, mais au lieu d'en faire la base du personnage, je voulais trouver le personnage que Shakespeare avait créé. Pas le personnage que je créerais moi, en tant que Juif du vingt et unième siècle, ou en tant qu'acteur du vingt et unième siècle, ou en tant qu'homme tolérant du vingt et unième siècle, mais le personnage comme il avait été vraiment été écrit.

Mon premier vrai professeur de théâtre, Gary Loffleur, partageait le point de vue des universitaires sur Shakespeare. Il ne pensait pas que son génie se situait dans les histoires ou dans les actions dramatiques ou même dans les personnages de ses pièces. Tout était dans les mots, la poésie, la musique. « Lorsque tu déclames ces paroles, elles devraient glisser sur ta langue comme les bulles d'une gorgée de champagne. Chaque syllabe a sa propre saveur ». Voilà comment parlait Gary. Les soliloques devaient avoir le goût de chocolat, une pièce entière était un banquet.

Moi, je suis tombé amoureux de Shakespeare à cause de ses histoires. Pas à cause de ses mots.

Quand j'étais petit et que je rendais visite à ma grand-mère, à la maison de retraite, j'examinais toujours sa bibliothèque – qui était presque entièrement remplie de photos de la famille, d'albums de photos, et qui ne contenait que trois livres : la Torah (c'est l'Ancien Testament), un livre de prières et les œuvres de Shakespeare. Ce livre avait une couverture de cuir rouge toute usée et, sur la tranche, était gravé le visage d'un homme – celui de Shakespeare, même si je ne le savais pas, à l'époque. Je croyais que c'était le portrait d'un sorcier, peut-être même de Merlin. Et je pensais que ce livre était un recueil de formules magiques. Ma grand-mère était si vieille qu'à mes yeux, elle pouvait bien avoir été amie avec Merlin.

Le jour de mon treizième anniversaire, ma grand-mère me fit présent de son volume des œuvres complètes de Shakespeare et j'en fus ravi. Jusqu'à ce que j'aille dans ma chambre avec mon nouveau trésor, que je l'ouvre et que je découvre qu'il ne s'agissait que d'un tas de pièces de théâtre stupides et ennuyeuses écrites dans un anglais très bizarre. Il n'y avait même pas d'images. J'étais effondré.

À l'époque, mon expérience de la littérature se limitait à *Batman*.

J'ai donc rangé le livre sur une étagère et je l'y aurais probablement oublié pour toujours si je n'avais pas attrapé une vilaine rougeole environ un an plus tard. En deux jours, j'avais relu toutes mes bandes dessinées.

Le troisième jour, j'ai commencé *Le Roi Lear*. Je ne comprenais pas tous les mots, je ne comprenais pas la plupart des mots, mais, d'une manière ou d'une autre, j'ai réussi à comprendre l'histoire, parce que vers minuit (alors que Lear tient sa pauvre Cordelia sans vie dans ses bras), je me suis mis à pleurer. C'était la toute première fois qu'une histoire dans un livre me faisait pleurer. Ce n'était pas Merlin – mais c'était quand-même magique.

Mais même si je suis tombé amoureux de Shakespeare à cause de ses histoires, les mots sont venus juste après. Ils n'ont peut-être pas le goût du champagne ou la saveur du chocolat (pour moi, en tout cas) mais les dire… apporte quelque chose de très… satisfaisant. Lorsque je les dis, je me sens comme le chaman de la tribu qui raconte ce qui arrivera peut-être, ou ce qui devrait arriver, ou simplement ce qui est arrivé et que l'on ne doit pas oublier.

Satisfaisant. Certainement plus satisfaisant que cette pub pour un antihistaminique dans laquelle j'ai tourné il y a quelques mois. Vous voyez de quelle pub je parle.

Il feint un énorme éternuement.

Sauf que la pub pour l'antihistaminique m'a rapporté plus qu'une saison entière à jouer dans ce festival.

Donc, quand le festival m'a contacté pour jouer Shylock, Tony et moi avons discuté de la pièce et nous sommes tombés d'accord pour essayer de monter Shylock tel qu'il avait été écrit. Alors, au lieu de partir sur le Juif, je suis parti sur le méchant. Au lieu de partir sur le rejet, je suis parti sur l'avidité. Et la vengeance. Et le genre de méchant que le public de Shakespeare aurait haï et conspué et sifflé. Tout à fait comme une partie du public venu voir cette pièce ici l'a haï et conspué et sifflé. Le genre de méchant que Shakespeare a vraiment écrit. Oui. Un personnage négatif.

Je me suis renseigné sur les grands Shylock de l'histoire. Sur Macklin et Kean et tous ceux qui l'ont incarné dans le passé. Tous ces géants ont eu la même impulsion de départ : jouer le personnage comme un clown, quelqu'un dont le monde entier se moquerait, ou un vieil homme tragique et sympathique. Un homme usé par les torts de la

société à son égard. Un homme qui inspirerait de la pitié au public, voire même de l'affection, parce qu'au fond, soit dit sans mélodrame, tous les acteurs veulent être aimés.

