



Faire langage-image I :

Shakespeare et le droit, Shakespeare en images

Argument

« Les Cahiers de Prospéro » sont issus des recherches menées dans le cadre du *Centre Prospéro. Langage, image, connaissance*, anciennement appelé *Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires (S.I.R.L.)*. Cette nouvelle appellation du centre témoigne d'un véritable élargissement du domaine de recherches. Le *Centre Prospéro* poursuit des recherches interdisciplinaires sur l'imagination et ses productions conceptuelles, artistiques, culturelles et sociales. Soucieux tout à la fois de la réflexivité et des performances de l'imagination, le *Centre Prospéro* investit les champs des sciences humaines depuis la philosophie spéculative jusqu'à l'analyse des productions sociales et culturelles, en passant par l'anthropologie philosophique, la psychanalyse, l'esthétique, les sciences littéraires, les études théâtrales et les études cinématographiques. C'est en scrutant les empiètements du corps et de la parole, de l'affectivité et de l'écriture, du langage et de l'image, du désir et du politique que les travaux du *Centre Prospéro* veulent contribuer à la compréhension de l'auto-constitution concrète de l'homme.

Plus spécifiquement, les recherches du *Centre Prospéro* s'ouvrent sur la thématique *Faire langage-image*, thématique initiée par le *S.I.R.L.* depuis l'année académique 2009-2010. Il s'agit de cerner la question précise de l'empiètement du langage et de l'image. Il n'est pas question de penser l'un *ou* l'autre, mais d'examiner précisément l'intersection impensée des deux, telle qu'elle se manifeste dans les divers *corpus* philosophiques et dans

les multiples productions imaginaires, artistiques ou culturelles : littérature, théâtre, cinéma, arts plastiques, discours théoriques, productions de significations sociales, etc.

Les contributions de ce premier numéro des « Cahiers de Prospéro » sont tirées d'une journée d'étude organisée par le *Centre Prospéro* en collaboration avec le *Séminaire Interdisciplinaire d'Etudes Juridiques (SIEJ)*, le *Groupe de Contact FNRS « Droit et Littérature »* ainsi qu'avec le *Service de Culture cinématographique* de la Cinematek de Bruxelles. Cette journée – qui s'est déroulée le 17 décembre 2010 – était consacrée à l'œuvre de Shakespeare abordée à la lumière du thème *Faire langage-image*, thème qui s'est lui-même décliné en deux sous-thématiques : *Shakespeare et le droit* et *Shakespeare en images*.

Il est particulièrement heureux de placer le premier numéro des « Cahiers de Prospéro » sous le signe de Shakespeare. Homme de livres et de savoir, Prospéro est en effet le dernier héros du théâtre shakespearien. Il puise dans le *langage* la puissance de faire advenir, au cœur de la tempête, les *images* dans lesquelles jouent ceux qu'il détourne sur son île. Et il advient lui-même par ses images. En s'exposant à sa propre imagination créatrice, il se risque et rend possible un art, une histoire qui s'invente et un mode incertain d'être en commun...

Table des matières

Argument.....	1
La référence à Shakespeare en temps de résistance au nazisme dans <i>To Be or Not to Be</i> (Lubitsch, 1942), par Natacha Israël	4
<i>Le marchand de Venise</i> : le pari et la dette, le jeu et la loi, par François Ost.....	28
Pièce dans la pièce, film dans le film et pièce dans le film : Remédiations et réappropriation de Shakespeare au cinéma, par Sarah Hatchuel.....	81
Shakespeare chez Mankiewicz Puissance et fragilité de la théâtralité au cinéma, par Laurent Van Eynde.....	97

La référence à Shakespeare en temps de résistance au nazisme dans *To Be or Not to Be* (Lubitsch, 1942)

par

Natacha Israël

Facultés universitaires Saint-Louis et Université de Rennes I

À la mémoire de mes grands-parents, Geneviève et Bernard Israël

Nous proposons de sonder la référence à Shakespeare dans un film de Lubitsch sorti en 1942, alors que la seconde guerre mondiale déchirait déjà la planète entière, création cinématographique où ladite référence est motivée par le contexte de l'invasion allemande en Pologne et donne encore son titre à l'œuvre : *To Be or not To Be*.

Comédie au ton parfois si provocateur qu'elle fut menacée par la censure, cette œuvre montre l'organisation et l'ingéniosité de civils, comédiens en particulier, en vue de résister à la domination nazie. Tournée dans le contexte de l'horreur contemporaine, elle en traite dans le même temps et la référence à Shakespeare y sert, par divers moyens, le thème de la résistance à l'oppression et à la barbarie nazie ; elle pointe vers la permanence des valeurs de l'humanisme judéo-chrétien (pour le dire très vite car ce « front commun », judéo-chrétien, est lui-même mis en question par Lubitsch) et mobilise celles-ci contre le nazisme par deux moyens (au moins) : l'un, d'abord ludique et formel – le Prince Hamlet sert de prétexte à un vaudeville sans conséquence – s'avère très vite plus complexe et plus subtil en réalité, et l'autre, plus évidemment tragique, vaut plus évidemment pour son contenu – il s'agit de la tirade du juif Shylock dans *Le Marchand de Venise* (la scène du Rialto, III, 1, dont le texte a été adapté par Lubitsch).

Si la référence à *Hamlet* agit profondément au cœur de l'intrigue, c'est notamment à cause de ce qu'il y a bien d'emblée « quelque chose de pourri » en Europe du Nord, c'est aussi en vertu du théâtre dans le théâtre déployé au long de l'intrigue ; enfin, c'est à cause de ce que la mobilisation du texte shakespearien y apparaît comme la réactivation d'une avant-garde

révolutionnaire qui sourd indéfiniment au cœur du présent. Telle est, précisément, l'intuition de Derrida relisant Walter Benjamin et *Hamlet* dans *Spectres de Marx* et décrivant l'héritage comme tâche critique de reprise et de transformation, laquelle tâche désigne aussi bien une responsabilité individuelle envers les générations passées, dont la mémoire nous oblige (« souviens-toi de moi » dit le Spectre paternel à Hamlet) – une intuition que nous tâcherons toutefois de reformuler plus loin, à la lumière de *To Be or not To Be*.

Au chapitre intitulé '*Literature and Revolution*' de l'édition revisitée de *Intellectual Origins of the English Revolution*¹, l'historien Christopher Hill a souligné le caractère prérévolutionnaire du théâtre et de la poésie spensérienne sous les Stuarts ; et, dans la perspective tout juste effleurée avec Derrida, la référence à Shakespeare aurait toujours et déjà la puissance de réactiver ou réveiller, pour le public attaché à la Vieille Europe, quelque « chose » de l'héritage esthétique, politique et culturel de l'Angleterre prérévolutionnaire (opposée à la tyrannie et éprise de libertés individuelles), au cœur même, le cas échéant, d'un monde devenu « inhumain », d'où toute culture et toute liberté individuelle ont été bannies.

Toutefois, la référence évoque aussi, sans contradiction, la critique, déjà sensible dans *Le Marchand de Venise*, de l'humanisme et de la bonne conscience « bourgeoises », assez vite oublieux de tout idéal ou susceptible de l'enrôler au service de l'indifférence et du divertissement (on regarde ailleurs pendant que le Juif – Shylock ou un autre – est privé de tous ses droits et conduit hors de scène). Si la perspective est juste, elle se précisera non seulement à partir de la référence du film de Lubitsch à *Hamlet* mais encore, plus ouvertement, à travers la référence du film à Shylock. Dès lors, les deux usages de la référence à Shakespeare nous sembleront tout aussi bien solidaires et complémentaires qu'à double tranchant : quoique d'allure « conservatrice » au regard des valeurs et de l'esprit convoqués et réactivés, la référence mobilise ces derniers non seulement en vue de la révolte et de la résistance mais encore en vue de favoriser la critique et la reprise éthique des valeurs qui n'ont pas su éviter la guerre et ne constituent pas un rempart assez fort contre ce qu'elles ont d'abord « rejeté » comme leur contraire et contre ce avec quoi elles continuent de nier toute « compromission ».

On peut souligner enfin que la révolte est, ici, à la fois populaire et théâtrale, ce qui fait signe vers l'idée que toute révolte ou résistance populaire puisse être, au fond, toujours et déjà théâtrale et vers l'idée que le théâtre, peut-être surtout celui de Shakespeare, soit la vie même (ou que la

¹ Ch. HILL, *Intellectual Origins of the English Revolution*, New York, Oxford University Press, 1997.

vie en quelque façon « imite » d'autant mieux le théâtre – et Shakespeare – que le langage, la duplicité, la « trahison », la déception, la différence et le différend sont *la vie*)... En effet, le rôle ici dévolu au théâtre même, aux comédiens, au costume, à l'imitation, à la dérision et au langage, est essentiel sinon premier ; en deçà de toutes les références explicites de Lubitsch à Shakespeare, souvent convenues ou formelles si l'on considère le reste de l'œuvre du réalisateur, *To Be or not To Be* est shakespearien et hamlézien en un sens beaucoup plus profond, notamment en vertu du 'mousetrap' géant qui s'y déploie comme effort de guerre de la troupe la plus célèbre de Varsovie et comme effort de guerre du réalisateur lui-même (ainsi qu'il l'a déclaré). Avant d'y revenir, je reprendrai chacun des points ici énoncés en guise d'introduction...

