



HAL
open science

Business in Venice: Le Marchand de Venise dans un supermarché français, ou Jacques Vincey, Shakespeare et le spectre de l'antisémitisme.

Janice Valls-Russell, Catherine Hatinguais, Susan L Fischer

► **To cite this version:**

Janice Valls-Russell, Catherine Hatinguais, Susan L Fischer. Business in Venice: Le Marchand de Venise dans un supermarché français, ou Jacques Vincey, Shakespeare et le spectre de l'antisémitisme.. 2018. halshs-01769280

HAL Id: halshs-01769280

<https://shs.hal.science/halshs-01769280>

Submitted on 17 Apr 2018

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

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

Jacques Vincey's 'Business in Venice' in a French supermarket: Shakespeare's *Merchant* and perceptions of 'anti-Semitism'

Susan L Fischer

<https://doi.org/10.1177/0184767817752379>

First Published online in *Cahiers Élisabéthains*, January 23, 2018

Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies

Published by SAGE Publishing in Association with [IRCL \(UMR 5186\)](#). A Joint Research Unit of [France's National Centre for Scientific Research \(CNRS\)](#) and [Université Paul-Valéry Montpellier 3](#)
<http://journals.sagepub.com/home/cae>

Ce qui suit est une traduction en français de cet article, mis en ligne avec l'autorisation de SAGE Publishing et des directeurs de la revue

Business in Venice : Le Marchand de Venise dans un supermarché français, ou Jacques Vincey, Shakespeare et le spectre de l'antisémitisme.

Susan L. FISCHER, Bucknell University

Traduit de l'anglais par Catherine HATINGUAIS et Janice VALLS–RUSSELL

Résumé

Dans sa mise en scène du *Marchand de Venise* de 2017, présentée au théâtre Olympia du Centre dramatique national de Tours, Jacques Vincey n'a pas excisé de la pièce ses nombreux éléments troublants, contrairement à ce qu'ont cherché à faire par le passé de nombreux metteurs en scène. La pièce a été interprétée de façons très diverses, souvent contradictoires: dans le cas présent, Portia est présentée comme une riche héritière; Shylock, un homme accablé et digne, tragiquement piégé dans une comédie carnavalesque; Bassanio, un prétendant intéressé; les chrétiens, des hypocrites et des barbares; Belmont, un lieu marqué par le matérialisme et l'artifice. Cette mise en scène a été perçue comme antisémite par les membres du Conseil représentatif des institutions juives de France (CRIF) Touraine–Poitou–Charentes.

Mots clés: William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, antisémitisme, Jacques Vincey, ironie anti–cathartique

Abstract

Jacques Vincey's 2017 production (Théâtre Olympia, Centre Dramatique National de Tours) did not seek to purge *The Merchant of Venice* ('Business in Venice') of its many disturbing aspects, as many interpreters over time have sought to do. The play has been subject to many interpretations, often contradictory: in this case, Portia was a wealthy heiress; Shylock, a suffering and dignified man, tragically caught in a carnivalesque comedy; Bassanio, a fortune-hunter; the Christians, barbarous hypocrites; Belmont, a place of materiality and artificiality. The production elicited perceptions of anti-Semitism amongst members of Le Conseil représentatif des institutions juives de France (CRIF) Touraine-Poitou-Charentes.

Keywords: William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, anti-Semitism, Jacques Vincey, anti-cathartic irony

« ATTENTION, DANGER! La pièce que vous allez voir contient de très nombreux propos et comportements antisémites, donc racistes. La pièce que vous allez voir reprend une partie du texte du *Marchand de Venise*, lui-même antisémite, donc raciste¹ ». Telle était la mise en garde imprimée sur les tracts distribués par François Gugenheim, délégué régional du Conseil représentatif des institutions juives de France (CRIF) Touraine–Poitou–Charentes, devant le Théâtre Olympia de Tours le 28 septembre 2017, à l’occasion d’une des représentations (19 Septembre – 6 Octobre) de la pièce de Shakespeare, adaptée et rebaptisée par Jacques Vincey *Business in Venice*, dans une traduction française de Vanasay Khamphommala.