Mais au bout du compte, presque tous ces acteurs ont modifié leur approche. Plus ils jouaient le rôle, plus il leur apparaissait que Shylock n'est pas un héros trahi ou un vieil homme pitoyable. C'est le méchant. Il y a peut-être des moments dans la pièce où le public est supposé le plaindre, mais pas plus qu'il n'est supposé plaindre Richard III à quelques brèves reprises.

Si Shakespeare avait sincèrement eu l'intention d'inventer une histoire sur un Juif qui attire la compassion, s'il avait sincèrement voulu composer un plaidoyer pour la tolérance, aurait-il vraiment raconté l'histoire d'un usurier juif cruel qui ne vit que pour se venger ? Prêteur. Une profession plus basse, sur l'échelle sociale de l'époque, que prostituée. Ou comédien. Si Shakespeare avait voulu nous faire accepter un Juif comme un être humain, pourquoi complimente-t-il Jessica sur son « tempérament de chrétienne » ? Pourquoi insulte-t-il, humilie-t-il Shylock, exige-t-il qu'il se convertisse ?

L'art est la voix de la vérité. Si le théâtre reste encore du domaine de l'art et non du simple divertissement, alors il doit dire la vérité. Et pour autant que je veuille récuser l'attitude de Shakespeare envers les Juifs, pour autant que Marcia T. Berman veuille récuser l'existence historique de l'antisémitisme élisabéthain, pour autant que je veuille forcer les Chrétiens dans cette pièce et les Chrétiens qui regardent cette pièce à admettre la façon dont les Juifs ont été maltraités, cette pièce ne met pas en scène un Juif à qui la société a fait du tort. Elle met en scène un méchant qui est juif. Un Juif démoniaque. Un diable juif.

Non, les autres personnages ne sont pas exactement de merveilleux modèles à suivre non plus, mais ce sont eux les héros de la pièce et ce sont eux que le public de Shakespeare voulait voir vivre heureux et avoir beaucoup d'enfants.

Avant de commencer, pour étayer mon travail de composition (et oui : je suis fier de dire que je travaille toujours mes compositions), j'ai relu *Le Juif de Malte*. Eh bien le Juif de Marlowe fait ressembler Shylock aux *Bisounours*[5]. Pas d'ambiguïté dans cette pièce, pas de suggestion de persécution. Le nom « Juif » est clairement synonyme de « mal ». Il aurait aussi bien pu utiliser le mot « vampire ». Le Juif de Shakespeare peut bien souhaiter la mort de sa fille, mais celui de Marlowe, Barabas, empoisonne la sienne. Il empoisonne tout un couvent.

Cette pièce fut le grand succès de Marlowe, un vrai triomphe. Et c'est une pièce horrible, tout aussi horrible que *Tamburlaine* ou les fragments d'*Edward II* qui nous sont parvenus – et tout aussi brillante. Mais puisque la pièce est de Marlowe, pas de Shakespeare, et que le méchant Juif est le rôle-titre, je ne serais pas étonné qu'un jour la dernière édition des œuvres complètes de Marlowe ne la compte pas parmi elles. Ou qu'on l'enferme à clef dans des collections spéciales et qu'on ne permettre qu'à des universitaires triés sur le volet de la lire. Un jour, elle sera tout bonnement effacée des tablettes pour s'assurer que personne ne soit jamais plus offensé.

Ce n'est pas si délirant. D'abord, ils sont venus chercher *Le Marchand*, mais l'antisémitisme me choque, alors je n'ai rien dit. Puis ils sont venus chercher *La Mégère apprivoisée*, mais le sexisme me choque, alors je n'ai rien dit. Puis ils sont venus chercher *Macbeth* pour avoir diffamé les Écossais et *Hamlet* pour avoir médit des malades mentaux. Mais peut-être que cela ne va pas assez loin. Si les attitudes élisabéthaines offensent les sensibilités modernes, peut-être devrait-on simplement oblitérer toute l'époque élisabéthaine. Ne supprimons pas seulement Shakespeare, faisons comme Staline et déchirons toutes les pages choquantes de tous nos livres… les pièces, les romans, les livres d'histoire.

Peut-être devrions-nous trouver un nouvel arbitre du bon goût pour remplacer la grande Bowlder, sainte patronne de la censure pharisaïque.

Bowlder. De toute évidence, une femme en avance sur son temps.

Il commence à ôter d'autres accessoires de Shylock.

J'ai fait connaissance avec Bowlder à l'époque du Théâtre de sang. Nous avions monté une pièce sur son fantôme qui revenait pour essayer de justifier ce qu'elle avait fait.