D'abord, la référence à *Hamlet* n'est pas immédiate, quoiqu'elle donne son titre au film. Celui-ci nous montre d'abord l'anxiété de l'état-major du Führer et l'insolite « entrée en scène » d'Hitler lui-même (s'écriant « *Heil myself!* ») révèle abruptement que ladite scène est, précisément, un théâtre : Lubitsch montre des acteurs au travail (il a donc d'abord planté le décor du film au sein de la troupe du *Polski Theater*, à Varsovie, laquelle répète la pièce *Gestapo*) ; il s'est joué des spectateurs du film dont le plaisir est, dans le cas présent, aussitôt emprunt de gêne.

D'emblée, le ton est comique et grinçant tout à la fois. Nous rions de la disposition des proches de Hitler à la délation et des réflexes que celle-ci engage. S'il n'y a là pourtant, *a priori*, que des aspects très graves ou très peu risibles de la domination du Führer, hors de la scène de théâtre proprement dite, celle-ci nous les rend drôles, précisément, notamment parce que nous ne nous sentons pas directement et vivement menacés : la mise en scène (qui enchâsse d'emblée la comédie dans la comédie) nous restitue ici, avant tout, la clownerie des traîtres et des lâches, leur côté « cartoon », au lieu de leurs manifestations les plus angoissantes.

Aussitôt après l'avoir exercé une première fois, Lubitsch expose et précise son droit à rire des officiers de la Gestapo, de la terreur inspirée par le Führer à ses subordonnés comme au monde entier, en particulier à cause des camps de concentration dont l'existence commence d'être rendue publique. La scène qui suit la révélation du contexte enchaîne les « justifications » ; l'acteur Greenberg, qui jouera Shylock au moment crucial, dans un cadre non théâtral et donc particulièrement risqué, se fait le porte-parole (l'avocat ?) du réalisateur : il est juif (le fait en est aussitôt établi) et ne veut rater aucune occasion de rire à – et de faire – un bon gag (« *a terrific laugh* ») ; autant dire que Lubitsch, quoique juif, ne manquera pas une occasion de faire un bon gag sur des sujets aussi pénibles que le nazisme et les camps de

concentration, sans jamais perdre de vue la ligne qui n'est pas moins manifeste à l'issue de ces premières scènes : Hitler et son idéologie sont la cible de ce théâtre et du film de Lubitsch du même coup.

D'emblée perçus dans leur dimension grotesque, ils nous rappellent – au lieu de prolonger son oubli – l'étymologie du mot qui vient des peintures dites appropriées aux « grottes » ou « *grottos* », nom populaire donné par les romains aux murs des villas excavées sur lesquels était peint, notamment, le visage terrifiant de Néron. Dans cette perspective, c'est jusqu'à l'adjectif choisi par Greenberg pour qualifier le rire ou le gag, « *terrific* », qui reçoit une profondeur inquiétante une fois qu'on l'applique au « comique » des officiers nazis. Loin de relativiser le mal dont il dénonce, toutefois, la banalité chez ceux qui le font sans même y penser (en pensant à tout autre chose, surtout à leur propre montée en grade ou à leurs intérêts quotidiens), Lubitsch touche aussitôt les aspects les plus délicats (ou les plus difficiles à évoquer) du nazisme et de la guerre en Europe.

Le film s'expose ainsi, du reste, au même danger que les comédiens polonais qu'il met en scène² ; il s'expose, en particulier, à la censure américaine, car il « rit » de sujets et de personnages sérieux et tend à rendre ainsi trop intimes ou trop familiers, en tous sens, l'ennemi et le spectateur³ –

² L'Allemagne nazie a montré Lubitsch du doigt dès 1933 et si le cinéaste l'ignore sans doute, il n'ignore pas en revanche que le climat aux Etats-Unis n'encourage pas « aux prises de parole publiques en faveur des juifs, que l'on soit ou non un cinéaste à succès et/ou une personnalité en vue de la communauté hollywoodienne ». L'antisémitisme du responsable des services d'immigration de l'administration de Roosevelt, un certain Breckinridge Long, est connu. « Pour Lubitsch, installé certes aux Etats-Unis de longue date, s'ajoutait la difficulté, impossible à écarter complètement, d'être vu comme un étranger (an 'enemy alien') dans un pays récemment exposé à l'hystérie de la guerre et au patriotisme effréné », J. NACACHE, « Lubitsch et Shakespeare : être ou ne pas être à Varsovie », in P. BEYLOT, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2004, p. 140.

³ La critique a reproché à Lubitsch d'avoir réduit la tragédie de la Pologne en guerre à un « cartoon », comme le rappelle Joel Rosenberg (dans J. ROSENBERG, « The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's *To Be or not To Be* », *Prooftexts* n° 16, 1996, The John Hopkins University Press, p. 223). Cela ne constitue pourtant pas « a serious distortion or miscomprehension of Nazism » (*Ibidem*) mais l'intuition prophétique ou particulièrement fine que « the most gravely serious matters are sometimes funny. Awareness of this truth would eventually lead Hannah Arendt to a tentative speculation, in passing, that Adolf Eichmann, whatever else he was, was a bit of a clown » (ID., p. 224, Joel Rosenberg renvoie à H. ARENDT, *Eichmann in*

ce qui a quelque chose en effet de très perturbant dans la mesure où l'intimité vaut pour la *capacité* à faire le mal alors que chacun se voudrait sans « communauté » ou sans rien de « commun » avec les infâmes. De fait, ici même, suite à l'interdiction de *Gestapo*, on reprend *Hamlet* avec la même troupe d'acteurs redistribuée au débotté⁴.

Hamlet apparaît ainsi à la fois comme « roue de secours » et comme pièce politiquement correcte, tolérée dans le contexte de la Vieille Europe, tant elle s'inscrit, dorénavant, au patrimoine mondial de la culture, des œuvres pacifiques au sens où elles sont pacifiantes, ne soulèvent pas de conflit, n'inquiètent pas les autorités ni la « bien-pensance » universelle, ... Dans la perspective ici sous-jacente, *Hamlet* semble d'abord métonymique de l'usage et du recours paresseux à Shakespeare, sinon de la référence bourgeoise et convenue à son œuvre : « le plus grand poète de tous les temps », « sa tragédie la plus célèbre », ses monologues métaphysiques (le fameux « *To be or not to be* » en tête), se sont établis, au fil des siècles, comme autant d'institutions que révère avec distance l'humaniste cultivé, qui – parce qu'il est cultivé – va au théâtre et se remémore, fût-ce inconsciemment ou dans l'intériorité dont il ou elle est doté(e) par principe depuis les révolutions

Jerusalem: A Report on the Banality of Evil, New York, 1963, pp. 21-35 et pp. 287-288). Plus loin, J. Rosenberg souligne encore, à propos du comique risible et grossier du Colonel nazi dans le film : « *It is true that black comedy at its best does skirt the boundaries of good taste. And Lubitsch, after all, is portraying the mood of an era in which truth has been turned on its head. [...] But it is not, in the end, an "imposed" laughter, but release of a laughter already there, a laughter rooted not in self-abandonment but in self-recognition. (It is thus eminently tasteful.) In Lubitsch's comedy, at least, laughter can only be the laugh of the free, and the "disgraceful solidarity" Tiff speaks of [...] is ultimately not with the Nazi-clad official [...] but with the anarchic inspiration of the comic artist placing the words in his mouth* » (ID., p. 225). « *But if our laughter is rooted in self-recognition, then it is not the "Naziness" (or nastiness) of the Nazis in this film that co-opts us – not, that is, their cruelty, their ritual behaviour, the madness of their hatred, the crudeness of their sensibilities, or the totalitarian cast of their minds – but their humanness: in this case, their fright, their venality, their corruption, their inconsistency, their evasions and excuses; in short, the banality of their evil* » (Ibidem).

⁴ On pourra trouver le jeu de mots douteux mais la troupe d'acteurs du *Polski Theater* est elle-même engagée dans cette guerre et sa tâche, sans être « militaire », doit nous évoquer celle d'une armée dont le théâtre, le jeu, la répétition, le doublement du « réel » ou le dédoublement des apparences, sont les moyens ; quant aux talents stratégiques, de réactivité, d'improvisation et d'exécution de cette « armée », le film se fait fort de les démontrer à chaque instant.

anglaises du XVII^e siècle, la conquête universaliste, individualiste et même « romantique » des droits de l'individu moderne.

Aussitôt après s'être objectivement exposé à l'accusation de faire des blagues de « mauvais goût », après avoir mis en abîme dans son film une telle possibilité, Lubitsch tente, en abîme toujours, de retourner l'accusation contre la censure politique et contre les détenteurs du « bon goût », par la critique indirecte des lieux communs contemporains, soit des équivalences suivantes : *Hamlet* = Shakespeare = théâtre politiquement correct, pacifique et fédérateur..., ou encore humanisme digeste, léger, élégant sans déranger comme ces nymphéas et ces clochers impressionnistes qui, déjà, rassurent au lieu d'intriguer.

Qui entend encore véritablement, *dans* le film (par *dans*, nous voulons dire parmi les spectateurs de la pièce à l'intérieur du film), soit dans le cadre d'une représentation de la tragédie, la question du Prince danois : « *To be or not to be ?* ». Les spécialistes ne s'accordent pas sur sa signification : Hamlet pourrait contrefaire la mélancolie pour tromper Claudius et Polonius dissimulés derrière le rideau ; leur faire croire à sa déraison, c'est mieux préparer sa vengeance et Hamlet, en ce sens, serait moins sérieux dans ses propos que dans ses actes où il se montrerait inversement toujours plus déterminé (surtout une fois obtenue la preuve de la culpabilité de Claudius).

