ODEON

THEATRE NATIONAL

Comédie Française

LE MARCHAND DE VENISE

SHAKESPEARE

ODEON

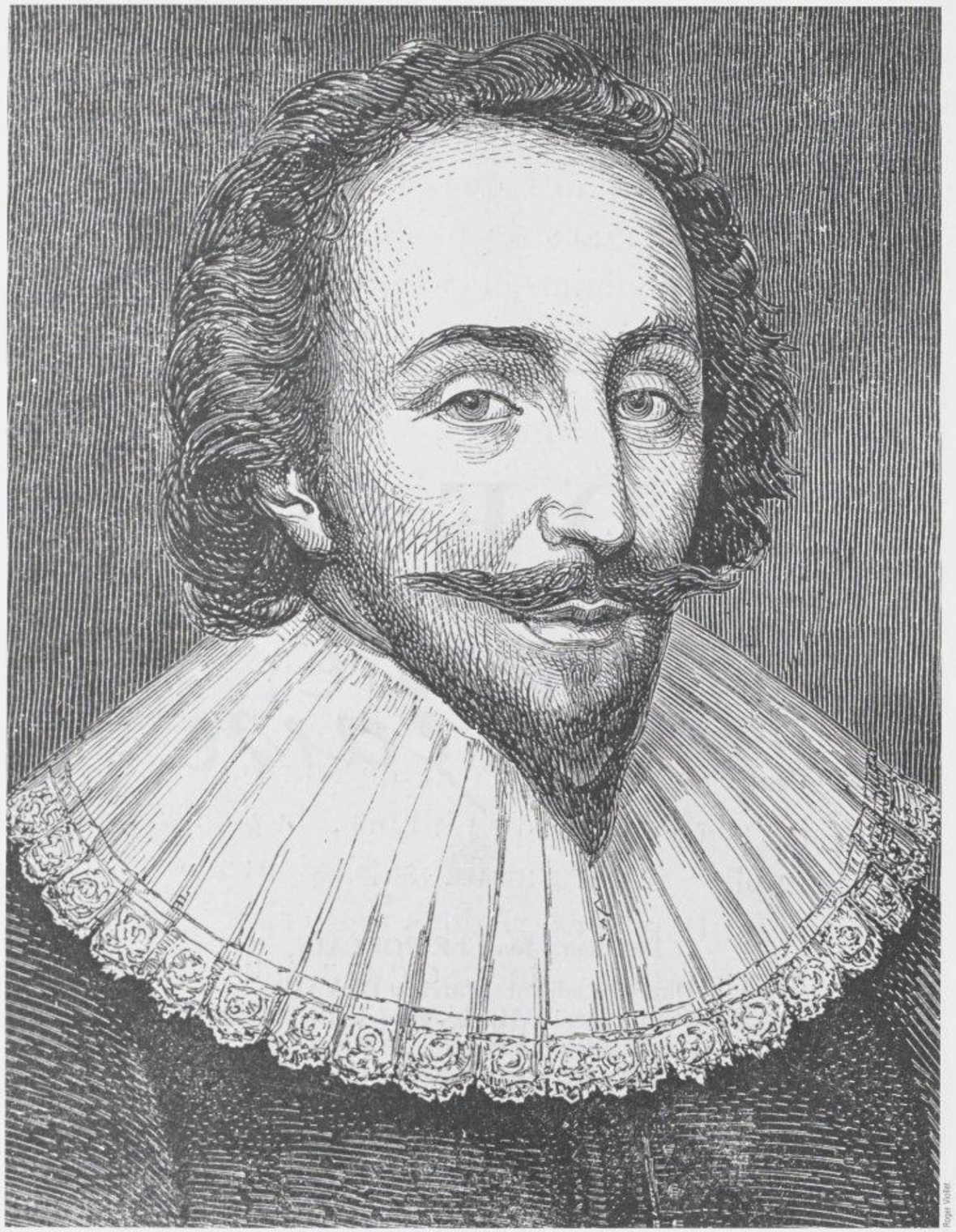
THEATRE NATIONAL

Comédie Française

Directeur : **Jean LE POULAIN**

Directeur adjoint : **Patrick DEVAUX**
Secrétaire général : **Marie-Annick DUHARD**
Administrateur : **François ROUCHARD**
Agent comptable : **Amédée HENRY**
Directeur de scène : **Christian DAMMAN**
Chef comptable : **Odette VERGNE**

Directeur artistique du Petit-Odéon : **Jacques BAILLON**



William Shakespeare

LE MARCHAND DE VENISE

William SHAKESPEARE

Texte français : Jean-Michel DÉPRATS

Une coproduction de la Comédie-Française, du Théâtre national de l'Odéon, de la Sept et du Teatro Petruzelli de Bari (Italie).

Avec le Festival d'Automne
et le soutien de l'Union de Banques à Paris et de Cerus.

Festival d'automne à Paris 1987

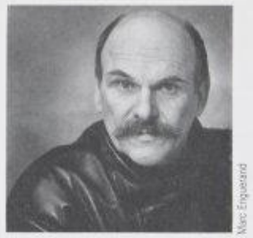
Union de Banques à Paris

Au Théâtre national de l'Odéon.
Du 10 novembre 1987 au 14 janvier 1988.

Mise en scène : Luca RONCONI

Collaboration à la mise en scène : Myriam DESRUMEAUX
Collaboration artistique : Angelo CORTI
Décors : Margherita PALLI
Costumes : Vera MARZOT
Assistée de Monique BERTRAND et Patricia DARVENNE
Lumières : Sergio ROSSI

Décors fabriqués par la Société ARIANESE.
Costumes fabriqués par la Société TIRELLI.


Marc Enguérand

François Chaumette

Marc Enguérand

Jean-Luc Boutté

Marc Enguérand

Christine Fersen

Marc Enguérand

Richard Fontana

Marc Enguérand

Natalie Nerval

Marc Enguérand

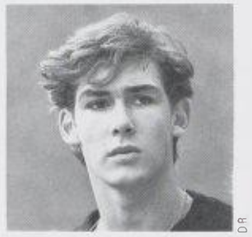
Baptiste Roussillon

Marc Enguérand

Bernard Ballet

Marc Enguérand

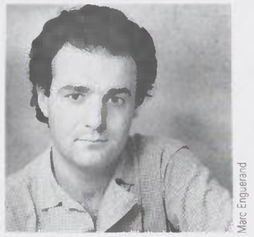
Benoist Bauduin


D R

Laurent Blanchard

Eric Dupond

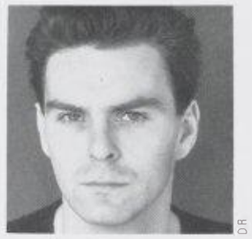
Michel Favory


Marc Enguérand

Philippe Fretun

D. Lusach

Éric Lagarde


D R

Yves Lambrecht

D R

Pauline Macia

Josseline Minet

Jean-Michel Martial

Richard Bathuais

Pierre Mescam

Marc Enguérand

Robert Ohniguian

Raymond Andreon

Jean Péméja

D R

Michel Ruhl

D R

Pierre-Louis Saussereau

LE MARCHAND DE VENISE

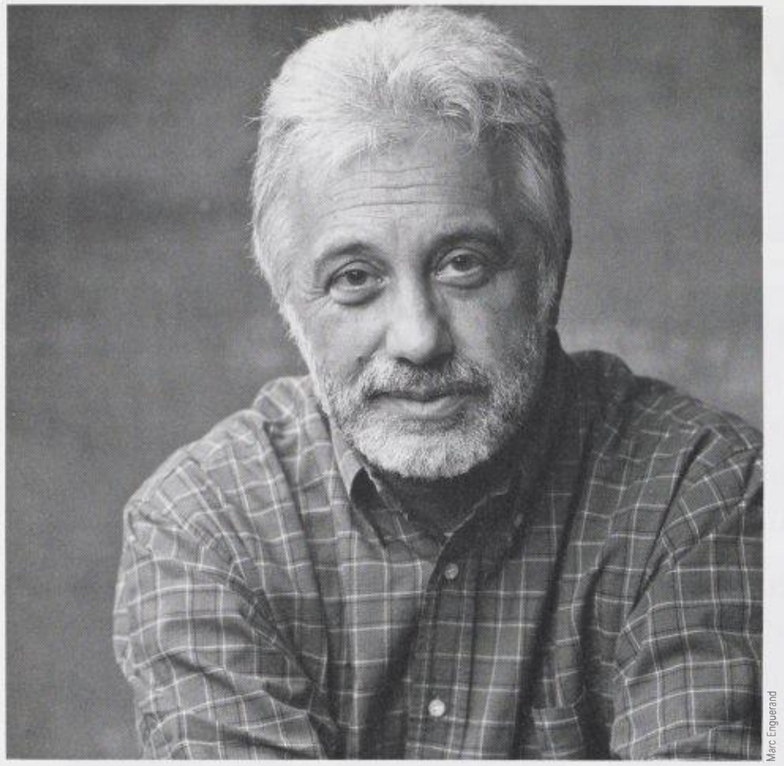
François CHAUMETTE : *le Prince d'Aragon*
Jean-Luc BOUTTÉ : *Shylock*
Christine FERSEN : *Portia*
Richard FONTANA : *Bassanio*
Sociétaires de la Comédie-Française.

Natalie NERVAL : *Nérissa*
Baptiste ROUSSILLON : *Lorenzo*
Pensionnaires de la Comédie-Française.

et par ordre alphabétique

Bernard BALLET : *Gratiano*
Benoist BAUDUIN : *le Chanteur*
Laurent BLANCHARD : *Stephano*
Michel FAVORY : *Solanio*
Philippe FRETUN : *Lancelot Gobbo*
Eric LAGARDE : *Balthazar*
Yves LAMBRECHT : *Antonio*
Pauline MACIA : *Jessica*
Jean-Michel MARTIAL : *le Prince du Maroc*
Pierrik MESCAM : *Tubal*
Robert OHNIGUIAN : *Salerio*
Jean PÉMÉJA : *Le vieux Gobbo*
Michel RUHL : *le Duc de Venise*
Pierre-Louis SAUSSEREAU : *Léonardo*

Artistes de complément :
Amid Beriouni, Tilly Dorville, Daniel Druelle, Bruno Dubois, Benjamin Follin, Jean Grecault, Christian Janier, Monique Laurie, Jean-Jacques Lavialle, Alain Umhauer, Vincent Vernillat.



Marc Enguerand

LUCA RONCONI

Luca Ronconi est né à Suse (Tunisie) en 1933. Sa mère était dans l'enseignement. Diplômé, en 1953, par l'Académie d'art dramatique « Silvio d'Amico » de Rome, il s'est consacré à la carrière d'acteur pendant une dizaine d'années.

A partir de 1963, Ronconi réalise ses premières expériences de mise en scène, tout d'abord dans le cadre d'une compagnie privée (La Compagnie Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté) pour laquelle il monte, en 1963, *Lo bonne Epouse* (spectacle composé de deux pièces de Goldoni : *Lo putta onorata* et *Lu buona moglie).* Il présente, ensuite, en 1965, durant les mois d'été, une pièce de Térence, *Un ennemi de soi-même (l'Heautontimoroumenos)* et, en 1966, *Lo Comédie des gueux* d'Annibal Caro. Et c'est pendant ce spectacle que Ronconi propose sa première mise en scène personnelle : *Les Lunatiques,* pièce de deux auteurs élisabéthains, Thomas Middleton et William Rowley. Ronconi est salué par la critique italienne comme l'une des personnalités les plus importantes de l'avant-garde italienne.

En 1967, il met en scène *Mesure pour mesure* de Shakespeare et, en 1968, *Richard III,* pour le Teatro Stabile de Turin. C'est également de 1968 que date la mise en scène du *Fabricant de cierges* de Giordano Bruno, à Venise, au Teatro La Fenice, pour le Festival de la Biennale.

En 1969, c'est *Phèdre* de Sénèque, au Teatro Valle de Rome.

C'est en 1968, également, qu'il avait monté, pour le festival des Deux Mondes de Spolète, *Roland furieux.* A cette occasion, il avait fait entrer l'Arioste dans une structure scénique totalement étrangère aux architectures traditionnelles : tréteaux, estrades, chars mobiles entourant les spectateurs et les obligeant à se déplacer pour suivre l'action, parmi une foule d'acteurs et en mêlant simultanéïté et continuité. Le spectacle eut un énorme succès et fut présenté, dans les années qui suivirent, dans tous les pays du monde.

En 1970, Ronconi met en scène *La Tragédie du vengeur* de Cyril Tourneur au Metastasio de Prato.

En 1971, au Théâtre national de l'Odéon, il présente *XX,* tiré de *la Roue* de Juan Wilcock. En 1972, il monte à Rome, dans un des studios de Cinecittà, *La Centaure* de Giovanni Battista Andreini. Sont ensuite présentées à Zurich, *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist ainsi que *l'Orestie* d'Eschyle, dont la première à lieu à Belgrade.

Ronconi monte en 1973, *la Partie d'échecs* de Middleton. En 1975, *Utopie* (d'après Aristophane), à Venise (La Giudecca). A Prato, en 1977, pour le Stabile de Gênes, *Le Canard sauvage* d'Ibsen et, toujours à Prato, *Les Bocchantes* d'Euripide et *Calderon* de Pasolini. Ces deux derniers spectacles faisaient partie du travail de laboratoire auquel se livrait Ronconi à l'époque.

C'est dans le même cadre qu'est donnée la pièce de Hugo von Hofmannsthal, *La Tour,* en 1978, au Fabbricone de Prato.

Puis c'est en 1979, à Gênes, pour le Teatro Stabile, *le Perroquet vert* et *la Camtesse Mitzi* d'Arthur Schnitzler, et en 1979, *l'Oiseau bleu* de Macterlinck pour l'Emilia Romagna Teatro, à Imola.

En 1980, Ronconi met en scène, *Médée* d'Euripide, à Zurich ; en 1982, *les Revenants* d'Ibsen, à Spolète, pour le Festival des Deux Mondes ; en 1983, *Sainte-Jeanne* de Bernard Shaw ; en 1984, *Phèdre* de Racine, pour le Stabile de Turin et *Deux pièces en une pièce* de Giovanni Battista Andreini pour la Biennale de Venise et le Teatro di Roma. Puis, en 1985, *La Comédie de la Séduction* de Schnitzler au Teatro Metastasio de Prato, pour le Teatro Regionale Toscano ; en 1986, *Ignarabinus* d'Arno Holz, pour le Teatro Regionale Toscano à Prato et *la Serva amorosa* de Goldoni à Gubbio.

Parallèlement au théâtre, Luca Ronconi a mis en scène de nombreux opéras. C'est d'abord, *Cormen* de Bizet, à Venise, pour le théâtre La Fenice. Viennent ensuite, *Orphée et Euridice* de Gluck, à Florence, au Teatro Communale, et *Nabucco* de Verdi, dans le même théâtre. A Paris, au Théâtre de l'Odéon, il signe la mise en scène du *Barbier de Séville* de Rossini. On le retrouve, à Florence, avec *le Trouvère* de Verdi, et à Boulogne au Teatro Communale, avec *Faust* de Gounod. Il travaille à Berlin pour le Deutsche Oper *(Macbeth* de Verdi), à la Scala de Milan *(Don Carlos* de Verdi). Paris l'accueille à nouveau avec *Opera* de Berio, à l'Opéra. Suivront, *Cosi Fon'tutte* de Mozart — Venise, La Fenice ; *La Tétralogie* de Wagner — Florence, Teatro Communale ; *Ernani* de Verdi — Milan, La Scala ; *Les Trayens* de Berlioz — Milan, La Scala ; *Viaggio a Reims* de Rossini — Pesaro ; *Orfeo* de Rossi — Milan, La Scala ; *Aïda* de Verdi — Milan, La Scala ; *Copriccio* de Richard Strauss — Bologne, Teatro Communale ; *La Reine des fées* de Purcell — Florence, Maggio Musicale.

Pour la télévision, Ronconi a signé la mise en scène du *Rolond furieux,* de *La Bettina (La buono moglie e lo putta onorata)* de Goldoni et il a repris *Lo Tour* de Hugo von Hofmannsthal. Il a également mis en scène *John Gabriel Borkman* d'Ibsen.

ENTRETIEN AVEC LUCA RONCONI

Propos recueillis par Jean-Michel Déprats.

Luca Ronconi : Je n'ai presque jamais monté de Shakespeare en Italie. Monter un Shakespeare en France, en français, est une expérience qui m'attire. Je n'ai pas à me situer par rapport à la tradition shakespearienne française, que j'ignore. De sorte que je peux peut-être, sans avoir à entrer dans une logique piégée, faire une mise en scène de ce j'ai lu dans le texte. En échappant également à la fausse problématique de l'antisémitisme supposé de la pièce.

Jean-Michel Déprats : *Shylock est-il pour toi le personnage principal ?*

L.R. : L'idée même de personnage principal m'est difficile à concevoir. Il y a un réseau de relations entre les personnages et, souvent, la clé est dans un personnage secondaire. Pour des raisons de convention dramaturgique, les pièces de Shakespeare sont très souvent le mélange de choses diverses, de sources d'inspiration différentes. *Le Marchand de Venise* mêle des éléments hétérogènes : un conte et une chronique récente, une actualité plus récente encore (l'affaire Lopez).

J.-M.D. : *En fait, toutes les sources de la pièce sont d'origine ancienne et mythique. L'histoire de la livre de chair vient d'un recueil de contes écrit en italien à la fin du XIV^e^ siècle* (Il Pecorone *de Ser Giovanni Fiorentino) mais elle se trouve déjà sous forme rudimentaire dans des contes religieux persans et indiens.*
L'histoire des coffrets vient d'un recueil de légendes du Moyen Age : La gesta romanorum *(traduit en anglais en 1577) mais elle se trouve aussi dans le roman grec* Barlaam et Josepha *avant de figurer dans le* Decameron. *Quant à l'histoire de Jessica et de Lorenzo, certes, elle reflète celle d'Abigaïl et Mathias dans* Le Juif de Malte *mais la donnée narrative de base — la juive qui tombe amoureuse d'un chrétien et renie sa foi — est également une donnée mystique. De sorte que Shakespeare réutilise surtout des matériaux légendaires.*

L.R. : Oui, mais qui viennent se heurter à quelque chose de très concret, de très immédiat : la classe mercantile à Venise, la haine raciale dont le discours de Shylock se fait l'écho. Ce qui m'intéresse le plus, c'est le croisement de ces éléments hétérogènes.

J.-M.D. : *C'est vrai que l'hétérogénéïté due à l'entrecroisement d'une donnée réaliste et d'une donnée mythique est plus frappante que dans les autres comédies de Shakespeare qui baignent dans une atmosphère plus uniformément romanesque.*

L.R. : On oppose souvent le monde violent et réaliste de Venise (lieu des conflits raciaux, des relations d'argent) au monde irréel et romanesque de Belmont. Plus que cette opposition, évidente, il me paraît intéressant de souligner les analogies, les correspondances entre Venise et Belmont. Il y a, par exemple, un rapport entre les coffrets entre lesquels il faut choisir pour obtenir la main de Portia et le coffret que vole/viole Lorenzo. C'est lorsque Lorenzo vole sa fille et son argent 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. Il n'y a pas de calcul machiavélique lorsqu'il propose son amitié à Antonio. Bien sûr, ce n'est pas une véritable amitié mais l'idée du billet n'est pas la première étape d'un plan diabolique, d'une vengeance préméditée.

J.-M.D. : *Très souvent, dans Shakespeare, les personnages de « villains » inventent leur plan au fur et à mesure des circonstances. C'est très net dans le cas de Iago par exemple.*

L.R. : Il faut préserver cet élément d'invention, sinon il n'y a pas de dynamique dans le texte. Dans l'ordre symbolique, il y a contiguïté entre la chair d'Antonio et la chair de Lorenzo. Shylock se venge en prenant sur Antonio la chair qui a violé le coffret/Jessica. Au cœur de tout cela, il y a l'analogie entre le sexe et l'or, déjà présente lorsque Shylock dit qu'il fait se reproduire son or et son argent « aussi vite que brebis et béliers ». L'analogie entre le sexe et l'or est présente de façon souterraine chez tous les personnages.

J.-M.D. : *Il y a croisement constant de métaphores entre le champ sémantique de l'usure et le champ sémantique de l'amour. Amour et usure sont opposés l'un à l'autre mais il y a aussi des similarités entre l'un et l'autre. L'usure est employée comme image paradoxale de l'amour. Shakespeare utilise cette comparaison dans plusieurs pièces* — Roméo et Juliette, Mesure pour Mesure, Tout est bien qui finit bien... — *mais de façon plus explicite encore dans les Sonnets. Il parle de l'amour en termes commerciaux, et le décrit comme une forme d'usure où la multiplication du bonheur entre ceux qui donnent et ceux qui reçoivent est semblable à un profil naturel. Dans* le Marchand de Venise, *quand Portia s'offre à Bassanio (Acte III, scène 2) elle se décrit en termes monétaires. Plusieurs fois, la terminologie commerciale de Venise est employée à Belmont.*

L.R. : Je veux que Portia, comme tous les autres personnages, soit en deçà de la compréhension de ce qu'elle dit. L'analogie entre le sexe et l'or ne fonctionne pas au niveau conscient mais elle est dans l'esprit de tous les personnages. Ils vivent tous la confusion de ces deux éléments. Cette trame souterraine m'intéresse plus que l'homosexualité supposée des personnages masculins. Peu m'importe de savoir si Antonio est amoureux de Bassanio, ou Bassanio amoureux d'Antonio. Ce n'est pas intéressant car ce n'est pas dit dans le texte. En revanche, l'échange symbolique entre argent et sexualité *est* dans le texte. L'écriture imbriquée, métaphorique, de Shakespeare ne dit pas de façon compliquée ce que les personnages connaîtraient de façon simple. Elle est compliquée parce que les personnages ne connaissent pas tout d'eux-mêmes. Quand je travaille sur des textes dramatiques, sur des personnages de théâtre, j'aime bien accentuer l'écart entre ce que l'on dit et ce que l'on veut dire, ce que l'on dit volontairement et ce que l'on dit involontairement. Dans le travail avec les acteurs, j'insiste sur certains processus mentaux, les associations, l'oubli ou la remémoration. Ce qui m'intéresse aussi, c'est le concret de la langue. Quand un personnage emploie une métaphore, fait une comparaison, ce n'est pas une chose décorative ou purement rhétorique. Le personnage essaie par cette métaphore ou cette comparaison de s'approcher le plus possible du concret. Il essaie de dire de façon précise une chose complexe. Avec le décalage éventuel entre ce qui est dit et qui le dit. Lorsque, par exemple, Portia dit « la jeunesse bondit comme un lièvre », j'imagine alors quelqu'un dont la jeunesse est refoulée. La métaphore n'est pas — ou pas seulement — une figure de rhétorique, elle est la recherche du vrai sens par quelqu'un qui veut s'emparer du concret.

