

# Le marchand de Venise ou la faille du génie

PAR RAPHAEL DRAI \*

**C**'est avec des précautions et de très grands scrupules que Luca Ronconi a mis en scène au Théâtre de l'Odéon la pièce la moins transparente de Shakespeare, le *Marchand de Venise*. Pièce dont le principal personnage, Shylock, est devenu un véritable mythe : le Juif, fascinant et répulsif, inaccessible à la pitié, exigeant pour contrepartie d'une créance rien moins qu'un livre de chair prélevée sur un être vivant. Le dégoût, irrépressible, naît de ce qu'une telle exigence trahit : le rituel cannibale.

La mise en scène de Luca Ronconi n'atténue que très faiblement cette répulsion. Vouloir présenter Shylock en victime de l'Exil puis de la corruption vénitienne est sans effet réel lorsque Shylock se prépare à découper son gage dans un éclairage de mystère médiéval.

Les arguments tant textuels que scéniques pour trouver des excuses à Shylock se révèlent sans force véritable face au contrepoint qui souligne systématiquement sa malfaisance originelle. Venise est corrompue ? Shylock vit de cette corruption. Ses juges avouent-ils leur impuissance ? Celle-ci n'en fera que mieux apparaître l'obstination contre nature de celui que Shakespeare finit par appeler et par faire appeler le Juif, *the Jew*. Pièce anti-judaïque sinon antisémite, concède-t-on. Pareil constat suffit-il ? Surtout lorsque les excuses de l'exilé sont détruites l'une après l'autre, qu'elles sont disqualifiées par son propre comportement.

Un génie comme Shakespeare a bien des droits mais il ne les a pas tous et l'on doit se demander si le personnage du Juif Shylock possède une plausibilité qui ferait du *Marchand de Venise* autre chose qu'une fantasmagorie judiciaire. C'est pourquoi on ne saurait éluder une double confrontation. D'une part, avec les énoncés élémentaires du droit juif, de la *Halakha*. D'autre part, avec une certaine affaire de l'Angleterre élisabéthaine : l'affaire Rodrigo Lopez.

Au regard de la *Halakha*, telle que pouvaient la connaître les Juifs mais aussi les chrétiens du XVI<sup>e</sup> siècle, le contrat sanguinaire passé par Shylock relève de la pure fantaisie. Avant la promulgation des 10 paroles sinaïques, dès l'époque de Noé, s'était énoncé un début d'Etat de droit que le peuple juif entérinera et qui comportait notamment les deux règles suivantes : l'interdit de prélever de la chair sur un animal vivant, et l'obligation de porter tout litige devant un tribunal capable de lui donner une solution conciliatrice. S'agissant de la première règle, un simple raisonnement *a fortiori* met à bas l'élément central du montage shakespearien. La prétention de gager une créance par un prélèvement de chair humaine eût exposé pareil contrat à une immédiate annulation. Par ailleurs, une tentative d'exécution se serait heurtée à la seconde règle. Selon le droit juif, tout tribunal digne de ce nom doit veiller à une application *non littérale* de leurs prétentions par les parties qui se présentent devant lui, en observance du principe : « Tu feras ce qui est droit et bon aux yeux de Dieu » (Deutéronome VI, 18). Ce qui est droit concerne la prévalence de la règle juridique sur le passage à l'acte. Ce qui est bon concerne la nécessaire prise en compte des conséquences extra-judiciaires de l'application, éventuellement destructrice, du droit pur et nu. Dès lors, tout tribunal doit, à titre préalable, proposer aux parties d'être jugées *en pchara*, en compromis. Au cas où elles refuseraient, il va de soi que l'application du droit strict, du *din*, devrait s'accomplir sans *akhza rout*, sans cruauté gratuite et perverse, et sans esprit de vengeance. Le montage de Shakespeare se heurte, au surplus, non pas à telle ou telle disposition particulière du droit juif mais à sa logique interne. Le droit pénal et commercial halakhique récuse toute interprétation de ses dispositions en termes de retorsion ou de talion. En cas de préjudice corporel, par exemple, l'unique modalité de la réparation doit être, l'indemnisation financière (*tachlounim*) après expertise de l'étendue du préjudice réellement subi par la victime. Là encore, le raisonnement *a fortiori* s'impose pour le personnage de Shylock. L'exigence inhumaine et obsessionnelle que lui prête son créateur de se faire dédommager d'un préjudice matériel par amputation physique, nécessairement mortelle, de son débiteur, inverse le sens

manifeste de la *Halakha*. Pourquoi une pareille inversion ? Répondre demanderait l'exégèse de toute la pièce.

Cependant, le rappel du contexte historique dans lequel naquit l'idée du personnage de Shylock (avec celui de Barabbas dans le *Juif de Malte* de Marlowe) projette sur la scène du *Marchand de Venise* un autre éclairage.

L'image du Juif cruel ou félon, finalement puni de façon providentielle, avait été ravivée dans l'Angleterre élisabéthaine par une affaire qui, elle, ne trouva guère son Zola.