La signification du « monologue » est finalement indécidable car Hamlet, à ce moment-là, peut tout aussi bien destiner une fausse confiance à ses espions que livrer une vraie confiance au public – par-delà le stratagème de Claudius dont il a conscience et qu'il entend déjouer à un autre niveau... Rien n'empêche de supposer qu'Hamlet exprime ainsi un sentiment sincère tout en lui donnant l'allure de la déraison, logeant ici comme ailleurs son propos dans le « miroitement baroque entre le théâtre et la vie »⁵ et donnant à voir la théâtralité principielle de sa parole et de son action : dans un cas comme dans l'autre, sa parole n'est pas vaine (puisque sa finalité est tangible) et elle est effort de projection d'un monde et d'un sens au cœur de l'abîme⁶, malgré le risque d'enlissement dans une parole complaisante, autarcique, sans fécondité – un risque pressenti et redouté par le Prince lui-

⁵ J. NACACHE, « Lubitsch et Shakespeare : être ou ne pas être à Varsovie », in P. BEYLOT, *Emprunts et citations dans le champ artistique, op. cit.*, p. 129.

⁶ Cf. L. VAN EYNDE, *Shakespeare, Les puissances du théâtre, Un essai philosophique*, Paris, Kimé, 2005, p. 140 : La parole d'Hamlet est effort d'une « parole agissante dans l'abîme ».

même lorsqu'il doute de l'efficacité des mots (« *words ! words ! words !* ») et du théâtre⁷.

Aussi, par le détour qui fait sa réputation, Lubitsch entend-il, ici, nous rappeler que si ni le public ni l'acteur Tura ne prennent plus Hamlet au sérieux (s'ils ne l'écoutent même plus), il l'entend suffisamment, quant à lui, pour invoquer son « esprit », son *effort* dans une parole qui est toute *action* – car elle est feinte et parodie visant à piéger le félon. Lubitsch ravive alors, en particulier, l'art de *la pièce dans la pièce* et la théâtralité spécifique d'*Hamlet* dans le contexte de la guerre, où la résistance à la tyrannie et la réussite d'un plan sont, très précisément, une *question de vie ou de mort*...

Le cinéaste nous semble donc dénoncer d'abord l'usage bourgeois, affadi et rétréci de Shakespeare, et son illusion de « bon goût », signes d'une méconnaissance qui loge aussi du côté des nazis (« *it's only Shakespeare !* » – lancé par le Professeur Siletsky – est l'une de ces phrases du film à sens multiple qui semble renvoyer, dos à dos, l'inculture des nazis, leur indifférence à l'endroit de Shakespeare – joué sans susciter la crainte ni de la censure locale ni de l'ennemi étranger – et l'indifférence des Occidentaux pour les choses, les textes et les enjeux politiques d'envergure majeure⁸). Et

⁷ Selon Laurent Van Eynde, le « génie de Shakespeare » tient notamment, dans *Hamlet*, à ce que le « projet instituant » de la parole théâtrale n'est révélé « que dans son risque ». « Ce risque, que médite d'ailleurs Hamlet même, dès la première scène du vestibule, lorsqu'il répond à Polonius : « des mots, des mots, des mots... », quelque part entre fascination et dégoût, est confusément perçu par le spectateur ou le lecteur ». Il « contribue sans doute à la formation de l'hypothèse de la procrastination » du Prince, écrit encore Laurent Van Eynde, qui signale cependant que c'est la modernité même du monde visé par Hamlet qui ajoute à la difficulté de projeter une parole signifiante et efficace. C'est la raison pour laquelle Hamlet est si particulièrement disposé à critiquer les formes héritées, parmi lesquelles « la loi du talion, ses vengeances sans fin » (ID., pp. 137-138), et disposé aussi bien, selon nous, à critiquer sa propre venue au monde sur ce « théâtre » en crise, en d'autres termes sur une scène où les mots efficients sont venus à manquer.

⁸ C'est très subtilement mis en scène lorsqu'à la colère de Joseph Tura – grimé en colonel Erhardt, lequel vient d'apprendre le lien secret de son épouse avec l'aviateur (lien qui se résume, rappelons-le, au code secret : « *To be or not to be* »), le Professeur Siletsky, ou '*Gestapo man*', rétorque : « Allons ! Ce n'est que (du) Shakespeare ! » (« *It's only Shakespeare !* »). Dans le contexte de la scène, l'espion nazi exprime son désintérêt pour une romance sans importance ; mais dans le contexte du film lui-même, tel que j'ai tenté jusqu'ici de l'approcher, l'exclamation ne vise pas seulement à relativiser l'importance de la romance entre Maria Tura et Subinsky mais encore celle de Shakespeare et, en ce dernier sens, elle résume le dédain, par

c'est seulement après avoir contextualisé la référence contemporaine à *Hamlet*, désormais convenue et désintéressée, rassurante voire lénifiante *pour les deux camps ennemis*, et après avoir stigmatisé l'insouciance des acteurs (à l'image de celle des spectateurs), trop occupés d'eux-mêmes, qu'il réveille l'inspiration révoltée et la théâtralité singulière de la tragédie.

Joel Rosenberg signale, dans cette voie, que le dynamisme de la résistance britannique dans une Europe démissionnaire ou provisoirement résignée face à Hitler est déjà, en soi, significatif de « l'esprit de résistance » attaché *de facto* au pays de Shakespeare, courage anglais qui importe suffisamment à Lubitsch pour être ici souligné ; mais surtout, en profondeur ou implicitement selon Rosenberg, « *Shakespeare mattered [to Lubitsch] because he mattered to Europe, and because, as the film suggests, he was Europe's best recourse when thought, satire, and protest were being stamped out* »⁹. Ainsi, malgré la référence d'abord seulement formelle quoique explicite à *Hamlet* – formelle parce que la pièce est prolongée pour éviter la censure (Shakespeare échappe désormais à toute censure) et parce que son plus célèbre mot sert de prétexte à un vaudeville –, Lubitsch a prémédité avec soin et préparé très tôt en amont la réactivation de ses significations profondes, par une citation toujours et déjà logée au cœur de la construction – au vrai, c'est la construction même de la tragédie d'*Hamlet* qui se trouve citée dans *To Be or not To be*.

Au lieu du texte domestiqué de Shakespeare ou d'un Shakespeare lui-même domestiqué, intégré au « mobilier » de la grande famille bourgeoise et humaniste, c'est le Shakespeare sans maître, habile à déjouer la censure mais non politiquement correct ; c'est le *Shakespeare de toutes les lignes et d'entre les lignes*, qu'invoque par conséquent Lubitsch, comme « esprit » et « père » de son film. Cela fait dès lors de Lubitsch lui-même un fils inspiré et anxieux de savoir si sa ruse fonctionne et si le théâtre lui permettra d'atteindre son but. En ce sens encore, au lieu d'être « dangereux » en un sens qui serait inoffensif car seulement rhétorique, les « jeux » sont ici physiquement ou concrètement dangereux.

Si Lubitsch n'a pas suivi la ligne officielle de l'époque, incarnée par Bolosch (le metteur en scène de *Gestapo*) dans le film, selon laquelle la dénonciation du nazisme se doit d'être « grave », c'est parce qu'il est

ignorance, de l'idéologie nazie pour les puissances du théâtre et de la poésie shakespearienne en particulier, que ne méconnaît certainement pas Lubitsch à l'inverse. Lubitsch renvoie ici, dos à dos, la médiocrité et la suffisance des nazis et l'indifférence de la bourgeoisie occidentale, des Européens surtout.

⁹ J. ROSENBERG, « The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's *To Be or not To Be* », *Prooftexts* n°16, op. cit., p. 213.

convaincu de la « puissance dévastatrice de la parodie, de la satire »¹⁰, laquelle, sans être aussi réaliste qu'une chronique du nazisme et de la résistance polonaise, fait surgir le « vrai » par le détour, le détournement et la subversion – procédé bien connu d'Hamlet qui se révèle ainsi l'inspirateur de la *Souricière* montée par Lubitsch...

La troupe du *Polski Theater* ourdit un très ambitieux théâtre dans le théâtre et, ce faisant, performe et accomplit *Hamlet* au sens plein ; c'est lorsqu'elle n'est pas occupée à gâcher le texte et la mise en scène de la tragédie originale, pour un public de toutes façons désintéressé par la question (« *To be or not to be ?* »), autrement dit c'est lorsqu'elle ne « joue » pas *Hamlet* que la troupe en réactive effectivement et efficacement la puissance. Cette subversion de l'effectivité et de l'efficacité mêmes du théâtre (plus effectif et efficace hors des grands décors élevés pour lui par la culture humaniste et bourgeoise) est métonymique de l'un des sens de la référence à *Hamlet* dans le film.