J.-M.D. : *Dans ta distribution, il y a un décalage par rapport à l'âge qu'on attribue habituellement aux personnages. Le texte dit, par exemple, que Shylock est vieux, or, tu as confié le rôle à Jean-Luc Boutté.*

L.R. : Pourquoi faire un Shylock vieux ? Il a une fille très jeune. Quarante ans, maintenant, ce n'est pas vieux. Ça l'était probablement à l'époque. Surtout, je veux faire de Shylock un personnage fort, profondément conscient de sa tradition juive, et qui s'oppose consciemment au chrétien. Je ne veux pas un juif victime, soumis, rampant.

J.-M.D. : *Il n'y a d'ailleurs aucune suggestion de servilité dans le texte.*

L.R. : Le pouvoir vénitien avait beaucoup d'égards envers les Juifs. Il leur offrait des garanties assez importantes dans l'exercice de leurs activités commerciales. Shylock n'est pas servile, il n'est pas lâche. Je ne pense pas non plus qu'il ait d'emblée un projet de vengeance. Comme je te l'ai dit, sa décision de se venger est prise après la fuite de sa fille, dans la scène où il apprend les malheurs survenus à Antonio. La première scène de confrontation avec Antonio est une scène qui voit s'affronter des conceptions religieuses différentes.

J.-M.D. : *Avec, notamment, le débat sur l'usure ?*

L.R. : Oui, ce débat est lié à différentes conceptions religieuses. Dans cette scène-là, je n'interprète pas comme un calcul le contrat absurde qu'il propose, à la lettre, *par jeu.* Antonio accepte immédiatement. C'est une sorte de lien qui s'établit entre Bassanio et lui. Bassanio voudrait refuser ce contrat parce qu'il pressent le lien charnel, au sens littéral, qui va s'établir entre Antonio et lui. Le moyen avec lequel Bassanio peut conquérir Portia est précisément un morceau de la chair d'Antonio. Pour Bassanio, il s'agissait d'obtenir de l'argent en payant des intérêts ; au cours de la scène, la chair prend la place de l'argent, une chose est substituée à une autre.

J.-M.D. : *Ton Antonio sera plus jeune que d'ordinaire.*

L.R. : Je propose Antonio comme un jeune marchand qui ne comprend pas très bien son état psychologique, sa tristesse. Si le rapport entre Antonio et Bassanio était le rapport entre un homme d'âge mûr et un jeune homme, ce côté homosexuel qu'on a pu voir dans la pièce se trouverait souligné de façon inintéressante. Je ne nie pas qu'il y ait un rapport amoureux entre Antonio et Bassanio. Surtout de la part d'Antonio. Mais ce qui m'intéresse, c'est l'origine de cet amour. Pour moi, Antonio est un personnage très religieux qui a, par rapport à l'argent, une mentalité puritaine. Il n'est pas séduit par la beauté ou la jeunesse de Bassanio, il est séduit par quelqu'un, peut-être plus âgé que lui, qui gaspille son argent.

J.-M.D. : *Tu rajeunis Shylock et Antonio par rapport à l'image traditionnelle. En revanche, tu vieillis Portia que l'on se représente habituellement comme une femme jeune, sinon comme une jeune femme.*

L.R. : Le texte dit que Portia est vierge. Je ne la vois pourtant pas comme une jeune fille. Je suppose que la loterie envisagée par le père de Portia est aussi un expédient pour enrichir Portia. J'imagine que chaque prétendant doit déposer un gage de richesse pour pouvoir participer à cette loterie. Il ne faut pas trois mille ducats pour couvrir les frais de voyage entre Venise et Belmont et les frais de représentation. J'imagine qu'il s'agit d'une vraie loterie. Il faut payer pour pouvoir participer à la loterie. Pour revenir à Portia, le fait de la vieillir crée plus d'angoisse pour le personnage. Portia est contrainte par les volontés de son père, elle attend impatiemment une résolution de sa situation. J'imagine une Portia plus inquiète, moins sûre de son identité que d'habitude. Ce ne serait pas possible avec une jeune fille. Portia est une femme consciente de sa situation, très cultivée, qui n'a pas encore eu de rapport érotique. L'univers de Belmont est pour moi plus étrange que fabuleux. Finalement, les personnages y sont soumis aux mêmes lois commerciales qu'à Venise. C'est plus concret à Venise, davantage dans l'imaginaire à Belmont, mais les lois sont les mêmes.

J.-M.D. : *Tu ne vois pas vraiment la pièce comme une « comédie romanesque » ?*

L.R. : A quel moment Bassanio devient-il amoureux de Portia ? Pour moi, il tombe amoureux de Portia quand il voit son portrait. La description qu'il fait du portrait de Portia est celle d'un homme qui tombe amoureux d'une image. Il ne choisit pas le bon coffret par amour mais par calcul. Il peut dire en effet que les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent car il vient d'une Venise où les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent.

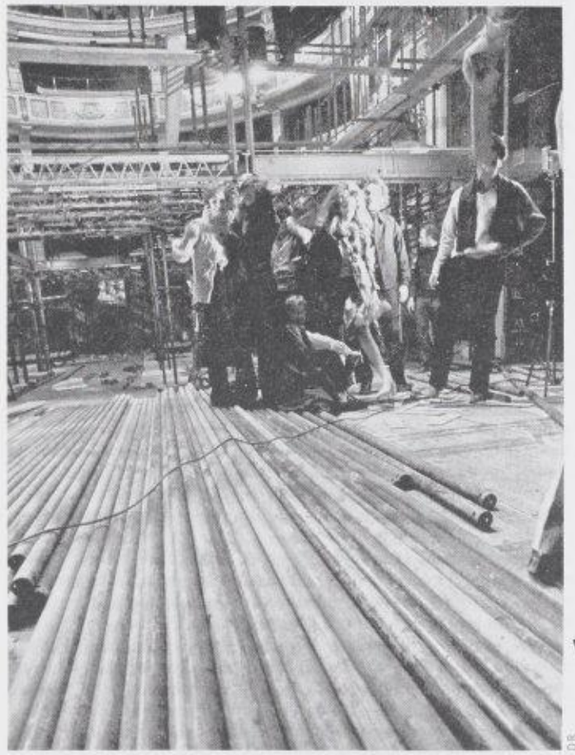
J.-M.D. : *Venise, Belmont... Tu soulignes surtout les échos thématiques. Pour toi donc, l'unité et la structuration de la pièce sont très fortes.*

L.R. : Oui, on extrait trop souvent Shylock de la pièce. C'est la pièce comme entité qui m'intéresse.

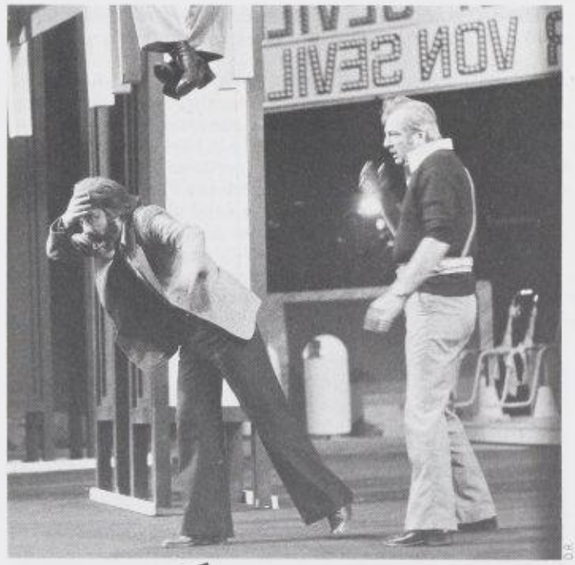
Propos recueillis par Jean-Michel Déprats en juillet 1987.
Extrait de « Théâtre Public » n° 78

RONCONI À L'ODÉON

Orlando Furioso (Roland furieux).
Présenté par le Théâtre de France (actuellement Théâtre national de l'Odéon), dans le cadre du Théâtre des Nations, aux Halles de Baltard, 1970.



XX.
Montage du dispositif dans la salle de l'Odéon. 1971.



Le Barbier de Séville. 1975.

UNE APPROCHE INTERPRÉTATIVE DU **MARCHAND DE VENISE.**

par Jean Gillibert *

Cette pièce me semble relever de grands ordres mytho-poétiques venus d'horizons différents, qui s'entrelacent — secrètement d'abord puis ouvertement par nécessité dialectique — et vont trouver une solution proprement shakespearienne. A savoir ceci :

premier thème : le mythe du Juif dans un univers chrétien ;

deuxième thème : le thème des trois coffrets (le choix d'un mari pour Portia) ;

troisième thème : donner une solution harmonique et harmonieuse aux conflits insolubles et démoniaques — le thème de la musique (acte V).

Puisque nous avons décidé cette approche interprétative, essayons d'en examiner les cheminements dans l'œuvre théâtrale.

Le Marchand de Venise.
Acte IV. Scène 1.
Antonio et Shylock devant le Doge.
Gravure allemande. B.N.

Roger Viollet

I. — « Le Juif » : c'est Shylock, bien sûr, qui est au premier plan. Tubal n'est qu'un relais, entre l'assemblée synagogale et l'individualité pensante de Shylock. Jessica, fille de Shylock, amoureuse de Lorenzo, devient vite chrétienne mais plus par haine ou refus de son père que par refus du judaïsme et de son ethnie.

La perspective de la pièce et de Shakespeare sont-elles antisémites ? A mon avis, sans nul doute, comme l'époque de Shakespeare ; mais on sait peu si l'antisémitisme de la Renaissance était plus ou moins exacerbé que celui des époques du Moyen Age.

Le grand rabbin de France, Jacob Kaplan, faisait remarquer dans un article du *Figaro* en août 1979 à propos de représentations données à Vaison-la-Romaine de la pièce de Shakespeare, que Shakespeare n'avait pas porté à la scène un fait véritable. Aucun Juif, dans toute la longue histoire d'Israël, n'avait réclamé une livre de chair en recouvrement d'une créance ; toutes les histoires et légendes antérieures à Shakespeare qui traitent du thème de la rétribution par livre de chair ne sont pas juives mais païennes, ou de la prétendue « race » aryenne. Le premier qui a transformé l'étrange et rapace créancier en « juif » est l'écrivain italien Giovanni Fiorentino dans son *Pacorone* (1378).

Dont acte au rabbin Jacob Kaplan ; c'est vrai : Shakespeare participe à l'antisémitisme d'une époque.

Mais en bon agnostique, on pourrait, au risque de blesser la foi juive de tout Juif croyant, arguer de la postulation sanguinaire et sacrificielle d'Abraham sur Isaac... (Yahvé mettant, le premier, en soupçon son alliance avec l'homme et avec Israël. « Tu me dois justice et rétribution. Donne-moi une livre de chair (Isaac) et je perpétuerai ma protection. » On sait jusqu'où est allée, à partir de ce thème, la pensée de Kierkegaard !) Mais il faut serrer de plus près la configuration existentielle dans laquelle est enfermé le Juif Shylock.

C'est un Juif « idéologique », je veux dire idéologiquement pensé et reçu comme juif. Il est juif, d'abord parce qu'il pratique l'usure. Une interprétation marxiste ou plus simplement sociologique aurait beau jeu de montrer les contradictions d'une économie de marchands, libérale, précapitaliste. L'usure, sorte de plus-value en négatif, ne serait valable que dans ce monde-là : ce monde-là, le nôtre, voire notre monde du « crédit » avec les intérêts usuraires !

C'est toujours évident que « celui » qui détient la fonction usuraire (prêter à intérêts) devient objet de fascination, de tabou, de dégoût, de vindicte et de haine.

Pour Shylock, être usurier est un métier, son métier et son métier c'est sa fonction vitale ; lui arracher l'usure, c'est lui arracher la vie, parce qu'il n'a « socialement » que ce métier à faire, parce qu'on ne lui en autorise pas d'autres.

Le judaïsme, la pensée juive de Shylock sont faibles. Dans l'économie de la pièce, leur peu d'existence intéresse faiblement ; en auraient-ils davantage qu'il aurait certainement fallu orienter différemment la pièce.

Shylock est sociologiquement juif. Il l'est aussi par « folklore ». Les images de son discours se réfèrent en effet à la Bible, l'écriture shakespearienne se fait véhémente, urgente, bousculée même et tous les commentateurs ont signalé son apparentement au discours prophétique ; mais la pensée juive est quand même absente ; ce qui est présent, affreusement, atrocement, et qui retourne, renverse l'antisémitisme de Shakespeare, c'est l'exil de Shylock, l'exil du Juif, l'exil du différent, l'exil de l'Autre. Peut-être alors, cette exigence de mise à l'écart rejoint-elle l'antique pensée exilique du peuple d'Israël ?

Shylock devient alors le « juste » dans un monde injuste alors qu'on ne voudrait montrer et percevoir de lui que l'injustice flagrante de ses récriminations de justice absolue et légaliste.

Ce n'est pas le moindre paradoxe de cette pièce que, partie d'une position ouvertement antisémite, la compréhension shakespearienne dénonce le système même de la réduction à l'altérité.

On ne peut comprendre Shylock que si on accepte, totalement, sa figure d'« écorché » ; c'est lui, à qui on a re-tranché une livre de chair vive, toujours vive... lui qu'on a condamné à l'usure, c'est-à-dire à l'absence de pouvoir créateur.

Le Juif Shylock est cerné, non dans son judaïsme ou dans sa judaïté, mais dans l'impossible échange d'une différence. D'où ce ton inimitable, atroce et plus même, bouleversant, de la fameuse tirade acte III, scène 1 : « Un Juif n'a-t-il pas d'yeux... ? », etc. Dans la revendication de Shylock, sont confondues une double aliénation, celle de la perte d'une identité, celle de la perte du droit à l'existence... et c'est cela le racisme, en son point de départ : « Je ne peux être Juif que de la façon qu'un chrétien l'a décidé ! » C'est cette révolte infinie et insensée que Shakespeare a traduite et de cela il faut lui être profondément reconnaissant.

Shylock se révolte, par haine certes — mais quel serait l'autre levier ? — contre la désignation qu'on fait de lui comme l'incarnation du mal, du démoniaque. « Je serai le " Juif " pour que vos contradictions que vous voilez par hypocrisie éclatent au jour. » Shylock est accusateur et victime émissaire à la fois. Sa paranoïa de justice somme l'injustice du système et du monde à apparaître et à advenir : ce qui est proprement génial de la part de Shakespeare. Parti d'une « fiction », le moment d'existence de la pièce vole en éclats (toute la scène dite du tribunal, acte IV).

Shakespeare nous montre alors — et ceci n'est ni juif, ni aryen, ni chrétien à proprement parler — que ce qu'on appelle « justice » recouvre bien des tricheries, des aveuglements et des malheurs. Sous l'apparence de la régulation, de l'économie, de la stabilité, de la rétribution des droits et des devoirs, la justice humaine n'est qu'un « goût », pire, qu'un désir et peut-être sous le masque du désir, une volonté méchante de pouvoir et de puissance.

La justice veut toujours l'au-delà d'elle-même ; elle n'est jamais satisfaite et ses coups d'arrêts, de lois, de décrets, sont absolument trompeurs. Tout dans la justice est infiltré d'essentielle injustice. Car, regardons ici, ce qui se passe :

— Shylock s'obstine, s'entête, tient à son droit, légalement et existentiellement.

— Quand Portia, en juge, lui met l'autre et dernier marché en main : « D'accord, tu auras ta livre de chair — ce n'est que justice légale, mais alors par une goutte de sang ! », Shylock est totalement acculé... à mourir ou à changer d'identité puisque la chose est impossible. A un excès dans la justice, on propose un autre excès : cet autre excès n'est que la justice elle-même, en marche ; l'affreuse collusion du droit et du pouvoir ; pire, à partir de ce moment, il faut « perdre », dissoudre l'identité « juive » de Shylock ; qu'il implore le Duc..., qu'il devienne chrétien !...

Shylock ne peut que se retirer, n'ayant plus rien à dire, à défendre, à être. La note d'indication de mise en scène est la suivante : « (il sort parmi les cris d'exécration »). Eh oui ; aussi insupportable et même aussi antipathique que puisse nous paraître Shylock — aussi émouvant aussi — plus insupportable et plus antipathique nous paraît le jugement de la Cour rendu par Portia déguisée en Juge et par le Duc de Venise.

Et c'est ici qu'intervient le deuxième thème proposé.

II. — « Portia et le thème des 3 coffrets », que je prends dans le sens inverse de la chronologie.

— Nous savons que Portia s'est déguisée en Juge pour pouvoir sauver son mari Bassanio, endetté et pour qui Antonio, le marchand de Venise, a gagé son corps (la livre de chair) en dédit de la dette contractée — argent prêté sur gages par Shylock.

Portia le Juge, tout en respectant la Loi, tente de faire fléchir Shylock, vainement, mais un changement d'attitude de sa part est significatif.

Après qu'elle ait appris de la bouche de son mari, Bassanio — qui évidemment, ne sait pas que le juge est Portia, sa femme — préfère Antonio à elle et est prêt à renoncer à tout — femme, biens, vie — pour son ami, le salut non pas change de camp mais oscille.

Bassanio donne tout pour sauver Antonio ; Portia, pour sauver quand même Bassanio et Antonio et l'un par l'autre et l'un pour l'autre, acule le Juif Shylock à l'impossible et à l'humiliation. Il voulait la vengeance contre un chrétien, il n'obtient encore que l'humiliation par des chrétiens, plus encore il reçoit la menace : « Nous te prenons ta vie, car tu as comploté contre la vie » (d'un chrétien).

C'est-à-dire que pardon, grâce, clémence, humanité ont un précis relent de vengeance, d'éviction, d'exclusion, d'anéantissement. « Si je te pardonne, c'est pour mieux te détruire ! ». Encore une fois, on comprend que Shylock parte en « vacillant » *(sic)*.

N'avait-il pas lui-même fort bien défini le sans-issue du Juif dans une société chrétienne : de toutes façons, la vengeance est la seule règle, la seule façon de penser du racisme.

Nous voilà bien dans un étrange et cruel monde des rapports humains ! Au légalisme absurde de Shylock, s'oppose un légalisme aussi absurde et plus sournois d'une société marchande dite chrétienne. Car il est absurde que Shylock déclare que la chair humaine n'a pas de prix — est sans valeur — à comparer à celle des animaux et il est aussi absurde que l'existence humaine soit pleine de fautes, de trahisons et de supercheries — on pourrait ajouter d'artifices et de « théâtre » (le déguisement de Portia). Des deux côtés, la nature humaine est vue « emphatiquement » par excès de théologie ou par excès d'humanisme.

Je trouve que si Shakespeare est antisémite, il n'est pas tendre cependant pour les « valeurs » chrétiennes, mais c'est peut-être l'évaluation — la valeur — de l'existence humaine que Shakespeare tente de réprouver. D'un côté, avec Shylock, l'évaluation ne *vaut* que par l'argent, l'usure ; de l'autre (les chrétiens (?)) par un potlatch du don des sentiments, d'un prétendu don de soi, qui ressemble plus à la préservation narcissique de soi-même que d'un don véritable enraciné dans le message du Christ.

Il me semble que cette ambiguïté entretenue par Shakespeare se reflète profondément dans la figure essentielle et assez énigmatique de Portia. Et voici donc la pensée du thème des trois coffrets.

Ce thème arrive là, sans crier gare, presque purement mythique. L'épreuve éliminatoire de ce type de choix appartient en effet aux très anciennes mythologies. Ce qui est, ici, singulier, c'est que Portia ne fait qu'obéir à son père par-delà sa mort et que si le spectateur ne sait pas vraiment si Portia sait dans quel coffret se trouve son portrait, il sait très bien que le prétendant intéressant est Bassanio qui aime et qui est aimé et qu'après les erreurs des deux autres prétendants, lui ne se trompera pas.

---

* — Jean Gillibert est psychanalyste et metteur en scène.

Alors pourquoi ce théâtre ? Pourquoi ces scènes digressives et cependant étonnantes autour de cette tablature mythique et initiatique ?

On pourrait rattacher cet aspect légendaire du choix à la trifonctionnalité des Indo-Européens, comme l'a montré Georges Dumézil ; ce choix évoquerait le jugement de Pâris devant les trois déesses. (Ici les trois « images » de Portia, chacune s'attribuant un don spécifique, souveraineté, victoire, beauté (volupté).

Je trouve le fonctionnement d'une idéologie tripartie, peu consonante à la leçon morale que Shakespeare fait jouer au choix.

Ici, la leçon n'est qu'apparemment claire : pour bien obtenir ce qu'on désire, il faut choisir par rapport à un sacrifice qui de toutes façons excède l'amour-propre et le pouvoir ; s'il faut choisir le plomb et non l'or ou l'argent, c'est qu'il faut « donner, hasarder tout son bien ». Ceci quand même, ressemble à certains messages du Christ. Mais aussi à de plus vieilles moralités. Le système de l'évaluation n'est cependant pas écarté ou dominé, ou surplombé. Le troc et le désir sont toujours en association.

Peut-être la réflexion et l'interprétation de Freud sur ce thème des 3 coffrets (cf. *Essais de psychanalyse appliquée)* peuvent-elles nous aider à sortir de la difficulté ou à nous faire retomber dans une autre aussi grande. Dans ce bref article, Freud mythologise à l'envi, puisqu'il assimile, au niveau de l'inconscient, le thème des 3 coffrets, aux 3 filles du Roi Lear, du même Shakespeare, aux Nornes, aux Parques, etc., bref, à la vision figurée, que nous ne reconnaissons pas en raison des déguisements et des déplacements, des trois figures de la femme, nécessaires à l'homme : la génératrice, la compagne, la destructrice.

La destructrice a cette particularité, comme fille du Destin, qu'elle est silencieuse, mutique, terne. Ici, bien sûr, ce serait le plomb ; l'or et l'argent n'étant que bruyants, les figurations initiatiques aideraient l'homme à triompher de la mort.

C'est très séduisant, crédible mais n'explique pas tout. Que Portia, par sa beauté, soit en même temps la figure contradictoire de la mort, car la plus adorable, la meilleure, etc., cela retrouve une dynamique dans la pièce. On voit bien, à l'œuvre, comment Portia pourrait détruire Bassanio par Antonio. Qu'elle soit la compagne, nous le voyons puisqu'elle le devient ! Quelle soit la génératrice nous le voyons aussi, puisqu'elle veut le « sauver » (en se déguisant en juge et en le sauvant de l'exigence de Shylock).

Mais tout ceci est-il suffisant pour accréditer la morale qui rompt la dialectique entre la vie et la mort ; à savoir, la vie ne s'échange que si, non seulement on donne sa vie, mais on la hasarde, que si on fait un choix « fou », contraire à sa conservation.