Henrietta Bowlder, pour ceux d'entre vous qui n'auraient pas vu notre pièce (et si ma mémoire est bonne, seules quelques dizaines de spectateurs l'ont vue), est une femme qui vécut juste avant l'époque victorienne et qui découvrit qu'il y avait (*Il feint l'horreur.*) « de vilains mots » et des « allusions sexuelles » partout dans les textes du Barde en personne. Sous le coup d'une crise de décence débridée, elle décida de produire une nouvelle version des textes de Shakespeare qui serait appropriée pour les enfants et pour les dames. Le seul problème était que, pour une dame aussi comme il faut, il aurait été inconvenant d'admettre avoir lu et compris toutes les allusions hétéro et homosexuelles dont elle avait pris tant de peine à purger les textes du grand pornographe de l'ère élisabéthaine. Donc, pour protéger sa réputation, Henrietta demanda à son frère Tom de signer la nouvelle édition tous publics de *Hamlet* et de *Roméo et Juliette*. Mais c'est la délicate Henrietta qui décida quels mots, expressions et allusions étaient trop osés pour les esprits impressionnables. Et ce faisant, elle produisit un des livres les plus vendus de l'ère victorienne.

D'autres ont fait un sort à Shakespeare, aussi. C'est une bonne façon de le dire : « fait un sort » dans le sens de « châtrer ». Un type appelé Tate était persuadé que son public ne supportait pas la tragédie, parce que la tragédie, c'est vraiment trop triste, alors il a récrit toutes les fins des pièces. Par exemple, dans *Le Roi Lear* de Tate, Cordélia survit.

À l'âge de treize ans, je crois que j'aurais préféré la fin écrite par Tate. Bien que je doute qu'après avoir vu la famille de Lear vivre heureuse et avoir beaucoup d'enfants, j'aurais été suffisamment captivé pour me donner la peine de lire la suite du bouquin. Remarquez : si Cordelia avait survécu, *Lear* aurait eu beaucoup plus de chance de devenir un film à grand spectacle. Et si Horatio avait pu donner à Hamlet un antidote au poison qui le tuait, il aurait été

beaucoup plus facile de sortir *Hamlet II, le retour du prince de Danemark*.

Tate aurait été parfait à Hollywood. Comme le disait Gary Loffleur : « chaque génération a le Shakespeare qu'elle mérite ». Eh bien peut-être méritons-nous le Shakespeare de Marcia T. Berman. Un Shakespeare dans lequel Shylock est l'image du moniteur de colonies de vacances modèle aux yeux des parents juifs.

Et pourquoi s'arrêter à Shakespeare ? Que dire de la Commedia dell'arte et de son Pantalone ? De Molière et de son *Avare* ? De Chaucer et de ses *Contes de Canterbury* ? Orwell était antisémite, il faudra donc se débarrasser de *1984*. De même qu'il faudra se débarrasser de toute l'œuvre de Mencken, et de Fitzgerald. H. G. Wells détestait les Juifs. T. S. Eliot, Victor Hugo et la moitié des icônes de la littérature anglaise aussi. Il faudra donc oublier *La Machine à explorer le temps*, *L'Homme invisible*, *Gatsby le Magnifique* et peut-être, avec un peu de chance, *Cats* et *Les Misérables*.

Mark Twain, un des écrivains les plus ouverts de son temps, est désormais considéré comme un sectaire parce qu'il a employé le mot « nègre » dans *Huckleberry Finn* – un roman sur la tolérance, mais qui s'en soucie ? Lewis Carroll avait une affection disproportionnée pour les petites filles, Edgar Poe épousa sa cousine, tout comme Jerry Lee Lewis. Leurs œuvres devraient donc être bannies des bibliothèques. Conan Doyle aimait la cocaïne, Coleridge était accro à l'opium, Hemingway s'est suicidé : ce sont là de mauvais exemples à suivre. Vous croyez que je plaisante.

Si vous n'êtes pas capable de faire la différence entre l'artiste et son œuvre, alors c'est sûr : lorsque l'artiste est inconvenant, il faut détruire son œuvre.

Et maintenant, je suppose que le temps est venu d'interdire l'histoire de ce radin vorace qui profite de ses employés, qui déteste sa famille, qui terrorise les petits enfants et qui se moque des valeurs chrétiennes, qui se moque de l'idée même de la charité chrétienne. Oui mes amis, il est temps de se débarrasser d'Ebenezer Scrooge. Oh, je sais bien que l'on ne dit jamais qu'il est juif. Mais est-il si

difficile de voir que Dickens, l'homme qui a inventé l'odieux personnage de Fagin (qu'il désigne sous le nom du « Juif », si vous vous donnez la peine de lire le livre au lieu de juste regarder les rediffusions d'*Oliver* à la télé), essayait de créer sa propre version de Shylock en inventant Scrooge, la belle histoire d'un méchant diable au nez crochu qui est racheté et converti (bien que cela ne se passe pas forcément dans cet ordre) après avoir compris le sens profond de l'esprit de Noël ? Je sais, je sais, ce roman parle aussi d'espoir, de rédemption et du pouvoir curateur de l'amour. Mais si Scrooge est un Juif – et je vous défie de regarder Alastair Sim et de me dire qu'il n'aurait pas pu jouer Shylock à l'époque victorienne –, alors pourquoi cette œuvre devrait-elle échapper à la police de la sensibilité ? Ebenezer (un ancien nom hébreu, comme par hasard) est hanté par la mort de son partenaire Jacob : Yakov, le nom de l'un des trois pères fondateurs de la religion Juive.