De fait, il n'est pas jusqu'au mot de passe entre les « amants » qui ne soit très tôt détourné de sa fonction et qui, par ce détournement, soit fidélité à *Hamlet* au lieu de sa dérision initiale. Sans le vaudeville impliquant l'actrice, l'aviateur ne démasquerait pas le Professeur et ne reviendrait pas si vite à

¹⁰ « Ce sont les Nazis et leur idéologie ridicule dont j'ai voulu faire la satire dans ce film. De même avec l'attitude des acteurs qui demeurent toujours des acteurs, indifférents à la possible dangerosité de la situation, ce que je crois être une fidèle observation. On peut discuter de savoir si la tragédie de la Pologne peinte de façon réaliste dans *To Be or Not to Be* peut être empreinte de satire. Je crois que oui, ainsi que le public que j'ai observé pendant une projection de *To Be or Not to Be*, mais ceci est matière à débat et chacun a droit à son point de vue, mais on est loin du réalisateur berlinois trouvant plaisir au bombardement de Varsovie ». (Ernst Lubitsch, lettre à la critique Mildred Martin du *Philadelphia Enquirer*, 25/08/43, texte disponible sur <http://cine-passion.voila.net/f2/tobeornot.htm>, page consultée le 27/03/2011 pour la dernière fois). Lubitsch semble avoir personnifié en Bolosch, le metteur en scène de la pièce *Gestapo*, la ligne « officielle », celle dont il n'aurait pas fallu s'éloigner : une dénonciation du nazisme se doit d'être sérieuse, sans laisser de place à l'humour et au rire. À l'inverse, le réalisateur du *Prince étudiant* croyait en la puissance dévastatrice de la parodie, de la satire ». Frieda Grafe écrit en 1983 : « Présence d'esprit et comédie sont, dans les temps mauvais aussi, les meilleures armes pour battre une réalité pénétrante. Tout le credo esthétique de Lubitsch est là, et son horreur d'un cinéma qui croit pouvoir reproduire directement la réalité », cité par H. H. PRINZLER, « Eléments pour une biographie », in B. EISENSCHITZ et J. NARBONI (dir.), *Ernst Lubitsch*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Cinémathèque française, 2006, p. 87.

Varsovie pour « atterrir », si j'ose dire, dans le lit et les pantoufles de Joseph Tura, lequel est alors forcé d'admettre que s'il aime sa femme, ses pantoufles et les garder pour lui, il aime aussi son pays et sa liberté.

Certes, nous n'avons pas basculé dans la tragédie mais le « jeu » des places ou déplacements, substitutions et retournements de situation (et le retournement du vaudeville, d'une affaire privée, en action collective de résistance politique n'est pas le moindre) en dit long sur l'« effort de guerre » tel que le conçoit Lubitsch : c'est grâce au double sens, à l'équivocité même et à la réversibilité de toutes choses (ou presque), aux minuscules trahisons et aux « coups de théâtre » en somme, que la domination totale sera précisément *renversée* par les comédiens... Cela vaudrait-il pour toute domination absolue, fût-elle celle des nazis ou celle du concept, des catégories, des espèces, des genres et des identités tels que les définissent les dictionnaires *autorisés* ?

Ici, la fonction du théâtre est, à la lettre, la subversion de la langue ou du jeu de langage dominant par le *double jeu*. Il faut dupliquer incessamment la « réalité » apparente pour la pousser « hors de ses gonds » et, ainsi, la transformer ; il faut ainsi doubler les nazis (doubler leur identité et les doubler de vitesse en se faisant passer pour eux) pour inverser le cours dramatique des événements en sauvant les individus que mentionne la liste de Siletsky ; enfin, les comédiens sont eux-mêmes métamorphosés de s'identifier aux ennemis de la Pologne – pour la libérer – et de prononcer dans la « vraie » vie le texte de Shakespeare, en l'occurrence les mots célèbres de Shylock sur le Rialto (auxquels je reviendrai)...

Le jeu des duplications désigne ici, selon nous, une structure de dés-identification et de désintégration *via* la parodie et l'imitation, laquelle serait la signature de Lubitsch et s'accomplit cependant, ici même, en référence à Shakespeare. Alors, la référence à *Hamlet* prend tout son sens ; elle ne se réduit ni au vaudeville ni à signifier – par métonymie – le théâtre de la Vieille Europe humaniste et bourgeoise qui tiendrait toujours debout sur le champ de ruines, inaltérable face à la barbarie, mais signifie – toujours et déjà – le *théâtre dans le théâtre*, le double jeu et la satire *face à la tyrannie et face à l'hypocrisie politiques*, évoqués d'entrée avec Hamlet et soulignés par Rosenberg (déjà cité).

Comme dans *Hamlet*, « les pièces secondes (...) ont un lien direct avec la première ; *Gestapo* a permis à tous les comédiens de rôder une première fois leur rôle d'officiers nazis, salut et costumes compris ; *Murder at the Opera House* leur fournit le scénario de l'action conclusive »¹¹. Dans la série des

¹¹ J. NACACHE, « Lubitsch et Shakespeare : être ou ne pas être à Varsovie »,

duplicata, doublons et parodies, il y a eu, pour commencer, le Colonel et le Professeur « doublés » (de vitesse) par Joseph Tura qui joue l'un puis l'autre et les joue d'ailleurs l'un et l'autre au plus « près » ou au plus « vrai » de ce qu'ils sont ou jouent eux-mêmes à être quotidiennement. C'est pourtant sans modèle que Tura « imite » le Colonel qu'il n'a pas encore approché ! Il met dans le mille en lui prêtant, par anticipation, cette risible infatuation, de même que l'auteur de *Gestapo* avait vu juste, on s'en rendra compte, avec la blague sur Hitler donnant son nom, après sa mort, à un morceau de fromage.

Quand bien même tout le monde a douté – la censure et Bolosh face à la crédibilité de *Gestapo* et Siletsky face aux bouffonneries du faux Colonel Erhardt apprenant son « surnom » –, l'improvisation du comédien est plus proche qu'on ne l'avait cru de la vie et des gens réels – des situations et des gens que l'on dit plus réels parce qu'ils désignent la vie qui se déroule hors de scène –, sinon encore un peu en deçà de leur étrangeté ! Leur théâtralité nous frappe, en effet, *a posteriori* (c'est l'effet visé par Lubitsch) et les individus « réels » semblent rétrospectivement imiter leur contrefaçon ou deviennent indiscernables de leurs doublons... Ici, c'est de la familiarité (du « réel » et du « théâtral ») que naît précisément l'effet d'étrangeté (pour le spectateur) et celle-ci n'est pas démentie par la succession des confrontations et/ou confusions entre les doubles, notamment entre le Professeur Siletsky et Joseph Tura, et parmi les nazis eux-mêmes.

Quand le vrai Colonel fait face à deux Professeurs Siletsky, il soupçonne d'abord celui qui vit encore d'être le faux et entend le confondre par la ruse, mais il se trouve soudain face à *deux* contrefaçons lorsque deux postiches sont démasqués au lieu d'un seul. Nous sommes alors au cœur d'une comédie d'abord improvisée par les nazis (puisque le Colonel allemand dit déroger à la « méthode » habituellement plus musclée pour démasquer l'ennemi). Non orthodoxe, la confrontation a permis, en fait, à Joseph Tura d'appliquer au vrai Professeur (conciliant parce que mort) le postiche qui désignera ce dernier comme l'imposteur et fera passer le premier pour le vrai Siletsky ; le « pro » a bien conservé une longueur d'avance sur les apprentis metteurs en scène que sont ici le Colonel et ses seconds. Mais alors qu'on le croyait tiré d'affaire, les S.S. font irruption et emmènent Tura après lui avoir arraché sa fausse barbe ! Jean Eustache observe qu'ici « le théâtre perd après avoir gagné »¹², comme si la dureté du monde réel réaffirmait finalement toujours ses droits. Au plan suivant, on découvre pourtant Tura en grande discussion

Emprunts et citations dans le champ artistique, op. cit., p. 129.

¹² J. EUSTACHE, « Notes sur 34 films : To Be or not To Be », in B. EISENSCHITZ et J. NARBONI (dir.), *Ernst Lubitsch, op. cit.*, p. 236.

avec des représentants de la résistance polonaise : les S.S. n'en étaient pas car, le sachant en danger, des résistants grimés ont secouru Tura !

Le théâtre et la duplicité gagnent sur toute la ligne et la dernière manche de cette bataille revient à d'autres acteurs tout à fait improvisés. Nous avons d'abord des acteurs devenus résistants, voici des résistants devenus acteurs : le théâtre est la clé du drame et le jeu du comédien est moteur de toute l'action. Mieux : quand nous croyions que Lubitsch relativisait la fonction du théâtre et des comédiens, les abaissait à n'être *grosso modo* que des cabots susceptibles de contrefaire n'importe quelle émotion, comme on le croit parfois d'Hamlet ou comme Hamlet le croit lui-même des comédiens (« Qu'est Hécube pour lui ? »¹³), il en affirmait au contraire l'exigence et la puissance – tout comme Hamlet qui, en vérité, se reprochait de n'être « *pas encore assez acteur*, pas assez efficacement théâtral. Et par là même, de n'être pas encore assez agissant »¹⁴. Le théâtre est cette parole suivie d'effets dans le monde réel dès lors qu'il est conscient de sa propre fécondité ou de son efficacité, laquelle n'est pas « secondaire » au regard du monde réel ou subordonnée à lui mais proprement créatrice d'un monde, d'une réalité à part entière ; le comprenant, Hamlet passe à l'action (théâtrale), au jeu dans le jeu seul capable de confondre le « tyran », et les comédiens lui ont ici brillamment emboîté le pas.