Rodrigo Lopez était médecin, attaché à la Cour. Juif d'origine portugaise, il s'était converti au christianisme. Or, malgré sa loyauté envers la reine, il se vit accusé d'espionnage au profit de la cour d'Espagne par le comte d'Essex. Rodrigo Lopez fut condamné par un jugement inique et mourut à la suite d'un supplice atroce. Traîné jusqu'au gibet de Tynburnly, il fut d'abord pendu puis, dépendu et châtré vivant avant que les membres de son corps dépecé ne soient expédiés aux

**Shylock représente le Juif fascinant et répulsif, emblème d'un certain antisémitisme. En créant ce personnage, Shakespeare a ignoré la vérité juridique du judaïsme et détourné un fait historique, l'affaire Rodrigo Lopez. Deux écueils sur lesquels toute mise en scène ne peut qu'échouer.**

quatre coins de Londres. Ce rappel permet de mieux comprendre la fonction de la seconde inversion opérée dans *Le Marchand de Venise* par le personnage de Shylock : l'exigence du Juif dépeceur est vouée à masquer le corps du Juif réellement dépecé. Dès cet instant le théâtre n'est plus ni fiction distractive, ni catharsis populaire. Il dérive en liturgie mythifiante destinée non pas à se rapprocher du réel mais à s'en écarter, le spectateur non averti étant incité à se placer exactement à l'endroit de cette faille.

Si bien que toute mise en scène du *Marchand de Venise* devrait être attentive aux brèves observations suivantes.

D'abord la prégnance particulière du rôle. Plus que celui de Faust ou de Don Juan, il force l'acteur, comme le disait Jouvet, à s'interpréter à travers lui, quelles que soient les distances scéniques et mentales qu'il voudrait préserver. De même, pour atténuer les propos antijudaïques de Shakespeare, ses interprètes invoquent la fameuse et en effet pathétique protestation d'humanité de Shylock : « Je suis un Juif, un Juif n'a-t-il pas de mains ni de sens, d'affection de passion... » Or, cette pro-

testation vient après une déclaration qui lui ôte une grande partie de sa crédibilité : « Je veux acheter avec vous, vendre avec vous... mais je ne veux pas manger avec vous, boire avec vous, prier avec vous ». Déclaration de sécession existentielle qui justifie par avance que Shylock se retrouve spolié, que sa fille le renie, renie ses « mœurs » et sa foi, qu'il soit donc privé de descendance, banni de Venise et interdit d'Histoire, sauf pour lui à se convertir.

C'est ainsi que dans *Le Marchand de Venise*, le spectateur, d'abord artificiellement effrayé puis artificiellement rassuré, peut sur le compte d'autrui s'identifier à de fallacieux justiciers.

Une seule question demeure toutefois sans réponse : si ce n'est pas un Juif, au sens identitaire de ce mot, qui demande un livre de chair humaine, d'où provient cette voix qui ne cesse, périodiquement, de la réclamer ?

(\*) Professeur de droit à l'Université de Saint-Maur. Dernier ouvrage paru : *Œil pour œil, le mythe de la loi du Talion*, Clims, 1986.



Les Echos 26-XI-1987

## Funèbre machinerie

Les Echos  
26/11

### Le Marchand de Venise

Mise en scène de Luca Ronconi

**O**N l'attendait, ce « Marchand ». C'était l'un des clous du Festival d'Automne, la première mise en scène en français du très grand Luca Ronconi dont on avait encore en mémoire l'étonnant « Orlando Furioso », et ses chariots roulants sous la halle de Baltard, ou, plus tard, « Utopia » au parc floral de Vincennes. Il abordait, cette fois, Shakespeare, et dirigeait les Comédiens-Français. On s'en réjouissait d'avance. Et l'on est bien déçu...

Est-ce le vieil Odéon et sa tradition de carton-pâte ? Est-ce la langue française et la personnalité des interprètes (souvent distribués à contre-emploi, bizarrement, et, d'ailleurs, loin d'appartenir tous à la Maison de Molière) ? C'est comme si l'ensemble était un — somptueux mais sinistre — contresens...

Tout commence dans une débauche de machinerie, qui ne cesse guère tout au long de la longue, très longue (quatre heures et demie, on a heureusement avancé l'horaire cette semaine) soirée. D'épaisses draperies rouges vont et viennent le long des rails, coupant, cernant, étouffant scène et comédiens. Des draperies rigides, d'ailleurs, en carton-pâte, qui dansent comme religieusement pour un oui ou pour un non, étirant inutilement les actes...

Il y a plus. Autant les petits artisans de Venise, souffleurs de verre, tapissiers sur leur métier, auraient pu, à la manière des do-

mestiques et marchands de « l'Avare » de Planchon, donner vie et relief au cadre qui, tout de même, est cette Venise sûrement grouillante du temps des doges, autant, bizarrement, cette débauche d'accessoires alourdit le climat. Un climat volontairement funèbre, à l'image du languide et curieusement très jeune Antonio (Yves Lambrecht) qui, à l'ouverture du rideau, s'interroge sur sa profonde tristesse.

