



HAL
open science

Comment (dé)monter le Marchand de Venise aujourd'hui?

Isabelle Starkier

► **To cite this version:**

Isabelle Starkier. Comment (dé)monter le Marchand de Venise aujourd'hui?. Coup de théâtre, 2014, 27. hal-02475545

HAL Id: hal-02475545

<https://univ-evry.hal.science/hal-02475545>

Submitted on 12 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMMENT (DE)-MONTER LE MARCHAND DE VENISE AUJOURD'HUI?

Monter ou dé-monter *Le Marchand de Venise*? Telle est la question qui se pose au metteur en scène confronté au texte et à ses représentations, à ses fantômes et à ses fantasmes. Evoquant *Le Marchand de Venise*, Peter Brook affirmait haut et fort ne jamais vouloir monter cette pièce tant qu'il restera un antisémite au monde. Une façon élégante de renvoyer le texte au spectateur et de déclarer qu'une pièce ne se lit qu'à l'aune de son public. Sachant que je ne peux qu'abonder dans la prise en compte du contexte imbriqué dans le texte même, quelles raisons m'ont poussée alors, tant comme co-traductrice que comme metteur en scène, à monter une pièce si controversée en 2003 ?

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

- la question 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 dans *Le devoir de traduire*, qui associe la traduction à l'interprétation consubstantielle à toute mise en scène.

- la question 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 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 (comme dans nombre de pièces de Molière telles *Monsieur de Pourceaugnac* - que j'ai monté, 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.

- la question fondamentale au théâtre de l'ambiguïté générique du texte. Qu'est ce que l'auteur a bien pu vouloir dire? Nous demande-t-on souvent, dans un cadre scolaire. A nous de répondre sans détour : mais précisément ce que le spectateur y voit, soit ce que voit au premier chef le metteur en scène, spectateur originel et privilégié, passeur de sens qui déplie et déploie les signes d'un texte par définition ambigu, opaque, polysémique. Plus que tout autre *Le Marchand de Venise* est une oeuvre volontairement complexe qui se lit non « dans le texte » mais dans le contexte de sa représentation. Car, comme le dit Louis Jouvet, parlant de *Tartuffe*, « une oeuvre classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie » (Louis Jouvet : 93)

Une pièce en or...

Voilà pourquoi, en 2003, j'ai choisi de mettre en scène cette pièce qui confondait et 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 (partie intrinsèque de sa difficile 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 le mettre en scène, 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 en mémoire ce même monologue, joué par Claude Dauphin en 1970, au Théâtre Edouard 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, sublimes maîtres à jouer. Caricature qui est au coeur même du *Marchand de Venise*, qu'on est obligé de re-présenter, soit de présenter deux fois : comme représentation de la représentation du Juif... Une mise en abyme qui 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* »(William Shakespeare : 110)

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 mais qui d'entrée de jeu nous pose le problème même de sa représentation.

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 (William Shakespeare : 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* » (William Shakespeare : 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. Etrange 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.
En justice, une cause entachée et corrompue
Assaisonnée d'une voix gracieuse
Cache bien sa face démoniaque. En religion,
Une hérésie assénée d'une voix sérieuse
Recevra la bénédiction et l'approbation des Pères,
Bien dissimulée sous de beaux atours.
Il n'est pas de vice aussi banal soit il qui ne porte
En apparence quelque marque de vertu.
Combien de couards aux coeurs 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
(William Shakespeare : 88).*

L'or est à la fois recherché et stigmatisé par l'Eglise qui refuse que les chrétiens en usent - et attribue aux Juifs cet usage ou cette usure. 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 ne sont en se déguisant en hommes, et en testant ainsi la fidélité, mais peut être aussi la sexualité vacillante, de leurs promis. Jeu 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 Antonio :

*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
(William Shakespeare : 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 (étonnant pour quelqu'un dont le destin dépend des coffrets) : « *Bon débarras. Allez, ferme les rideaux. Que tous ceux de sa race héritent du même lot !* » (William Shakespeare : 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, « *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* ».