Cela posé, il est ici aussi question du théâtre *comme lieu*, si singulier qu'il se prête – autant que le jeu de l'acteur – à l'art (au sens des techniques et stratégies) de la résistance politique. Le théâtre partage d'ailleurs souvent – c'est encore une fois ici le cas – son site même avec l'opéra qui se prête aussi bien à la métaphore des techniques et stratégies de la résistance qu'à la métaphore de la rhétorique politique, et à leur déploiement concret. Avec ses grands décors, ses costumes, ses balcons chargés, sa foule habillée, l'opéra (comme lieu) favorise la comparaison avec l'esthétique de nombreux chefs politiques du siècle dernier, sinon avec toute symbolisation visant la domination et recherchant, à cette fin, des individus disciplinés, obéissant à l'unisson ou au diapason ; et il favorise encore, sans contradiction, toujours par son lieu, son décorum et son foisonnement, la tentative d'attentat contre les dignitaires du pouvoir, avec la complicité souterraine – depuis la coulisse

¹³ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2, 502 : « *What's Hecuba to him ?* ».

¹⁴ L. VAN EYNDE, *Shakespeare, Les puissances du théâtre*, op. cit., p. 136. Le « Je ne sais rien dire », dans le propos d'Hamlet (qui se compare à l'interprète d'Hécube), déplore de n'avoir pas encore trouvé les ressources d'un langage proprement performatif, c'est-à-dire suivi d'effets dans le monde réel au lieu de mots vains car sans conséquence.

ou sous le masque du comédien – des machinistes, accessoiristes, acteurs¹⁵, ..., lesquels figurent autant de représentants indisciplinés, silencieux et déterminés, du soulèvement contre la rhétorique et l'esthétique souveraines, contre le « théâtre » de la tyrannie et sa prédation des lieux et « machines » artistiques.

Le théâtre ou l'opéra est encore une fois, aussi bien comme lieu que comme discipline artistique, le point de convergence – pour un *feu d'artifices* – de tous les acteurs, oppresseurs et résistants, de tous les ennemis : ici, comme dans *Hamlet*, le lieu même du théâtre est celui où se cristallise le conflit, lequel éclate sans préavis (la résistance y avance masquée afin d'y *surprendre* la domination ébranlée au plus fort du spectacle que celle-ci se donne à elle-même de son « droit », de sa légitimité et de son prestige)... La foule ici rassemblée est unie comme un seul homme, au sens propre ; parfaitement synchronisée, elle salue trois fois le Führer (le vrai). Selon nous, Lubitsch n'a pas choisi de le faire assister à une représentation théâtrale précisément parce que le théâtre n'est pas unifiant, homogénéisant et synchronisant – à l'inverse, il repose sur l'exploration et l'effectuation de la différence et du différend (de la conflictualité principielle au cœur des subjectivités, de la cité, des institutions, du langage lui-même), sur le dédoublement, le déguisement, le détour et le retournement, ainsi que sur le refus du littéralisme ou de la littéralité...

Les nazis goûtent la musique (militaire plus encore que classique) et les significations univoques, unifiantes (depuis le foyer, on entendra la chanson '*Deutschland über Alles*') ; ils goûtent beaucoup moins le théâtre qui évoque toujours et déjà la dissidence et la résistance, la différence, le non-identique, l'altérité, l'étrange(re)té¹⁶. C'est donc seulement dans la « coulisse », dans le foyer de l'Opéra, que peut se jouer la fausse rencontre entre Hitler et un juif polonais ; fausse parce que Hitler est en vérité l'acteur Bronski, juif lui aussi, et que l'acteur Greenberg, quoique vraiment juif, ne dit pas son propre texte mais celui de Shakespeare, répété en amont avec les autres acteurs de la troupe et les résistants polonais.

Fausse rencontre ne veut pas dire absence de sincérité puisqu'on devine l'engagement de Greenberg dans ce qui sera peut-être son dernier rôle en même temps que le plus téméraire et le plus sublime. Greenberg joue enfin Shylock avec lequel il nous a familiarisés depuis le début du film, qu'il nous

¹⁵ On le voit notamment dans *La Grande Vadrouille* (1966), de Gérard Oury.

¹⁶ Certes, Lubitsch nous a montré le Colonel s'exerçant à la mise en scène mais celui-ci s'est fait « doubler » deux fois – par Tura et par la résistance polonaise – faute de capacité à voir « double » ou, disons, à percevoir les dédoublements et à en jouer, quoiqu'il en ait indéniablement exprimé la velléité.

a rendu émouvant et attachant malgré l'ambivalence des sentiments que le personnage inspire au public de la pièce de Shakespeare – c'est notamment en abrégant sensiblement la tirade du Rialto et en universalisant davantage encore le propos du Juif¹⁷ que Greenberg nous l'a rendu plus proche et plus familier que l'usurier du ghetto vénitien. Shylock « n'a jamais cessé de faire débat »¹⁸ (est-il mû par la cruauté naturelle et « gratuite » pour le coup ou par le désir de vengeance et de réparation, au sens juridique et matériel, après des humiliations répétées ?) ; aussi, Lubitsch inscrit-il subtilement son adaptation du texte de Shakespeare « dans la tradition qui fait de Shylock une victime et non un bourreau »¹⁹, *i. e.* dans la lecture dite humaniste du *Marchand de Venise* et non dans sa lecture antisémite.

Le trouble naît alors, d'abord, moins du texte et de son usage (la dénonciation de l'antisémitisme) que du cadre de la citation ; alors que Greenberg sort des toilettes pour messieurs, un groupe très dense de soldats fond sur lui et l'enserme : « Qu'est-ce que vous faites ici ? ». On ne respire plus ; comme dans le ghetto de Varsovie, le juif est ici confiné, encerclé, tenu prisonnier. Et la disparition de Greenberg – emmené par deux faux soldats (mêlés aux vrais, encore une fois), il restera à Varsovie (contrairement aux autres acteurs) –, est particulièrement éloquente, quoique silencieuse et quoique précisément escamotée, sans attendre, par la priorité donnée à l'évacuation du couple Tura. Toutefois, la lecture « humaniste » du *Marchand de Venise* se trouve à son tour « confondue », non pour faire retour à une lecture antisémite, on s'en doute, mais pour ce qui regarde les chrétiens, ici ceux de l'Europe et des Etats-Unis.

Il faut dire d'abord que le juif lui-même ne sort pas indemne d'une possible compromission avec la culture « paresseuse » qui, pour commencer, n'a pas bronché contre l'idéologie nazie ; cette possibilité est incarnée, selon Joël Rosenberg, par Joseph Tura, interprété par l'acteur juif Jack Benny,

¹⁷ Shakespeare faisait dire ces mots à Shylock : « *Hath not a Jew eyes ? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions ; fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, heal'd by the same means, warm'd and cool'd by the same winter and summer, as a Christian is ? If you prick us, do we not bleed ? If you tickle us, do we not laugh ? If you poison us, do we not die ? And if you wrong us, do we not revenge ? If we are like you in the rest, we will resemble you in that* », W. SHAKESPEARE, *Le Marchand de Venise*, III, 1. Dans le film de Lubitsch, l'acteur Greenberg prononce seulement les mots suivants : « *If you prick us, do we not bleed ? If you tickle us, do we not laugh ? If you poison us, do we not die ?* ».

¹⁸ L. VAN EYNDE, *Shakespeare, Les puissances du théâtre*, op. cit., p. 132.

¹⁹ ID., pp. 133-134.

lequel est réputé aussi bien pour ses talents d'acteur que pour son « assimilation » à cette Amérique neutre encore, lors du tournage de *To Be or not To Be*. Rosenberg souligne alors que « déplacé dans le décor polonais et paré du vêtement d'Hamlet, le Tura de Benny est par conséquent la vision américaine du « polonais non engagé », et cela sert admirablement bien à caractériser en retour à la fois « l'américain non engagé » (vis-à-vis du conflit européen) et le juif sur-engagé ou surinvesti (vis-à-vis du mode de vie américain) »²⁰, un juif que Rosenberg désigne aussi comme « caché » car devenu imperceptible pour ainsi dire.

Précisons sans tarder qu'Hamlet est pour Rosenberg l'homme de la culpabilité et du narcissisme, de la fuite devant ses responsabilités, du sarcasme et du délai, du déguisement au sens de la dissimulation peu louable et de la vulnérabilité, au point que lui semble évidente la symétrie de la polarité entre Hamlet et Shylock, d'une part, et Tura et Greenberg, de l'autre, dans la mesure où Greenberg est le « parent pauvre » (rendu pauvre dans le cas de Shylock) qu'on ne veut voir ni reconnaître comme le sien et que Tura incarne l'ambiguïté triomphante et rampante du « Royaume » occidental. On peut trouver discutable le point de vue de Rosenberg sur Hamlet et sévère, en dernière instance, son jugement sur Joseph Tura et sur les juifs « cachés » du cinéma hollywoodien²¹. Reste que l'appel de Greenberg / Shylock dans la scène du foyer / Rialto s'adresse aussi indéniablement aux non juifs (plus spécifiquement à Hitler et aux allemands mais aussi, grâce au gros plan sur le seul visage de Greenberg, au public américain, non directement menacé par le nazisme et ici, pourtant, « positionné simultanément comme juge, jury et complice secret des crimes commis en Europe »²²).

