

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

Isabelle STARKIER

(MCF HDR, Université d'Évry, SLAM, comédienne, metteuse 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 metteuse 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 déploie 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 Jovet parlant de *Tartuffe*, « une œuvre classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie » (Jovet : 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, Tchekhov, 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 connaître 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 connaître 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 épouisez 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-traison 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 XVI^e siècle. Car c'est l'antisémitisme du XIX^e 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 tonitrué, 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 ambiguë, 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 stigmaté, 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 XVI^e 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 XXI^e 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 apparaît, 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