L'ami de Bassanio, le riche marchand ruiné par les tempêtes, le débiteur de Shylock qui veut cette livre de sa chair qui lui fut promise, traîne, tout au long de la soirée, un spleen évanescant... Ses compagnons vêtus de noir, même attablés devant coupes et fruits, ne sont guère plus gais. Quant à Bassanio lui-même (Richard Fontana, pourtant souvent peu avare de dynamisme), il en semble presque éteint...

#### L'ennui

Et pourquoi cet étonnant, mais ridicule, système d'ascenseur, où la pauvre Jessica, fuyant l'assaut du palais de son père Shylock, se pend au péril de sa vie pour « descendre » dans les bras de son amant chrétien, n'hésitant d'ailleurs pas, dans la même scène, à remonter et redescendre, le plus naturellement du monde, sur ses pieds... Et pourquoi cette potence où balance un plateau, devant les coffres entre lesquels, or, argent ou vil plomb, les prétendants à la belle Portia doivent faire le bon choix ? Et pourquoi faire de ces coffres de

véritables cercueils, où git, en une image lourdement symbolique, la belle qu'ils ont perdue ?

Certains décors, et costumes, sont beaux comme des tableaux italiens de la Renaissance. Mais la pièce s'y noie... Elle est forte pourtant, et étrange, cette histoire double, du juif Shylock honnissant les chrétiens qui le rejettent et le diffament, et de Portia cherchant l'amour. Ronconi, sur le premier thème, a fait un choix passionnant : son usurier n'est plus vieillard au nez crochu, mais homme douloureux, jeune encore (c'est Jean-Luc Boutté) portant sur ses épaules la douleur de son peuple et aussi sa fierté. Un éclairage peu courant, que la nouvelle traduction de Jean-Michel Després accompagne dans sa clarté sans surcharge. C'est le plus réussi de la pièce. En revanche, Portia, qu'incarne Christine Fersen avec sa maturité et son tempérament de tragédienne, est plus qu'insolite, lasse et drapée dans un désespoir insistant...

On se prend à rêver, parfois, du plateau nu des Shakespeare de Mnouchkine, on hésite entre rire et stupeur devant les complications d'une machinerie omniprésente, et l'on ne retrouve guère le panache des Comédiens-Français. En fait, on s'ennuie. Même intelligente — et Ronconi, on le devine, a beaucoup réfléchi à l'interprétation de ce « Marchand » (fondée, selon lui, sur « l'analogie du sexe et de l'or » — il est impardonnable, avec Shakespeare, d'ennuyer et, aux entractes, les spectateurs, un peu honteux, s'enfuient sur la pointe des pieds...

A.C.

(Odéon, 43-25-70-32, à 19 h 30, et le dimanche à 14 heures)

A l'Odéon

## Ronconi contre la RATP

Le *Marchand de Venise*, de Shakespeare. Adaptation de Jean-Michel Déprats. Mise en scène de Luca Ronconi. Avec Jean-Luc Boutté, Christine Fersen, Richard Fontana, Bernard Ballet, Baptiste Roussillon. Odéon (43-25-70-32). Durée : quatre heures plus entractes.

□ C'est le pari de l'après-dernier métro. Ou le spectacle est sublime et le spectateur n'en veut pas au metteur en scène de lui avoir fait manquer la dernière rame. Ou le spectacle laisse à désirer et le spectateur fulmine, tandis qu'il cherche un taxi ou un automobiliste complaisant. En face de ce *Marchand de Venise*, qui s'achève juste avant que sonne la première heure du matin, la tendance est plutôt à la fulmination.

Le grand Luca Ronconi n'a su maîtriser l'orage de machineries et d'allées et venues en tous sens qu'il a provoqué sur la scène de l'Odéon. Ou, plutôt, il l'a tellement maîtrisé que Shakespeare se retrouve mis à la coulisserie et assagi. A faire glisser de faux rideaux rouges qui découpent la scène en multiples scènes, débentent et dévoilent les acteurs selon de petits jeux complexes, il en a oublié, le grand Luca, de faire donner leur âme aux comédiens. Des personnalités remarquables en d'autres temps, comme Jean-Luc Boutté, faisant de l'horrible Shylock un Pierrot lunaire qui clame sa vengeance comme on demande son chemin, Christine Fersen dont la belle fougue est utilisée à contresens et

qui oublie l'humour dont Portia a tant besoin, Yves Lambrecht hagard comme un étudiant qui viendrait s'inscrire à la fac (alors qu'il a à jouer une rude partie de négociant au bord de la ruine), sont devenus des enfants sages qui ont bien appris leur diction et s'en acquittent en bons élèves. Curieusement, avec Richard Fontana, c'est le contraire : ce comédien, souvent insupportable par ses criailleries et ses tics de fausse star, est excellent, mesuré, vibrant.

On attendait une vision, on a une imagerie. Ne reculant devant aucune folie financière, Ronconi et sa décoratrice Margherita Palli font défiler les métiers de la Renaissance. En arrière-plan, on a droit aux souffleurs de verre, aux tapissiers sur le métier, à des lunettes astronomiques. Quand Shakespeare dit coffre, Ronconi comprend coffre-fort et s'amuse avec ce jeu de mots avec une lourdeur qu'on ne tolérerait pas dans les bureaux de l'almanach Vermot. Juste une idée drôle, quand le problème de la livre de chair est traité dans un pastiche de *la Leçon d'anatomie* de Rembrandt. Les amateurs tranquilles d'estampes, pour lesquels la joliesse et l'encombrement des objets sont les grandes vertus artistiques, y trouveront leur compte. Pour les autres, qu'ils restent avec leurs souvenirs de *Marchand de Venise* et de Ronconi plus inspirés.