La Parque de mort qu'est Portia ou plus exactement la figure de mort que l'homme doit conquérir au prix de sa propre vie en extinction ou en anéantissement ou en castration (et ça n'est pas sans raison que ce terme est utilisé à l'acte V par les femmes), est alors à la fois l'antidote et l'alliée du Juif Shylock.

La destruction est toujours à l'œuvre en quelque endroit d'humanité ; la victime émissaire ayant été exclue, abolie par une singulière « perversité » (le fictif « *faux* » tribunal) l'amour-mort apparaît alors dans toute la splendeur de son équivoque terreur après qu'il eût joué secrètement tous ses emplois, tant dans le monde chrétien, que tant chez le Juif.

A mon avis, les lectures interprétatives de la pièce doivent, un certain moment, lâcher du lest de leurs prétentions idéologiques et c'est ici qu'apparaît la singularité de Shakespeare.

C'est le troisième motif, ou thème, celui qui pense le « théâtre ».

III. — La musique. Tout le V^e^ acte (désigné comme tel) est l'ultime conciliation, des amants, des époux, faudrait-il dire. Shylock est expulsé, Venise est quittée ; on revient à Belmont, la nuit, sous les arbres. La musique va faire son œuvre mais pas avant que les faiblesses des maris ne soient mises à jour et surmontées, la perversité des méconnaissances dues aux travestissements, reconnue et déjouée.

Les mondes chrétien et juif sont laissés de côté ; l'antiquité païenne, celle de la Renaissance, celle qu'aimait Shakespeare sans doute, émerge dans toute sa magnificence, son sens de l'harmonie. On dirait un tableau de Poussin.

Ce monde païen, toutes ces figures de l'antiquité gréco-romaine, sont-ce un refuge, une manière de s'éloigner du démoniaque judéo-chrétien où jusque-là les destins de la pièce s'empiégeaient, accusaient leur tragique comme leur dérisoire ?

Evocation au-delà du pittoresque, mais vraiment peinture en musique, pour chasser les derniers mirages narcissiques ! C'est le lieu des « chères âmes » !

Après les labeurs initiatiques et les rencontres avec les pouvoirs et les figures de mort, c'est la vie intérieure — et non l'ascèse — c'est-à-dire celle qui inclut que l'homme a en lui une musique s'il veut être vraiment vivant, c'est-à-dire sauvé. Cette pensée-là rejoint le plus essentiel à la pensée poétique de Shakespeare ; on la trouve encore dans le *Roi Lear,* ou dans le *Conte d'Hiver.* Elle dépasse une signification d'époque ou un simple plaisir esthétique et c'est par là qu'il faudrait conclure.

Pour la poésie de Coleridge et de Baudelaire, le sens esthétique, esthésique — au sens kantien du mot — précède la catégorie proprement poétique du dire et du faire, du théâtre tout simplement ; c'est la modernité.

Pour les Grecs et les Romains, que Shakespeare amène à « renaissance », la catégorie poétique et mythique du dire et du faire ne tient pas compte ou ignore tout simplement la catégorie esthétique qui veut la fameuse finalité sans fin, le pur sentir et son étrangeté.

Shakespeare me paraît se tenir dans le croisement de ces deux chemins. Sa poésie, donc son théâtre, ne commence ni par la catégorie poétique ni par la catégorie esthétique. Il n'est ni ancien, ni moderne. Le mal, aussi absolu soit-il pensé et qui est une catégorie esthétique du monde judéo-chrétien, et qui est ici à l'œuvre dans cette pièce imparfaite et bâtarde, est cependant pensé au nom de la catégorie poétique, comme il l'est dans *Lear* ou dans *Macbeth.*

Mais pourquoi Antonio, le marchand de Venise, titre de la pièce et en quelque façon son emblème, recouvre-t-il tous ses biens ? Tout le monde a son compte, son principe de régulation et d'harmonie... mais le Juif, le pauvre Shylock et son usure plus misérable qu'implacable, qu'est-il devenu ?...

LA VENISE DE SHAKESPEARE

Si pour peindre le jardin de Belmont à la lueur des étoiles, à la fin de la pièce, Shakespeare fait appel à Lorenzo, à Jessica, à un peu de poésie et à la musique, dont aucun des grands théâtres de son époque ne se serait passé (c'étaient là les seules ressources dont il disposait ; et pourquoi demander plus), au début de la pièce il se doit de nous montrer Venise. Et pour ce faire, il n'a pas recours à la description. Dans la première scène, le mot Venise n'est prononcé que deux fois, et de façon tout à fait occasionnelle. Nous pourrions être n'importe où dans la ville, ou en dehors d'elle. Par la suite on entend parler du Rialto, d'une gondole, du bac et d'un certain nombre d'autres choses mais, pour ce qui est de la couleur locale à laquelle nous a habitué le théâtre moderne, il n'y a pratiquement rien. Cependant, Shakespeare nous fait voir la Venise qui existait dans l'esprit des élisabethains, et c'est la Venise nécessaire aux besoins du drame ; une ville de riches marchands, trafiquant avec l'Orient fastueux, de juifs vêtus de leurs houppelandes (phénomène aussi rare à l'époque que l'est pour nous un mandarin arpentant les rues de Londres) et de grands seigneurs pleins d'allure dans leurs vêtements de soie. Pour l'heureux jeune Anglais qui pouvait espérer s'y rendre, Venise incarnait la culture, les bonnes manières et le luxe de la civilisation ; et c'est cela — sans un seul mot pour la dépeindre — que Shakespeare nous fait voir.

A notre époque, on a pris l'habitude de considérer que la pièce commence par l'entrée en scène d'un homme d'un âge moyen, habillé sobrement, l'air déprimé et de deux sémillants jeunes gens débitant avec une sorte de joyeux désespoir les vers que le metteur en scène a bien voulu ne pas couper du texte, disparaissant d'un air honteux, pour réapparaître à un moment ou à un autre pour déclamer encore une tirade ou deux, avant de disparaître à jamais. Ces deux jeunes gens sont Solanio et Salerio, maudits par les comédiens qui les considèrent comme les deux raseurs les plus redoutables de toute la distribution shakespearienne sans faire exception de ces deux autres exemples de nullité que sont Rosencrantz et Guildenstern. En tant que personnages, ils n'ont pas dû coûter beaucoup d'efforts à Shakespeare ; ils pourraient échanger leurs textes sans que cela nous gêne le moins du monde et ils vont ici et là selon le bon vouloir des autres, jamais selon leur propre volonté. Mais ils ont leur utilité et elle n'est pas moindre. Une fois qu'on l'a comprise, ils deviennent crédibles. Ils sont là pour dépeindre Venise devant nous, la Venise des merveilleux jeunes gens. Bassanio lui aussi incarne cette Venise-là, mais il a également d'autres tâches, et il va bientôt partir pour Belmont. C'est aussi le cas pour Gratiano et Lorenzo, mais eux, également, doivent partir. Solanio et Salerio, eux ne désertent pas, ils brandissent le drapeau, au début de la pièce, et le maintiennent à bout de bras aussi longtemps que cela est nécessaire. Lorsque Salerio, au début, s'adresse à Antonio dans les termes suivants :

> *Là-bas où vos caraques aux voiles majestueuses*
> *Tels des seigneurs et de riches bourgeois des flots*
> *Ou pareils à des chars dans le cortège de la mer*
> *Regardent de très haut les petits caboteurs*
> *Qui les saluent (leur font la révérence)*
> *Quand elles glissent près d'eux de leurs ailes de toile.*[1]

sa tirade ne sous-entend ni ricanement, ni agitation.

Le Marchand de Venise.
Acte II. Scène 7.
Le Prince du Maroc, prétendant de Portia,
ouvre le coffret d'or.
Gravure allemande. B.N.

Roger-Viollet

1 — *Le Marchand de Venise,* texte français de Jean-Michel Déprats, Paris, Comédie-Française/Editions Sand, 1987.

Ils sont eux-mêmes des caraques, ces merveilleux jeunes gens avec leur riche rhétorique. Leur faste écrase la brute anglaise dans sa grossièreté et à laquelle ils sont donnés en spectacle. Le texte parle d'épices, de soies, dans de belles phrases classiques et la tirade se termine avec une élégance raffinée et pleine d'allure.

(on voit s'approcher Bassanio, Lorenzo et Gratiano)

Solanio :
Voici venir Bassanio, votre très noble parent,
Gratiano et Lorenzo. Adieu,
Nous vous laissons en meilleure compagnie.
Salerio :
Je serais bien resté jusqu'à vous rendre gai
Si des amis plus chers ne m'avaient devancé.
Antonio :
Vous m'êtes très chers
J'imagine que vos propres affaires vous réclament
Et que vous saisissez l'occasion de partir.
Salerio :
A demain, mes chers seigneurs.
Bassanio :
Chers signors, quand rirons-nous ? Dites, quand ?
Vous vous faites trop rares : doit-il en être ainsi ?
Salerio :
Nous mettrons nos loisirs au service des vôtres.

Il n'y a là ni bavardage ni obséquiosité mais un éclat, un brillant à combler un Mr Turveydrop lui-même. Si l'on pouvait distinguer les deux personnages l'un de l'autre, c'est Salerio qui semblerait le plus raffiné. Lorsqu'il est question de la mascarade, Solanio déclare :

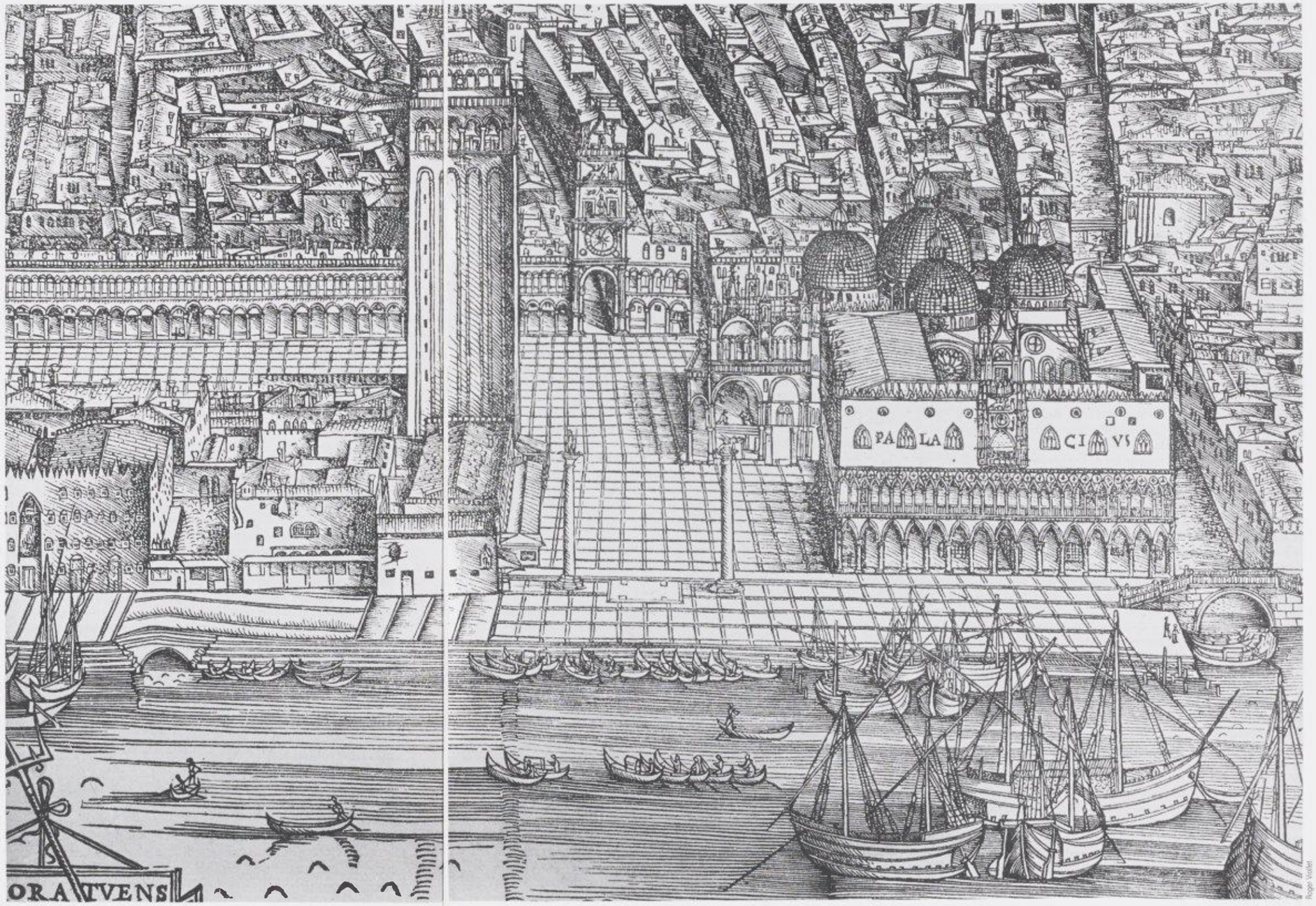
Si ce n'est pas agencé avec soin, ce n'est pas bien,
Mieux vaut, à mon avis, ne pas l'entreprendre.

Salerio a pour la citation classique la tournure d'esprit d'un jeune homme cultivé. Cette tournure d'esprit embrasse un monde qui va de Janus aux deux visages et de Nestor à Vénus et ses colombes.

Mais, comme nous l'avons dit, c'est lorsque Bassanio et Gratiano, Lorenzo et Jessica sont partis que le rôle joué par la présence de ces deux personnages devient le plus évident. C'est par eux, et par eux tout d'abord que nous apprenons le désastre qui frappe Antonio et la rumeur publique, passant à travers eux, reste aussi vague qu'il le faut. Si nous voyions nous-mêmes le sort accabler Antonio, la scène infiniment plus dramatique où Shylock est précipité de l'abîme aux sommets et des sommets dans l'abîme, tandis que coup sur coup arrivent mauvaises et bonnes nouvelles, en perdrait de son impact. Ils sont utiles dans cette scène (si un acteur de premier plan ne s'en sert pas pour en faire des têtes de turc). Car c'est de nouveau Venise que nous avons devant les yeux, dans le contraste entre la sordidité de Shylock et de Tubal et nos merveilleux jeunes gens, à la langue et aux manières raffinées, même s'ils ne sont pas dénués d'un certain antisémitisme primaire. Ce sont ces deux personnages qui poursuivent le thème — et il faut qu'il soit poursuivi — jusqu'au moment où il sera pour ainsi dire repris par l'orchestre (pleinement et définitivement) dans la scène du procès. Ils sont utilisés dans le cadre d'une technique scénique, chose que leur futilité tend parfois à nous faire oublier. Et si l'on oublie cela, on oublie aussi la Venise de Shakespeare, personnage de théâtre.

(Traduction : Claude Clergé).

Le port de Venise au XV[e] siècle.



UNE COMÉDIE SUR FOND DE TRAGÉDIE

par Henri Suhamy

La première édition de l'œuvre, publiée du vivant de Shakespeare en 1600, porte pour titre *The most excellent historie of the Merchant of Venice*, suivi d'un résumé du scénario où il est question de « the extreame cruelties of Shylocke the Jewe ». Ensuite en haut de la première page du texte le titre se module en *The comicall History of the Merchant of Venice*. Dans la grande édition collective de 1623 la pièce fut classée parmi les comédies, ce qui paraît un peu sommaire, mais tout le monde sait que Shakespeare échappe aux catégories traditionnelles et que la réalité sous l'étiquette foisonne de complexités et d'ambiguïtés. Plutôt que de relancer le débat démodé sur le mélange des genres on pourrait avancer la notion plus moderne de « comédie dramatique », ou mieux encore, revenir aux sources et rappeler qu'il s'agit d'un conte théâtral. La pièce est fondée sur une légende vénérablement folklorique dont il existait plusieurs versions dans toute l'Europe, non forcément situées à Venise et bien antérieures à la Renaissance, l'affaire de la livre de chair et de l'ami emprunteur qui tarde à revenir de son voyage amoureux autant que fructueux. Histoire parfaitement fabuleuse au demeurant, et dont rien n'indique qu'elle ait eu un fondement quelconque dans la réalité. Shakespeare y a greffé une autre histoire, encore plus ancienne et irréaliste, l'épisode des trois coffres et du testament. La dame merveilleuse, objet de la quête d'amour, est présente d'une manière ou d'une autre dans les deux séries de narrations, ce qui permet une fusion harmonieuse. Si l'on y regarde bien, l'expression *comicall History* est plus précise qu'elle ne paraît. La notion de comédie se justifie par divers détails d'écriture scénique, les scènes de bouffonnerie, et par la conclusion heureuse : l'histoire se termine bien, du moins pour les personnages avec lesquels le spectateur tend à s'identifier, et mieux que bien, dans l'opulence et la joie, l'esprit et la bonne humeur ayant triomphé de la rancune, des complots, du formalisme rigide. On reviendra plus loin là-dessus.

D'autre part il s'agit d'une histoire au sens plein du terme, un récit de voyage et de quête adapté du livre à la scène, ce qui implique que l'action s'étire dans le temps et dans l'espace, contrairement aux canons de la comédie classique. Il est vrai que Shakespeare, inventeur méconnu de la théorie de la relativité, avait une conception élastique de la durée : grâce à lui l'aller-retour Venise-Belmont dure deux jours ou trois mois, selon les besoins contradictoires de l'intrigue. Toujours est-il que la pièce se déploie sur un canevas romanesque enrichi de toutes sortes de broderies, d'entrecroisements, et de clair-obscur pathétique. Ce genre d'histoire a besoin d'un héros. Ce n'est pas celui du titre, mais Bassanio, aventurier désinvolte, gentilhomme ruiné par ses débauches — ou peut-être, moins vicieusement, mais plus futilement, par ses dépenses de représentation — noble, spontané, *galantuomo* à une époque où le mot pouvait encore s'employer sans ironie. Il est assuré de la sympathie du public, sans laquelle la pièce perdrait son élan vital, son émotion érotique, et tomberait en morceaux aigrement biscornus, quelque part entre un réalisme introuvable et une satire sans objet. Bassanio est le jeune premier qui cherche tout candidement l'argent, l'amour, et la beauté. Le bonheur sans déshonneur. En quoi il ressemble à tous nos fantasmes et à tous les jeunes premiers.

Il y a quelques ombres et quelques grincements. Contrairement à ce qui se passe dans les romans de chevalerie ou dans les contes de fées, ce n'est pas le voyageur amoureux qui affronte les dangers les plus mortels — l'épreuve des trois coffres opère comme un test révélateur, non comme une ordalie héroïque — c'est son ami Antonio, Marchand de Venise, le sponsor à crédit de l'expédition, resté au pays à subir les conséquences de sa générosité pendant la trop longue absence de l'aventurier. D'où un changement complet de perspective, une double modulation : le conflit entre Antonio et Shylock passe au premier plan, et le climat s'assombrit tragiquement.

On pourrait cependant soutenir la théorie que sur ce point comme sur les autres éléments, on a affaire aux ressorts traditionnels de la comédie, et surtout de la comédie romanesque héritée de Plaute et de Ménandre. La pièce met en scène une sorte de rêve éveillé, elle représente une quête de bonheur qui se heurte à des obstacles, et finit par en triompher grâce à la chance et à l'ingéniosité. Les obstacles sont constitués par des situations enchevêtrées, des hasards malencontreux, des apparences illusoires, des quiproquos, autrement dit des nœuds à dénouer, et aussi des trouble-fête odieux et ridicules, des rivaux d'une fatuité ravageuse, des fourbes qui finissent heureusement par tomber dans leur propre piège. L'auteur exerce sur ces monstres sa verve moqueuse, en les dotant notamment d'un talent particulier pour l'auto-caricature. Shylock possède extérieurement les traits d'un trouble-fête de comédie : pharisien austère ennemi de la musique et de la fête, père tyrannique, avaricieux maniaque, chicaneur légaliste, comploteur caractériel, il est pour couronner le tout affligé de maniérismes linguistiques auxquels pourrait s'accrocher mécaniquement le rire du public.

Certains commentateurs, en Angleterre surtout, désireux de dépassionner le débat parfois douloureux auquel la pièce donne lieu inévitablement, ont essayé d'enfermer Shylock dans sa fonction et d'expliquer en quoi *le Marchand de Venise* s'inscrit dans une tradition de farce ou de vaudeville. Il n'est certes pas inintéressant de contempler la structure d'ensemble avec la sérénité d'un historien de l'art. Mais de même que l'incompréhensible tristesse d'Antonio déborde, dès le premier vers, du cadre d'une comédie encore à naître et lui donne une tonalité étrangement mélancolique, nous sentons et nous savons que les griefs obsessionnels de Shylock n'ont vraiment rien de comique, qu'ils ne sont pas seulement un trait de caractère ou un rouage fonctionnel de l'intrigue. Antonio et Shylock sont l'un et l'autre enfermés dans une atmosphère de haine, de méfiance, de rivalité, de fanatisme, où tout se mêle, les conflits d'intérêt, les différences de religion, les rancunes immémoriales, les inégalités de statut, les préjugés raciaux. La comédie a beau être fabuleuse, et le divertissement qui nous est offert inoffensivement théâtral, ces choses-là sont tristement réelles. Le fond tragique de la comédie n'a pas été fabriqué pour la circonstance. Antonio et Shylock sont l'un et l'autre victimes de ce qu'il faut bien appeler l'antisémitisme, car si le mot est anachronique au seizième siècle, la chose ne l'est pas. Antonio est victime de la haine qu'il distille et qui ne lui appartient pas en propre. Cette contagion lui enlaidit l'âme et fait de lui un objet de

Étude de Vera Marzot pour un costume de Portia.