S’il est incontestable que, comme le CRIF nous y exhorte, « Chacun se doit de lutter contre le racisme et contre l’antisémitisme » parce qu’en dernière analyse « L’antisémitisme n’est pas l’affaire des Juifs mais l’affaire de tous », il est tout aussi indéniable, comme nous le rappelle James Shapiro, que les notions d’« antisémitisme » et de « philo-sémitisme » sont des « inventions des théories raciales du XIX^e siècle » et « donc intrinsèquement inadaptées pour jauger des événements survenus trois siècles auparavant, d’autant plus que les visées des “philo-sémites” et “antisémites” de la première modernité n’étaient pas si différentes² ». De plus, comme Marjorie Garber l’a noté, « le Juif de Shakespeare était, en un sens, un Juif plus littéraire qu’historique, emprunté à Marlowe, à une tradition continentale et s’inscrivant dans le prolongement de l’émoi provoqué par l’exécution du Dr Lopez, si bien que nous méjugeons l’auteur et sa pièce si nous voyons en Shylock un personnage simpliste incarnant un préjugé archaïque et impardonnable³ ». Par ailleurs, s’il n’est « ni facile ni judicieux de contourner la question » de savoir si l’auteur a écrit, « sciemment ou pas », une « pièce antisémite », il est tout aussi impossible d’y répondre « directement et définitivement⁴ ».

C’est en ayant à l’esprit cet arrière-plan qu’il convient de considérer les propos du metteur en scène sur ses choix, qui reflètent aussi le point de vue d’un acteur puisqu’il jouait le rôle de Shylock. Lors d’un entretien, en réponse à une question brûlante – « Comment traiter l’antisémitisme à l’œuvre dans ce texte » – qui présumait, bien hâtivement, que le texte était imprégné d’antisémitisme, Vincey déclarait que les acteurs avaient comme « première responsabilité d’aborder la question de front, et en particulier de ne pas éluder les expressions contemporaines de l’antisémitisme, tel qu’il nous implique tous, de manière plus ou moins consciente. ... Le génie de Shakespeare est aussi de mettre en face de Shylock une communauté chrétienne rongée par l’hypocrisie et le déni⁵ ». Vincey perçoit la pièce comme étant tout « aussi antichrétienne qu’antisémite » : les comportements outranciers et odieux ne sont l’apanage ni d’un camp ni de l’autre⁶. En ce qui concerne la traduction et l’adaptation, Vincey a choisi de détacher la pièce de son contexte historique afin de faire ressortir « la manière dont la

1 Pour Gugenheim, la date même de ces représentations était malencontreuse sur le plan symbolique puisqu’elles coïncidaient avec *Yom Kippur*, la grande célébration juive (qui tombait le 30 septembre 2017). Voir aussi Delphine Coutier, « Malaise autour du *Marchand de Venise* », *La Nouvelle République*, Indre-et-Loire (29 septembre 2017), <https://www.lanouvellerepublique.fr/actu/malaise-autour-du-marchand-de-venise>.

2 James Shapiro, *Shakespeare and the Jews* (New York, Columbia University Press, 1996), 11.

3 Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York, Anchor, 2004), 297.

4 Il convient de rappeler cette évidence, soulignée par Garber, que « les écrivains ne contrôlent pas l’interprétation que l’on donne à leurs œuvres... et les ouvrages littéraires et artistiques sont des choses vivantes qui grandissent et changent avec le temps. Quelles que soient la signification et les connotations que l’on assigne aujourd’hui au *Marchand de Venise*, elles sont différentes de celles qu’on a pu lui attribuer à la fin du XVI^e siècle, dans l’Angleterre de la Reine Élisabeth, une Angleterre qui avait formellement banni les Juifs depuis trois cent ans » (296).

5 Voir Catherine Robert, « *Le Marchand de Venise* (Business in Venice) », *La Terrasse*, 257 (25 août 2017), <http://www.journal-laterrasse.fr/le-marchand-de-venise-business-in-venice/>.

6 « Elle est aussi antichrétienne qu’antisémite. Effectivement, il y a certaines répliques qui peuvent heurter mais pas que d’un côté. Si outrances, il y a, elles sont partagées des deux côtés. » Voir Coutier, « Malaise ».

différence identitaire peut conduire à l'humiliation, à des comportements radicaux ou de défense violente, eux-mêmes nourris de la violence subie. Cette Venise renvoie à une économie globalisée dans laquelle on pourrait croire les discriminations dépassées, mais qui continue en réalité à produire humiliation et rancœur⁷ ».