G. C.

## Le marchand de Venise

(On ne marche pas)

On pardonnerait plus à Luca Ronconi, metteur en chair de cette escalope vénitienne, s'il ne l'avait tant passée à l'attendrisseur. Hélas ! la fibre en est si relâchée, le rythme si mou, que la tranche de vie plutôt saignante du chef Shake's s'étiole en pavé énervé façon Mac Do. Tout ce qu'il y avait de succulent se perd en attente entre les plats. On dirait d'un restaurant de luxe où, ce soir-là, le service est si lent, si maniéré, qu'il en fait oublier le goût de mets peut-être délicieux. Les interminables changements du décor, vers le début surtout, ensevelissent l'action dans des pans d'ombre d'où l'on resurgit réduits à l'état de spaghettis. Entrés dans le sanctuaire de Shylock à 8 h 30, les têtus, ceux qui n'ont pas fui, une moitié de la salle s'en extraient à 1 heure du matin, fourbus, furieux, en loques.

Cela fourmille de trouvailles, cependant. Admirables décors de Margherita Palli, à la fois réalistes et lyriques, opulents et baroques — depuis l'ancre de l'usurier jusqu'à l'oasis Belmont de Portia en passant par le somptueux tribunal à tribulations variables, avec cette leçon d'anatomie, surgie droit de Rembrandt, ces lambeaux de rideaux erratiques, sculptant à mesure un espace en délire. Superbes costumes de Vera Marzot ; fort beau tissu de mots de Jean-Michel Déprats dont se drapent avec une joie visible les comédiens. Sobre et puissante interprétation de Jean-Luc Boutté, taillant dans un bloc de haine un juif écorché en proie aux affres d'une dignité torturée.

Mais dans cette course non pas contre, mais pour la montre, où l'on dirait, à qui perd gagne, que le plus lent va l'emporter, la lourdeur des paupières triomphe dans un fauteuil au chrono. On avait le vague souvenir d'une comédie du vieux Shakespeare. Il avait dû se tromper. On n'est pas là pour rigoler.

Du coup, on passe tout à la question. Portia, la jeune et mythique héritière — coffre d'or, coffre d'argent, coffre de plomb — dix fois décrite comme vierge par l'assurance gâteux William — pourquoi faut-il lui avoir sculpté le visage quasi centenaire d'une Christine Fersen maquillée blême avec des cheveux filasses ? Encore un coup de la lutte des casses à l'usage des perceurs de coffres-forts ?

Pourquoi faut-il que son vainqueur Bassanio, Richard Fontana, la soupèse, faux-derche au pos-

sible, avec des airs de maquignon devant une vachette dont il se demande si elle n'a pas une dent cariée ? Pourquoi ce besoin de trimballer dans les airs la jeune et jolie Natalie Nerval, Nérissa, fille de Shylock, à bord d'un coffre — encore ? Shakespeare aurait-il inventé l'ascenseur avec télécommande ?

Antisémitisme, l'ambigu élisabéthain l'était à coup sûr. Cette pièce le prend en flagrant délit. Ronconi a beau entortiller le message, pas moyen d'y échapper. Du moins



l'ancêtre qui n'est plus là pour se défendre n'avait-il pas le mauvais goût de ralentir ses propres 45-tours en 33 au hit du temps.

Un bon truc pour les resquilleurs : guettez l'un des deux entractes. Il y a des places à saisir au vol, personne ne vous les disputera.

Bref, on a beau mâcher et remâcher cette livre de chair — on a le temps —, elle demeure indigeste. Quand on voit tant d'argent, tant de talents gaspillés pour aboutir à cette nouvelle cuisine faite pour étonner quelques raffinés, elle reste même en travers de la gorge.

Bernard Thomas

Au Théâtre de l'Odéon. A 19 h 30 à partir du 24 novembre.

Le Parisien  
21/12/1987

# « LE MARCHAND DE VENISE »

(Un jeu d'artifices !)

**C'**EST, sans aucun doute, « le Marchand de Venise » le plus coûteux qu'il m'ait été donné de voir. Sponsors, supports et mécènes n'ont pas regardé à la dépense.

La mise en scène de ce « Marchand de Venise » repose essentiellement sur une imposante machinerie, qui anime un ballet de décors et d'immenses rideaux rouges en stuc, lesquels vont, viennent, glissent, montent et descendent, avec une lenteur de pont-levis. Lucas Ronconi réussit à en mettre plein la vue, comme si sa première préoccupation avait consisté, avant tout, à dépenser l'argent mis à sa disposition. La mise en scène est, certes, très élaborée, très soignée, mais la forme trop minutieusement finolée prend le pas sur le fond. Ronconi a monté les scènes comme autant de tableaux vivants soigneusement éclairés, qui flattent l'œil, certes, mais le laissent sec. Tellement soucieux de la qualité de l'image, Ronconi a négligé le mouvement de la pièce, qui traîne en longueur au rythme des changements de décors.