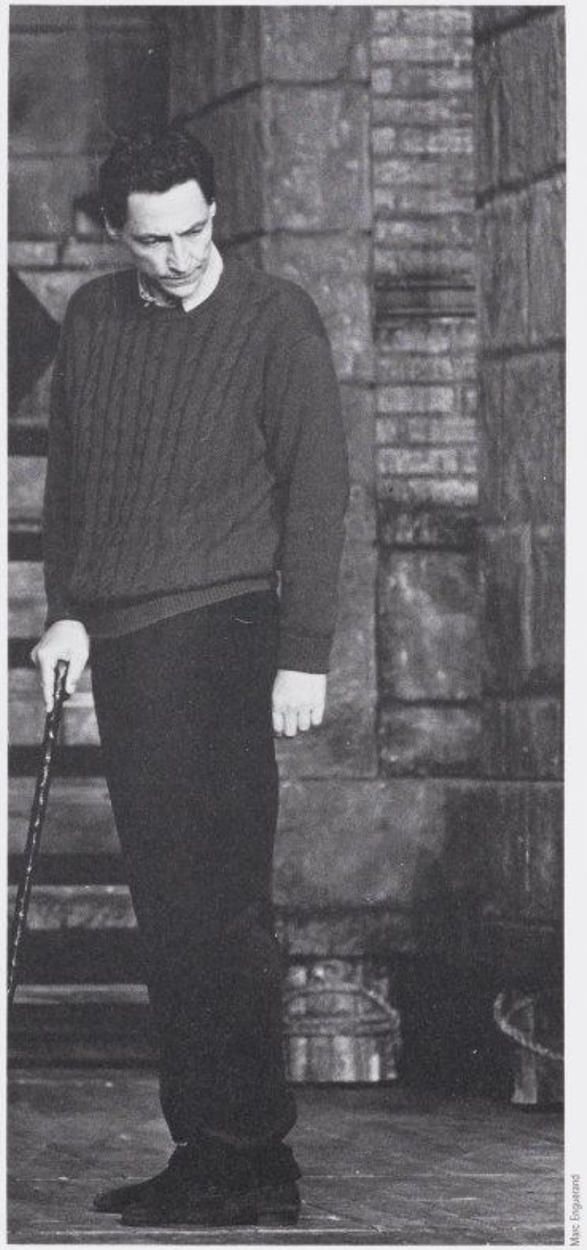
vengeance. Quant à Shylock on peut dire qu'il est doublement et triplement victime : si l'on regarde la pièce au premier degré, comme une anecdote s'étant déroulée à Venise, on déduira qu'il est victime d'un environnement hostile, et que même les aspects peu reluisants de son caractère résultent des meurtrissures qu'il a subies.

Si l'on regarde la pièce comme ce qu'elle est vraiment, c'est-à-dire une construction imaginaire, il faut bien reconnaître qu'il s'agit en partie d'une parabole antijuive, ou, pour parler plus prudemment, antijudaïque. Alors Shylock a encore de quoi se plaindre puisque, symbole d'une ethnie méprisée ou redoutée, il est là pour servir de cible et de boue émissaire. Dans le grand discours antiraciste du troisième acte il semble protester non seulement contre l'injustice et les brimades vénitiennes ou autres, mais aussi et surtout contre le rôle que l'auteur de la pièce lui fait tenir. Cas unique où un personnage se met en quête de l'auteur pour lui demander des explications. Il n'est reste pas moins que même si l'on considère la pièce comme une construction symbolique, les références continuelles au christianisme et à la judéité, à l'argent, à la mort, aux tempêtes destructrices, aux lois et aux coutumes, nous ramènent constamment à la réalité, une réalité passablement sombre.

On conclura que le personnage en question apparaît plus pathétique, ou inquiétant, que risible, et que la comédie se déroule sur un fond de tragédie permanente. Mais la vision tragique de l'existence n'est pas seulement alimentée par le spectacle des conflits ethniques ou sociaux. Elle se fonde sur un sens déjà pascalien de la futilité microscopique de l'homme au milieu de l'Univers. Curieusement la gaîté comme la tristesse ont pour même stimulant le sens de la vanité des choses, et l'imminence toujours proche de l'engloutissement des espoirs mondains, comme celui des navires d'Antonio dans la mer décrit par Salerio dans la première scène. Antonio lui-même est triste de savoir que le monde n'est qu'un théâtre et que sa destinée consiste seulement à tenir un rôle, un rôle triste. Dès sa première réplique Portia se dit lasse de vivre avant d'avoir vécu. Jessica n'est pas rendue joyeuse par la beauté d'une musique qui rend poignante la nostalgie d'un univers platonicien, d'une extase infinie, auxquels la mesquinerie quotidienne de l'existence ne permet pas l'accès.

Mais cette âpre et envahissante mélancolie qui forme la trame de l'œuvre ne se traduit pas en résignation pessimiste. Elle est faite de spiritualité, et se transforme en joie quand on cesse de se prendre au sérieux, quand le sens des véritables valeurs libère le cœur et la morale des contraintes puritaines et ascétiques qui voudraient établir une comptabilité de la Grâce.

Comme dans toutes les comédies de Shakespeare, et les tragi-comédies romanesques écrites à la fin de son séjour londonien, qui décrivent une trajectoire qui va du chaos à l'harmonie, la fin heureuse est contenue dans le début. Les dissonances initiales mènent, après une longue cadence pleine de péripéties et de modulations, à l'accord conclusif. La conversion forcée de Shylock, qui choque le public d'aujourd'hui pour des raisons qu'il est inutile d'énumérer, fait partie de cette harmonie préétablie. La Grâce, qui efface les péchés, annule les contrats et même les serments, qui dispense l'or et l'argent à ceux qui ne choisissent pas l'or et l'argent, est un don immérité. Au besoin la Providence shakespearienne l'impose au pécheur récalcitrant, endurci dans son humaine fierté. Les sermons sur la Grâce et le Pardon élèvent le débat, et contribuent au climat de joie et de réconciliation qui baigne la phase finale. Mais la joie a aussi des aspects bruyants, frivoles, dépensiers. Dans Shakespeare l'argent fait le bonheur, au moins autant que le mépris de l'argent. D'ailleurs les deux attitudes se rejoignent car l'argent est fait pour être dépensé, et une fois dépensé, il n'y a plus qu'à faire de pauvreté vertu. Pour atteindre rapidement cet état moralement souhaitable, on s'étourdit de fêtes, de gaudrioles, de gaspillages, non pas pour échapper à la condition humaine, mais pour s'affranchir de l'esprit de lourdeur. C'est à une thérapie du même ordre que nous convie le théâtre shakespearien.



Répétitions.
Jean-Luc Boutté.

UN MONDE SECRET

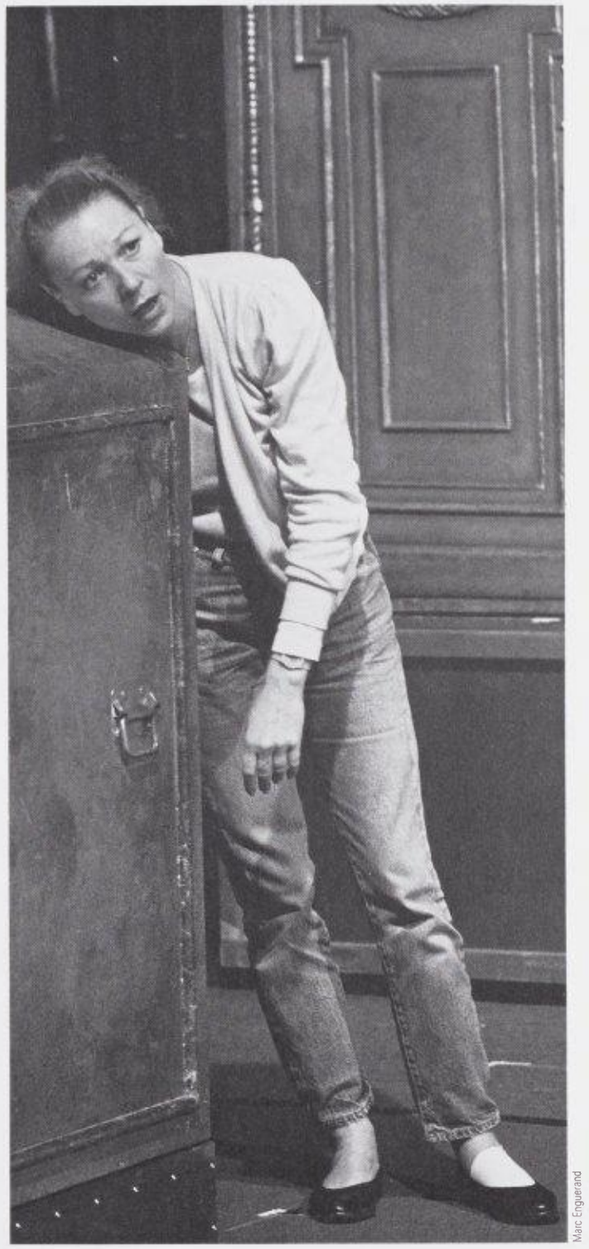
Trois comédiens et le Marchand de Venise

Il y a Paris et son tumulte actif qui environne la brasserie *Le Nemours* et puis, autour d'une table, trois comédiens passionnés qui vivent dans le secret de la création d'une pièce. Trois comédiens qui échangent des propos sur *le Marchand de Venise* tel que le voit Luca Ronconi, un *Marchand* qui nous surprendra sûrement...

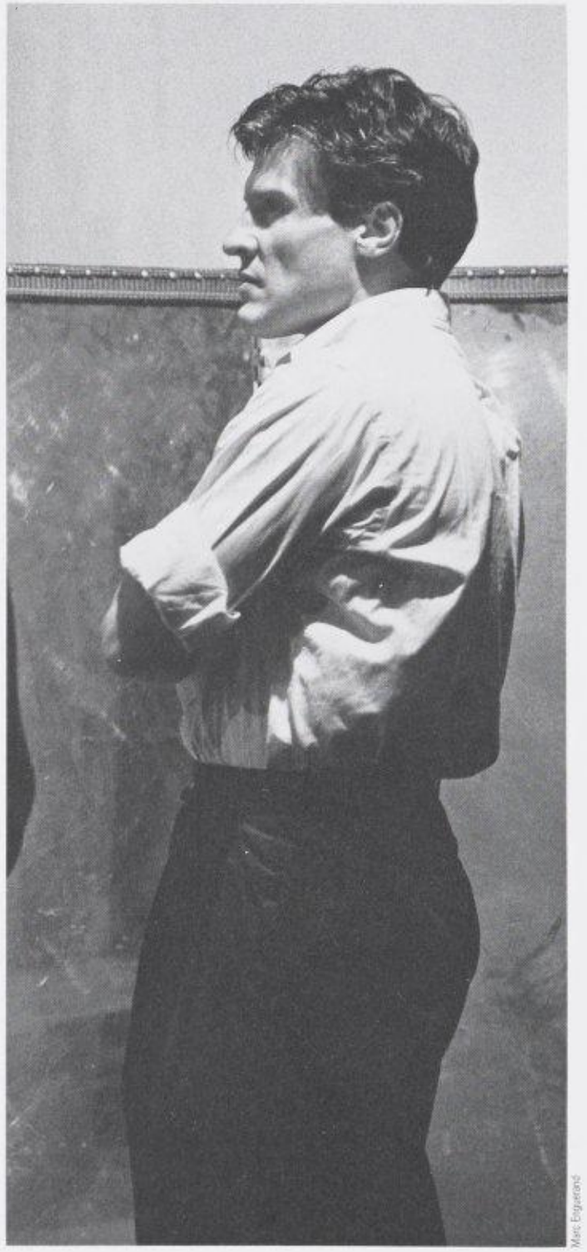
Mais qui peut dire ce qu'il en sera puisque, apparemment, Luca Ronconi ne distille ses intentions qu'à petites doses ? Peut-être attend-il que **Christine Fersen** (Portia), **Jean-Luc Boutté** (Shylock) et **Richard Fontana** (Bassanio) laissent, eux aussi, percer le secret de leur être afin qu'un jour, quelque part, chacun d'entre eux rencontre son personnage ? Pour l'instant, à ce stade des répétitions, l'approche se fait à petits pas et chacun lance une réflexion, une impression qui sont souvent en forme d'interrogation. Cela fait un peu penser à la méthode dite « du tâtonnement ». Attention, prudence, recherche des nuances psychologiques, besoin d'approfondir, d'aller au-delà de ce qui est dit, de cerner le personnage, les rapports des personnages (chasseurs à l'affût...), de comprendre tout ce que le *Marchand* peut avoir de symbolique et — c'est ce qui frappe avant tout — désir de s'investir totalement dans le projet proposé par Luca Ronconi... voilà ce que l'on ressent en écoutant parler ces trois grands comédiens qui nous entraînent avec eux dans le monde secret de Shakespeare. « Dans *le Marchand de Venise*, il n'y a pas d'amour, il n'y a pas de héros. Il n'y a que des êtres humains et l'argent. L'argent/monnaie d'échange, qu'il soit de plomb, d'argent ou d'or ou encore, substitut biblique (cf. Abraham et Isaac), chair humaine. Le thème de l'or est très important. Chaque personnage a, avec lui, un rapport spécifique : c'est pour faire face à un mariage coûteux que Bassanio va trouver Antonio ; pour se procurer cet argent qu'Antonio signe le billet émis par Shylock ; c'est pour une raison d'argent que Shylock sera condamné, c'est au moyen de l'argent que Portia sera délivrée... ».

Jean-Luc Boutté donne de Shylock une image qui peut surprendre : « Shylock est un homme dur et pur. Il pratique au plus haut point le respect de soi et des autres, mettant ainsi en pratique les principes de l'Ancien Testament. Il est, par excellence, l'homme qui se conforme à la loi, à la loi bien comprise. Il a une philosophie de la vie : il n'y a pas de honte à gagner de l'argent ; l'or n'est ni sale, ni condamnable ; il est respectable. En tant que juif, le seul métier qu'il puisse exercer est celui d'usurier. Mais il ne fait pas de l'argent un usage vénal, il pratique des taux usuraires tout à fait légaux... En ce qui concerne sa fille, Ronconi pense que Jessica l'a trahi. En suivant un chrétien, Jessica ne va-t-elle pas attirer sur sa maison la malédiction ? D'où la violence de sa réaction... Le Shylock de Ronconi évacue complètement le pittoresque, le folklorique. Les « accessoires scandaleux » qui nous ont trop souvent facilité les choses — je veux dire surtout à notre époque — sont totalement absents... Ici, Shylock n'est plus une victime totale. Il affronte la situation dans un sentiment d'égalité ; il est dans son droit, il le proclame. D'ailleurs, et quoiqu'il soit seul contre tous, le jugement de la Cour de Venise n'entame ni sa dignité, ni sa philosophie. Il part sans avoir signé l'acte, en disant simplement : « Je ne suis pas bien... » Qu'adviendra-t-il de lui ensuite ? Se convertira-t-il ? Cela aussi est un secret. »

On sent que Jean-Luc Boutté aime ce Shylock, qu'il est heureux de l'incarner, qu'il en est fier... Est-ce là le secret de la transmu-



Répétitions.
Christine Fersen.


Marc Enguerand

Répétitions.
Richard Fontana.

tation personnage/comédien ?... Cela est possible car lorsque nous nous tournons vers **Christine Fersen,** nous la sentons tout aussi « habitée » que Jean-Luc Boutté, tendue dans la recherche de son personnage, cherchant à comprendre, au travers des indications fournies par Luca Ronconi, vers quelle Portia elle se dirige : « Je ne sais pas si Portia aime Bassanio ni si Bassanio aime Portia. Luca m'a dit que Portia était avant tout victime de la loi du père, victime du secret des coffrets qui lui impose qu'un prétendant découvre le bon coffret. Ce qu'elle cherche donc, c'est à être délivrée, à être rendue enfin libre pour avoir le droit d'*être*. Mais pour cela, il lui faut passer par un accomodement, il lui faut se marier. Bassanio est probablement un mari plus supportable que les autres. Mais je pense que cela ne va pas plus loin. Une fois libérée du joug des coffrets, Portia ne peut qu'être déçue par lui. Bassanio ne s'est-il pas rendu coupable d'avoir emprunté de l'argent au taux d'une livre de chair humaine ? La chair de son ami le plus proche, Antonio... Avec Portia, Shakespeare revient à l'androgynie primordiale et, si l'on se place de ce point de vue, Antonio est probablement l'autre « visage idéal » de Portia. Avec Bassanio, Portia « s'accomode », elle quitte le monde du rêve — Belmont — pour celui de la réalité. Elle tombe de haut... Lorsque j'ai lu *le Marchand de Venise,* il m'a semblé que Portia était une jeune fille. Mais Luca Ronconi la voit comme une femme victime des secrets de son père, ne transgressant pas la loi du père, il la voit comme une femme en attente. Qu'est-ce qu'une femme « en attente » ? Je ne suis pas certaine de le comprendre très bien... Lors du procès, Portia est l'image de la tentation. De fait, ce procès est une grande entreprise de séduction. Portia cherche à remettre à sa place la livre de chair, prix de sa libération et poids qui équilibre l'or dans la balance. Pour arriver à ses fins, elle se sert d'arguments spécieux, se faisant quelque peu l'avocat du diable ! ».

Les diverses facettes du personnage qu'elle incarne fascinent Christine Fersen. On la sent intensément attentive, non encore prête à livrer la Portia que Ronconi insuffle en elle. Mais, à coup sûr, avec Christine Fersen, Portia nous étonnera.

Discrètement, **Richard Fontana**/Bassanio livre ses impressions. Lui aussi est totalement présent lorsqu'il s'agit d'écouter Luca Ronconi qui se livre peu, sauf quand, retrouvant en lui le comédien, il joue pour ses acteurs leur personnage. Une chose est certaine : les trois comédiens reçoivent les paroles dites par leur metteur en scène de la même façon. Ils sont sur une même corde, à la fois flexible et tendue et les ondes qui passent de l'un à l'autre sont d'intensité égale. « Bassanio veut résoudre ses problèmes d'argent. C'est pour cette raison qu'il se rend à Belmont. Je ne sais pas s'il aime Portia. Il la trouve belle mais... Bassanio n'éprouve aucun mépris pour Shylock. Je crois plutôt que celui-ci l'amuse... Luca Ronconi travaille indépendamment de nous avec les acteurs de complément. Et lorsque nous jouons à nouveau avec eux, quelque chose s'est passé, des images ont été construites qui nous font aller plus loin, qui nous amènent à donner plus d'intensité à notre jeu. »

Et, donnant une clef pour ouvrir quelque peu la porte sur un mystère : « Si Luca Ronconi a choisi de faire jouer des comédiens dont on peut penser qu'ils sont à contre-emploi, c'est parce qu'il veut partir de l'acteur pour aller jusqu'au personnage ».

Que sera ce *Marchand de Venise* vu par le grand metteur en scène italien ? En quittant Christine Fersen, Jean-Luc Boutté et Richard Fontana, des bribes de conversation nous reviennent à l'esprit. Mais plus encore, derrière les paroles échangées, à travers le travail qui s'accomplit mystérieusement dans la lointaine salle de répétition de Picpus, un point de référence semble avoir pris, au cours de ce passionnant entretien, une place importante : à l'arrière-plan, présence hautement symbolique, l'Ancien et le Nouveau Testament semblent s'affronter. L'Ancien Testament, avec l'image d'un Dieu intransigeant, est celui auquel se réfère Shylock. Le Nouveau Testament, qui présente celle d'un Dieu miséricordieux — donc accessible à des « accomodements » — serait plus proche du monde de Portia. (Antonio, prêt à donner une partie de sa chair, ne serait-il pas la « réplique » de l'Agneau — l'Agnus Dei — qui livre sa chair en sacrifice ? —). L'affrontement des deux personnages serait-il le reflet de celui des deux parties de la Bible ?... Nous vous le disions : tout un monde secret.

Interview réalisée
par Eveline Perloff et Marie-Thérèse Poly.

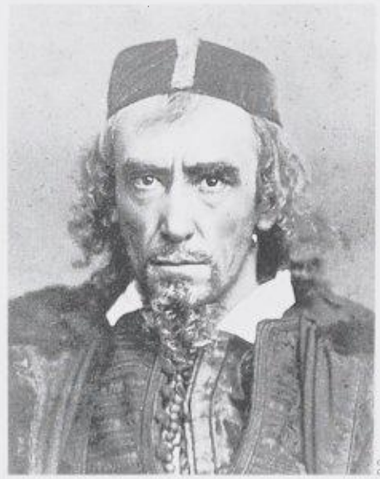
LES GRANDS INTERPRÈTES DU RÔLE DE SHYLOCK

Crown

Charles Macklin (1697-1797).

Crown

Edmund Kean (1789-1833).


D.R.

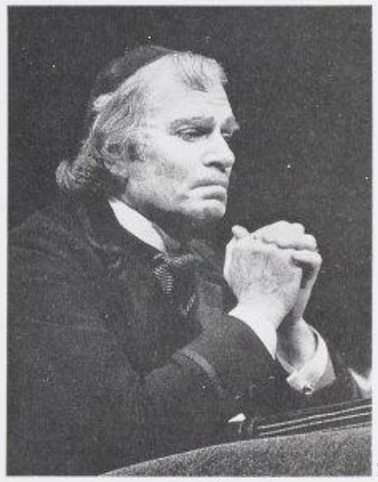
Henry Irving (Lyceum Theatre-1879).

D.R.

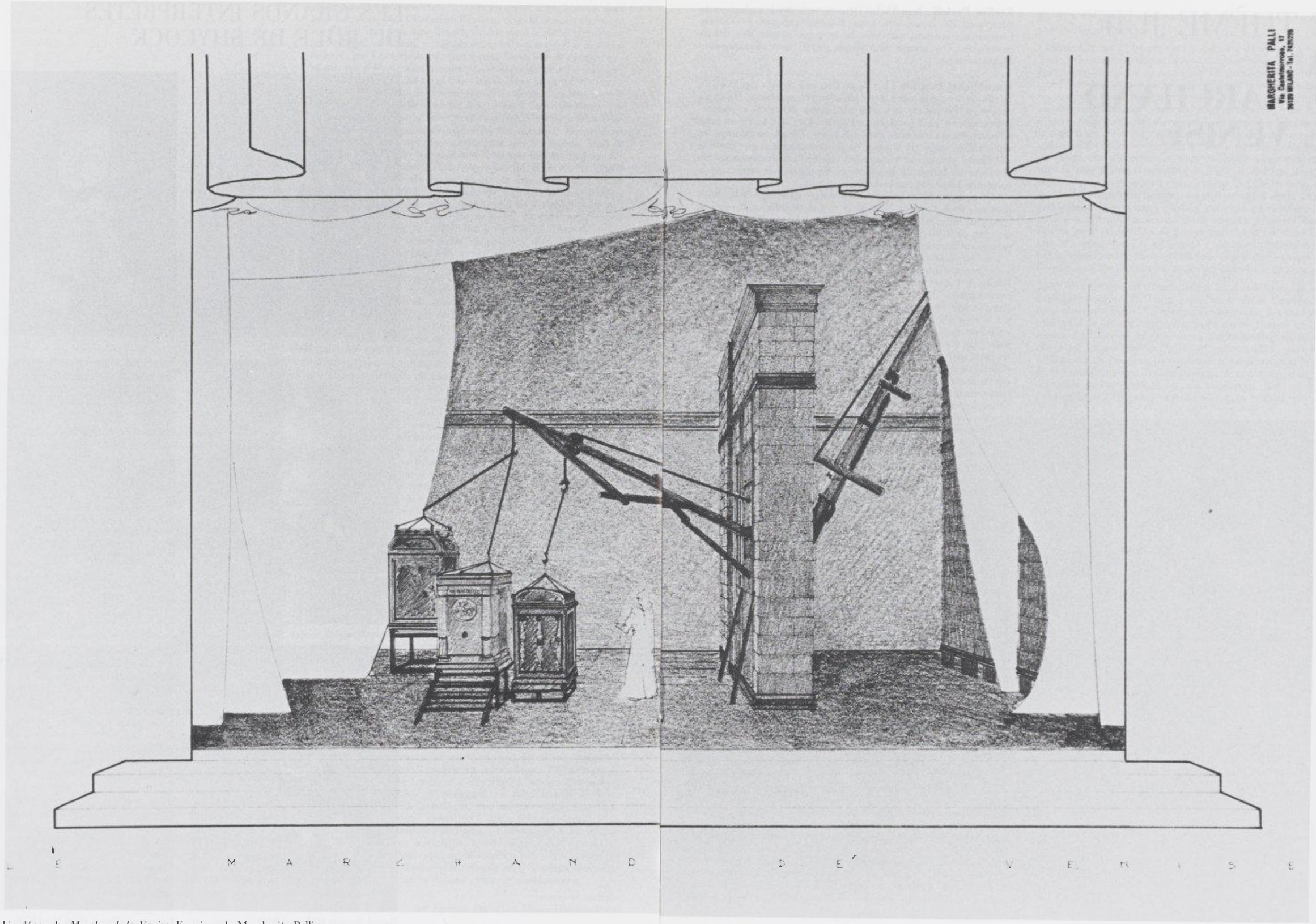
Firmin Gémier (Théâtre Antoine-1916).

