

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 consécration 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 York², alors qu'il était sur le point de quitter son poste de directeur artistique du Theater am Turm³ 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 XX^e siècle⁴. 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 » (*OV*M : 9). Un des policiers, Peter Kraus, est plus grave : « C'est comme ça. La ville dévore ses enfants » (*OV*M : 4). Roma B. (dont

le prénom évoque celui de Rosalie Marie Nitribitt⁶⁾ 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. (*OV*M : 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 plaintes 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, adviene 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 dominant 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 XII^e siècle. Elle a connu son lot de pogroms et, comme à Venise, a été contrainte à la vie de ghetto. Mais à partir du XIX^e 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'Allemagne⁸. 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 XVI^e 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'historique¹⁰.

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* Quoiiii ? 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 imploreraient 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 malade 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 *Literarisches 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 réactions¹¹. 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 oubliée 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 1^{er} 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 Antisemitismus 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 oubliée 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 Suhrkamp. 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 Schauspielhaus 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'ambiguïtés. 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 ayants 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 oubliée 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 Gaudette, 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 Cambreng, 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 11^e. 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 Brigitte 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 oubliée 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 ambiguë », 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 et entend sur scène rend le caractère infini du sens
penser l'horreur. sensible le poids et les et des mots.
La dimension strates de l'Histoire, la vie
multiple de ce qu'on voit du passé dans la présent,

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