Au premier entracte, on se demande où peut bien se cacher Shakespeare. Au second, on comprend qu'il n'aura été que prétexte à mise en scène sur rails, avec treuils et poulies, au risque d'écraser les comédiens, de noyer les personnages et d'étouffer l'auteur de l'adaptation, Jean-Michel Deprats, qui a réalisé un remarquable exercice de style. On a l'impression qu'avec Shakespeare ou un autre le résultat eût été le même.

Face à ces tonnes de décors, un comédien fait le poids : Jean-Luc Boutté, avec son profil d'aigle, son regard d'acier, s'impose et donne au personnage de Shylock



François Chaumette dans le rôle du prince d'Aragon. (Photo KIPA.)

une allure inquiétante d'usurier revanchard. Seul contre la machinerie, il parvient à remonter le courant, à s'imposer, à affirmer sa présence, à faire entendre sa voix.

Sans ignorer ni la somme de travail réalisée par toute la troupe, ni les bonnes intentions, ni les qualités d'imagier de Ronconi et en reconnaissant à chacun ses talents, je me dois d'avertir le spectateur confiant de l'épreuve qui l'attend.

J'aurais tant aimé me laisser

prendre, emporter et séduire par ce jeu d'artifices, car tant d'énergies, tant de talents, tant d'ardeurs, tant d'enthousiasmes et tant de moyens ont été mis en œuvre, je n'en doute pas un seul instant, pour le plus grand plaisir du public.

Hélas ! l'ennui est venu se glisser, comme un grain de sable, dans les rouages trop compliqués de cette superbe machine de théâtre.

José BARTHOMEUF

■ Théâtre de l'Odéon.

# L'ORDRE RÉGNE A VENISE

ANT LE « MARCHAND DE VENISE » AVEC LES COMÉDIENS-FRANÇAIS, DANS LE CADRE DU FESTIVAL D'AUTOMNE, LE METTEUR EN SCÈNE FAIT LONG, COMPLIQUÉ, MAIS BEAU

**A**u cas où l'on en douterait encore, précisons-le d'emblée. Luca Ronconi reste l'homme des machines, il ne cache pas sa prédilection pour les praticables sur rail, les échafaudages savants, et se plaît toujours à jouer les bâtisseurs, les machinistes, les manipulateurs d'acteurs, qu'il place parfois dans les situations les plus acrobatiques. Avec la complicité cette fois de Margharita Palli, qui signe les décors du spectacle.

Et de cette sorcellerie-là on se rend compte, dès le lever du rideau. Des rideaux, justement parlons-en. Par leur jeu, ils révèlent ou occultent, cadrent ou retiennent l'action, lourds drapés incarnats glissant solennels entre chaque scène, les ponctuant d'abord d'inquiétude, contribuant ensuite à les ralentir.

Car ce qui frappe, ici, c'est le choix délibéré, contraire à l'image Ronconi, qui cette fois aura fait long feu. Plus de brio, d'agitations et de désordres. Une lenteur au contraire, un ordre rigoureux, une symbolique impérieuse. L'ordre règne à Venise. Il est affairiste et antisémite.

Venise, un atelier de souffleurs de verre, le feu, les ouvriers travaillant près des fours et la voix fluette d'Yves Lambrecht qui incarne Anto-



■ Jean-Luc Boutté (à gauche) et Christine Fersen. (Photo Marc Enguerand.)

nio, le riche marchand bientôt pauvre, tendre en tout cas au point de gager une livre de sa chair pour aider dans ses entreprises matrimoniales son pétulant ami Bassanio.

Venise et les notables, méprisants, enclins entre eux à quelque complaisance, mais durs dès qu'il s'agit du juif Shylock, pourtant marchand comme eux, mais d'une autre espèce. Est-il seulement humain finirait-ils par interroger.

Venise et Shylock, proclamant, lui, son humanité, revendiquant d'abord l'amitié d'Antonio pour

s'acharner plus tard contre lui, lorsqu'il s'aperçoit que sa propre fille l'a trahi, abjurant sa foi pour un chrétien. Jean-Luc Boutté est Shylock, il lui prête un peu de sa jeunesse et de sa classe, il le fait digne et logique - dans une interprétation qui fut jadis celle de Daniel Sorano -, mais enfermé dans une logique bientôt implacable et absurde. Comme l'a voulu Ronconi - après Shakespeare. Mais le metteur en scène se heurte là à l'écueil du texte et des situations. En réclamant à tout prix sa livre de chair, Shylock nourrit l'antisémitisme qu'il a lui-même, peu avant,

mis en pièces, et, en le ridiculisant, la (très belle) scène du tribunal l'annule. Impossible à contourner malgré le jeu excellent de l'acteur, malgré la complexité, voire le tarabiscotage des contrepoints, cette façon sournoise de tourner toujours autour du... coffre, symbole majeur de la pièce. Christine Fersen perchée sur une plate-forme à logue vue figurant Belmont, ou le cérémonial des prétendants affrontant la balance, ralentissent l'action sans vraie nécessité.