Selon Rosenberg, Shakespeare pensait bel et bien à Greenberg en écrivant les mots prononcés par Shylock sur le Rialto, parce que ce qui suscite la

²⁰ « *Translated to a Polish setting and clad in the garb of Hamlet, Benny's Tura is thus an American's vision of "the uncommitted Pole", and this serves admirably well to characterize in turn both "the uncommitted American" (vis-à-vis the European conflict) and the over-committed Jew (vis-à-vis life in America)* », J. ROSENBERG, « *The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's To Be or not To Be* », *Prooftexts* n° 16, *op. cit.*, p. 229.

²¹ De fait, son article porte sur la double disparition du Juif dans *To Be or not To Be* : 1) la disparition de Greenberg après la tirade de Shylock et 2) celle du juif « visible » ou identifiable, chassé des écrans américains de l'époque.

²² ID., p. 232 : « It is an appeal to "Christendom" in the fullest sense, one that sets the ancient alienations of *The Merchant of Venice* into a newly global and lethal context, with the American audience, at least, positioned simultaneously as judge, jury, and secret sharer in the crimes of Europe ».

compassion pour un juif dont l'innocence est loin d'être établie par la pièce en inspire à plus forte raison pour un juif aussi doux et « ordinaire » que l'acteur Greenberg ; pour cette raison, il est plus intéressant d'étudier le comportement des chrétiens dans *Le Marchand de Venise* que de rechercher ou refuser indéfiniment des circonstances atténuantes à Shylock²³ et il faut donc interroger, de même, le comportement des non juifs dans *To be or not to be*. Comme dans la création de Shakespeare, on trouve un « monde sans juifs »²⁴ selon Rosenberg, affectant de solliciter l'érudition humaniste contre ce qu'elle rejette alors comme son « autre », soit, dans *Le Marchand de Venise*, l'usure et la cruauté, et, dans *To Be or not To Be*, la barbarie nazie ainsi qu'un certain cosmopolitisme que préserve et dilue dans le même temps l'ambigu 'melting pot' américain.

Dans les deux créations, le sort de ceux qui sont rejetés au « dehors » de la culture humaniste et bourgeoise dépend du degré d'aveuglement ou de complicité (plus ou moins consciente) des « bons chrétiens » face à la situation politique des uns, l'agressivité des autres, ... attendu que ces derniers ne se laisseront émouvoir favorablement par le Juif (Shylock ou Greenberg) et défavorablement par les nazis (Siletsky et Erhardt), qu'une fois très fortement ébranlés leurs intérêts personnels. Shylock, finalement converti et dépossédé de ses biens, placé sous tutelle, n'en restera pas moins le « riche Juif »²⁵, l'étranger ou l'« *alien* » qu'il a toujours été pour les lois de Venise, lesquelles ont permis, sur ce principe, de saisir ses biens. La loi commune anglaise *lato sensu* inspire toute son argumentation de Portia, ainsi

²³ ID., p. 216 : « *If Shakespeare can establish the possibility of bad faith among Christians when the Jew is acting reprehensibly, the destructive consequences of that blindness to the Jew follow a fortiori when the Jew is innocent, or ordinary—in short, when the Jew is like Greenberg. Shakespeare, in this sense, did have Greenberg in mind when he wrote the play—above all, in the Rialto scene [...]. It is thus, I believe, far more important to study the behaviour of the Christians in Shakespeare's story than to fret over whether Shylock has extenuating circumstances for his behaviour. [...] I find the final act of the play (in which Shylock is absent), crucial to this exposure of gentile bad faith: it is a marvellous satire of "gentility" in its multiple senses—noble behaviour, genteel manners, and Gentilehood* ». Précisons que la satire de l'attitude et de l'honneur chevaleresques et de la culture chrétienne au dernier acte du *Marchand de Venise* n'est pas nécessairement (ou n'a pas à être) consciente d'elle-même ; Shakespeare n'a pas à l'avoir voulue comme telle dans un projet d'autodénigrement ou de dénigrement volontaire de sa propre culture et de son héritage.

²⁴ *Ibidem* : « *a world without Jews* ».

²⁵ W. SHAKESPEARE, *Le Marchand de Venise*, V, 1, v. 15 et 92.

que la décision des juges. Nous sommes très loin de Nüremberg ; toutefois, Richard Marienstras a montré, dans *Le Proche et le lointain*, l'ambiguïté du statut de l'« *alien* »²⁶ dans le droit commun et sa vulnérabilité dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, tandis que François Ost montre, de son côté, combien le « méta-jeu transcendant de la Grâce »²⁷ se trouve instrumentalisé au service des intérêts personnels, bourgeois, du marchand et des aristocrates chrétiens ligués contre le Juif.

Et si la '*Merry Poland*' l'emporte à la fin chez Lubitsch comme la '*Merry England*' à la fin du *Marchand de Venise*, la victoire a bien le même goût amer : quoique non célébrée, cette fois, aux dépens du Juif, elle est marquée par son absence²⁸. Dans une telle perspective, la seconde référence à Shakespeare structure aussi l'œuvre de Lubitsch en profondeur, afin d'éclairer « la situation des juifs européens au début de l'année 1942 »²⁹, face

²⁶ Cf. R. MARIENSTRAS, *Le Proche et le Lointain, Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1986. Voir le chapitre V : L'affaire Calvin et le statut des étrangers sous Jacques I^{er} d'Angleterre, pp. 147-185.

²⁷ Dans le cadre de la conférence prononcée le 17 décembre 2010 aux Facultés Universitaires Saint-Louis, intitulée « *Le Marchand de Venise*, Le pari et la dette, le jeu et la loi », François Ost a montré qu'un tel discours, qui instrumentalise « le méta-jeu transcendant de la Grâce » (soit le pardon accordé par le Chancelier, gardien de la conscience du Roi, en cour d'équité), couvre par là « le méta-jeu de la corruption de la loi et de règlements de compte sordides » qui figure, pour François Ost, le « comble de la perversion », « l'éclatement de toute limite ». Si le contrat lui-même était pervers car non borné par une loi qui le limite et oublieux de ce qu'« *in fine* », un arbitre pourrait toutefois siffler « la fin de la partie », la plaidoirie habile de Portia, dans ce qui figure une cour de *common law* anglais, pervertit, quant à elle, la possibilité d'une fin de partie – soit d'un jugement – qui attribue à chacun son droit (ce que Paul Ricoeur, rappelle François Ost, appelle le « jugement court ») et qui renoue le lien social (ce que Ricoeur appelle « jugement long »). Il n'y a pas de juge, ici ; Portia a truqué le jeu et Shylock se voit refuser la justice (d'un point de vue sociologique, ce déni de justice est infligé au Juif par la noblesse terrienne alliée à la bourgeoisie des affaires, comme le rappelle encore François Ost, en vue de subvertir la loi et ses formes traditionnelles).

²⁸ Ce qui fait dire à Rosenberg que l'ennemi montré par le film est « réel », qu'il sévit dans ce monde-ci non dans un monde englouti ou de pure fiction, et que même parmi les rangs de la résistance, le Juif pouvait être « sacrifié » (« *the Jew was seen as expendable* »), J. ROSENBERG, « The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's *To Be or not To Be* », *Prooftexts* n° 16, *op. cit.*, p. 235.

²⁹ ID., p. 217 : « *Virtually the whole Shakespeare's play (including its less than*

au nazisme, face au reste de l'Europe et face aux Etats-Unis qui ne sont pas encore engagés dans le conflit. Cette fois, le texte du *Marchand de Venise* travaille l'intrigue et l'ambition du film, que travaillent aussi, sans contradiction, la théâtralité propre à *Hamlet*, ses puissances d'équivocation et de subversion plutôt que son texte (en dehors du célèbre monologue).

Plusieurs fois, Rosenberg souligne le « prophétisme » du texte shakespearien. Ici, nous voudrions suggérer, dans le sillage de Walter Benjamin étudiant le drame baroque, que la puissance du texte shakespearien est telle que ses significations sont indéfiniment réveillées ou réactivées, quoique non identiques à ce qu'elles étaient dans l'Angleterre élisabéthaine, *via* le contretemps que Walter Benjamin dit « rédempteur » en tant qu'il ruine les formes héritées (c'est ainsi, seulement, qu'on peut les dire « vengées » en même temps que « détruites ») et libère la possibilité d'une parole neuve.

Dans *Spectres de Marx*, Derrida suggère précisément la « rumeur des fantômes enchaînés aux fantômes », d'où suivrait la série des générations de Shakespeare à notre époque *via* Marx et quelques autres. Derrida souligne qu'entre ces générations s'imisce, chaque fois, « une omission, un étrange lapsus »³⁰, comme une vacance... C'est que, malgré l'archaïsme de l'injonction du Spectre paternel à la vengeance, dans *Hamlet*, sa visite délivre la possibilité d'un autre langage et d'une autre temporalité – d'une aube nouvelle –, à condition de « prolonger » la dissymétrie et l'anachronie, de faire durer cette vacance ou ce « hors joint » fondamental. Il ne faut pas viser à faire tenir ensemble et coïncider le passé, le présent et l'avenir ; de fait, dans *Hamlet*, la vengeance du père (qui n'est précisément pas conforme au code de l'honneur médiéval) ne rétablit pas le monde ancien des gonds et, quoique l'accélération de l'action en direction de la vengeance ait précipité le Prince vers la mort, les formes héritées ne seront pas répétées³¹.

obvious transcendence of anti-Jewish stereotype) is thus invoked, in the elliptical and emblematic way typical of Lubitsch's style, for an explanation of the situation of European Jews in early 1942 ».