La représentation s'ouvre par un prologue brechtien provocateur, donné par un « acteur » (Pierre-François Doireau) habillé d'orange, dans le décor d'un supermarché en 2017 : il n'est pas encore clair à ce moment-là que ce magasin est celui de Shylock et que cet « acteur » est aussi son serviteur. Rétrospectivement, ce monologue peut se comprendre comme le prélude, interpolé, au dialogue de Lancelot Gobbo avec sa conscience (2.2). Tout débute par une requête : l'acteur quémande deux euros auprès d'un spectateur, donnant ainsi le ton de cette mise en scène : *Business in Venice* est une adaptation du *Marchand* ; Shakespeare est une industrie rentable ; le proverbe « le temps c'est de l'argent » prend ici une dimension concrète lorsque le comédien menace de faire monter la somme demandée à trois euros ; les trois rôles qu'il joue dans la pièce, sans être payé plus que le metteur en scène, qui n'en joue qu'un ; l'amour est un investissement financier ; les insinuations, eu égard aux deux euros, à l'encontre aussi bien des Juifs que des « Cathos » : si les premiers sont pingres, les seconds manquent de charité et d'amour du prochain⁸. Lors de la représentation à laquelle l'auteure a assisté, un spectateur assis au premier rang a fini par lancer les euros quémandés et le spectacle a pu commencer. Le prologue, avec son langage et son ton orduriers, évoque, quoique brièvement, l'une des questions épineuses de la pièce, sur laquelle une lecture sans nuance pourrait faire un contresens, à savoir, « Comment doit-on comprendre les Chrétiens dans cette pièce problématique ? *Le Marchand de Venise* ne propose-t-elle pas un regard ironique sur l'hypocrisie des Chrétiens, plutôt qu'une adhésion à leur comportement ? ... Du début à la fin, cette pièce tourne fondamentalement autour de la question de l'interprétation, du processus de déchiffrement⁹ ».

À l'issue du prologue, le public est immédiatement plongé dans un carnaval grotesque dans ce même décor de supermarché : Solanio (Théophile Dubus) porte une tête d'éléphant ; Antonio (Jean-René Lemoine) est accoutré d'une collerette blanche (un clin d'œil à l'époque de Shakespeare ?), d'une tenue moulante bleue et d'une cape rouge, évoquant un « Superman » tapageur (en un contrepoint moqueur à son tempérament mélancolique [1.1.1] et son auto-identification au « bélier taré du troupeau » [4.1.114])¹⁰ ; une jeune caissière vêtue d'orange, qui s'avère être Jessica (Alyssia Derly), est assise au fond de la scène à droite (*Illustration 1*). Bassanio (Thomas Gonzalez) entre dans le magasin de Shylock habillé en Juif orthodoxe, avec une longue barbe et des papillotes, suivi de Gratiano (Anthony Jeanne) affublé de cornes de

7 « Je ne voulais pas laisser la pièce dans son jus historique. ... ». Voir Robert.

8 « Bref, je me retrouve à jouer trois rôles. Sans être payé plus... »

« Ah mais je comprends, vous voulez rien me filer parce que *vous êtes tous...* Non, mais statistiquement c'est impossible que *dans la salle il n'y ait que des...* Bon disons que, au moins les autres, vous pourriez me filer un petit quelque chose. *Par charité chrétienne*. Non? Ou au moins pour l'amour du prochain. ... *Allez, les cathos* » (italiques ajoutés).

« Donner de l'argent, c'est donner de l'amour. Tangible. ... Bon ben on est d'accord que l'amour c'est un investissement. »

Voir Vanasay Khamphommala, trad., *Le Marchand de Venise* (« Business in Venice ») de William Shakespeare, Prologue (n.p.) et script (Théâtre Olympia, Tours, France, Juin 2017) ; les références renvoient aux numéros de page de ce texte.

9 Garber, 303.

10 Les références au texte de Shakespeare renvoient à l'édition de la Pléiade, publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (Gallimard, 2013).

bélier, image injurieuse s'il en est¹¹. Ce sont ces représentations si hostiles et empreintes de préjugés qui ont déclenché chez le public une réaction contre le « racisme antisémite » et inspiré la mise en garde de Guguenheim citée plus haut. Pourtant, l'intention déclarée du metteur en scène en faisant ce choix audacieux est justement d'amener le public à *ne pas* associer ces images négatives aux Juifs mais au contraire à les inverser et à réprouber le comportement ignoble des Chrétiens. Bien que le prologue ait dénoncé en passant le déclin de la charité chrétienne dans le monde actuel, on pouvait craindre qu'une lecture subtile du spectacle aurait peu de chances de l'emporter dans l'assistance. Mais après avoir entendu Bassanio, dans sa combinaison blanche, avec sa barbe de mascarade pendouillant dans l'entre-jambe et ses papillotes suspendues aux aisselles, insister lourdement tout en se goinfrant de chips sur la fortune de « la riche héritière » de Belmont (1.1.161) avant même d'évoquer ses « vertus prodigieuses » (1.1.163), les spectateurs pouvaient commencer à deviner comment allaient tourner ces « maris chrétiens » dont parle Shylock dans la scène du procès (4.1.290).