Lipnitzki-Roger Viollet

Daniel Sorano (Odéon-1961).


D.R.

Laurence Olivier (Old Vic-1970).



Un décor du *Marchand de Venise*. Esquisse de Margherita Palli.

LE THÈME JUIF DANS **LE MARCHAND DE VENISE**

Eveline Perloff : Jean-Michel Déprats, vous êtes le traducteur du *Marchand de Venise* que Luca Ronconi présente à l'Odéon. Chaque présentation nouvelle de la pièce suscite des débats passionnés. On accuse souvent la pièce, voire Shakespeare, d'antisémitisme.

Jean-Michel Déprats : Il y a, en fait, une double signification. Tantôt on accuse la pièce d'être globalement antisémite. On l'a vu encore à l'occasion des représentations données à Vaison-la-Romaine en 1978 par Jean Le Poulain. La LICRA s'en est prise à l'interprète du rôle mais aussi à la pièce. Tantôt, on estompe les aspects déplaisants de la pièce ou du personnage et on monte *le Marchand* comme un réquisitoire contre l'antisémitisme ou un plaidoyer en faveur de la tolérance, du respect de l'autre, de la commune humanité entre chrétiens et juifs.

On comprend bien pourquoi la présence obsédante de la Shoah dans nos têtes, le poids de ce pavé récent, interdit, ou du moins, rend plus difficile la perception exacte de la pesée rigoureuse des données de la pièce de Shakespeare. Nous pouvons dépasser une perception uniquement affective et émotionnelle de ce thème.

Si l'on parle d'une façon précise du *Marchand de Venise*, il y a des excès d'interprétation manifestes. Prenons les choses dans l'ordre. Il y a un anti-judaïsme à la fois viscéral et véhément des personnages : Gratiano et Bassanio dans la scène du procès ; Antonio hait Shylock parce qu'il prête à intérêt. Mais, en face, il y a le récit des humiliations dont Shylock est victime, la revendication de dignité, d'égalité. Comment ces éléments sont-ils dialectisés ? Là, commence la complexité. Dans une œuvre dramatique, on peut analyser l'idéologie des personnages mais il est toujours difficile de définir l'idéologie de l'œuvre elle-même dans la mesure où l'écriture théâtrale postule une pluralité de voix, donc une confrontation de points de vue. On peut donc, encore moins, définir le point de vue de l'auteur, qui, dans le cas de Shakespeare, semble s'effacer totalement derrière le débat qu'il met en scène.

Je voudrais, cependant, dès maintenant, préciser ma pensée en ce qui concerne deux points importants. Tout d'abord, je reviendrai là-dessus, il faut parler ici d'anti-judaïsme et non d'antisémitisme. Ensuite, la question de l'anti-judaïsme de la pièce occupe, à tort, une place prépondérante. Shylock a dans *le Marchand* un rôle très circonscrit. L'anti-judaïsme n'est pas le thème principal et sa mise au premier plan a pour conséquence d'occulter des thèmes plus structurants. Le thème de la fausseté des apparences, l'opposition entre avarice et prodigalité, justice et miséricorde, sont pour le moins aussi importants que la question de l'antisémitisme. D'où le désir, peut-être illusoire, de tordre le cou à ce « serpent de mer ».

E. P. : Jacques Baillon, voulez-vous nous donner votre point de vue sur la question ?

Jacques Baillon : Si je suis d'accord avec Jean-Michel Déprats pour dire que l'écriture théâtrale est un art multivoque, je n'en pense pas moins que le « serpent de mer » dont il parle existe dans *le Marchand de Venise*, même si Shakespeare y traite d'autres thèmes... Il existe ce que j'appellerai un refoulement, une dénégation permanente des thèmes shakespeariens. Parmi les auteurs connus, Shakespeare est probablement l'un de ceux dont les thèmes récurrents ont été le plus « refoulés ». C'est un peu comme si l'on disait, à propos de *l'Avare :* « Je m'étonne que l'on parle de l'avarice d'Harpagon ». (Notons qu'il n'est guère possible d'agir ainsi par rapport aux classiques français dont les thèmes sont toujours clairement exposés). Ce n'est pas un hasard si Shakespeare, à l'époque élisabéthaine, fait s'élever plusieurs voix autour du personnage de Shylock. Et lorsque Jean-Michel Déprats dit que des thèmes comme celui de la prodigalité et de l'avarice lui semblent plus intéressants, je rappelle qu'au XVI[e] siècle, ces thèmes ont justement nourri l'antisémitisme. On a toujours opposé la prodigalité supposée des civilisations occidentales à l'avarice, elle aussi supposée, des banquiers et financiers juifs. Cela est vrai au Moyen Age, à la Renaissance, à l'époque classique. Ce qui ne signifie pas que la pièce se réduise à ce seul et unique thème et que Shylock en soit le personnage central. J'opposerais donc volontiers à l'image du « serpent de mer », celle du refoulement : sous prétexte qu'une pièce parle d'un certain sujet, on s'étonne qu'elle en parle.

E. P. : Claude Clergé, quelle est votre point de vue sur le personnage de Shylock ?

Claude Clergé : Comme c'est le cas pour *Hamlet* ou pour *le Roi Lear*, j'ai l'impression que l'action du *Marchand de Venise* a déjà commencé lorsque nous entendons les premières répliques. Lorsque Shylock se met à parler, on s'aperçoit immédiatement qu'il a un compte à régler, que, du fait de sa race, il a dû souffrir toute sa vie de rebuffades, de vexations, d'agressions. Par voie de conséquence, nous avons devant nous un personnage « braqué » et, dès le départ, ses réactions sont celles d'un être qui veut se venger, qui veut « faire payer ». Pour moi, le thème de l'antisémitisme est là, de façon très affirmée. Le coup de génie shakespearien, c'est d'avoir tout d'abord montré que Shylock était un scélérat, un homme qui a un compte à régler et puis de faire en sorte que, par le développement de la pièce, on soit amené à sentir l'humanité profonde du personnage. Shylock est aussi une victime. Tout le monde se retourne contre lui d'une manière tellement féroce que l'on ne peut s'empêcher de penser que Portia elle-même va trop loin. Et cette pièce « antisémite » dépasse l'antisémitisme, de même que *l'Avare* dépasse l'avarice. Il y a devant nous un être humain aux abois, dont un petit clan cherche à avoir la peau.

J.-M. D. : Ce que dit Claude Clergé est fort bien vu. Je voudrais expliquer pour quelle raison je préfère le terme d'anti-judaïsme à celui d'antisémitisme. A l'époque élisabéthaine, il n'y a théoriquement plus de juifs en Angleterre. Ils en ont été chassés en 1290 par Edouard 1[er]. Certes, il faut nuancer. Les recherches historiques ont démontré la présence de Juifs, en petit nombre, sous le règne d'Elisabeth. A Londres, ils résidaient notamment dans le quartier de Houndsditch, mais il s'agit toujours de convertis ou de pseudo-convertis qui se conforment, en apparence, aux pratiques de l'anglicanisme. On sait, aujourd'hui, que certains pratiquaient

Répétitions.
Jean-Luc Boutté.

clandestinement leur religion mais, dès que leur judaïsme était trop visible, ils étaient inexorablement expulsés. Ce n'était pas la race qu'on visait en eux, mais la religion. Il faut donc parler d'un anti-judaïsme à caractère essentiellement religieux et théologique : le juif est le meurtrier du Christ. Les mythes moyenâgeux du juif qui empoisonne les puits, qui crucifie les enfants... sont encore vivants. Le juif qui pratique ouvertement sa religion, qui possède son propre mode de vie et sa propre culture n'existant pas réellement, le personnage de théâtre, qui est déjà une construction, une fiction, ne peut être que doublement une image, une représentation. On aurait dit, il y a quelques années, une représentation « idéologique ».

E. P. : Faut-il parler de racisme ?

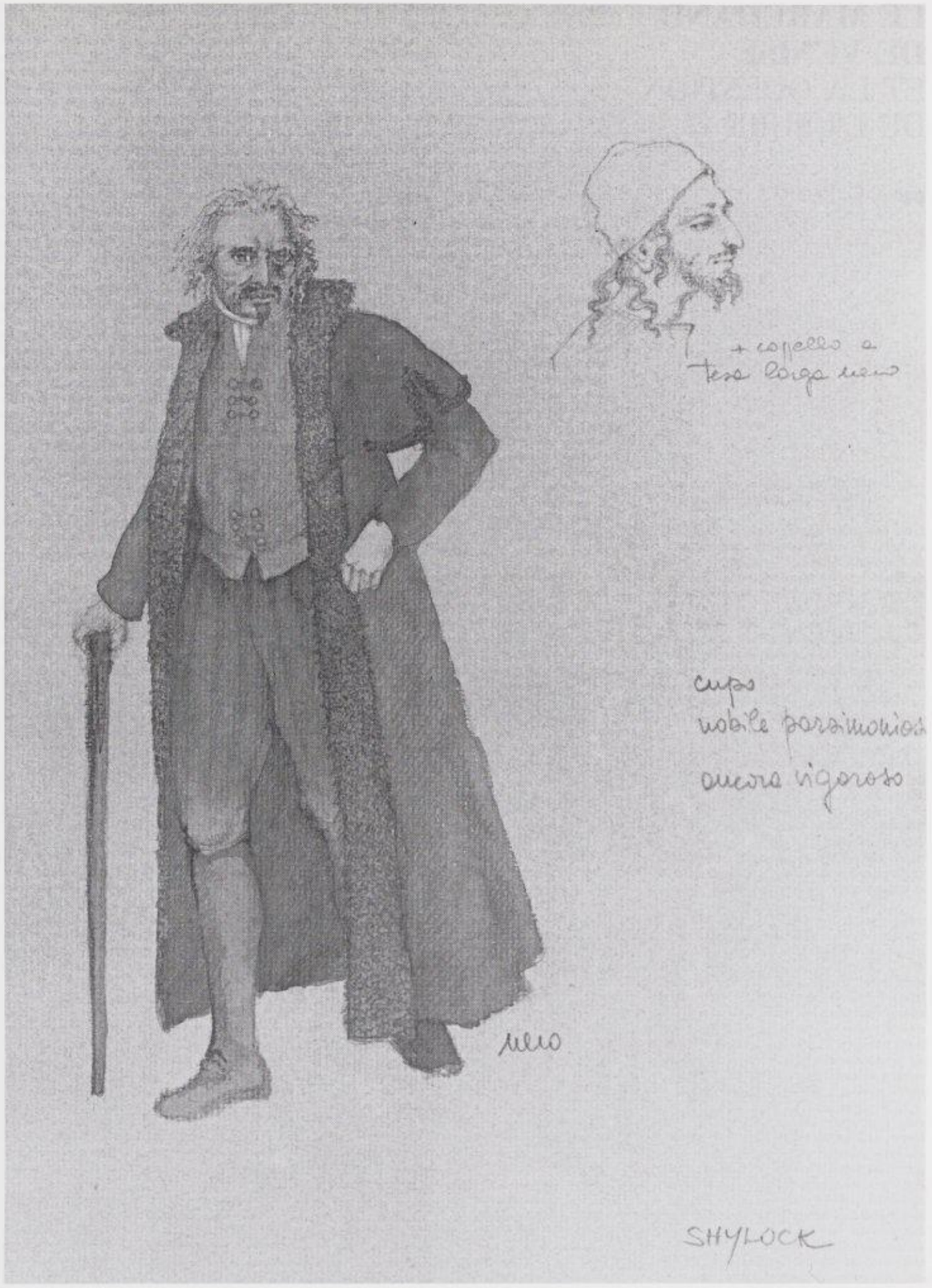
J.-M. D. : S'agissant des Juifs, le terme de « race » et donc de « racisme », est particulièrement inadéquat. Il y a une haine violente du Juif. Rappelons que la pièce a été écrite vers 1596 et que c'est à cette époque qu'a lieu le procès Lopez. Lopez était le médecin juif portugais de la reine Elizabeth. Il fut accusé par le comte d'Essex d'avoir attenté à sa vie ainsi qu'à celle du prétendant au trône du Portugal, Don Antonio. (Ce n'est peut-être pas par hasard, disent certains, que le personnage-victime du *Marchand de Venise* porte le même nom). L'exécution de Roderigo Lopez donna lieu à des manifestations anti-juives très violentes. C'est dans ce contexte qu'on a repris *le Juif de Malte* et que Shakespeare a écrit *le Marchand.* Pour en revenir à Shakespeare, utiliser le personnage du Juif ne veut pas forcément dire que l'on écrit une pièce anti-juive. Cela veut peut-être dire que l'auteur, comme il le fait toujours, a voulu exposer un problème dans toute sa complexité, avec toute son épaisseur contradictoire. Les personnages les plus noirs de Shakespeare sont, eux aussi, des êtres complexes et il ne viendrait à l'idée de personne de dire que Shakespeare est contre les bâtards ou contre les bossus parce qu'Edmond est bâtard et Richard III bossu. Shakespeare ne se place pas d'un point de vue moral. C'est un grand réaliste et quand il crée un personnage, que ce soit un bâtard, un bossu ou un juif, ce personnage a toujours des motivations extrêmement complexes que la critique des XVIII[e] et XIX[e] siècles a eu tendance à prendre pour des justifications.

J. B. : En entendant Jean-Michel Déprats parler des « personnages les plus noirs », je suis tenté de faire un mauvais jeu de mots puisqu'il parle de noirceur des personnages et non pas de celle de sa peau ! Mais je pense à *Othello.*

J.-M. D. : *Le Marchand* et *Othello* soulèvent le problème de ce que nous appelons aujourd'hui racisme, xénophobie, opposition à celui qui est autre, qui est différent (par sa peau, sa culture, sa religion). Il y a tout de même une différence capitale. Bien que victime, bien qu'humilié, Shylock n'en est pas moins présenté comme un scélérat qui a la volonté acharnée d'attenter à la vie d'Antonio. C'est un meurtrier, certes « virtuel » puisque *le Marchand de Venise* est une comédie, mais si les hasards de l'intrigue ne l'empêchaient pas, le meurtre aurait lieu. N'oublions pas qu'il aiguise sa lame sur sa semelle. Image qui peut faire sourire aujourd'hui, mais que le texte donne crûment. La comparaison avec *le Juif de Malte* de Marlowe s'impose puisque la pièce a pour centre un personnage de juif, mais il y a une différence flagrante car le juif décrit par Marlowe est une caricature. On peut alors, sans doute possible, parler d'anti-judaïsme. Ce n'est pas le cas pour *le Marchand de Venise.* Pour en revenir à la comparaison entre Shylock et Othello, elle ne peut être que lointaine : Othello est le héros chevaleresque d'une tragédie qui porte son nom, Shylock est bel et bien un scélérat, un anti-héros.

J. B. : Vous voulez dépasser la vision, d'ailleurs tout à fait contemporaine, de l'antisémitisme pour atteindre une conception que l'on a quelque peu oubliée, celle de l'anti-judaïsme. En soulignant cette dimension de l'anti-judaïsme, on rend mieux compte des préoccupations de certains personnages de la pièce. On atteint, comme vous l'avez dit, une dimension d'ordre théologique. C'est là mettre l'accent sur ce que pouvait représenter le judaïsme par rapport à l'Europe chrétienne. Shakespeare en parle à travers cette pièce.

J.-M. D. : Cette pièce, comme d'autres, est totalement nourrie de références et de citations. Le personnage de Shylock, comme celui de Barrabas, nous renvoie aux questions théologiques qui ont été débattues à l'époque. Ces questions ne sont pas d'une actualité brûlante pour nous, probablement pas, mais on doit les lire à travers la pièce. Tout cela pose le problème de la distance à avoir par rapport à des pièces à la fois lointaines et proches. Nous ne pouvons pas nous effacer en tant que lecteurs, nier notre inscription contemporaine. Nous ne devons pas, non plus, sous peine de contresens, refuser l'inscription historique des pièces de Shakespeare dans l'Angleterre élisabéthaine. Quand on rencontre des débats qui, par la suite, sont devenus des débats brûlants, aigus comme la question juive, on a naturellement envie de tirer ces pièces dans le sens qui nous convient et c'est d'autant plus facile que ces pièces sont complexes et sont tissées de contradictions violentes. Si on prend la tirade : « Un juif n'a-t-il pas des mains... », il est indubitable qu'elle a pour nous une valeur émotionnelle, disons depuis le XVIII[e] siècle. Mais pour les élisabéthains, cette tirade opérait sans doute contre Shylock. Ce qu'ils entendaient, eux, c'est la duplicité du raisonnement. Si l'on veut bien analyser la structure argumentative du passage : les chrétiens se vengent, je suis juif, un homme comme les chrétiens, j'ai donc le droit de me venger. C'est un plaidoyer pour la vengeance. La condamnation morale de la vengeance comme antichrétienne était sans appel... Et pourtant, si tant de lecteurs et d'auditeurs continuent à être bouleversés par cette revendication d'égalité, n'est-ce pas que la tirade a un sens profond qui transcende son sens historique ? Quelle est la juste distance ?



Étude de Vera Marzot pour le costume de Shylock.

LE MARCHAND DE VENISE ET LA QUESTION DE L'USURE

par E-C. Pettet

La dureté du cœur s'est maintenant instaurée
(Wilson - Discours sur l'usure, 1572 -)

L'un des traits singuliers de ce conte de fées évident, de cette comédie romanesque (car *le Marchand de Venise* — malgré le personnage de Shylock — est avant tout une comédie romanesque, si l'on s'en réfère au modèle shakespearien) est que, parmi les thèmes traités, l'on y trouve l'une des rares réflexions que Shakespeare ait faite à propos de l'un des plus importants problèmes socio-économiques de son temps. En donnant au *Il Pecorone*, ce conte de Ser Giovanni, la forme théâtrale, il ne se contente pas de faire de son scélérat un simple usurier, typique et condamnable. Il profite de la possibilité que lui offre la pièce pour engager un débat dramaturgique sur le sujet de l'usure, sujet qui, avec les problèmes agraires, fournit « l'une des principales polémiques économiques du 16e siècle ».

Il n'est pas nécessaire de faire l'analyse détaillée de cette polémique, de préciser les différentes classes sociales impliquées et les conséquences économiques qui en découlent, ou encore de faire la distinction précise entre usure et formes embryonnaires du crédit.

... Mais, par ailleurs, et pour la bonne compréhension du *Marchand de Venise*, il est indispensable de connaître un tant soit peu le problème de l'usure et de savoir comment il affecta l'aristocratie féodale, puisque c'est l'aspect sous lequel Shakespeare s'y intéresse principalement. Proche du Comte de Southampton et autres « grands seigneurs » qui lui servirent de modèles pour les jeunes galants de ses comédies, il fut amené à s'intéresser tout particulièrement au problème de l'usure qui était considérée comme « dégradant la chevalerie et détruisant la noblesse ».

A l'époque où Shakespeare écrivait ses pièces, l'aristocratie féodale était touchée de plein fouet par la considérable évolution économique qui caractérise ce siècle. Ses richesses provenant principalement de la terre, les mains relativement liées par les baux qui les y attachaient, les membres de cette classe se heurtaient à d'énormes difficultés lorsqu'il cherchaient à s'adapter aux prix qui ne cessaient de monter en flèche : ils devaient aussi prendre en considération le fait que les classes marchandes disposaient de richesses beaucoup plus importantes. Quelques-uns d'entre eux éprouvèrent un sentiment d'auto-défense suffisant pour investir une partie de leurs biens et tenter d'avoir leur part de ce « gâteau » nouveau qu'étaient les affaires, ou encore en devenant d'authentiques « gentlemen-farmers », avec tout ce que cela représentait d'organisation nouvelle dans la façon de gérer ses biens et de rentabiliser les loyers. Mais ceux-là furent l'exception ; la plupart des féodaux continuèrent à vivre selon des traditions remontant à plusieurs siècles et ne réalisèrent même pas combien il eût été sage de mettre fin à la traditionnelle ostentation de leur classe.

... Pour eux, confrontés qu'ils étaient à la nécessité de faire face aux dépenses toujours grandissantes de leurs « maisons », il n'y avait qu'une issue : faire appel à l'usurier... Les usuriers qui prêtaient de fortes sommes d'argent n'étaient pas des Juifs ; la raison en est qu'à cette époque, il y avait, sinon aucun, du moins très peu de Juifs en Angleterre. C'étaient donc des citoyens anglais, de la Cité de Londres — hommes d'affaires, commerçants... — qui pratiquaient l'usure. Pour eux, le fait de prêter de l'argent était devenu plus qu'une façon plus ou moins clandestine et marginale de « faire de l'argent ». C'était une des voies majeures pour exercer une activité financière : elle offrait un champ de manœuvre séduisant à qui voulait faire fructifier son capital et, puisque les terres tenaient fréquemment lieu de gages, c'était aussi le moyen d'exercer un contrôle sur elles, que ce soit en vue d'un prestige d'ordre social ou politique, ou pour les exploiter de façon moderne, ou encore pour les deux raisons à la fois.