Interdisons *Un chant de Noël* immédiatement ! À bas Alastair Sim.

Comme j'imagine que la plupart d'entre vous le savent, il y a deux semaines, un groupe de gens avec des pancartes (on aurait dit qu'il y en avait une centaine, mais il n'y en avait probablement pas plus de trente d'après l'estimation des journaux) s'est installé pour faire le piquet à la porte. Quand la pièce a commencé, ils sont entrés et m'ont conspué chaque fois que j'apparaissais en scène. Pardon : chaque fois que Shylock apparaissait en scène. Je sais que je ne devrais pas à ce point prendre ces choses-là pour moi. Mais à chaque insulte, je pouvais voir l'esprit d'Henrietta Bowdler tapi dans les coulisses comme le fantôme du défunt roi du Danemark. Et comme Hamlet, je voulais désespérément savoir ce qu'elle attendait de moi.

La prochaine fois que je jouerai Richard III, je m'attends à ce qu'une organisation pour la défense des droits des bossus exige que le roi se tienne droit – ou qu'au moins, il montre quelque qualité sociale rédemptrice. Vous croyez que je plaisante. Une institutrice en Angleterre a refusé d'emmener sa classe voir le ballet *Roméo et Juliette* à cause de son, je cite : « contenu hétérosexuel flagrant ». Le conseil d'administration d'une école en Amérique (dans le New Hampshire) a retiré *La Nuit des Rois* du programme parce que la pièce fait la

promotion du travestissement.

Et vous savez, quand je les entendais me huer, j'avais envie d'arrêter la pièce et de leur crier dessus. Pour défendre Shakespeare, pour défendre la pièce, notre pièce. Pour faire quelque chose.

Après ma première scène, Danny vient me voir en coulisse et me demande (*Il fait Danny*.) « Qu'est-ce qu'il se passe ? Qu'est-ce qu'on fait ? » Et à mon sens, il n'y a vraiment qu'une seule chose à faire, non ? Alors quand je remonte sur scène à l'acte II, avant de dire ma première phrase, je me tourne vers le public, je lui fais face et je lui souris, montrant autant de mépris à son égard que je peux en convoquer.

Et après qu'ils aient hué et sifflé, après que certains de nos honnêtes, de nos éminents citoyens aient crié « honte ! » je leur fais un signe de la tête, je m'incline profondément en signe de gratitude (*Il le fait*.), je salue (*Il le fait, se redresse*.) puis je retourne à mon rôle.

Dans un monde où les invités des débats télévisés peuvent affirmer que l'Holocauste n'a jamais eu lieu, où les membres du Ku Klux Klan peuvent se présenter à la présidence des États-Unis et où le secrétaire général des Nations-Unies se révèle être un ancien nazi, deux dizaines de gens passent leur soirée au théâtre à manifester contre une mise en scène du *Marchand de Venise*. Je suppose que je devrais me sentir flatté.

Mais le lendemain, quand j'ai lu l'article dans le journal décrivant les réactions du public et mentionnant que quarante-cinq personnes venaient de résilier leur abonnement, quand j'ai lu l'éditorial qui suggérait que peut-être Marcia T. Berman avait raison, que le festival devrait peut-être supprimer *Le Marchand* de son répertoire, quand j'ai lu cela, j'ai compris que la situation ne pouvait pas se résoudre par un simple salut au public plein de sarcasmes.

Ces mêmes éditeurs qui se battraient jusqu'à la mort pour la liberté de la presse, pour l'accès du public à l'information, ou pour la liberté de publier les détails les plus ignoblement salaces d'un procès pour abus sexuel, étaient en train de suggérer qu'en ces temps d'hypersensibilité, il n'était peut-être pas convenable d'exposer nos

enfants – ni même d'exposer nos adultes – à des auteurs aussi dangereux que Shakespeare. Et là, j'ai compris que quelqu'un devait répondre. J'ai compris que quelqu'un du festival allait prendre notre défense. Que nous allions tenir une conférence de presse, publier un droit de réponse, dire quelque chose.

Et une fois de plus, personne n'a rien fait.

Ça, c'était encore pire pour moi que le courrier des lecteurs. Après tout, à qui suis-je censé en vouloir ? Aux généraux qui mènent la bataille, aux hommes d'état qui décident des politiques ou aux bons Allemands qui ne font qu'obéir aux ordres ?