La lenteur, la cruauté du rituel, la symbolique menaçante (des coffrets

devenus coffres mortuaires, des maisons où toute circulation, tout passage sont difficiles ou empêchés) n'évitent pas de l'œuvre une perception crispée. Comme le jeu de certains des acteurs dont, à l'exception de Boutté, de Richard Fontana et de quelques-uns (François Chaumette tel qu'en lui-même), on n'a pas vraiment le sentiment qu'ils sont en osmose avec l'interprétation suggérée par L. Ronconi. Mais l'entreprise reste forte et belle.

Chantal NOETZEL-AUBRY

● Théâtre national de l'Odéon, jusqu'au 14 janvier. 43.25.70.32.

# Ronconi, la machine et la chair

Le metteur en scène italien Luca Ronconi monte « le Marchand de Venise » à l'Odéon. Rigueur et « grand spectacle » sont au rendez-vous pour célébrer les étranges noces de l'argent et de la chair selon Shakespeare.

Il y a Shylock, le juif, et sa fille Jessica. Il y a Antonio, marchand à Venise (XVI<sup>e</sup> siècle), et ses amis Bassanio, à la fortune « délabrée », aime Portia, la belle vierge de Belmont; Lorenzo aime Jessica — et l'enlèvera. Ils sont tous « tristes » ou « las de ce grand monde » quand le rideau se lève sur le *Marchand de Venise* de William Shakespeare.

Le père de Portia fut, avant sa mort, catégorique : elle ne peut « ni choisir, ni refuser personne » ; il a imaginé pour la marier une loterie, avec trois coffrets entre lesquels les prétendants doivent choisir, après avoir versé une sérieuse obole. Et Antonio, pour plaire à son ami Bassanio, emprunte à Shylock la somme (3 000 ducats) qui permettra de tenter la chance auprès de Portia. Mais Antonio, ruiné, devra accepter le marché conclu avec Shylock : en cas de dédit, le juif prélèvera « une livre exactement » de la chair blanche du marchand « à prendre dans la partie du corps » qui lui plaira. Comme on le voit, le *Marchand de Venise* tient à la fois du conte et de la chronique sociale, et Luca Ronconi s'attache à l'objet plutôt qu'aux sujets, sans tricher avec la facilité : pas de héros prépondérants, rien que des créatures aux prises avec leur réalité.

Le *Marchand* offre, par ailleurs, la

particularité d'avoir été la pièce de Shakespeare la plus jouée dans l'Allemagne nazie et... en Israël. Shylock, en effet, s'il peut être représenté comme le plus infâme et ridicule des juifs cupides, est aussi celui qui respecte sa loi, antipathique certes, mais avant tout bouc émissaire des chrétiens, fidèle à son peuple et à une éthique. Vu par Luca Ronconi, Shylock (Jean-Luc Boutté, remarquable) est un personnage fort, très conscient de son appartenance et peu disposé à s'humilier devant les chrétiens... Il apparaît alors clairement que le *Marchand de Venise* n'est pas une pièce antisémite mais une pièce sur l'antisémitisme.

Si Shylock apparaît ici plus jeune que ne le veut la tradition, en contrepartie, Portia la vierge semble nettement plus âgée que ce que son état laissait imaginer. Interprétée par Christine Fersen (en pleine forme), le personnage prend une ampleur qui contribue grandement à la réussite du spectacle. La distribution du *Marchand* laisse cependant perplexes : Ronconi était censé travailler avec la Comédie-Française. Or, six acteurs seulement font partie de cette noble maison et participent au spectacle avec plus ou moins d'ardeur ; les autres viennent de tous les horizons théâtraux (entre autres, Bernard Ballet, dont on

ne regrette pas la présence dans le rôle de Gratiano, et Philippe Fretun, en serviteur transfuge de Shylock à Bassanio). Reste à savoir si le choix d'Antonio, le marchand, confié à Yves Lambrecht, en fait délibérément cet être falot qui erre sur le plateau, ou s'il relève d'une erreur de distribution.

Ce qui n'empêche pas le metteur en scène de réaliser à l'Odéon une version passionnante de la pièce en ce qu'elle apparaît homogène et prise dans sa globalité (aucun personnage principal, aucune scène secondaire), comme si, outre les récits, la structure même de l'œuvre et l'écriture de l'auteur, points et virgules compris, étaient mis en scène.

La première fois que le rideau s'ouvre, des ouvriers sont au travail ; isolés par un jeu très élaboré de draps, les notables en noir, ceux qui ont la parole, entament le dialogue : « Au vrai, je ne sais pas pourquoi je suis si triste »...

Tout au long du spectacle, ces rideaux rouges, dont certains ne sont que peints sur des panneaux rigides, agissent pour que toutes les scènes soient vues comme à travers un kaléidoscope en même temps que par l'intermédiaire du diaphragme d'un appareil photo. Les volumes changent, le champ s'agrandit ou se rétrécit, les surfaces de jeu se multiplient, permettant un enchaînement des scènes dans le temps et dans l'espace à la fois. Cette esthétique très « riche » — à chaque instant, il s'y passe quelque chose — laisse place à la magie. Les changements de décor à vue, l'apparition d'énormes accessoires, où le carton-pâte se mêle à la précarité,

risquent d'évoquer une sorte de super-Auberge du cheval blanc, d'autant que le maniement compliqué du décor aurait mérité quelques jours supplémentaires de rodage... Mais le procédé n'a rien de gratuit. Il souligne la dramaturgie de l'œuvre. C'est ainsi que se trouvent mis en évidence le mariage de l'argent et de la chair, celui de la poésie et du réalisme, du comique et du dramatique.