Illustration 1. *Le Marchand de Venise*, mise en scène de Jacques Vincey, Théâtre Olympia (Centre Dramatique National de Tours, France). Photo reproduite avec l'aimable autorisation de Christophe Raynaud de Lage. Pierre-François Doireau (Lancelot), Théophile Dubus (Solanio), Jean-René Lemoine (Antonio), Alyssia Derly (Jessica).

La réunion d'affaires entre Shylock (Jacques Vincey), Bassanio et Antonio (1.3) se déroule dans le supermarché, où Shylock, vêtu simplement d'un costume noir et d'une chemise blanche, sans aucun signe extérieur indiquant qu'il est juif, est juché sur un tabouret à gauche

11 Cette image pernicieuse provient d'une erreur d'interprétation des versets 34:35 de l'Exode qui a donné naissance au Moyen Âge à l'idée que les Juifs avaient tous des cornes de diable : « La Torah raconte que lorsque Moïse est revenu, קָרַן עוֹר פָּנָיו / "karan or panav" / "la peau de son visage rayonnait" pour avoir été en communion si étroite avec Dieu. Le mot hébreu *karan*/קָרַן ... est un verbe dérivé de "*keren*" (même consonnes mais prononcées avec des voyelles différentes) qui signifie "corne". Rashi a fait observer que c'est le mot "*keren*" qui est utilisé ici: שֶׁהָאֹר מִבְּהִיק וּבֹלֵט כַּמִּין קָרַן / "*sheha'or mavhik uvolet kemin keren*" ("parce que la lumière rayonne et projette comme une espèce de corne"). Ce malentendu est à l'origine des vieilles accusations antisémitiques qui soutenaient que les Juifs avaient des cornes; dans un contexte contemporain moins hostile on pourrait dire ici que Moïse avait une sorte d'"auréole" ». Rabbi David Steinberg, « A Jew with Horns » (2014), <http://www.jewishduluth.org/rabbi/2014/2/18/a-jew-with-horns.html>.

de la scène. Bassanio, dans un collant scandaleux et un long manteau de fourrure, a la dégaine d'un playboy extravagant. Antonio, débarrassé de son masque de Superman, porte un costume gris sobre : la question cruciale de Portia dans la scène du procès – « Qui est ici le marchand, et qui le Juif? » (4.1.169) – s'avère pertinente puisque les deux hommes se ressemblent, non seulement par leur métier mais aussi par leur aspect physique. Shylock est froid, réservé et calculateur, évaluant longuement l'emprunt demandé par Antonio et Bassanio et les tourmentant avec une récitation laborieuse du discours sur « Jacob et Laban », souvent omis par les metteurs en scène. Le Shylock de Vincey ne colle pas aux stéréotypes du Juif, tout en jouant avec et contre ces mêmes stéréotypes, se mettant à genoux lorsqu'il rappelle comment il a été traité de « mécréant, de chien d'égorgeur », et comment on a craché sur sa houppelande (1.3.106–7). Antonio réagit instantanément : il s'emporte et s'en prend à Shylock, encore à genoux, confirmant ainsi sa menace de recracher un jour sur le Juif et de le repousser à nouveau (1.3.126) (*Illustration 2*). Dans la traduction de Khamphommala, l'offre de prêt énoncée par Shylock, « sans prendre un seul denier d'intérêt » (1.3.135–6), joue sur le mot « cash » – qui signifie « sincère ou franc » en argot (« Je suis cash ») et « espèces », « Je te prête la somme *cash* » (16), le prêteur dit au marchand – mais elle évoque aussi l'argent facilement disponible dans une économie mondialisée. Il est évident que Shylock a gagné la première manche car, tout en prétendant agir « par jeu et par plaisanterie » (1.3.141) concernant un dédit éventuel, il a poussé le Chrétien à révéler par ses actes sa véritable nature.



Illustration 3. *Le Marchand de Venise*, mise en scène de Jacques Vincey, Théâtre Olympia (Centre Dramatique National de Tours, France). Photo reproduite avec l'aimable autorisation de Christophe Raynaud de Lage. Jacques Vincey (Shylock), Jean-René Lemoine (Antonio), Alyssia Derly (Jessica).