Mais j'ai continué d'espérer. Et quand j'ouvrais le journal chaque matin la semaine dernière, la première chose que je lisais c'était le courrier des lecteurs, puis la section théâtre, puis les articles des journalistes qui, d'habitude, sautent sur la moindre occasion de défendre même les plus absurdes des causes progressistes. Et ces journalistes continuaient d'écrire leurs papiers sur l'inauguration de nouvelles galeries d'art, sur la sortie de films controversés, sur la liberté de parole de leurs collègues en Amérique centrale. Mais pas un mot sur la représentation, dans leur propre ville, du *Marchand de Venise*. C'est alors que j'ai compris… Personne d'autre ne voulait courir le risque de se faire traiter de raciste.

Enfin, vendredi dernier, j'ai vu mon souhait se réaliser. Et Martha T. Berman aussi. Le théâtre a fini par publier un communiqué. Pour dire qu'il retirait la pièce de l'affiche. Nous toucherions tous notre salaire complet, mais le spectacle s'arrêterait. Ce soir.

Je suis allé voir notre courageux chef. L'honorable Tony Q. Fulford. Je n'ai pas eu besoin de lui dire quoi que ce soit. Juste de le regarder.

(*Il fait Tony.*) « Nous devons rendre des comptes à notre conseil d'administration. Et beaucoup de ses membres sont des… comme toi ».

Des comme moi ?

« Tu sais ce que je veux dire ».

Des Juifs ?

Il a fait « oui » de la tête.

Des comme moi. Et ils t'ont demandé d'annuler la pièce ?

Il a fait « oui » de la tête.

Mais ne crois-tu pas qu'ils seront déçus que tu prennes cette décision ? Il a détourné les yeux, dirigeant son regard vers le sol tel un serviteur dans une comédie de la Restauration mal mise en scène.

Comprends-tu ce que tu es en train de faire ? Comprends-tu à quoi tu ouvres la porte ?

« Ce n'est pas moi qui suis du mauvais côté, Jon ».

Bien sûr que non. Tu te montres juste attentionné.

« Je suis désolé, Jon. On te revaudra cela ».

Quoi ?

« La saison prochaine. Quel rôle voudrais-tu jouer ? Tu n'as qu'à demander ».

J'aurais dû me sentir offensé. On essayait clairement de m'acheter. Mais le prix qu'on m'offrait était royal. Le rôle de mon choix. Je suis acteur. J'aime travailler. Alors… j'y ai réfléchi. Le rôle de mon choix. J'ai joué Hamlet quand j'étais plus jeune, j'ai joué Richard III, j'ai joué Macbeth, j'ai même joué Lear, mais je n'ai jamais…

Othello.

« Quoi ? »

Othello.

« Tu trouves vraiment que c'est de bon goût ? »

Pardon ?

« Les gens penseraient que… Ce ne serait juste pas très respectueux, c'est tout ».

Respectueux ?

« Oui. Tu ne peux pas jouer Othello ».

Pourquoi pas ?

Et il me fixe pendant un moment comme si j'étais une sorte d'idiot. « Il est noir ».

Je suis comédien. Je joue des rôles différents. J'incarne des personnages différents.

« Mais il est noir ».

Tu dis que je n'ai pas le talent requis pour jouer Othello ?

« Non. Je dis que tu n'as pas la pigmentation requise ».

Cela veut-il dire que tout acteur qui joue Shylock doit être circoncis ? J'ai entendu dire que les acteurs vont souvent très loin pour obtenir un rôle, mais là…

« Que dis-tu de Iago ? Il a plus de texte. Tu ferais un magnifique Iago ».

Je vois… Et ta décision, d'annuler *Le Marchand*, c'est définitif ?

« Il en va de ma responsabilité Jonathan ».

Je crois que c'est la première fois depuis qu'il m'a engagé, la seule et unique fois en dix ans, qu'il m'a appelé « Jonathan ». Seule ma mère m'appelle encore Jonathan.

« Tu sais, Jonathan, quand ça va nous revenir dans la tronche… »

C'est ta tronche.

Il a approuvé de la tête.

Mais ça ne va pas nécessairement nous revenir dans la tronche. Si j'allais voir les manifestants ?

Pour leur parler ?

Il a souri, mais pas d'un sourie joyeux. « Ils ne veulent pas parler ».

Il avait tort. Ils n'attendaient que l'occasion pour parler. Ce qu'ils ne voulaient pas faire, c'était écouter.

L'université avait déjà envoyé une invitation. Le professeur Berman avait envoyé une invitation à la troupe. Pour discuter.