Le plateau dans lequel les prétendants de Portia déposent leur obole ressemble à une grosse pièce de monnaie qui pend comme une moitié de balance (celle de la Justice), en contrepois à une sorte d'énorme machine de torture. Plus tard, dans la scène du procès pour dette d'Antonio, inspirée par Rembrandt, la petite balance de la Justice se casse en tombant par terre. A Belmont comme au tribunal, l'argent fait mal...

On ne peut s'empêcher de se demander si le malentendu pourra être évité : il y a trop d'intelligence derrière le « grand spectacle » et (à l'heure actuelle) trop de disproportion entre la vision du metteur en scène et le rendu artistique-technique.

Ronconi risque, d'autre part, de manquer sa cible — son public — en présentant un spectacle lent et sophistiqué, pour l'instant inabouti, dans le cadre d'un Français en pleine régression esthétique. Il réalise pourtant, outre l'originalité et la force du point de vue sur la pièce, une parfaite synthèse scénographique de ses spectacles précédents, mêlant le gigantesque de *Aida* (Scala, 1985) et les glissements des rideaux de la *Comédie de la séduction* (Schnitzler, Prato, 1985).

Reste aussi la puissance de la langue, que rend avec discrétion et limpidité la traduction de Jean-Michel Déprats. On entend chaque mot ; et c'est l'occasion de constater que Shakespeare est sans doute l'inventeur du lapsus significatif. Dans une de ses tirades, Portia dit à Bassanio : « Une moitié de moi est à vous, l'autre moitié à vous... A moi, voulais-je dire. » Belle preuve d'amour.

Marion SCALI

Odéon/Comédie-Française, Festival d'Automne 43.25.70.32.

La traduction de J.-M. Déprats, suivie d'un « dossier dramaturgique », est publiée chez Sand-Comédie-Française dans la collection « le Répertoire » (149 pages, 32 francs).



Changements de décors à vue, énormes accessoires...

H. Bellamy



P.O. Deschamps / Vu

**Luca Ronconi** : « J'ai des difficultés à me montrer... »

exhibitionniste qui est nécessaire aux comédiens et qui me manquait. J'ai des difficultés à me montrer, même à ceux avec qui je travaille. On peut s'imaginer ce que cela donnait avec le public... »

### Le travail

« J'aime travailler beaucoup, parce que j'aime travailler. Cette année, je fais deux mises en scène de théâtre et une à l'opéra. Mais parfois le rapport s'inverse. J'aime bien avoir deux ou trois projets complémentaires en même temps, et on ne peut pas faire dans le théâtre parlé ce qu'on peut faire à l'opéra.

« Le metteur en scène est très souvent le premier à s'ennuyer de lui-même lorsqu'il devient trop répétitif. Ceux qui connaissent mes spectacles depuis le début ne peuvent cependant pas m'accuser d'éclectisme. Ils savent qu'il y a une continuité. Mais c'est la mienne. J'ai beaucoup souffert quand on m'a identifié ou avec des machines ou avec des espaces ou avec le baroque. Je n'ai jamais aimé les étiquettes. C'est dit sans snobisme.

« Je crois que si on a la possibilité de travailler en profondeur, on limite les effets d'un échec — qui n'est définitif que pour quelqu'un à la mode, acteur ou metteur en scène. »

### Le choix des pièces

« Ce que je suis en train de concevoir me porte toujours à la pièce suivante. En fonction de ce choix, je décide de l'endroit où proposer le spectacle. Si c'est un projet assez sophistiqué qui convient à un public ou à une ville telle que Milan, je vais à Milan. Si c'est une affaire très ambitieuse, j'attends une situation favorable. Je travaille d'une manière très italienne.

« Là-bas, avoir un théâtre c'est surtout prendre en charge d'énormes ennuis administratifs. Je ne pourrais pas travailler comme j'aime si j'avais la

responsabilité d'une maison. Un grand théâtre en Italie n'a pas de troupe permanente, ce qui serait le seul avantage. »

### Le choix et la direction des acteurs

« Je travaille souvent avec les mêmes acteurs ; on est beaucoup plus libre en travaillant avec ceux qu'on choisit. Finalement, il y a sans doute plus de continuité entre moi et mes acteurs qu'entre les comédiens-français et leurs metteurs en scène. Cette première mise en scène avec des acteurs d'ici est un enjeu qui m'intéresse beaucoup : la confrontation entre deux systèmes de travail, deux langues, deux méthodes.

« Après, je vais probablement monter cette même pièce avec des Italiens.

« La manière de diriger dépend toujours du texte qu'on traite, de l'idée de mise en scène qu'on a.