Belmont est un lieu peu accueillant, un supermarché transformé en salle réfrigérée avec des murs froids et blanchâtres qui, aux yeux d'un critique, rappelle une morgue¹². Les doléances que Portia (Océane Mozas) partage avec Nerissa (Jeanne Bonenfant) au sujet de ses prétendants émanent d'abord des coulisses ; les deux femmes apparaissent ensuite derrière un rideau sur lequel leur image est simultanément projetée. Portia porte une robe blanche (de mariée ?) avec une traîne et un décolleté qui cache plus qu'il ne révèle. Les coffrets sont présents par leur absence, une façon pour ce metteur en scène de résoudre la sempiternelle question de savoir comment les représenter sur scène ; l'assistance ne voit que leurs inscriptions projetées sur le rideau. Tandis que Maroc et Aragon tentent leur chance, Portia joue l'animatrice d'une émission de télé-réalité : éblouie par les éclairages, elle s'adresse à eux le micro à la main, tandis que leur image est projetée sur le rideau derrière elle. La maîtresse et la servante sont comme des automates pendant les scènes des coffrets ; leur expression froide, voire diabolique, trahit un désintérêt et une dérision cruels.

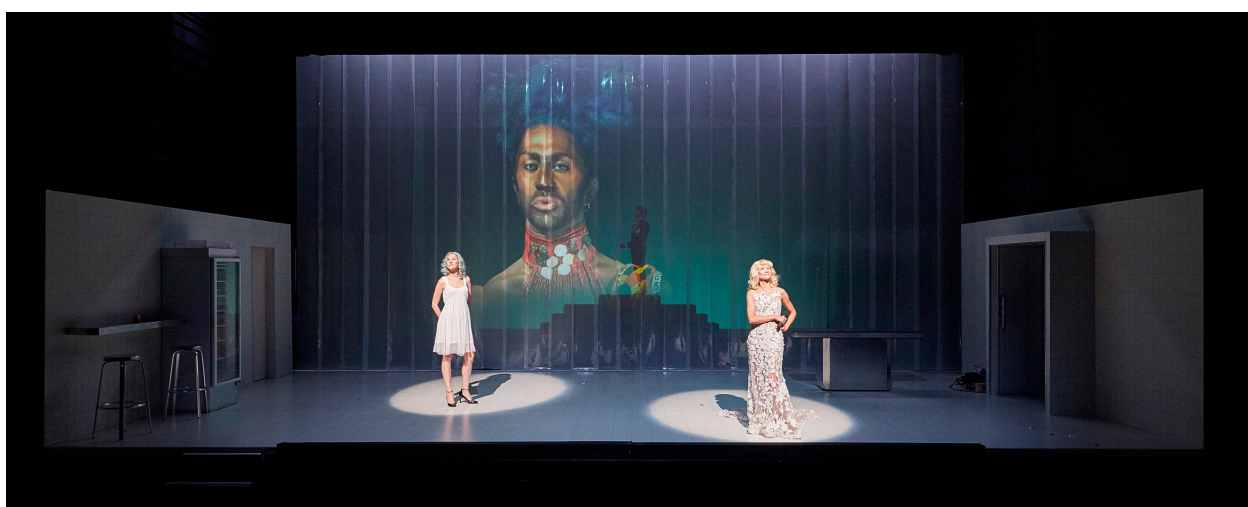


Illustration 3. *Le Marchand de Venise*, mise en scène de Jacques Vincey, Théâtre Olympia (Centre Dramatique National de Tours, France). Photo reproduite avec l'aimable autorisation de Christophe Raynaud de Lage. Océane Mozas (Portia), Jeanne Bonenfant (Nerissa).

Lorsque vient le tour du coureur de dot suivant, Bassanio, Portia semble à peine plus humaine, entre cris et soupirs exagérés ; parce qu'elle semble incapable d'éprouver une vraie passion, il lui est facile d'« apaiser [ses] transports » et de « brider [sa] joie » (3.2.111–12) pendant qu'elle attend de voir quel coffret ce prétendant va choisir. Un agrandissement du portrait de Portia logé dans le coffret de plomb est projeté sur le rideau, rapetissant Bassanio jusqu'à l'insignifiance lorsqu'il vient baiser la main de sa dame, tendue comme celle d'une reine hautaine. Et Nerissa, perchée sur des chaussures à plate-forme, surplombe un petit Gratiano : la stature imposante des dames ne laisse aucun doute que ce sont bien elles qui contrôlent tout. En outre, la réaction sincère de Bassanio à la nouvelle de l'infortune d'Antonio (c'est la première fois qu'il ne se manifeste pas comme un playboy outrancier et qu'il fait preuve d'émotions authentiques) ne présage rien de bon pour la relation conjugale. La proposition de Portia de tripler le double des six mille ducats (3.2.298–9) suggère que l'argent peut lui acheter l'attention de son homme et résoudre ainsi la question des émotions, dont elle semble tout ignorer.