Ce n'était pas une vraie invitation, en fait. C'était plutôt une lettre ouverte dans le journal. Un défi.
Je n'avais pas le choix, de toute façon. Ce n'était pas pour moi que je me battais. Ce n'était pas pour un rôle que je me battais. Je joue toujours Prospero un soir sur deux. Il reste de bonnes places, d'ailleurs. Non. Je me battais pour Shakespeare. Je me battais pour l'art. Et j'y suis allé comme si j'allais à la guerre sainte et que j'étais du côté des anges.

Cela n'a pas commencé trop mal. Ils ne m'ont pas craché dessus. Et les présentations furent polies. Ils m'ont applaudi quand je me suis levé pour parler. Mais ce fut le dernier son amical que j'entendis. J'ai essayé d'expliquer l'histoire de la pièce, son contexte, son importance, mais le professeur Berman n'écoutait pas. Quand j'y repense, il me semble bien que personne n'écoutait.

« C'est blessant », disait-elle.

Blessant ? Mais c'est probablement le Juif le plus connu de la littérature.

« Oui, » dit-elle. « C'est criminel, n'est-ce pas ? » Puis elle me dit que les Chrétiens ont plus entendu parler de Shylock que de Tevye. Que les Chrétiens ont plus entendu parler de Shylock que de Moïse. Qu'au Japon, en Chine, en Afrique, le premier Juif – peut-être le seul Juif qu'ils rencontreront, c'est Shylock. Et elle me chante que l'histoire du *Marchand* résume l'histoire de l'antisémitisme.

Mais ce n'est pas une histoire, c'est une pièce.

Et elle dit que c'est bien son avis. Si ce n'est qu'une pièce parmi d'autres, pourquoi continuer à la jouer ?

J'ai essayé de mentionner la poésie, l'humanité, le… mais elle n'écoutait pas. Personne n'écoutait. Non. Elle racontait sa propre histoire. Qu'elle avait un fils. Que lorsqu'il était au lycée, ils ont étudié *Le Marchand* et qu'il était le seul Juif de sa classe, alors pendant deux ans les autres l'ont surnommé Shylock et parfois,

lorsqu'il rentrait chez lui, ils lui jetaient des piécettes.

Je n'ai pas su quoi lui répondre. Que peut-on répondre ? Est-ce la faute de Shakespeare ? Est-ce celle du professeur ? Est-ce…

Et là, elle me demande : « Aimeriez-vous que votre enfant voie cette pièce ? »

Il se trouve que ma fille l'a vue, et qu'après, nous avons eu une excellente discussion à son propos, sur l'antisémitisme et sur ce qu'être Juif veut dire. Mais je n'ai pas réussi à dire cela. Je n'ai pas réussi à placer un mot.

« Comment une guerre – n'importe quelle guerre – se dérouleraitelle si les méchants n'étaient pas caricaturés ? Comment l'Holocauste se serait-il déroulé si les Juifs n'avaient pas été caricaturés ? Si les Allemands avaient vu les Juifs comme de vraies personnes au lieu de les voir comme des… Shylocks ? »

Alors maintenant, Shylock est responsable de l'Holocauste ?

Soudain, l'amphithéâtre bourdonne de suggestions.

Une fille – pardon, une femme, dit « Pourquoi ne pouvez-vous pas simplement enlever le mot « Juif » et faire de lui un Monsieur Tout le monde ? Vous savez : en faire un Chrétien, un athée, quelque chose comme ça ? »

Puis une autre femme veut savoir si nous ne pourrions pas juste récrire la pièce et carrément supprimer Shylock.

Je lui réponds que je ne suis pas sûr que cela fonctionnerait.

Je demande aux étudiants s'ils pensent que cette pièce pourrait les rendre antisémites. Non. Aucun étudiant ne pense qu'elle pourrait l'influencer. Mais ils sont tous certains qu'elle pourrait influencer « d'autres gens ».

Alors le professeur Berman me demande si, la prochaine fois que quelqu'un fait exploser une bombe dans une synagogue ou vandalise un cimetière juif, cela me gênerait de savoir qu'il l'a fait en pensant à Shylock. Je lui réponds que je ne peux pas imaginer une chose

pareille. Elle rétorque qu'elle, elle y arrive très bien.

Et puis elle me dit qu'Anthony Burgess, vous savez, le type qui a écrit *Orange mécanique* – ou si vous ne le saviez pas, ne vous sentez pas gênés : je ne le savais pas non plus, c'est elle qui me l'a dit, ce qui m'a fait me sentir encore plus mal – Anthony Burgess avait toujours soutenu que l'art n'avait besoin d'aucun autre argument pour se défendre que sa propre perfection. Que les histoires elles-mêmes n'étaient pas dangereuses.

Puis vers cette époque, en Angleterre, deux jeunes garçons ont battu à mort un autre jeune garçon avec les coups qu'ils avaient appris en regardant *Mighty Morphin Power Rangers*. Et Burgess se rétracta sur son lit de mort. Il décida que l'art était peut-être bien dangereux, finalement. Que peut-être il n'aurait pas dû publier *Orange mécanique*.