... Depuis la fameuse loi de 1571, le crédit, en Angleterre, avait enfin obtenu un statut officiel qui le légalisait et, à l'époque où Shakespeare écrivait, la pratique de l'usure s'était considérablement répandue, tandis que le taux d'intérêt de 10 % préconisé par ladite loi comme taux maximal était devenu un intérêt normal et même souvent, lorsque la loi était contournée, l'intérêt minimum. Il n'en reste pas moins que, comme c'était le cas depuis le Moyen Age, le fait de prêter de l'argent était considéré comme condamnable, que ce soit du point de vue économique ou du point de vue religieux, et l'on continuait à confondre usure et crédit... Les littératures des époques d'Elisabeth et de Jacques 1er fourmillent d'allusions à cette polémique.

... Les première et troisième scènes du *Marchand de Venise* résonnent du choc discordant de deux mondes qui s'opposent et s'affrontent. La première nous introduit au sein du monde joyeux et dépensier des jeunes gentilshommes des Comédies. Bassanio est un « érudit et un soldat », membre de l'entourage du Marquis de Montferrat, et ses amis, Gratiano et Lorenzo, appartiennent à la même classe. Antonio lui-même n'est guère marchand que de nom : ses activités en tant qu'hommes d'affaires ne nous intéressent guère, si ce n'est dans la mesure où elles sont nécessaires au développement de l'action. Son obscure et mystérieuse tristesse qui, il le précise, n'a rien à voir avec ses hasardeuses entreprises commerciales, le démarque de l'optimisme bruyamment affiché par la « bourgeoisie » et, tant par ses façons d'être que par sa conversation et par l'amitié qu'il lui porte, il ne fait qu'un avec Bassanio.

Bassanio est, à l'évidence, le type même du gentilhomme futile, proie toute désignée des usuriers... Ayant recours à un expédient très bien admis à cette époque, c'est sans aucune gêne qu'il se rend à Belmont. Et s'il n'y a rien de spécifiquement élizabéthain dans ses espérances ou dans ses motivations, il n'en reste pas moins que, comme le fait remarquer Tawney, chercher à se procurer de l'argent pour faire face à un mariage coûteux est pratique courante à cette époque.

La réponse d'Antonio à Bassanio, lorsque celui-ci lui demande son aide, est directe et fait preuve d'une totale générosité. En dépit de la tristesse qui l'affecte et malgré les risques qu'il encourt de par ses diverses entreprises commerciales, il lui dit :

« . . . . . *Soyez sûr*
Que ma bourse, ma personne, mes ressources dernières
Sont tout ouvertes à vos besoins. »

Et lorsque Bassanio, se sentant un peu coupable, tente de justifier sa requête par un discours intarissable et très argumenté en ce qui concerne les flèches perdues, Antonio lui coupe la parole, non sans impatience, en lui disant :

« . . . . .
Dites-moi ce que je dois faire.
Si vous savez que je peux le faire
Et j'y suis prêt : ainsi, parlez. »

La réaction d'Antonio est très significative, moins parce qu'une telle générosité a toujours été la caractéristique de la classe à laquelle tous deux appartiennent, mais parce qu'elle nous prépare à la fin, avant tout d'ordre économique et moral, de la pièce.

Dans la troisième scène, lorsque Bassanio tente d'emprunter de l'argent sur la bonne foi d'Antonio, les premiers mots de Shylock nous rappellent que nous venons de pénétrer dans un monde complètement différent :

Shylock :
Antonio est un homme de bien.
Bassanio :
Avez-vous jamais entendu quelque imputation contraire ?
Shylock :
Oh ! non, non, non, non... : mon propos quand je dis que c'est un homme de bien, est de vous faire bien comprendre qu'il est solvable.

Ces derniers mots nous fournissent une clef, celle qui nous permet de mesurer quelles sont les valeurs de Shylock et celles qui prédominaient à l'époque de Shakespeare. Le « bien » et le « mal » ont été complètement vidés de leur contenu humain et moral : bien est devenu synonyme de « solides ressources financières » et la pauvreté n'est pas loin d'être le « mal ». Mais avant d'aller plus loin dans l'analyse de cette scène très intéressante, il faut répondre à une question préliminaire. Puisqu'il y avait très peu de Juifs en Angleterre à cette époque, pourquoi Shakespeare, s'il s'intéressait tant au problème de l'usure, a-t-il choisi de faire de son personnage, un Juif ? A cette question, on peut apporter deux réponses, deux réponses qui se tiennent. Tout d'abord, sur le continent, c'étaient avant tout des Juifs qui pratiquaient l'usure et ensuite, Shylock, en tant que juif, donne prise au sentiment généralement éprouvé, à savoir que l'usure est un fait étranger à la nation et à son mode de vie traditionnel.

Pour en revenir à la pièce : lorsque Shylock fait en sorte de piéger Antonio en prêtant trois mille ducats à Bassanio, il explique son geste par plusieurs raisons : antagonisme racial et religieux, désir de vengeance à cause des humiliations subies dans le passé, sans compter une certaine haine sans motif précis. Cependant, son monologue laisse transparaître une autre raison : par-dessus tout, il hait Antonio parce qu'il prête de l'argent gratuitement, au nom de la simple charité chrétienne, alors que lui-même pratique l'usure comme un travail et en tire intérêt et profit.

... Les premiers mots prononcés par Antonio laissent clairement entendre son opposition à l'usure, bien qu'il soit prêt à faire quelques entorses à ses convictions pour rendre service à son ami. La réponse de Shylock consiste en une longue évocation de l'histoire biblique de l'agneau de Jacob et de Laban, tirée du chapitre de la Génèse. De fait, cette histoire, telle que Shylock l'interprète, est une riposte à Antonio puisqu'elle démontre que, même au sein du processus « naturel » de la reproduction, l'intérêt (le profit) peut devenir plus important si l'on emploie des moyens « artificiels » — et, avec la bénédiction de Dieu, Shylock tente de retourner l'un des arguments les plus employés, à l'époque, contre l'usure, argument tiré d'Aristote, à savoir que l'argent étant un métal « improductif », il ne peut se reproduire (c'est-à-dire qu'il ne peut se reproduire par l'intérêt). Notons qu'Antonio ne saisit pas immédiatement ce que veut dire Shylock et que c'est celui-ci qui met en évidence la référence à Aristote lorsqu'il dit que « lui », il fait en sorte que l'or et l'argent se « reproduisent » aussi vite qu'agnelles et agneaux. Mais si Antonio met du temps à comprendre ce que signifie l'histoire de Jacob, il n'ignore certainement pas l'opposition d'Aristote au fait usuraire car, un peu plus tard, il s'y réfère lui-même de façon directe :

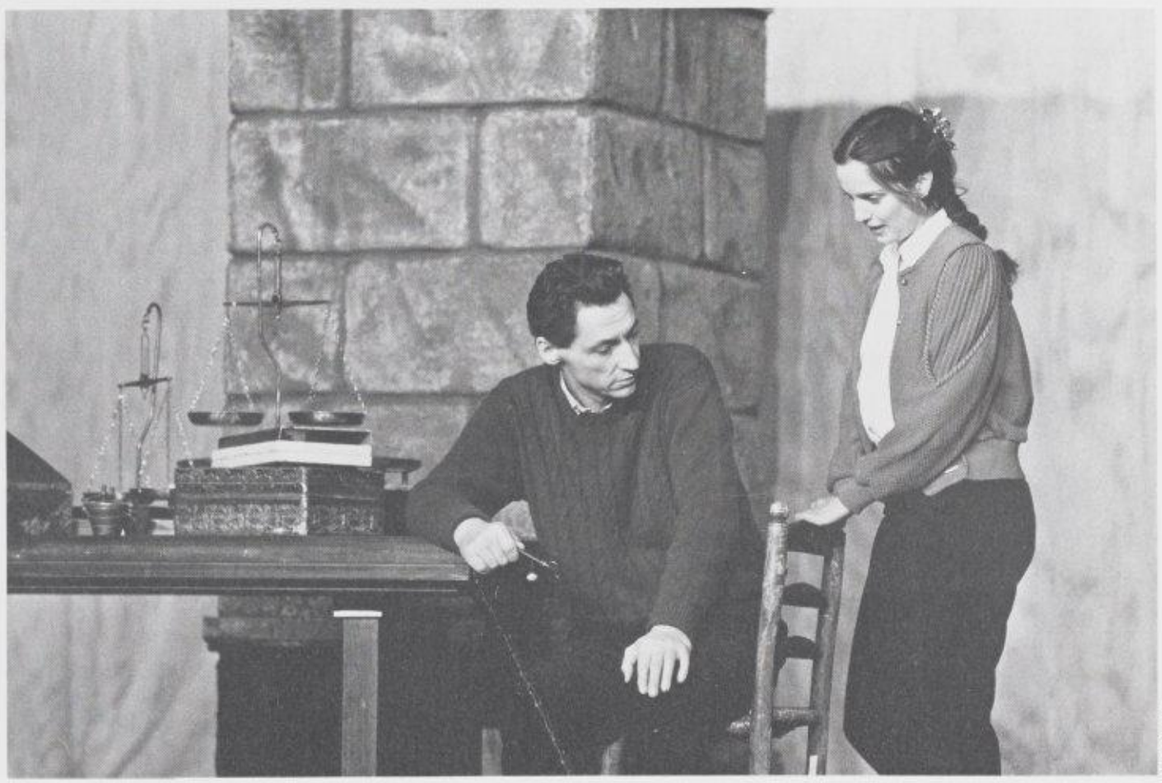
« Si tu prêtes cet argent — ne le prête pas
à un ami, car quand donc l'amitié
A-t-elle tiré profit du stérile métal confié à un ami ? »

Cette petite incursion dans la terminologie qui se rapporte à cette polémique, populaire au 16e siècle, concernant l'usure, nous rappelle que l'opposition Antonio/Shylock n'est pas seulement celle de deux individus.

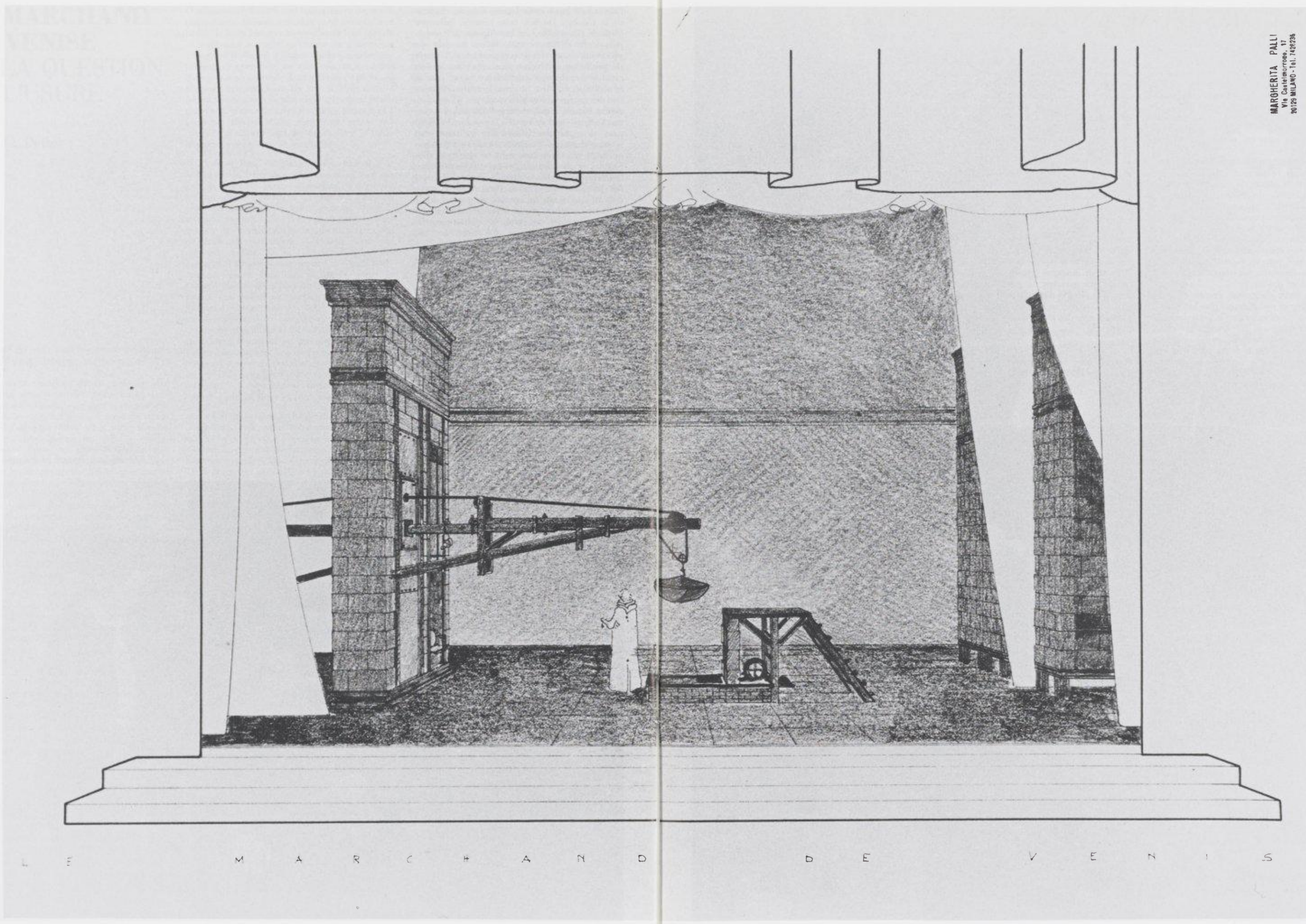
... C'est bien la tradition morale du Moyen Age que Shakespeare idéalise et défend dans *le Marchand de Venise*. Il y a tout lieu de penser qu'il y a là l'expression d'une conviction personnelle.

Extrait de *Essays and studies by members of the England Association* XXXI — 1945. de E.C. Pettet. (Traduction : Eveline Perloff)

Répétitions.
Jean-Luc Boutté et Pauline Macia.



Marc Enguerand



Un décor du *Marchand de Venise*. Esquisse de Margherita Palli.

LES LARMES D'UNE ANGLAISE...

Lorsque j'ai vu la pièce jouée au Drury Lane, il y avait derrière moi une Anglaise très pâle d'une grande beauté qui, à la fin du quatrième acte, pleurait à chaudes larmes, s'écriant : « Le pauvre homme, comme on est injuste envers lui ! ». Elle avait une beauté du type grec le plus noble et de grands yeux noirs. Je n'ai jamais pu les oublier, ces grands yeux noirs qui versaient des larmes pour Shylock !

Quand je pense à ces larmes, il me faut placer *le Marchand de Venise* parmi les tragédies bien que l'œuvre soit pleine de masques rieurs, de visages ensoleillés, qu'on y voie passer les ombres de satyres et d'amours et bien que le poète ait certainement voulu écrire une comédie. Peut-être, à l'origine, Shakespeare a-t-il voulu plaire au public en faisant le portrait d'un loup-garou, d'un être fabuleux, haïssable, assoiffé de sang — ce qu'il paie en perdant sa fille et ses ducats, et en devenant, par-dessus le marché, la risée de tout un chacun.

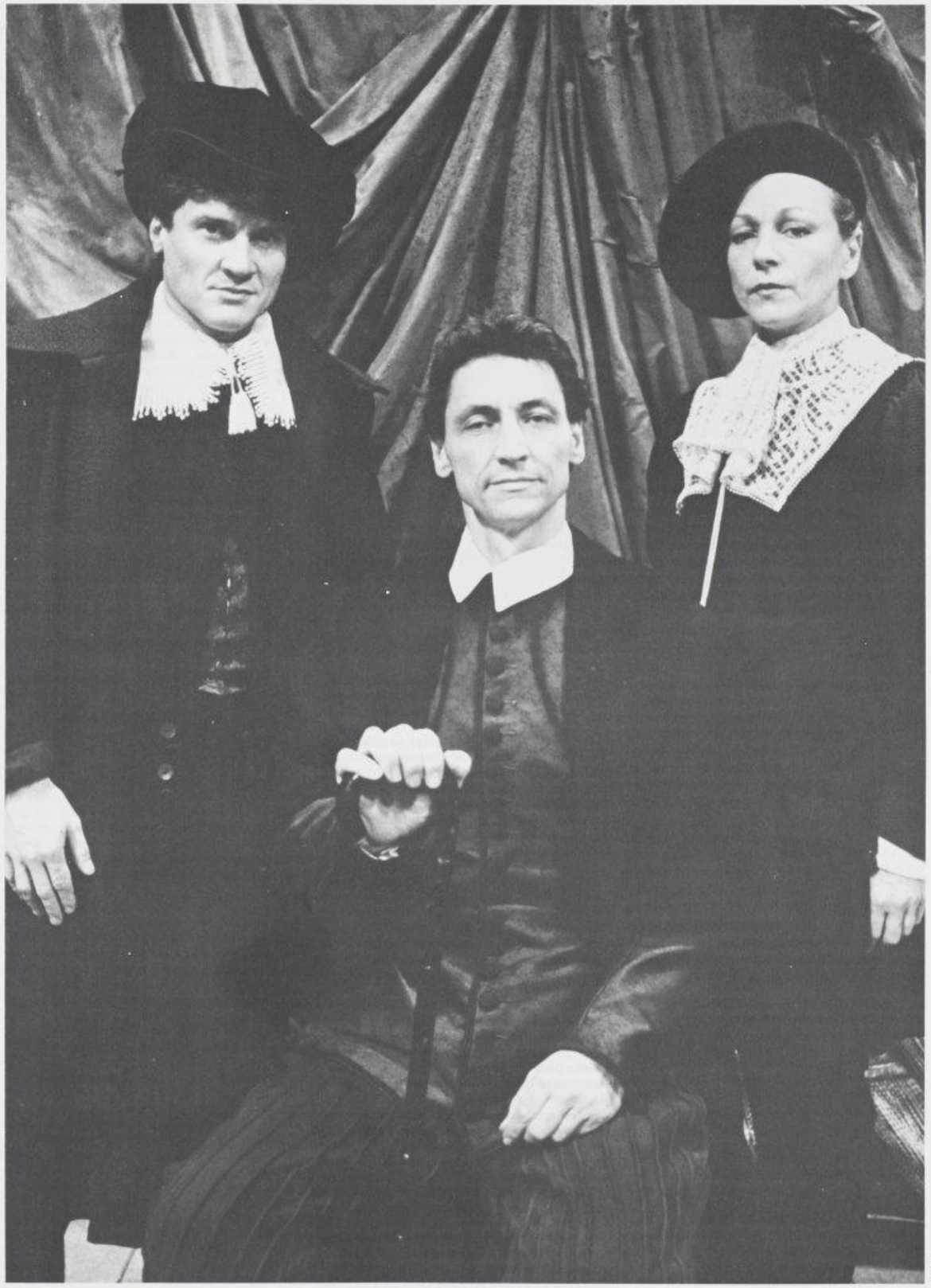
Mais le génie du poète, l'esprit du vaste monde qui régnait en lui, furent plus forts que sa propre volonté, de sorte que le personnage de Shylock, même s'il est franchement grotesque, est devenu la justification d'une minorité malheureuse, opprimée par le destin pour d'obscurs motifs, poursuivie par la haine de la classe qui lui était inférieure comme de celle qui lui était supérieure et ne rendant pas toujours amour pour cette haine... En vérité, Shakespeare aurait écrit une satire du christianisme s'il n'avait décrit que les personnages qui sont les ennemis de Shylock et qui sont à peine dignes de délacer ses chaussures. Antonio, le banqueroutier, n'est qu'un être faible, sans énergie, ni dans la haine, ni dans l'amour, un misérable dont la chair n'est bonne à rien si ce n'est à « appâter les poissons ». Il ne rend pas les trois mille ducats empruntés. Pas plus que Bassanio qui est, selon un critique anglais, un coureur de dot ; il emprunte de l'argent afin d'impressionner autrui, d'épouser une riche héritière et de se tailler la bonne part du gâteau.

Quant à Lorenzo, il est le complice d'un vol et, selon les lois qui règnent en Prusse, il mériterait d'être cloué au pilori et condamné à quinze ans de prison, en dépit de son goût pour les beautés de la nature, les paysages au clair de lune et la musique. Quant aux autres jeunes nobles qui prennent le parti d'Antonio, ils ne semblent pas être dégoûtés par l'argent et lorsque leur pauvre ami se trouve en difficulté, ils n'ont pour lui que des mots ou des mines de circonstances.

Extrait de : *Shakespeare - Mädchen und Frauen* - H. Heine - 1839.
(Trad.: Claude Clergé).

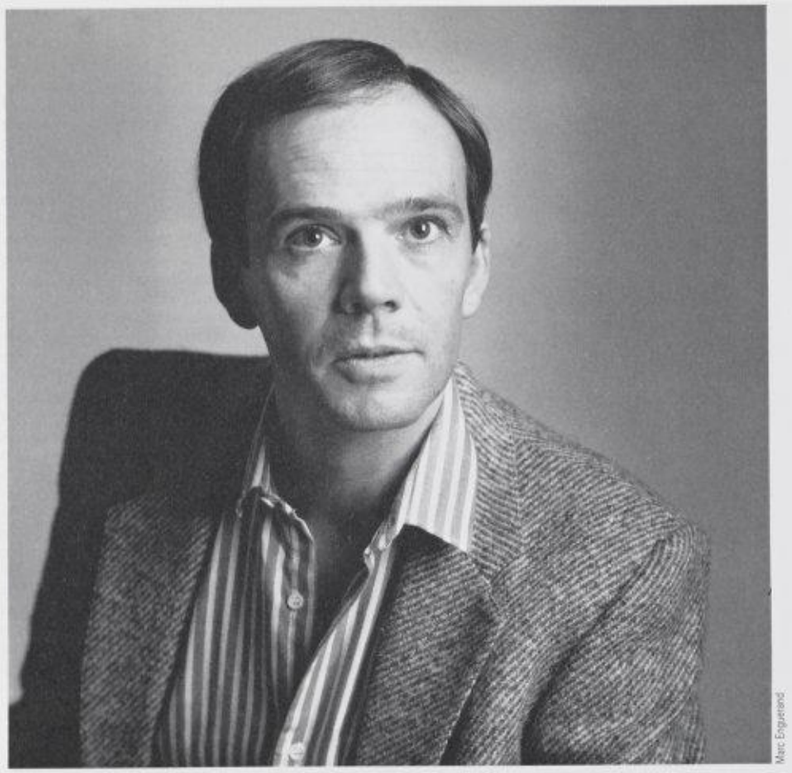
Répétitions.
Michel Favory, Baptiste Roussillon.
Luca Ronconi et Bernard Ballet.

Marc Enguerand



Bernand

Richard Fontana, Jean-Luc Boutté et Christine Fersen dans les costumes de Vera Marzot.



Marc Enguelard

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Jean-Michel Déprats est né en 1949. Depuis 1973, il est professeur de littérature anglaise à l'université de Paris X-Nanterre.