12 Delphine Coutier, « Business in Venice: Un belle pièce de boucher », *La Nouvelle République* (23 September 2017), <https://www.lanouvellerepublique.fr/actu/business-in-venice-une-belle-piece-de-boucher>.

Rien n'indique que la maison de Shylock est un « enfer » (2.3.2). Il ne donne pas l'impression d'être un père méchant, mais plutôt d'être simplement prosaïque et froid, ce qui ne l'empêche pas d'embrasser sa fille. Jessica n'est pas vraiment sereine au moment de quitter sa maison, lorsqu'elle prononce ses mots d'adieu, « Vous perdez une fille, et j'ai perdu un père » (2.5.55). Au retour, Shylock trouve un supermarché vide, pillé par Gratiano et Lorenzo déguisés en squelettes. Ils ont tout emporté (façon astucieuse de débarrasser la scène) et avec des serpentins roses ils ont écrit « JUIF » sur le mur à l'arrière. Même après que Shylock a, d'un geste mécanique, effacé ce graffiti, le mot laisse une impression indélébile dans l'esprit des spectateurs, qui sont ainsi confrontés à l'antisémitisme contemporain et contraints de le rejeter, dans un éclair de complicité ironique avec le metteur en scène et les acteurs – qui témoignent là d'une suprême subtilité – sans référence à Shakespeare, à la pièce ou à la mise en scène¹³.

Il y a une dichotomie entre les réactions de Shylock et la façon grotesque et obscène dont le récitant du prologue, désormais dans son rôle de Solarino, habillé en slip, singe la réaction de Shylock à la fugue de Jessica (2.8.12–22). Légèrement défait, chemise entr'ouverte, veste à l'épaule, Shylock est stoïque dans sa douleur lorsqu'il décrit la fuite de sa fille, juste avant de dire la tirade « Un Juif n'a-t-il pas des yeux » (3.1.45–61) d'une voix mesurée, ce qui rend d'autant plus poignant le contraste entre lui et les Chrétiens, au comportement si ignoble. Plutôt que de parler à Tubal, il s'adresse directement aux spectateurs, demandant à chacun des nouvelles de Jessica à Gênes. S'il ne peut naturellement pas s'empêcher de ressentir la perte de l'argent et des diamants, il n'en semble pas moins affecté par la perte de sa fille. Que Shakespeare ait pu intuitivement appréhender que « les Juifs orthodoxes ont la coutume de pleurer un enfant qui a abandonné la foi comme s'il était mort¹⁴ » lorsqu'il fait dire à Shylock qu'il « voudrait que [sa] fille soit morte, là, à [ses] pieds, les bijoux à l'oreille », et « les ducats dans son cercueil » (3.1.75–6), est certainement passé par-dessus la tête de la plupart des spectateurs. Le metteur en scène a choisi d'éliminer la réponse de Tubal (3.1.87–8) ainsi que le reste du dialogue de cette scène, si bien que l'attachement de Shylock à la bague de turquoise de Léa (3.1.107–8) ne vient pas ici renforcer son sentiment de perte. La phrase « Je veux mon billet » (3.3.4, 12–13), prononcée par Shylock lorsqu'il retrouve Antonio en prison, est traduite ici par « Un contrat est un contrat », soulignant les droits contractuels du Juif au regard de la loi, et contrebalançant peut-être l'omission faite de l'assertion d'Antonio que la réputation de Venise auprès des marchands étrangers pâtirait si Shylock pouvait prouver qu'une injustice avait été commise (« Le duc ne peut entraver le cours de la loi ... » [3.3.26–36])¹⁵.

La scène du procès a lieu après l'entracte, qui avait été annoncé sur le mode brechtien par Lorenzo (Quentin Bardou). L'illusion théâtrale est à nouveau brisée lorsque le Doge – joué par l'acteur omniprésent du prologue qui en est là à son troisième rôle – ouvre la séance du

13 René Girard évoque l'ironie « anticathartique » de la pièce : « Lorsqu'on la ressent, c'est dans un éclair de complicité avec ce que l'écrivain a de plus subtil, et par contraste avec la partie plus nombreuse et plus frustrée du public qui, elle, reste aveugle à ces subtilités. L'ironie, c'est la vengeance par procuration de l'écrivain contre une première vengeance par procuration. Si l'ironie était trop voyante et pouvait être comprise de tous, elle irait à l'encontre du but qui est le sien ; elle n'aurait plus rien à subvertir. » *Shakespeare : Les feux de l'envie*, trad. Bernard Vincent (Paris, Grasset, 1990), 309.