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. A sa traduction, nous nous sommes aperçus combien tout était miné par l'argent, y compris et surtout l'amour. Jean-Michel Desprats 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 avec Luca Ronconi) Et en effet, il est étonnant de souligner que lorsqu'il 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 » . (William Shakespeare : 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 :

*A 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
Ou de nombreux Jason viennent la conquérir.
O 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
(William Shakespeare : 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'oblige 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...*
(William Shakespeare : 113)

Oui, décidément, *un juif n'a t il pas des yeux* etc...? Ne leur est il pas semblable en tout et aussi en cela?(William Shakespeare, 81). La dérision de la livre de chair renvoie à la parodie que revendique Shylock en inversant la chair des esclaves en un elivre de la chair d'un de leurs maîtres. En démiurge, il dévoile le grotesque théâtral de cette scène où le masque jaillit de 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 vieillissés 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 fantasmagorique 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 des « *gains légitimes qu'il (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.*
(William Shakespeare : 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 avaro 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 passé ce travail de (dé)montage des mots et de leur double sens auquel nous nous sommes livrés dans un jeu de traduction-trahison à quatre mains, arrive la question du (re)montage de la pièce. On sait 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 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 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 16ème siècle. Car c'est l'antisémitisme du 19ème siècle qui pose le Juif non plus par le religieux (comme l'antijudaïsme) mais par une essence "sémite" qui viendrait définir une race dont le trait intrinsèque ou dont le capital génétique se résume à l'or, la possession. Comme le souligne très bien Pierre Birnbaum dans *Le peuple et les gros- Histoire d'un mythe*, 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 Andrei 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 apparemment saisit nombre de spectateurs.

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 (René Solis, 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 tonitruue, 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(Annie Copperman, Les Echos, 25/09/2001)

Oui, mais justement. Les juifs et les goys ne sont pas traités à la même enseigne du fantôme 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 à 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 coeur 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

A des actes de miséricorde....

Et le Doge de conclure :

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'Etat {...}

(William Shakespeare : 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 sentiment. 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 et qui lui colle à la peau, afin de le reconnaître (Apprenez à les reconnaître!), de l'identifier comme Autre que soi-même, comme autre soi-même. Il me paraît important de citer ici la définition que donne du juif Adolf Hitler 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)(Adolf Hitler : 62) Ainsi l'antisémite est condamné à se demander à l'infini : *Qui est le marchand ? Qui est le Juif ?**

A chaque fois que, sortant de la trappe qui le conduit souterrainement de son ghetto supposé à l'escalier majestueux de Venise, il 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 etc...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 { ...}(William Shakespeare : 81)

Tirade que nous avons choisie de mettre en scène comme un passage à tabac, digne d'*Orange Mécanique* de Stanley Kubrick. Les deux Dupont et Dupond (

une référence explicite à *Tintin* dans leurs costumes) que sont Solario et Solanio, ces deux Vénitiens moyens et interchangeables, le frappaient violemment, dans une jouissance sadique contre laquelle Shylock luttait avec ses mots. Ces mots qui disent tous - de la grande tirade à la comparaison avec les esclaves au procès - que cette affaire d'antisémitisme est bien une affaire de semblables, d'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. Quand 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 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 16^{ème} siècle pourtant respectée, le masque de Pantalone dont est affublé en permanence ce vieux grippe-sou qu'est Shylock jouait totalement la caricature, sans distance, sans démontage. Encore une fois, il ne s'agit pas de Pantalone mais du Juif dont le « faciès » donne lieu à recherche anthropométrique délirante sous couvert de scientificité et de rationalité respectable. Comme si cette pièce au premier degré donnait à voir ce que le spectateur "moyen" de l'époque souhaite entendre quant à l'irrésistible et pathétique différence que la peau (ou les gênes) donne à l'âme, faisant des juifs *par nature* d'insatiables dévoreurs de pouvoir et/ou d'or.