En 1972, il a fondé une jeune compagnie, le théâtre de la Colline, et présenté au théâtre de l'École normale supérieure des auteurs contemporains (Bergman, Ghelderode...), puis deux créations collectives : *Encore un peu avant,* d'après *Spoon River Anthology* d'E.L. Masters et *Quand je serai petit,* spectacle sur la conditon de l'enfant. Ce dernier a été repris en 1978 au Théâtre de l'Est Parisien et diffusé sur FR3 en octobre 1979. En 1981, il monte *Georges Dandin* au Théâtre municipal d'Orléans. Parallèlement à ces mises en scène, il collabore avec Antoine Bourseiller, Jean Jourdheuil, Françoi Marthouret et Jean-Pierre Vincent.

Depuis sept ans, il se consacre surtout à la traduction shakespearienne. Il a traduit successivement *Peines d'amour perdues,* créées au Festival d'Avignon 1980 dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent, *Coriolan,* mis en scène au Théâtre de Gennevilliers par Bernard Sobel en février 1983, *Hamlet,* créé au Théâtre du VIII[e] à Lyon en octobre 1983 et présenté au Théâtre des Bouffes du Nord en janvier 1984 dans une mise en scène d'Hortense Guillemard et François Marthouret. Suivent *Richard III,* mis en scène par Georges Lavaudant (Festival d'Avignon 1984), *Othello* créé en novembre 1984 dans une mise en scène de Christian Collin. La Comédie-Française a présenté sa traductiou de *Macbeth* lors du trente-neuvième Festival d'Avignon, eu 1985, dans la mise en scène de Jeau-Pierre Vinceut. *Othello* et *Hamlet* ont été repris en 1986 dans de nouvelles mises en scènes signées respectivement Hans Peter Cloos (Bobigny) et Catherine Dasté (Théâtre d'Ivry). Il prépare actuellement une traduction de *Comme il vous plaira* qui sera créée en mars 1988 au T.N.P. de Villeurbanne dans une mise en scène d'Ariel Garcia-Valdès.

Le Marchand de Venise, dans l'adaptation du texte français de Jean-Michel Déprats, est publié aux éditions Sand/Comédie-Française. Il est en vente au Théâtre national de l'Odéon, à la Comédie-Française et en librairie.

JEAN-MICHEL DÉPRATS : LE TISSU DES MOTS

Entretien avec Jacques Baillon et Claude Clergé

Jacques Baillon : Jean-Michel Déprats, en nous rappelant les couples qui structurent la pièce : oppositiou usure/prodigalité ; Venise/Belmont ; apparence/réalité, vous soulignez *l'unité* de la pièce. N'êtes-vous pas en train de nous exprimer votre souci de traducteur ? Le traducteur n'est-il pas un interprète ?

Jean-Michel Déprats : En affirmant l'unité de la pièce, je me comporte simplement en lecteur ou en commentateur. Il y a plusieurs thèmes unificateurs dans le *Marchand de Venise,* et le thème juif — (et *a fortiori* la question trop souvent mal posée de l'antisémitisme de la pièce) — n'est pas un centre à partir duquel ou pourrait lire l'ensemble de la pièce. L'unité d'une tragédie de Shakespeare est toujours claire puisqu'une tragédie s'organise autour de la trajectoire d'un héros (plus rarement de deux : *Roméo et Juliette, Antoine et Cléopâtre).* L'unité d'une comédie shakespearienne est plus difficile à établir, ne serait-ce qu'à cause de la multiplicité des personnages principaux (quatre dans le *Marchand de Venise).*

Mais cette question de l'nnité m'invite, en effet, à parler de mon travail de tradncteur. Une des caractéristiques de ce travail, et son profit pour le tradncteur lui-même, est que le tradncteur a affaire à ce que j'appellerais le « tissu » textuel. En deçà de la division en personnages, une pièce de Shakespeare est un texte, une suite de mots, d'images, de métaphores dont certains rebondissent d'un personnage à l'autre et traversent les textes des personnages. Peter Brook parle de mots rayonnants. Dans *Macbeth,* cela commence par « fair » et « foul ». Les renversements infuis de ces deux mots noués ensemble au début par les sorcières commandent tout le reste et chaque scène donne une figure de leurs rapports. Dans le *Marchand de Venise,* la scène du procès est architecturée par l'opposition « justice »/« mercy ». Certains commentateurs ont même vu dans cette opposition entre la loi mosaïque et le contrat chrétien, entre l'Ancien et le Nouveau Testament, la clé de voûte et le point focal du *Marchand de Venise.* Dans la scène du procès, les mots « justice » et « mercy » (employés respectivement huit et neuf fois) se répondent, s'opposent, dialoguent comme le piano et le violon dans un morceau de musique. Cet effet d'orchestration est à la fois thématique, allégorique, rythmique et musical. Il ne faut pas l'annuler en choisissant tantôt un mot, tantôt un autre, (comme le font les traductions que j'ai consultées) pour rendre « justice » et « mercy ». Certes, les systèmes linguistiques ne coïncident pas et les deux termes ont une signification très riche, mais si, au nom de ce qui est le plus idiomatique en français, au nom des légères variations sémantiques qui interviennent d'une occurrence à l'autre, on traduit « justice » tantôt par « verdict » tantôt par « clémence », tantôt par « équité », tantôt par « justice », et « mercy » tantôt par « clémence », tantôt par « pitié », tantôt par « grâce », tantôt par « pardon », tantôt par « miséricorde », le rythme signifiant, l'effet de structuration de ce thème sont détruits. La traduction contextuelle tue le discours au nom de la langue. Pour ma part, je suis très attaché à la littéralité des mots et des images. Ce qui ne veut évidemment pas dire que je crois à une impossible neutralité ou transparence de la traduction. Le traducteur est un interprète — au sens musical et au sens herméneutique — mais il y a quand même une grande différence entre des adaptations ou des traductions uniquement soucieuses des contenus et des significations, et des traductions proches du tissu des mots, des métaphores, de la littéralité et de l'étrangeté de certaines images rendues dans l'exactitude de leurs propositions. Certes, aucune traduction n'est neutre. La sensibilité littéraire du traducteur, son inconscient, son rapport à la langue maternelle et surtout l'époque où il traduit interviennent dans ce travail qui n'est jamais un pur travail des mots. Mais toutes les démarches ne sont pas équivalentes et c'est surtout l'effort de rigueur pour se rapprocher de l'original qui légitime l'entreprise de traduction de Shakespeare. Quel sens cela aurait-il de retraduire ces textes si ce n'était pas pour aller vers quelque chose de plus rigoureux et, aussi, vers une parole théâtralement plus vive ?

Dans l'histoire de la traduction de Shakespeare en France, il y a en trois types de traductions :

— les traductions — on plutôt adaptations — réalisées par des « professionnels de la parole théâtrale » à qui était donnée toute liberté de couper, d'ajouter, de transformer le matériau initial. Il était entendu, en effet, que traduit littéralement, Shakespeare, trop foisonnant, n'était pas « jouable » ;

— les traductions universitaires, simple travail d'explication instrumentale, destinées à l'étude et dénuées (on veut le croire) de toute ambition poétique ;

— les traductions littéraires, confiées à de grands poètes ou de grands écrivains à qui on demandait, implicitement, de « se » traduire en traduisant Shakespeare. D'où de belles infidèles signées Pierre-Jean Jouve, Supervielle ou Gide. Quand Gide traduit, par exemple, « when we have shuffled off this mortal coil » dans *Hamlet* par « échappés des liens charnels », c'est plus du Gide que du Shakespeare. Mais c'est, au fond, qu'on lui a demandé de donner à travers sa traduction, son univers et sa poétique.

Il me semble que cette division du travail a fait son temps. Il n'y a pas trois Shakespeare, un pour la scène, un pour l'étude, un pour la lecture. Il faut tenter d'avoir l'exactitude et le rythme, l'exactitude et le mouvement, l'exactitude et la qualité littéraire. Ce qui manque le plus aux traductions littéraires et aux traductions universitaires, c'est la vivacité de la parole théâtrale. D'où l'entreprise actuelle de retraduction pour le théâtre — retraduction et non adaptation. Avec des accentuations stylistiques évidemment différentes, Jean-Claude Carrière, Jean-Louis Curtis, Ariane Mnouchkine, Stuart Seide, tentent de préserver la poétique théâtrale sans rien abdiquer de l'exigence d'exactitude. La particularité de mon travail est peut-être de valoriser la littéralité. Je cherche à garder les images dans leur matérialité même, sans transposer, sans expliciter, saus rationaliser, sans franciser. Ce que fait François-Victor Hugo dont les traductions bénéficient, en Pleïade et en poche, d'une douteuse pérennité. Ces traductions perdent la matière poétique et la densité de l'original. Qui dit explicitation dit diminution du ressort poétique et théâtral, dilution dans quelque chose qui veut être plus clair, qui l'est peut-être à la lecture mais qui, sur scène, est plus obscur.

J.B. : Je reviens sur votre propos initial. A vous entendre, la traduction contextnelle prend le même mot dans une langue donnée, et a tendance à le rendre par plusieurs mots dans la langue de traduction. On aurait donc un accroissement « quantitatif » du lexique dans la tradnction.

J-M.D. : Cela ne serait pas grave puisqu'on a, par ailleurs, un appauvrissement lexical considérable en passant de l'anglais de Shakespeare au français d'aujourd'hui. Rabelais, peut-être, donne une certaine équivalence de la prolixité et de la prodigalité de la langue de Shakespeare. Chacun sait que le français a été « corseté » au XVII[e] siècle, de sorte que Shakespeare en traduction perd cette dimension plurielle, baroque, qui s'exprime déjà par l'abondance des mots. Un exemple très simple : dans la scène où Shylock et Antonio parlent du prêt à intérêt, les personnages emploient six mots : « usance », « interest », « excess », « advantage », « profit », « thrift », autant de périphrases pour désigner une réalité qui n'était pas encore considérée comme légitime. De façon caractéristique, le mot « usury », trop direct, n'est pas employé. En français, on ne peut jouer que sur trois mots : « intérêt », « profit » et « usure » de sorte que l'effet textuel, lié à l'effet de circonlocution, est perdu.

Pour revenir à la question de la concordance lexicale, (emploi d'un seul mot pour traduire le même mot en anglais), je dirai que c'est une pierre de touche qui permet de différencier les traductions soucieuses de la *signifiance* d'un texte des traductions contextuelles qui obéissent à ce qu'on appelle le génie de la langue. Le génie de la langue pousse à l'emploi de l'expression usuelle, idiomatique, et couduit, au nom du naturel et de l'usage courant, à varier la traduction d'un même mot, à perdre, par exemple dans la scène du procès, le martèlement, le rythme qui structure la pièce par la récurrence des mots « justice » et « mercy ». Les traductions contextuelles sont certainement tout à fait légitimes quand on traduit un article de journal mais ne sont plus légitimes là où la signification est liée à la poétique...

Claude Clergé : Et au rythme aussi, probablement.

J-M.D. : Et au rythme. Le rythme n'est pas seulement de l'ordre de la prosodie, il concerne aussi la signification. Il y a un rythme prosodique et un rythme signifiant, les deux étaut évidemment liés.

J.B. : Voilà qui est très important, car les Français ont tendance à croire que le rythme n'est qu'une donnée prosodique.

J-M.D. : Le rythme structure la pensée et n'est pas un élément surajouté.

C.C. : Ce qui est grave dans certaines traductions anciennes comme celles de la collection des Belles-Lettres, c'est qu'il n'y a pas de rythme du tout.

J-M.D. : Il y a aussi daus cette collection le choix problématique de l'alexandrin, imposé par A. Koszul à ses collaborateurs. Ce choix vient d'une iuterrogation légitime : dans quelle prosodie, avec quelle poétique faut-il traduire Shakespeare ? Shakespeare écrit dans un mètre régulier : le pentamètre ou décasyllabe iambique. Que faire en français ? La question est difficile et il vaut mieux, je crois, ne pas donner de réponse dogmatique ; la réponse radicale qu'a été l'alexandrin a produit ce ronronuement pompeux qui est inévitable si on se donne cette contrainte. Car il s'agit quand même de traduire, c'est-à-dire de reudre compte d'un texte dans son intégrité, sans ajout ni coupure. L'obligation d'étalonuer le texte français, de remplir douze pieds, conduit inéluctablement soit à enlever des choses, soit, ce qui est plus grave, à en rajonter,

car l'auditeur ou le lecteur perçoivent immédiatement les chevilles. L'alexandrin n'est pas la bonne réponse car ce n'est pas une donnée quantitative mais une donnée accentuelle et prosodique qui caractérise le vers shakespearien. Chacun sait qu'en français la donnée accentuelle est très faible (mais elle existe, contrairement à ce qu'on dit) alors que la langue anglaise est très accentuée. J'essaie, pour ma part, de relever le défi de la prosodie et de « muscler » le français en donnant à la traduction une armature consonantique forte. Je fais de sorte que le texte soit difficile à broyer, à mâcher pour l'acteur, que ce ne soit pas un texte qui « coule » comme on disait à une certaine époque. Afin de recréer une « équivalence » — certes problématique — avec l'anglais shakespearien, j'essaie de travailler la pâte du français dans le sens d'une accentuation de la vigueur. Le français étant, dans son usage courant, une langue vocalique un peu molle, on peut tenter de ré-armer, de structurer la matière phonique de la langue en choisissant des mots qui ont une articulation consonantique forte. Le comédien est amené à un effort quasiment musculaire. Je crois que ce travail sur la physique de la langue tente de recréer dans une autre langue l'énergie, la vigueur d'énonciation de l'anglais shakespearien.

J.B. : Une question m'intrigue. Quand vous vous attelez à une nouvelle traduction pour la scène, parlez-vous avant avec le metteur en scène ? Y a-t-il un projet dramaturgique dans votre traduction ou y a-t-il une totale autonomie ?

J-M.D. : Non, il n'y a pas de projet dramaturgique. La tâche du metteur en scène est de mettre en scène la traduction, non de préparer sa mise en scène par la traduction. Naturellement, il faut que la traduction soit un vrai texte c'est-à-dire qu'elle possède une cohérence interne et une poétique propre.

J.B. : Mais le metteur en scène peut choisir une traduction plutôt qu'une autre. Choisit-il une traduction ou un traducteur ?

J-M.D. : Dans mon cas, je pense qu'il a choisi un traducteur.

J.B. : Pourquoi a-t-il choisi ce traducteur ? Pour un type particulier de démarche ?

J-M.D. : Jean-Pierre Vincent a proposé à Ronconi de faire un spectacle avec les acteurs du Français et lui a suggéré de faire appel à moi pour la traduction. Pourquoi ? Pour la démarche qui est la mienne : rendre au plus près les virtualités théâtrales d'une pièce de Shakespeare dans une langue d'aujourd'hui. Les traductions vieillissent, elles sont davantage soumises au vieillissement que les textes d'origine. Il faut donc constamment les refaire. Ce qui n'empêche pas qu'il y ait des traductions qui transcendent leur époque et traversent plusieurs générations, comme celles de la Bible par Luther ou la *King James Bible*. Ces traductions-là ne sont pas datées au mauvais sens du terme, elles ont une date et font date.

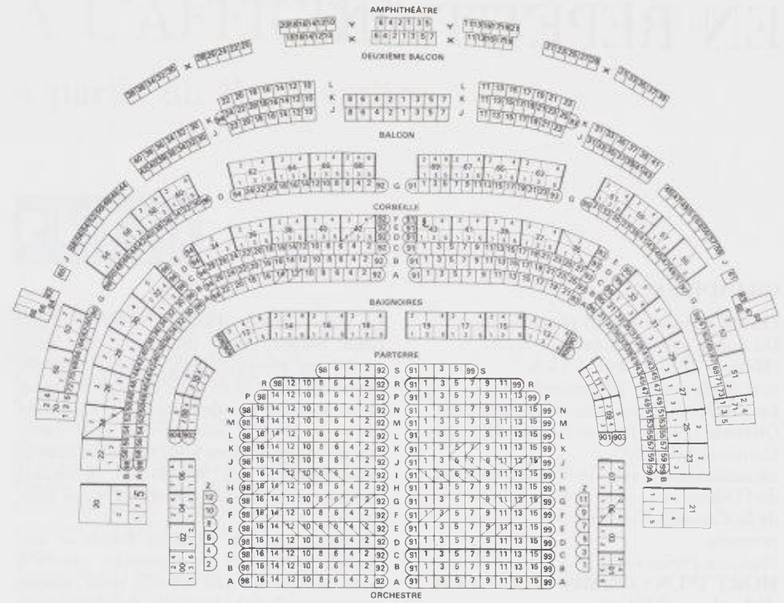
Pour en revenir à votre question, Jean-Pierre Vincent et Luca Ronconi m'ont choisi pour la démarche de littéralité et d'authenticité qui est la mienne. Ils m'ont choisi précisément parce que je ne fais pas d'adaptation, parce que je ne coule pas une option ou une lecture dramaturgique dans la traduction. Bien sûr, je ne cède évidemment pas à l'illusion de croire qu'il pourrait s'agir d'une présentation neutre et transparente : j'ai des principes de traduction que je revendique. Si mon rapport aux mots, ma sensibilité, ma culture, mon époque, etc. traduisent à travers moi, je suis mal placé pour évaluer en quoi cette détermination consiste.

J.B. : Cela demande tout de même une précision. Ronconi ne vous a-t-il pas choisi par rapport à ce que vous dites du *Marchand de Venise* ?

J-M.D. : Pas du tout. De toute façon, nous avons très peu parlé du *Marchand de Venise*. Il m'a seulement parlé une fois de son projet. Ronconi n'aime pas tenir un discours général sur la pièce. Il m'a parlé du décor, de sa façon de voir les coffrets... Je ne travaille pas pour l'option de mise en scène d'un metteur en scène. Je traduis pour le théâtre, pour les comédiens. J'aime bien avoir une perspective, une image concrète de ce à quoi va ressembler le décor, savoir ce vers quoi va le metteur en scène, mais cela ne conduit pas à traduire d'une façon plutôt que d'une autre. Mon rapport est nécessairement au texte de Shakespeare et non au metteur en scène. Ensuite, le metteur en scène aura un rapport à ce texte qu'il a voulu traduit dans une langue d'aujourd'hui avec un effort pour garder ou recréer le mouvement, le rythme, la théâtralité du texte d'origine. Les metteurs en scène avec qui j'ai travaillé souhaitaient avoir un matériau poétique et théâtral à partir duquel ils imaginaient leur mise en scène, non une adaptation qui, d'emblée, dicterait une lecture. Ceci étant dit, par des voies diffuses, complexes à analyser, la traduction colore et oriente la mise en scène ou le jeu. Je pense que c'est plus par la texture des mots, par des données sensorielles, que par des choix interprétatifs qui porteraient un commentaire. Encore que les choix en apparence les plus microscopiques puissent être aimantés par une lecture consciente ou inconsciente des œuvres. Ainsi le fait qu'Yves Bonnefoy traduise très souvent « mind » par « âme » dans la version de *Hamlet* est une des voies par lesquelles s'exprime une lecture spiritualiste. Ses choix syntaxiques et lexicaux renvoient à une approche intellectualiste de la pièce. Le traducteur est un interprète. Il n'est jamais un médiateur innocent. Mais pour se garder de l'interprétation personnelle, il a intérêt à serrer de près ce tissu textuel que j'évoquais tout à l'heure. Peter Brook dit une chose qui me plaît beaucoup : « Une pièce de Shakespeare est une longue phrase ». Elle en a l'organicité. Il a demandé un jour aux comédiens de *Timon d'Athènes* de se mettre devant le rideau de fer et de dire la pièce le plus vite et le plus fort qu'ils pouvaient. Ils ont ainsi traversé la pièce en une heure et demie, libérés de tout souci d'incarnation, aptes à ressentir physiquement les tournants, les articulations musicales, les points sensibles de l'œuvre... exactement comme s'il s'agissait d'un morceau de musique. Pendant cet exercice, on oublie forcément les motivations psychologiques, la division en personnages ; les mots courent librement et on joue un grand morceau de musique, on dit une grande phrase.

C'est cette impression d'organicité, de structuration rythmique et musicale que l'on ressentait si fortement dans sa mise en scène du *Songe* en anglais. On avait l'impression que c'était une partition musicale. Tout se tenait, tout s'imbriquait. C'est ce qui manque le plus à beaucoup de mises en scène françaises de Shakespeare, non le fait qu'elles se jouent en français. Certes, j'aime beaucoup entendre Shakespeare en anglais. Je ne nie pas qu'on ne puisse pas retrouver en français la musicalité de Shakespeare. Mais j'aime beaucoup aussi la langue française. Elle n'est pas vouée à être plate, inexpressive, sans relief, ni chair, ni couleur. Tout dépend de l'usage qu'on en fait, et le traducteur peut être vivifié par l'usage que Claudel ou Villon, par exemple, font du français. A condition de s'affranchir d'une conception classiciste et analytique de la langue et de lutter contre le cartésianisme linguistique. Avec des inflexions prosodiques autres que celles de l'original, la traduction est à même de recréer une langue musicale et gestuelle, poétique et théâtrale. Perte du corps de la langue, oui, mais incarnation dans une autre langue. D'autres mots, donc d'autres notes, mais la musique peut survivre.

COMMENT LOUER VOS PLACES



GUICHET
Au Théâtre national de l'Odéon, 75006, Paris. Métro Odéon ou RER Luxembourg — Autobus : 21, 27, 38, 58, 63, 84, 85, 86, 87, 89, 96 — En voiture : parking Soufflot (un tarif spécial est accordé aux spectateurs, sur présentation du billet de théâtre).

GRANDE SALLE
Tous les jours de 11 heures à 18 h 30.
La location ouvre deux semaines à l'avance jour pour jour.

PETIT-ODÉON
A partir de 18 heures.
Pas de location à l'avance. Les places sont vendues pour une entrée immédiate dans la salle.

TÉLÉPHONE
43 25 70 32 (3 lignes groupées).
Réservations par téléphone, uniquement dans la grande salle, deux semaines à l'avance.

CORRESPONDANCE
Uniquement pour la grande salle.
Les commandes doivent parvenir au Service de location trois semaines avant la date choisie. Joindre le règlement et une enveloppe timbrée à la demande de réservation, et indiquer un choix de trois dates. Les demandes sont traitées dans leur ordre d'arrivée et dans la limite des places disponibles.

DEUXIÈME BUREAU
Des places, au deuxième balcon 3/4 et à l'amphithéâtre, sont vendues 1/2 heure avant le début du spectacle.
Deuxième balcon 3/4 : 42 F (plein tarif) - 48 F (tarif exceptionnel).
Amphithéâtre : 26 F (plein tarif) - 30 F (tarif exceptionnel).