14 Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (New York, Norton, 2004), 283.

15 Les lignes omises ici ont été judicieusement intercalées ailleurs, dans une des tirades de Portia dans la scène du procès : « Aucun pouvoir à Venise ne peut modifier un contrat (4.1.213–14). *Les étrangers ont ici des privilèges. En contournant la loi, on entacherait la réputation de justice et d'impartialité de l'état. Or le commerce et la croissance de la ville dépendent des échanges internationaux* (3.3.27–30). Cela ferait jurisprudence, et en suivant cet exemple, l'État croulerait sous les réclamations. On ne peut pas » (4.1.215–17). Voir le script de la traduction, 63 ; italiques ajoutés). Je suis redevable à Janice Valls–Russell de m'avoir signalé que ces vers cruciaux, dont l'absence dans la scène de prison était déconcertante, avaient été en fait intelligemment insérés dans la scène du procès.

tribunal-théâtre – « Je demande le silence dans la salle ! (Je fais aussi le Doge) ». Les lumières de la salle restent allumées afin d’engager l’assistance dans la procédure. Shylock, vêtu de son costume noir habituel, est sobre et retenu dans ses déclarations d’intention ; Bassanio s’emballe de façon hystérique dans sa défense d’Antonio (vêtu comme toujours d’un costume gris), insinuant une certaine intimité romantique entre le marchand et son ami ; du fond du théâtre Gratiano beugle des quolibets. La mise en scène minimise la question, apparemment rhétorique mais en fait centrale, « Qui est ici le marchand, et qui le Juif ? » (4.1.169), choisissant par là de ne pas « faire prendre brutalement conscience à l’assistance des similarités entre les deux hommes¹⁶ ». Portia prononce le discours sur « la miséricorde » sur le ton de la conversation, cherchant à persuader et à convaincre, mais Shylock reste immobile et impassible. Il y répond avec plus de révolusion et de colère dans la traduction de Khamphommala que dans le texte shakespearien d’origine, fulminant « Je crache sur votre pitié » au lieu de « Que mes actes retombent sur ma tête ! » (4.1.201). L’auteure de cet article a éprouvé un sentiment de déjà vu, excessif peut-être mais cependant réel, en voyant Antonio allongé sur une table placée là où il y avait un congélateur à viande dans les scènes de supermarché. Pendant ce temps-là Shylock se prépare, avec lenteur et délibération, à découper une livre de chair (*Illustration 4*). Bassanio annonce avec passion, d’une voix claire et forte, qu’il est prêt à renoncer à la vie, à son épouse et au monde même pour sauver Antonio du couteau de Shylock, exposant à nouveau ses relations problématiques avec Portia. Une fois Shylock pris au piège de sa logique fautive, après l’intervention opportune de Portia, « Attends un peu, ce n’est pas tout / Ce billet ne te donne pas un iota de sang » (4.1.300–1), l’action se déroule de plus en plus vite et sans fracas, jusqu’au retrait de Shylock – « Je vous en prie, permettez-moi de partir d’ici » (4.1.391). On ne le verra et on ne l’entendra plus du tout, à la différence de bien des mises en scènes où il demeure sur scène, présence silencieuse. Le Shylock de Vincey conserve sa dignité jusqu’à la fin.



Illustration 4. *Le Marchand de Venise*, mise en scène de Jacques Vincey, Théâtre Olympia (Centre Dramatique National de Tours, France). Photo reproduite avec l’aimable autorisation de Christophe Raynaud de Lage. Thomas Gonzalez (Bassanio), Jean-René Lemoine (Antonio), Jacques Vincey (Shylock), Pierre-François Doireau (Doge de Venise).