La responsabilité de toute représentation

Spectateur « moyen » de l'époque ou moyenne du spectateur du 16^{ème} siècle à nos jours. Lisant par hasard un roman de gare d'un certain 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* ». Et 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* ». (Michel De Grèce : 19)

L'affaire Dieudonné témoigne de cet inchangé du fantasme antisémite qui touche bien à la représentation « atavique » du Juif. Mieux encore la pièce écrite par des étudiants sous la direction d'un auteur canadien altermondialiste Eric Noël, et montée par un metteur en scène professionnel (Claudie Landy) à la Rochelle (*Une pièce sur le rôle de vos enfants dans la reprise économique mondiale.*) 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 Gold-berg(!) :

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 ai 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... Et les auteurs (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* (cité par Michel Goldberg, *L'antisémitisme en toute liberté ou comment un discours de haine envahit le théâtre universitaire* : 23 et 153)

Sachant cela, que ce fantasme se véhicule autour de nous - public et acteurs du 21^{ème} 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. Echos des rapports entre altérité et identité qui minent Shakespeare dans toutes ses pièces (du double Hamlet à Othello, des hommes travestis en femmes travestis en hommes...), échos de la fabrication du monstre - celui que l'on montre du doigt - comme dans *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 écoeurant happy end se déroulent au dessus du corps de Shylock à qui, en enlevant et le lieu et les biens et l'identité (puisque le magnanime Antonio le force à se convertir au christianisme), une Venise triomphante nie l'intégrité, lui dénie la condition d'homme et son 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{...}*
(William Shakespeare : 127)

Et 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 donc, 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, 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 rappelle "*Comment ne pas voir que de même 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 {...}*"(Otto 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 nous sommes. Daniel Mesguich nous déclarait toujours lors de ses magistrales leçons (puisque j'ai eu la chance de suivre ses cours à l'American Center - juste avant qu'il n'entre au CNSAD) que lorsqu'on met en scène Hamlet, on met aussi en scène les fantômes de toutes ses interprétations. Il en est de même avec Shylock qui contient tous les fantômes non seulement de ses doubles, ces représentations vilipendées de tous les romans, les films ou les expositions 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...

Isabelle STARKIER

Ancienne élève de l'ENS

Maître de conférences en Etudes Théâtrales à l'Université d'Evry

Comédienne, metteur en scène et directrice de Compagnie

BIBLIOGRAPHIE

BIRNBAUM Pierre, *Le peuple et les gros – Histoire d'un mythe*, Ed.Grasset et Fasquelle, Coll.Pluriel, 1979

DE GRECE Michel, *Le Vol du Régent*, Ed.Lattès, Folio Poche, 2008

DÉPRATS Jean-Michel, *Historique des représentations. Les métamorphoses de Shylock*, in SHAKESPEARE William, *Le Marchand de Venise*, nouvelle traduction J. M.DÉPRATS, Paris, Théâtrales, 2001

DÉPRATS Jean-Michel / RONCONI Luca, *Luca Ronconi, Festival d'automne 1987 (entretien), Théâtre/public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n°78, 1987

GIUDICELLI Carole, *Les tours de la machine et les détours du langage : Le Marchand de Venise mis en scène par Luca Ronconi*, Revue Lisa, Presses Universitaires de Rennes.

GOLDBERG Michel, *L'antisémitisme en toute liberté ou comment un discours de haine envahit le théâtre universitaire*, Ed.Bord de l'eau, 2014

HITLER Adolf, *Mein Kampf*, Nouvelles éditions Latines

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.

Programme de la Comédie-Française pour la mise en scène du *Marchand de Venise* de William Shakespeare de Luca Ronconi, novembre 1987.

PROUST Marcel, *A la recherche du Temps perdu, Le temps retrouvé*, Ed. La Pléïade, 1987

Revue littéraire - A propos du Marchand de Venise, F.Brunetière, Revue des Deux mondes, Tome 97, 1890

SHAKESPEARE William, *Le Marchand de Venise*, nouvelle traduction de Michel Lederer et Isabelle Starkier, suivi de *Le Juif et son double*, appareil critique d'Isabelle Starkier, Michel Lederer et Antoine Spire, Ed. Le Bord de l'Eau, 2003

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, traduction Yves Bonnefoy, Folio Classique, 1978

WEININGER Otto, *Sexe et Caractère*, Ed L'Age D'Homme, 1975