« Pour *Ignorabimus* (d'Arno Holz, montée en 1986 à Prato, un spectacle de douze heures où l'action se déroulait en temps réel, NDLR), on a travaillé deux mois sur quatre à la table, alors que pour *La Serva amorosa*, l'actrice qui jouait le rôle principal préférait monter tout de suite sur le plateau. Il est surtout primordial que les comédiens se sentent à l'aise.

« En principe, je travaille beaucoup à la table, mais en ce qui concerne *le Marchand de Venise*, j'ai préféré éviter cette méthode : je ne connais pas assez le français pour parler longtemps sans ennuyer tout le monde. Je n'aime pas non plus monter sur le plateau pour montrer aux acteurs, mais s'il y a une nécessité, je peux et je sais le faire.

« Je n'aime pas imposer à des acteurs des méthodes de théâtre. Surtout dans une distribution qu'on ne connaît pas. Il m'a fallu trouver, au début des répétitions du *Marchand*, le point de rencontre entre eux et moi, pour que l'idée que j'ai des personnages soit vraiment tra-

duite par ces acteurs, dans cette langue, dans ce jeu. Les Français ont la particularité de penser que *dire*, c'est toujours dire quelque chose.

« Travailler avec des comédiens d'une autre langue fait que sûrement on y perd, mais on y gagne aussi probablement. Un metteur en scène doit avoir l'intelligence de sentir à chaque moment de la répétition dans quel état sont les acteurs, en France comme en Italie. Il y a les problèmes de psychologie de l'acteur et ceux du personnage. »

### L'art du répertoire

« Je suis plutôt très traditionaliste. Mais je refuse les conventions, qui portent toujours en elles le risque de devenir plus importantes que ce qu'on fait.

« Comment peut-on faire la mise en scène d'une pièce que tout le monde connaît, que ce soit *Hamlet*, *les Trois sœurs* ou *le Misanthrope*? Des pièces qui se jouent dans la tête de chaque spectateur en même temps qu'on la joue sur le plateau. Il faudrait faire la mise en scène de ce parallélisme, ça serait intéressant... Sérieusement, il est difficile de faire de telles mises en scène, d'avoir un rapport direct avec un texte sans se rapporter aux autres mises en scène — ce qu'on fait à l'opéra, justement.

On peut concevoir une autre *Traviata* ou *Aida* ou *Costi*. Encore une. C'est la convention même. Mais dans le théâtre parlé... »

« J'aime faire la mise en scène du *Marchand de Venise*, et pas un autre *Marchand de Venise*. Je préfère établir un rapport avec toutes les options d'un texte, puis en choisir quelques unes, plutôt que me confronter avec des collègues, ou les metteurs en scène qui m'ont précédé.

« C'est toujours risqué de dire ce qu'on a voulu faire et pourquoi on l'a fait. Il y a dix ans, par exemple (en 1973 NDLR), on m'a proposé de monter *les Bacchantes* à Vienne. J'ai beaucoup aimé ce spectacle, mais j'étais conscient de ne monter seulement qu'une partie des *Bacchantes* d'Euripide. Il y avait un parti pris conditionnel. A savoir, qu'il était difficile de monter une tragédie grecque dans un espace aussi conventionnel qu'un théâtre à l'italienne ; on ne sait pas quel est la place (et la fonction) du chœur. En même temps, je m'apercevais que je pouvais faire autre chose du texte. Une mise en scène est toujours seulement une des options sur un texte, surtout si on travaille sur des classiques. Un choix exclut les autres. C'est pour cela que j'aime revenir sur le même texte et j'ai remonté *les Bacchantes* à Prato en 1978, de manière différente, pour travailler sur ce qui était exclu de la première version.

« On peut le faire, même en travaillant sur des textes différents. Si j'arrive à faire dans une pièce un travail assez sévère ou profond d'analyse du texte, la pièce suivante me permettra de me consacrer davantage au travail sur l'espace ou sur le rapport avec le public. De là résultent aussi les choix des textes. »

### Les textes contemporains

« J'ai monté le *Calderon* de Pasolini en 1978 alors que je m'occupais du Laboratoire de théâtre expérimental à Prato. L'année prochaine, je monterai à Milan un texte contemporain où il y a des caractères qui sont très reconnaissables par un public milanais, sans pourtant parler de Milan directement. C'est ça faire du théâtre contemporain. C'est finalement ce qui m'intéresse le plus.

« Si je ne monte pas plus de textes contemporains, c'est qu'en Italie il n'y en a pas tellement. Pour un public italien, un auteur contemporain est surtout un auteur vivant italien. Monter un texte théâtral contemporain américain est pour nous de l'exotisme même que de la contemporanéité, même si notre vie quotidienne est très proche de celle des Américains... Outre la curiosité de ce qu'on fait ailleurs — mais alors, il faut voir aussi comment on le fait ailleurs —, je ne crois pas qu'on puisse apporter quoi que ce soit dans ce domaine. Un auteur français, c'est de la langue française dans un théâtre français. Porté en Italie, ça perd son caractère immédiat de contemporanéité. Ça devient quelque chose de littéraire ; la traduction d'une traduction. »

Propos recueillis  
par Marion SCALI