16 Garber, 308.

Le retour à Belmont s'accompagne d'un basculement psychédélique au ralenti, faisant apparaître étoiles, fumée et lune abstraite (une sorte de boule de cristal clignotante), qui est loin d'évoquer « ce tranquille silence et la nuit » qui conviennent « aux accents d'une douce harmonie » (5.1.55–6). Une Jessica sûre d'elle et un Lorenzo plutôt raide se jettent sur un gros pouf rose posé au centre de la scène et entonnent la liste des amoureux célébrés dans les classiques de la littérature, mais remplaçant – de façon incongrue – Troïlus et la déloyale Cressida par Roméo et la fidèle Juliette ; Thisbé par Marguerite et Faust (est-ce parce que ces amoureux d'une époque plus proche seraient plus disposés à vendre leur âme pour les plaisirs que sont, disons, la drogue, l'alcool, le pouvoir ou la richesse ?) ; et Didon, qu'Énée a aimée et abandonnée, par la reine Bérénice de Palestine, dont le sens du devoir, dans la tragédie de Racine, a étouffé l'amour. Leurs litanies, transposées, pour ne pas dire déplacées, sont ponctuées par les sauts et les cris de Lancelot, affublé d'une cape métallisée et de collants d'un « or clinquant » (3.2.101) sous un short argenté – les deux couleurs des coffrets qui dénotent la richesse et le négoce, la cupidité et l'ostentation d'un côté, et les « mérites » (2.9.56) d'un « idiot grimaçant » (2.9.53) de l'autre.

Lorsque Portia et Nerissa réapparaissent, Antonio a retrouvé son costume de faux Superman. Ce camouflage associé au carnaval de Venise est-il conçu pour dissimuler, tout en les démasquant, le caractère, le rang et l'inauthenticité d'un Belmont où l'amour est déjà une marchandise, un investissement, comme le prologue l'a insinué¹⁷ ? Les épouses de Belmont sont froides, voire cruelles, lorsqu'elles poursuivent leurs maris respectifs autour du pouf rose à propos des anneaux qu'elles leur avaient dit de ne pas perdre. Les hommes, quant à eux, crient et se taclent entre eux. La réaction la plus révélatrice est celle de Bassanio dont Antonio redevient le garant en lui remettant l'anneau de Portia : il embrasse le marchand sur les lèvres. Chacune des femmes domine son homme (au sens littéral dans le cas de Nerissa), les freinant et les entraînant à volonté. Antonio, qui a retrouvé son aspect de piètre Superman-spéculateur, reste seul en scène, tenant une lettre lui annonçant que « trois de [ses] caragues richement chargées [viennent] de rentrer au port » (5.1.276) : non seulement les affaires ont repris à Venise, mais elles prospèrent à Belmont, aux dépens de l'amour.

Dans cette mise en scène du *Marchand de Venise*, Vincey n'a pas voulu purger la pièce de ses nombreux éléments troublants et hasardeux, contrairement à ce qu'ont cherché à faire de nombreux autres metteurs en scène. La pièce a été interprétée de façons très diverses, souvent contradictoires : ici, Portia est présentée comme une riche héritière ; Shylock, comme un homme accablé et digne, tragiquement piégé dans une comédie carnavalesque ; Bassanio, comme un prétendant intéressé ; les Chrétiens, comme des hypocrites et des barbares ; Belmont, comme un lieu marqué par le matérialisme et l'artifice. La question de savoir quelle a pu être l'intention de Shakespeare est, comme l'observe Garber, « pertinente mais il est impossible de reconstituer son dessein et, en dernière analyse, cela n'est pas déterminant ». En fin de compte, la pièce est « la somme de toutes ses significations, de toutes ses intentions, conscientes ou pas, y compris certaines que l'auteur n'aurait jamais pu concevoir¹⁸ », et que les metteurs en scène et acteurs n'auraient pas pu prévoir.

Remerciements

L'auteur remercie Claire Tarou (Théâtre Olympia, Centre Dramatique National de Tours), qui lui a donné accès à la documentation relative à cette mise en scène, sans laquelle la présente analyse critique n'aurait pas été possible.

17 Comme le dit le Prologue : « Donner de l'argent, c'est donner de l'amour » ; voir note 8 ci-dessus.

18 Garber, 311–12.

Déclaration relative aux conflits d'intérêt

L'auteure n'a déclaré aucun potentiel conflit d'intérêt en ce qui concerne ses recherches, ou la rédaction et la publication du présent article.

Financement

L'auteure n'a reçu aucun financement pour ses recherches ou pour la rédaction et la publication du présent article.

Susan L. Fischer est professeure émérite de littérature espagnole et de littérature comparée à l'Université de Bucknell et actuellement chercheuse invitée à l'Université de Harvard. Spécialiste du théâtre moderne, elle est l'auteure de *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*, et de nombreux articles sur le sujet. Elle a édité et contribué à *Comedias del siglo de oro et Shakespeare*, et à *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik*. Elle est aussi rédactrice de la revue de psychologie, *Gestalt Review* (Pennsylvania State University Press).