J'ai répondu à cela qu'à ma connaissance, Shakespeare n'avait jamais écrit un épisode de *Mighty Morphin Power Rangers*. Bien qu'apparemment Francis Bacon en ait écrit quelques-uns.

(*Pour le spectateur qui rit.*) Je suis heureux que vous trouviez cela drôle. Elle, cela ne l'a pas fait rire.

Apparemment, Burgess a soutenu que les écrivais étaient dangereux. Que les artistes étaient dangereux. Les mots sont dangereux.

Cela veut-il dire que l'on doive enfermer tous les mots ?

Je regrette de n'avoir pas sorti cela le jour de la rencontre. Je n'y ai pas pensé.

J'ai suggéré que nous ajoutions un happy end, une fin à la Tate, où Shylock refuse de se convertir et où la cour, constatant ses errements et sentant l'extraordinaire noblesse en jachère dans ce vieil homme plein de bonté, lui rend son argent et sa liberté. Sa fille revient en courant se jeter dans ses bras affectueux et l'embrasse alors que Lorenzo déclare que pour garder Jessica, il est prêt à affronter le mépris de ses frères chrétiens en se convertissant au judaïsme afin de rester auprès de son véritable amour.

Une jeune femme dit « Ça pourrait marcher » et les autres étudiants se mettent à abonder dans son sens. Ils pensaient que j'étais sérieux. Ils voulaient vraiment le *Roméo et Juliette* de Tate où tout le monde se marie à la fin et a beaucoup d'enfants. Fini la tragédie, car la tragédie demande un public capable de tirer ses propres conclusions et Dieu protège ceux qui tirent les mauvaises.
Alors elle me demande si je suis un Juif ou un acteur. Qu'étais-je supposé répondre à cela ? Je croyais que j'étais les deux à la fois. D'accord, je ne suis pas religieux. Je ne vais pas souvent à la synagogue, sauf pour Yom Kippour, mais cela veut-il dire que je ne suis pas Juif ?

Puis elle me dit : « Vous savez qu'Hitler adorait votre pièce ? »

Maintenant, cela devenait « ma pièce ». Et j'étais du côté d'Hitler.

Donc je lui demande si elle pense que *Le Marchand de Venise* devrait être interdit.

Elle n'a pas un instant d'hésitation. « Je ne vois certainement aucune raison pour la voir représentée ».

Pourquoi s'arrêter là ? Pourquoi ne pas la retrancher de tous les volumes d'œuvres complètes et la brûler ?

Il y a eu un long silence. Tout le monde s'est tu pendant un moment. Cette fois-ci, je sentais que j'avais gagné. Que Shakespeare avait gagné. Pendant un moment j'ai pensé qu'ils avaient vraiment honte.

« Je ne pense pas que ce serait facilement réalisable », dit-elle. Et elle a souri. Je crois qu'elle blaguait. Mais je n'en suis pas sûr.

Alors elle demande à nouveau pour quelle raison un acteur voudrait jouer cette pièce.

Puis ce jeunot ouvre son bec, « Comment vous sentiriez-vous si la pièce se passait en Israël au lieu de Venise et si, au lieu d'être Juif, Shylock était Palestinien ? Qu'en penseriez-vous ? »

Là, une autre étudiante me raconte qu'elle est juive et qu'elle a vu à Stratford, dans l'Ontario, une représentation du *Marchand* qui se passait dans l'Italie fasciste. Et qu'elle avait beaucoup « mieux

perçu » la pièce ainsi.

J'ai répondu que j'étais très heureux pour elle mais que nous avions, de toute évidence, décidé d'interpréter la pièce différemment.

Mais elle voulait savoir pourquoi. Pourquoi nous n'avions pas décidé d'interpréter la pièce d'une façon qui permette aux Juifs de mieux la percevoir.

Pendant un moment, je me suis dit que peut être elle avait raison. Peut-être cette production est-elle trop négative.

Puis je me suis repris. Est-ce cela notre objectif, maintenant ? Essayer de deviner les attentes des spectateurs dans tout ce que nous faisons ? De façon à ce que la pièce soit mieux perçue ?

Ne sommes-nous autorisés à monter *Le Marchand* que si nous proposons une version qui soit approuvée par le Congrès Juif ?

Ne sommes-nous autorisés à monter *La Mégère apprivoisée* que si le centre pour femmes battues du coin nous soutient ?

Est-ce que chaque mise en scène de chaque pièce doit être « bien perçue » par tout le monde dans le public ?

Au public, qu'il interroge sincèrement.

Oui ou non ?

Est-ce cela que vous voulez ?

Avant que je puisse dire quoi que ce soit, un autre jeune me balance : « Il est évident que vous êtes raciste. Pourquoi n'admettez-vous pas simplement que vous êtes raciste et que *Le Marchand* est une pièce raciste ? »

Raciste ?