³⁰ J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, Coll. « La philosophie en effet », p. 23.

³¹ Cf. notre contribution pour le Groupe de Recherches en Esthétique Théâtrale animé par Sophie Klimis et Laurent Van Eynde en 2007 et 2008 : N. ISRAËL, « La crise de l'incorporation du Corps mystique dans *Hamlet* : des Deux Corps disjoints vers la représentation politique moderne », paru in *Les Cahiers du S.I.R.L n°5 : Parler le corps, incarner le texte : dramaturgies croisées*, <http://www.fusl.ac.be/fr/pdf/Publications/SIRL/cahiers-sirl5.pdf>, Eléonore Faivre d'Arcier et Laurent Van Eynde (éd.), Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2007-2008, pp. 79-120.

Dès la première scène de la tragédie, Horatio a indiqué ne plus savoir à « quelle idée précise [s]’attacher » et il a craint « quelque étrange éruption au cœur de l’Etat »³² ; ces paroles ont été prononcées juste avant l’apparition du Spectre et le Prince lui-même s’attribue une « âme prophétique »³³ en apercevant que sa haine à l’endroit de son oncle a devancé la visite du roi et père défunt, comme si le revenant, par son retour, lui permettait de formuler le problème qui se pose à lui, depuis quelque temps déjà, sans qu’il puisse encore le nommer. « L’anachronie fait ici loi » dit encore Derrida qui évoque ensuite l’« effet-père » ou « effet de visière » du Spectre paternel dans *Hamlet*, et dit de cet effet qu’il n’en reparlera plus, sans doute mais qu’« il sera supposé » par tout ce qui sera avancé « du spectre en général » – qui n’est pas l’esprit, le *Geist*, mais « une phénoménalité surnaturelle et paradoxale », « l’intangibilité tangible d’un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu’un comme quelqu’un d’autre »³⁴.

Or « ce *quelqu’un d’autre* spectral nous regarde, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, [...] selon une antériorité (qui peut être de l’ordre de la génération, de plus d’une génération) et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable »³⁵. Que nous nous sachions vus ou bien visés par ce regard qui nous précède et qui n’est plus physiquement là, qui n’est plus notre contemporain, c’est notamment ce dont témoigne, selon nous, le sentiment du Prince d’avoir « prophétisé » le tort fait à son père et d’avoir pressenti qu’il lui faudrait, d’une manière ou d’une autre, rendre justice. Mais à qui et comment ?

Si, assurément, Hamlet ne peut pas ne pas honorer la mémoire de son père – il n’a d’ailleurs pas attendu la visite du Spectre pour chérir son souvenir³⁶, il peut, désormais, ne pas le venger : ce divorce, hiatus ou

³² W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, I, 1, 66-68, trad. M. GRIVELET, *Tragédies I*, Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 2000 : « *In what particular thought to work I know not, / But in the gross and scope of my opinion / This bodes some strange eruption to our state* ». L’image est médicale, nous dit le traducteur Michel Grivelet, renvoyant à *Jules César* (I, 3, 77) : elle suggère la menace d’une éruption infectieuse dans un organisme vivant (et par analogie, au cœur de l’Etat ou de la cité). Il ne semble pas nécessaire, en effet, d’envisager la menace d’un « bouleversement », d’une « soudaine violence », pour comprendre la métaphore : elle marque la métamorphose, la boursofflure, non « identifiable », n’ayant pas encore de « nom ».

³³ *Hamlet*, I, 5, 41 : « *my prophetic soul* ».

³⁴ J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 27.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ « Un roi si excellent », « *So excellent a king* » (*Hamlet*, I, 2, 139) ; « Mon père – il me semble que je vois mon père / [...] En esprit », « *My father – methinks I see my*

différentiel entre la rationalité passée, le monde hérité, et le sentiment de la dette qui ne connaît plus d'expression sociale stable ou univoque, est, selon nous, l'ouverture au doute, à l'ambiguïté, à la tristesse redoublée (au deuil d'un père, s'ajoute la tragédie de « s'avoir » soi-même et de tout savoir en un monde dont tremblent tous les « fondements »), de même qu'un formidable appel d'air pour une rationalité, un sens et des institutions encore à *venir*... En ce sens, la visite du Spectre annonce, bel et bien, la tectonique de tous les temps, passés ou obsolètes, présents et à venir.

Dans une telle perspective, on comprend que le polonais Jan Kott ait dit de la tragédie d'*Hamlet* qu'elle absorbe « comme une éponge »³⁷ tous les problèmes politiques du contexte dans lequel il est représenté³⁸ ; cela moins, croyons-nous, en vertu de puissances magiques ou irrationnelles qu'en vertu de sa structure et de sa théâtralité propres, telles que, dans les mots de Jean Starobinski, son « entrelacs compliqué », « son discours fragmenté », ménagent « en son centre une surface réfléchissante, mais apte à renvoyer l'image du spectateur quel qu'il soit ». « Le miroir est disponible »³⁹ ajoute Starobinski, ce qui mérite quelques éclairages ou nuances supplémentaires.

Nous avons signalé plus haut que le monologue d'*Hamlet* ne peut ni ne doit être isolé de son « contexte proprement *théâtral* »⁴⁰ et que ses motivations sont indécidables en dernière instance (« tirade feinte destinée à ceux qui l'écoutent »⁴¹ et/ou complément de renseignement, par-delà le contexte scénique, fourni au public sur la sensibilité du héros au thème de la vanité et à la douleur d'être conscient). Ce monologue, dans les deux cas, est parole adressée à d'autres et, comme tel, il projette toujours et déjà un sens, équivoque et trompeur à cause de ce que rien d'autre ne le définit sinon sa théâtralité, le fait qu'il soit élaboré pour d'autres (dans cette perspective, d'ailleurs, « aucune parole théâtrale n'est un monologue » au sens propre⁴²) ; et c'est toute la parole d'*Hamlet* qui, dès lors, est action et expérimentation

father / [...] In my mind's eye » (I, 2, 183-184).

³⁷ J. KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 1978, 1992, p. 59.

³⁸ Cf. J. NACACHE, « Lubitsch et Shakespeare : être ou ne pas être à Varsovie », in P. BEYLOT, *Emprunts et citations dans le champ artistique, op. cit.*, p. 141.

³⁹ J. STAROBINSKI, « Introduction », in E. JONES, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, 1967 (1964, éd. anglaise), p. xxii, cité dans G. VENET, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2^{ème} édition revue et corrigée, Paris, 2002, p. 87.

⁴⁰ C'est notamment la conviction de Laurent Van Eynde, développée dans L. VAN EYNDE, *Shakespeare, Les puissances du théâtre, op. cit.*, p. 127.

⁴¹ ID., p. 128.

⁴² ID., p. 129.

des « manœuvres fictionnelles »⁴³ au lieu de discours qui les révéleraient posément.

On peut dire la parole hamlétienne « instituante » et qu'elle s'offre comme métaphore de toute parole projetée dans l'abîme ou la destruction des formes établies, familières ou héritées, au risque de l'échec ou de l'enlèvement, au risque du succès également ! Miroir de notre maniement des mots, du recours à la feinte langagière et théâtrale, à des images trompeuses⁴⁴, dans l'abîme du sens familier et face à la domination qui impose unilatéralement sa « vérité » ; miroir des puissances du théâtre, du jeu et du langage lorsque le « monde est à l'envers », que toute certitude ou vérité vient à manquer et que la liberté est menacée. Comment Hamlet ne parlerait-il pas *de* et à chaque génération de résistants politiques s'efforçant d'articuler par leur langage et leurs actes une autre représentation du monde, au risque de l'ambiguïté et du fourvoiement dont la tragédie du Prince témoigne également ?

En conclusion, le théâtre de Shakespeare est toujours et déjà théâtre du théâtre, du différend, de la dissidence, de la mémoire, de la projection ou encore de l'institution du monde et du sens ; il est effort concret d'une *parole instituante* au risque de l'histoire créatrice ou de l'anéantissement tragique, effort dont témoignent de nombreux personnages. Et lorsque Richard III échoue, précisément, à projeter un monde, la pièce dénonce, en la montrant, l'infécondité et la théâtralité viciée, comme telle fausse ou *faussée*, de sa parole. On songe alors à tout ce que Shakespeare dénonçait en son propre temps, comme infécondité et mauvais théâtre politiques. Quelle que fût l'habileté du dramaturge à *déjouer* la censure et à faire *bonne figure* face aux souverains⁴⁵, il s'agissait bien, déjà, d'un jeu inlassable avec l'autorité et la parole souveraines, de masques déguisant la critique du pouvoir d'un seul, de la « mauvaise foi » chrétienne et bourgeoise, de l'individualisme montant et suggérant les ambiguïtés de la culture « humaniste ».

En ce sens, Shakespeare, comme Lubitsch, ont résolument pris le parti d'Hécube, celui du jeu et des comédiens, contre la décision fanatique, totalitaire et supposément « inspirée » que le juriste allemand Carl Schmitt, lisant *Hamlet*, exaltait contre la gratuité, le désœuvrement ou l'absence de projet du *Trauerspiel* moderne (au-delà de la critique du théâtre, Schmitt

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ ID., p. 132.