GROUPES
HORS ABONNEMENTS
Si vous êtes un groupe de 10 personnes ou plus, vous pouvez bénéficier d'un tarif préférentiel dans la limite des places disponibles. Les options doivent être prises un mois avant le déhut du spectacle.

TARIFS SAISON 1987- 1988

GRANDE SALLE

Catégories de places	Plein tarif	Tarif exceptionnel	Groupes hors abonnement et carte vermeille
1ère fauteuil d'orchestre fauteuil de corbeille loge de corbeille face fauteuil de balcon face	120 F	150 F	95 F / 110 F
2e baignoire d'orchestre face fauteuil de balcon 3/4 loge de balcon face	87 F	100 F	70 F / 83 F
3e baignoire d'orchestre 3/4 loge de corbeille 3/4 loge de balcon côté fauteuil de balcon côté fauteuil 2e balcon face	63 F	74 F	52 F / 61 F
4e baignoire d'orchestre côté loge de corbeille côté loge de balcon côté	42 F	48 F	
5e amphithéâtre	26 F	30 F	

Etudiant et « carte Jeune » :
places vendues 45 mn avant le lever du rideau :
39 F (plein tarif) - **48 F** (tarif exceptionnel).
Etudiant, « carte Jeune » et
« carte Vermeille » :
places vendues sur présentation de la carte.

PETIT-ODÉON
Tarif unique : **44 F.**
Etudiant et « carte Vermeille » : **31 F.**

BULLETIN DE RÉSERVATION

LE MARCHAND DE VENISE
(du 10 novembre au 14 janvier)
20 h 30 : du mardi au samedi
15 h : dimanche
MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR
(du 23 janvier au 28 février)
20 h 30 : du mardi au samedi
15 h : dimanche (sauf dimanche 24 janvier)

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

.....

Tél. : .....

Je souhaite réserver pour le spectacle

.....

.... places à ☐ 150 F ☐ 100 F ☐ 74 F ☐ 48 F
(tarif pour **le Marchand de Venise**)

..... places à ☐ 120 F ☐ 87 F ☐ 63 F ☐ 42 F
(tarif pour **Mort d'un commis voyageur**)

pour la représentation du ..... à ..... h .....

ou à défaut celle du ..... à ..... h .....

Je joins un chèque (bancaire ou postal) de ..... F en règlement de ces places, ainsi qu'une enveloppe timbrée.

Date : ..... Signature : .....

Les demandes seront traitées dans leur ordre d'arrivée et dans la limite des places disponibles. Bulletin à renvoyer au moins trois semaines avant la date de la représentation choisie au :
Théâtre national de l'Odéon
service location
1, place Paul Claudel, 75006 Paris
Location et renseignements :
tél. : 43 25 70 32 (de 11 h à 18 h 30)

EN RÉPÉTITION

GRANDE SALLE

Du 23 janvier au 28 février.
Du mardi au dimanche à 20 h 30.
(Matinée le dimanche à 15 h
sauf le dimanche 24 janvier).
Le CADO (Centre national de créations Orléans, Loiret, Région Centre. Direction : Houdinière-Volard)
en coréalisation avec le Théâtre national de l'Odéon et avec le concours de la Comédie-Française
présente
François Périer dans
MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR
d'Arthur Miller.
Adaptation : Jean-Claude Grumberg.
Mise en scène : Marcel Bluwal.
Décors : Hubert Monloup.
Avec, par ordre alphabétique,
Jean-Yves Berteloot *(Happy Loman)*
Paul Crauchet *(Charley)*
Annick Christiaens *(Mlle Letta).*
Robert Deslandes *(Stanley)*
Fabrice Eberhard *(Biff Loman)*
Anne-Marie Etienne *(Miss Forshyte)*
Jean-Michel Kindt *(Bernard)*
Marion Loran *(Femme de Boston)*

et avec la participation
de Claude Winter,
sociétaire de la Comédie-Française
(Linda Loman).

Bernand

François Périer.

La pièce est née d'images simples. D'une petite maison, dans une petite rue tranquille, qui résonnait autrefois du bruit de jeunes garçons, puis qui devint silencieuse, et fut occupée par des étrangers. Etrangers qui ne pourraient jamais savoir avec quelle joie de conquistadors Willy et ses fils avaient jadis réparé le toit. Maintenant, la maison est tranquille, avec de nouveaux venus dans les lits.
La pièce est née d'images futiles — des mortels après-midi de dimanche passés à laver la voiture. Où est-elle cette voiture maintenant ? Où, la peau de chamois si soigneusement lavée et mise à sécher ? Où est-elle ?
Et les discussions sans fin, les émerveillements, les disputes, les humiliations, les encouragements, les résolutions ardentes, les abdications, les retours, les séparations, les voyages d'aller, les voyages de retour, les occasions formidables et les petites combines, les dénouements bruyants — tout cela dans cette cuisine, occupée maintenant par des étrangers qui ne peuvent pas entendre ce que disent les murs. L'image du vieillissement et de la mort de vos amis, et des étrangers à la place des puissants, qui ne vous connaissent pas, ni vos succès ni votre incroyable valeur.
L'image d'un regard dur et accusateur qu'un fils lance sur vous, devenu d'un seul coup lucide, libéré de votre mythe, qui s'est à jamais séparé de vous, qui ne veut plus savoir que vous avez vécu pour lui et pleuré pour lui.
L'image de la férocité lorsque l'amour s'est transformé en autre chose, et qu'il est là, quelque part dans la chambre, sans qu'on puisse le retrouver.
L'image de ceux qui sont devenus des étrangers et seulement des juges les uns pour les autres.
Surtout, peut-être, l'image d'un besoin plus fort que la faim, l'amour ou la soif, le besoin de laisser son empreinte quelque part dans le monde. Un besoin d'immortalité, la certitude d'avoir soigneusement inscrit son nom sur un pain de glace par une brûlante journée d'août.
J'ai cherché les relations entre toutes les choses, en mettant en relief leur manque apparent de rapport, et j'ai trouvé un homme superhement seul. Conscient de n'avoir rencontré cet amour qu'à la fin de la vie, il peut enfin se situer dans cette chambre, où il a toujours été.
L'image du suicide tellement intégrée au sujet qu'on ne peut pas la saisir, et qui demande pourtant un éclaircissement. Il y avait là une vengeance, et une grande force d'amour, une victoire aussi, en ce qu'il laissait une fortune aux vivants, et une fuite devant le vide. Avec cela, au tomber du rideau, une image de paix, de cette paix entre deux guerres, qui laisse les problèmes en suspens, mais qui permet cependant de vivre. Et tout le long de la pièce, l'image d'un pauvre homme dans un monde étranger, un monde qui n'est ni un abri ni un vrai champ de bataille, mais seulement une galaxie de promesses toujours menacée par la chute...

Extrait de *Essai sur le Théâtre*
d'Arthur Miller

Mettre en scène. Miller en France. Et, quelle pièce ?

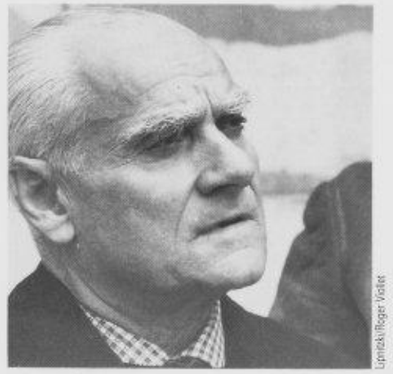
Dans l'univers théâtral anglo-saxon qui s'enracine depuis un siècle dans la représentation naturaliste de la réalité, à Londres, à New York, la chose ne fait pas problème. Même si c'est la grandeur de la pièce d'échapper par volonté de style au « mélodrame » américain de la première moitié du siècle. Il y a un naturel de la représentation réaliste qui va de soi. En France, c'est une autre affaire.
Affaire de théâtre à la française dont la recherche s'exerce depuis toujours sur des voies différentes.
Notre travail, à Jean-Claude Grumberg et à moi aura donc, comme d'habitude, consisté à trouver les moyens de l'impossible (ou bien est-ce le possible ?) : faire que cette pièce américaine superbe, sonne totalement juste, théâtralement, pour des oreilles et des sensibilités d'ici.
Faire que le sujet (cette fuite du héros dans la paranoïa parce qu'il est incapable de donner la réponse conforme à ce que les autres attendent de lui), le spectateur français puisse le ressentir comme « son » problème, sans exotisme aucun.
Mais après tout, à des siècles de distance et dans une autre société, française celle-ci, *le Misanthrope, l'Avare* et *Dom Juan* ne partagent-ils pas avec Willy Loman cette même incapacité à répondre à la demande de la société ?
Et Miller n'a-t-il pas ce privilège rarissime : avoir su inventer un « type de personnage » comme Molière l'a fait avant lui ?
Voilà peut-être un début de réponse aux problèmes que pose la mise en scène du *Commis voyageur.*
Comme du Molière ni plus ni moins, soit dit avec humour. Et puisque François Perier connaît la question comme personne...

Marcel Bluwal

A L'AFFICHE

à partir du 8 décembre

PETIT ODÉON
18 h 30


Lipnitzki/Roger Viollet

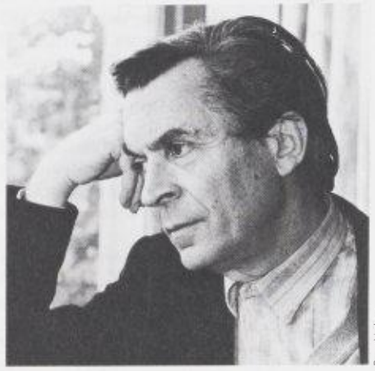
Alberto Moravia.

Du 8 décembre 1987
au 10 janvier 1988.
Du mardi au dimanche à 18 h 30.
L'ANGE DE L'INFORMATION
d'Alberto Moravia.
Adaptation : René de Ceccaty
(éditions Gallimard).
Mise en scène : Jacques Baillon.
Décors : Gudrun von Maltzan.
Costumes : Diane de Furstenberg.
Musique : Dominique Probst.
Avec
Assumpta Serna *(Dirce),*
Marc Michel *(Matteo),*
Erick Deshors *(Vasco)*

La création, en France, de la dernière pièce d'Alberto Moravia est un événement. Je souligne que *l'Ange de l'information* est une pièce de théâtre et non pas l'adaptation d'un roman.
Les Français méconnaissent l'œuvre dramatique de Moravia et il est temps de la découvrir enfin, alors que ce grand de la littérature européenne fête ses quatre-vingts ans.
Déjà, les romans de Moravia sont mûs par une théâtralité qui n'a pas manqué de séduire les cinéastes. Quelle réussite que *le Mépris* vu par Jean-Luc Godard !
Sur la scène ou dans les pages des livres, la langue limpide et acérée de Moravia est toujours celle du théâtre.
Les thèmes de *l'Ange de l'information* témoignent de l'humanité contemporaine : de sa sensibilité, de son humour et de ses inquiétudes. Moravia nous montre combien la sexualité, d'avoir été tant vantée, est devenue insignifiante et, par là, constitue une espèce de transparence à travers laquelle peuvent se tenir et s'établir les relations des êtres humains. Il nous montre aussi combien les informations, en se multipliant, substituent leur profusion à la vérité. L'homme est en train de perdre et le désir et la vérité. Peut-être même est-il en train de perdre le désir de vérité. Voilà qui est grave en un temps où l'humanité est menacée par de nombreux périls.
Mais Alberto Moravia regarde tout ceci comme le sage qu'il est devenu, et son écriture est portée par son inimitable sourire romain.
Faire découvrir *l'Ange de l'information* est un cadeau que je tenais à offrir aux fidèles du Petit-Odéon, cette pointe de la création depuis vingt ans.

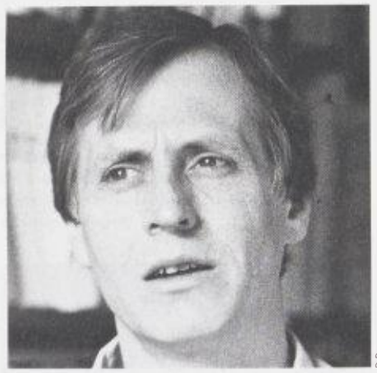
Jacques Baillon,
directeur artistique du Petit-Odéon

PETIT ODÉON 18 h 30



Pascal Lebrun

Jean-Pierre Faye, philosophe, président du Collège.



DR

Heinz Wismann, directeur du Collège.

DR

Jacques Baillon, directeur artistique du Petit-Odéon.

LE COLLÈGE DE THÉÂTRE

Jean-Pierre Faye
Heinz Wismann
Jacques Baillon

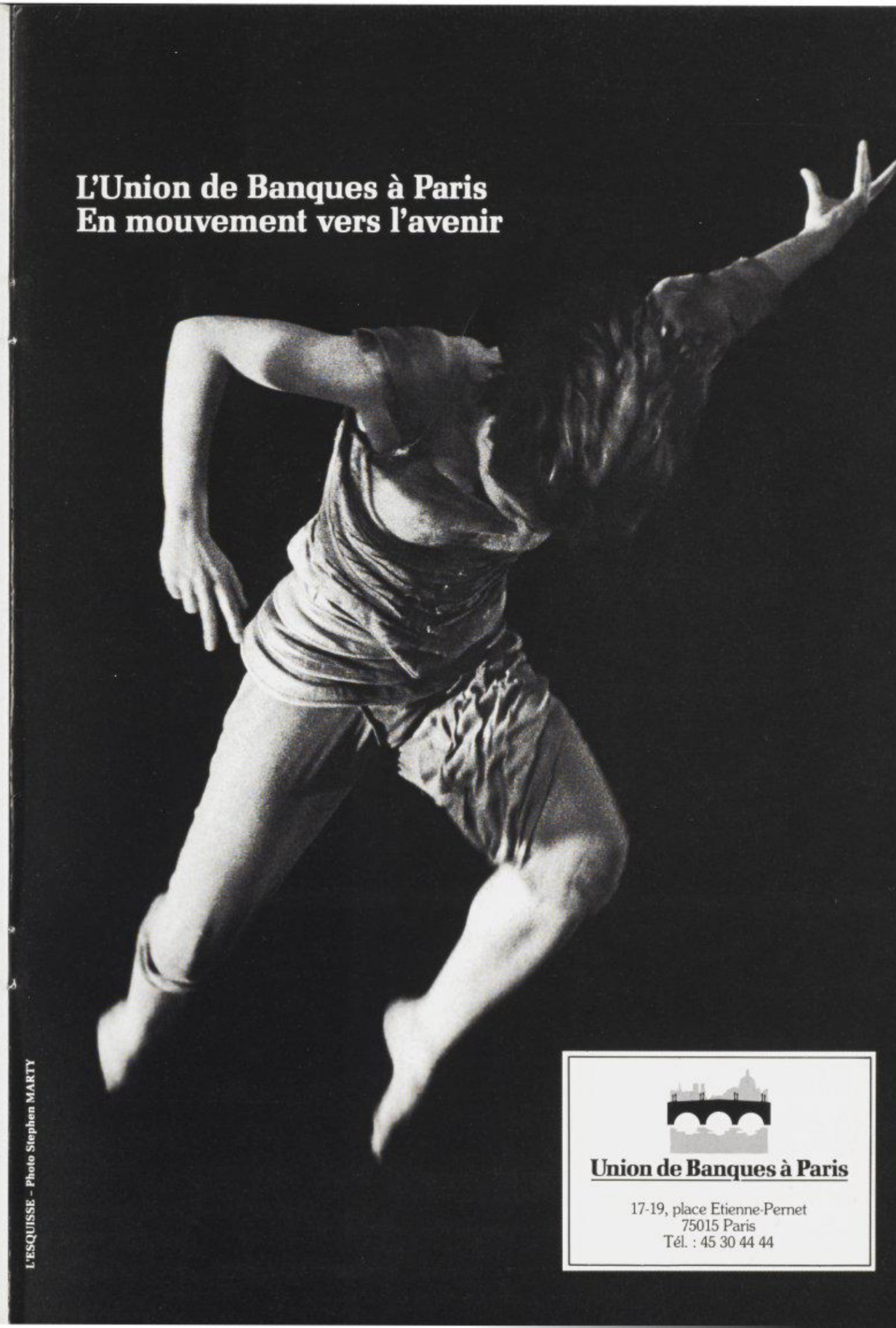
Notre thèse est la suivante : le théâtre ne saurait se passer de la philosophie, mais la philosophie, elle non plus, ne saurait se passer du théâtre.
Certes, nous avons grand besoin d'un théâtre d'idées, mais nous avons encore plus besoin de retrouver une certaine idée du théâtre.
Quant à la philosophie, elle ne pourrait exister sans les concepts, c'est-à-dire sans les représentations du monde et des choses qui peuplent notre esprit.
Le théâtre est l'art de la Représentation et comprendre mieux le théâtre, c'est mieux comprendre toute forme de représentation.
Cette année, nous avons donc choisi de décomposer ***les éléments de la représentation théâtrale*** et de parler avec vous des sujets suivants :
L'acteur, avec Jacques Baillon et Dominique Constanza, sociétaire de la Comédie-Française (le 16 novembre à 18 h).
L'auteur, avec Jean-Pierre Faye (le 14 décembre à 18 h).
La mise en scène, avec Jean-Pierre Miquel (le 21 décembre).
La scénographie et les lumières, avec Claude Lemaire (exposition de maquettes à l'Institut Goethe).
Théâtre et musique, avec Dominique Probst.
Le lieu théâtral, avec Gerhard Schroeder, professeur à Stuggart.
La dramaturgie, avec un dramaturge de la Schaubühne de Berlin.
(Les dates de ces séances seront précisées ultérieurement.)
Le Petit-Odéon doit être un creuset de la pensée. Petit peut-être, mais petit jusqu'à l'infini.

Jacques Baillon

Ce programme a été réalisé par
Claude Clergé
Éveline Perloff
et Marie-Thérèse Poly.

Jacques Douin graphiste.
Imprimerie Landais, Noisy-le-Grand.

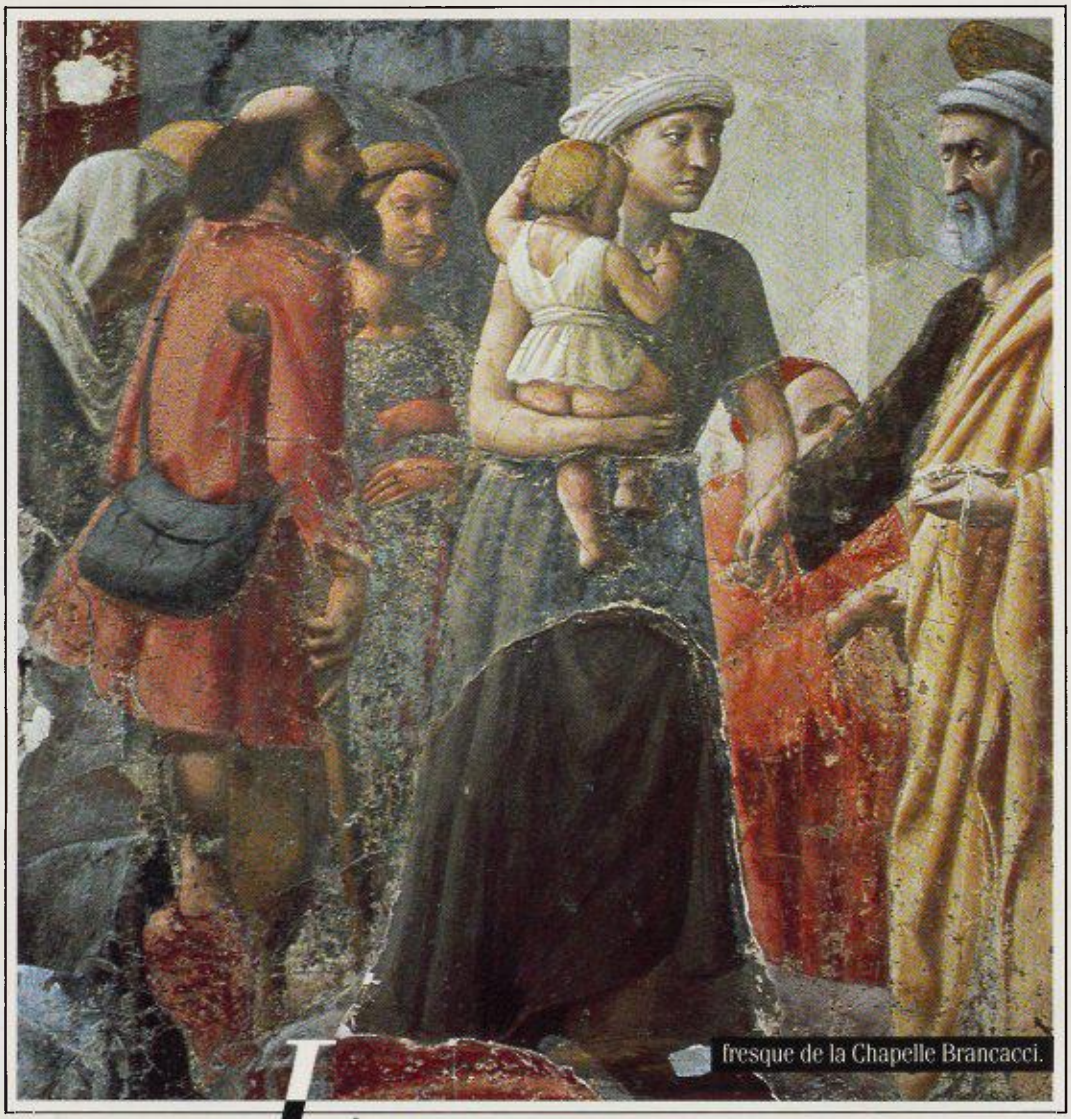
L'Union de Banques à Paris
En mouvement vers l'avenir



L'ESQUISSE - Photo Stephen MARTY

Union de Banques à Paris
17-19, place Etienne-Pernet
75015 Paris
Tél. : 45 30 44 44

FESTIVAL D'AUTOMNE



fresque de la Chapelle Brancacci.

La tradition de mécénat d'Olivetti vient de se manifester par la restauration des fresques de la Chapelle Brancacci, dans le Carmine de Florence.

Cette restauration s'inscrit dans un programme important de soutien aux grands événements artistiques: Exposition des Chevaux de Saint-Marc à Venise, Exposition de l'École d'Ulm au Musée Georges Pompidou, soutien à la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette.

C'est dans cet esprit que Cerus, le holding français du Groupe De Benedetti — auquel sont associées de grandes institutions financières telles que Suez, l'UAP, la BNP et Pallas — apporte son concours à la mise en scène du Marchand de Venise par Luca Ronconi.

CERUS