J'étais si furieux, si…

Alors j'ai recommencé à explique qu'il s'agissait d'une œuvre d'art et que c'était un classique et que… je ne me souviens plus de ce que j'ai dit après cela. Je ne crois pas avoir été plus cohérent que Tony.

Par contre, je me souviens de ce que j'ai dit pour finir. « C'est une œuvre d'art », j'ai dit. « Cela ne suffit-il pas, comme raison ? »

Et Marcia T. Berman de répondre « C'est comme si vous disiez que l'on peut brûler un immeuble du moment que le feu est beau à regarder ».

Quand je suis sorti de l'amphithéâtre, je me suis senti comme si cent personnes m'avaient craché dessus.

C'est en retournant à ma voiture que cela m'a frappé. Pourquoi je suis si en colère. Contre elle. Contre ces gosses.

Je les entends crier au « raciste » et je vois mon père à l'âge de quatre ans à Odessa. Les cosaques sont là. Ils sont venus prendre mon grand-père. Personne ne sait pourquoi. Personne n'a jamais su pourquoi. Et mon père – quatre ans – s'accroche à la jambe de son père. Et un des cosaques se tourne vers ma grand-mère et lui dit que si son petit garçon – si mon père – ne lâche pas la jambe de son père, il lui coupera les bras.

Je les entends crier au « raciste » et je me demande ce qu'il est arrivé à mon grand-père. À mon *zaida*.

Ce petit con entend le mot « raciste » et il voit Shakespeare.

Vous savez, je suppose que je devrais remercier Marcia T. Berman. Si elle ne m'avait pas craché dessus, je n'aurai probablement jamais réfléchi à tout cela. Ou à ce que cela signifie d'être juif. Remarquez, sans *Le Marchand*, je ne pense pas qu'elle y aurait réfléchi non plus.

Je sais. Je ne me suis pas bien tenu, finalement. Et je n'ai pas répondu à vos questions. Je suis désolé.

Il ôte ce qui reste de son costume et de son maquillage.

J'ai également réfléchi à ce qu'elle m'a raconté à propos de Burgess et je vais vous dire ce que je regrette de ne pas lui avoir répondu, ce que je regrette de n'avoir pas répondu à cette classe. Peut-être que Burgess a raison. Peut-être tout cela est-il dangereux. Galilée était dangereux. Moïse était dangereux. Peut-être Shakespeare est-il dangereux. Peut-être est-ce un risque que nous devons courir. Peut-

être que c'est cela, l'art.

Finalement, peut-être ne monte-t-on pas cette pièce seulement parce que c'est une œuvre d'art.

Peut-être la monte-t-on parce qu'elle nous oblige à parler de problèmes comme celui-ci.

J'ai fait un peu de lecture sur les nazis et Shakespeare, l'autre jour. Elle avait raison. Hitler aimait beaucoup *Le Marchand de Venise*. En revanche, il ne voulait pas que l'on monte *Othello*. Il trouvait la pièce « choquante » parce qu'on y voyait un homme noir dans une position d'autorité. Hitler avait peur que cela mette de mauvaises idées dans la tête des gens.

De même, je suppose que le professeur Berman craint que notre pièce ne vous mette de mauvaises idées dans la tête. Craint que vous soyez ces « autres gens » : ceux qui, après avoir vu *Le Marchand*, se transformeront en une foule déchaînée de fachos cinglés, assoiffés du sang de leurs voisins juifs. Personnellement, je veux croire que vous n'êtes pas si bêtes. Que les gens ne sont pas si bêtes. Mais si vous l'êtes, je vous en prie : conspuez-moi autant que vous voudrez.

SHYLOCK Quelle sentence puis-je craindre, quand je ne fais aucun mal ?
Vous avez parmi vous de nombreux esclaves,
Que, comme vos ânes, vos chiens et vos mulets,
Vous employez à d'abjectes et serviles besognes,
Parce que vous les avez achetés. Irai-je vous dire :
« Libérez-les, mariez-les à vos héritières !
Pourquoi doivent-ils suer sous leurs fardeaux ? Que leurs lits
Soient aussi moelleux que les vôtres, et leurs palais
Flattés par les même mets ! » Vous me répondrez :
« Les esclaves sont à nous », je vous réponds de même :
Cette livre de chair que j'exige de lui
Est chèrement achetée, elle est à moi et je l'aurai :
Si vous me la refusez, fi de vos lois !
Les décrets de Venise sont sans force !
J'attends la sentence, l'aurai-je ? Répondez.

Jon fait une révérence, sourit, salue et sort fièrement.

[1] *All my Children* dans le texte original.
[2] *Der Stürmer* était un hebdomadaire de propagande nazie.
[3] *Hogan's Heroes* dans le texte original.
[4] « A borscht belt comedian, a Jackie Mason Jew » dans le texte original.
[5] *Seinfeld* dans le texte original.



Mark Leiren-Young. Photo de John D. Huston