

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 suscitées 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 metteuse 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 XIX^e 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 XIX^e 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 Hitler². 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 1976³ : 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 partielle 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 intellectuel⁴ 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 XIX^e 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 vénézuélien 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 metteuse 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 2003⁵, 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 metteuse 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'Andrei 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 Renaissance 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 écrit 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>>.