⁴⁵ Cf. Ch. HILL, « Literature and Revolution », *Intellectual Origins of the English Revolution*, op. cit.

exaltait la décision tragique et souveraine contre le désenchantement des individus modernes, devenus « acteurs » sans rôle décisif, en un mot incapables de la moindre inspiration héroïque⁴⁶). Or le parti d'Hécube est tout sauf « gratuit », « vain » ou désespérément « ludique ». Si nous baignons très vite, à nouveau, en plein vaudeville, avec le vrai Colonel, l'actrice Maria Tura et le faux Hitler venu les surprendre (pour évacuer Maria) ; et si le vaudeville sauve donc le couple qui s'envole pour Londres ; si la boucle est bouclée quand les acteurs reprennent leurs douteuses interprétation et mise en scène d'*Hamlet* dans le pays même de Shakespeare ; et si la *vie selon Lubitsch* (c'est-à-dire vaudevillesque dans son cours ordinaire, entre deux catastrophes) continue...

Entre-temps, le théâtre, la parole et la voix de Shakespeare, en vérité, ont fait front contre la domination tout à la fois grotesque et totale, en se démarquant précisément, de la sorte, de la bouffonnerie et du totalitarisme ; le théâtre et la parole shakespearienne en particulier ont montré 1) leur puissance de subvertir le projet de synchroniser, unifier, homogénéiser les individus reconnus par le pouvoir totalitaire au sein de la « nation », c'est-à-dire d'une « race » et d'une « culture » *identiques* et 2) leur puissance de dérision de la bouffonnerie qui loge, comme la démagogie et comme le projet d'unifier, du côté des nazis et de toute entreprise de domination totale, non du côté de l'art théâtral tel que Shakespeare l'a mis en œuvre et exercé au long de sa vie.

En dépit de l'air de famille, la bouffonnerie et la propagande nazies (ou de toute autre facture totalitaire) ne sont pas du théâtre ou sont un tout autre théâtre, en dernière instance, qui figure sa perversion plutôt que sa virtuosité. Carl Schmitt ne l'aura guère perçu, si bien qu'il aura, selon nous, manqué de reconnaître dans l'« état d'exception » et la démagogie du Führer allemand le « comique » grotesque qui en fournissait aussi bien le principe que les résultats (en bref, le juriste allemand n'aura pas vu dans le camp qu'il défendait cela même qu'il dénonçait dans le *Trauerspiel* moderne⁴⁷, peut-être

⁴⁶ Cf. C. SCHMITT, *Hamlet ou Hécube, L'irruption du temps dans le jeu*, trad. de l'all. par J.-L. BESSON et J. JOURDHEUIL, Paris, L'Arche, 1992. Nous consacrons une grande partie de notre recherche doctorale, intitulée « Mélancolie, scepticisme et écriture du pouvoir à l'âge baroque » et dirigée par les Professeurs Laurent Van Eynde (Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles) et Catherine Colliot-Thélène (Université de Rennes I), à la lecture et à la critique de l'ouvrage.

⁴⁷ Sur ce point très précis, nous renvoyons au travail que Walter Benjamin a consacré au drame baroque allemand, dans un ouvrage intitulé *Origine du drame baroque allemand* (trad. de l'allemand par S. MULLER, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1985) dont Carl Schmitt endosse les thèses 1) afin de critiquer la modernité et de la

par un effet de projection connu des psychanalystes). Bouffonnerie et propagande de facture nazie ou totalitaire sont elles-mêmes la contrefaçon, la parodie et le détournement de l'art théâtral à des fins spécifiques (la bouffonnerie du tyran ou du pouvoir totalitaire ayant souvent pour fin, comme la propagande, de masquer des problèmes ou opérations spécifiques tandis qu'en devanture, la mécanique semble tourner à vide et se discréditer elle-même⁴⁸).

décrire, notamment, comme un *Trauerspiel*, dans *Hamlet ou Hécube* déjà cité et 2) afin de soustraire *Hamlet* à cette catégorie, pour le ranger du côté de la souveraineté (encore) enchantée, authentiquement chrétienne et tragique, encore capable de décision et d'unifier le corps politique de la Nation (à l'image du Chef que le juriste allemand appela longtemps de ses vœux et dont il espéra quelque temps que Hitler lui serait conforme).

⁴⁸ Cf. M. FOUCAULT, *Les anormaux, Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Gallimard, Le Seuil, « Hautes Etudes », 1999, pp. 12-14. Foucault dit : « J'appellerai "grotesque" le fait, pour un discours ou pour un individu, de détenir par statut des effets de pouvoir dont leur qualité intrinsèque devrait les priver », ce qui signifie que leur aspect et leur expression risibles et ridicules devraient priver certains textes et certains individus de leur pouvoir et que, cependant, une « mécanique grotesque du pouvoir, ou [...] [un] rouage grotesque dans la mécanique du pouvoir, est fort ancien dans les structures, dans le fonctionnement politique de nos sociétés ». Foucault désigne ce phénomène « fort ancien » comme la « disqualification quasi théâtrale du point d'origine, du point d'accrochage de tous les effets de pouvoir », cela dans la personne de l'empereur romain notamment pour qui « ce fut précisément une manière, sinon exactement de gouverner, du moins de dominer ». Ici, le choix de dire cette disqualification « quasi théâtrale » doit nous alerter, selon moi, dans la mesure où, si « le détenteur de la *majestas*, de ce plus de pouvoir par rapport à tout pouvoir quel qu'il soit, est en même temps, dans sa personne, dans son personnage, dans sa réalité physique, dans son costume, dans son geste, dans son corps, dans sa sexualité, dans sa manière d'être, un personnage infâme, grotesque, ridicule », tous ces traits d'infamie, de grotesque et de ridicule ne sont pas rigoureusement du théâtre ou plutôt n'ont qu'un rapport de parenté avec le théâtre, sinon de détournement des puissances du théâtre aux mêmes fins que la « bureaucratie appliquée », ainsi que le suggère Foucault lui-même. De même que celle-ci ou que « la machine administrative, avec ses effets de pouvoir incontournables, passe par le fonctionnaire médiocre, nul, imbécile, pelliculaire, ridicule, râpé, pauvre, impuissant », le « grotesque de quelqu'un comme Mussolini était absolument inscrit dans la mécanique du pouvoir ». Foucault ajoute : « Le pouvoir se donnait cette image d'être issu de quelqu'un qui était théâtralement déguisé, dessiné comme un clown, comme un pitre », sans être toutefois, selon moi, un acteur au sens propre ou au sens effectif

Symétriquement, l'imitation et la parodie, chez Shakespeare et par conséquent aussi chez Lubitsch, sont d'inspiration libertaire et libératrices en puissance – à ce titre, elles sont subversives et « politiques » au sens défini par Jacques Rancière dans *La Mésestence*⁴⁹, sens que réprouvent les partisans de l'ordre, des hiérarchies, de l'univocité et de l'homogénéité... La référence à Shakespeare dans *To be or not to be*, et, au-delà, au temps de la guerre mondiale au-delà, est invocation de cette liberté ou encore des puissances du théâtre en tant que puissance de dés-identification ou puissance différentielle, art du différend et de la mise en abîme consciente d'elle-même, c'est-à-dire consciente de sa fécondité contre l'infécondité du même, de l'identité et du langage univoque, contre la domination totale, sa prétention à la vérité et à l'unité et sa virtualité ubuesque (particulièrement sensible au théâtre).

Cette contribution fut d'abord conçue pour le colloque *Wartime Shakespeare*, organisée par Irena R. Makaryk (Department of English) à l'Université d'Ottawa les 18, 19 et 20 septembre 2009.

et plein du terme. D'après Foucault, « il s'agit [...] de manifester de manière éclatante l'incontournabilité, l'inévitabilité du pouvoir, qui peut précisément fonctionner dans toute sa rigueur et à la pointe extrême de sa rationalité violente, même lorsqu'il est entre les mains de quelqu'un qui se trouve effectivement disqualifié ». Toujours d'après Foucault, un tel problème, celui « du souverain disqualifié, après tout, c'est le problème de Shakespeare » ; ce que je tenterai de reformuler ou de nuancer, ici, en suggérant que le problème de Shakespeare fut peut-être plus encore de montrer qu'au mauvais « théâtre » du souverain infâme et/ou ridicule, à la rationalité violente, homogénéisatrice ou unifiante dont il est l'artisan et/ou le pantin lui-même, il est toujours possible (et désirable) d'opposer le théâtre créateur de mouvement, soit le théâtre de la différence et du différend dont les principaux moteurs sont, sans contradiction, la parodie, l'imitation et le mimétisme, lesquels sont creusés par la mise en abîme, soit par le théâtre dans le théâtre. Face à la bouffonnerie du « représentant » de la puissance politique et juridique, le théâtre doit, plus que jamais, « rester conscient de lui-même (dans son énonciation même) pour être agissant – comme le veut Hamlet », en des termes ici empruntés Laurent Van Eynde, et pour défaire la mécanique ubuesque ou grotesque dont le trait singulier est encore de *contrefaire* les puissances du théâtre et de les subvertir en vue de la synchronisation et de l'homogénéisation.

⁴⁹ Cf. J. RANCIERE, *La Mésestence*, Paris, Galilée, 1995.

Le marchand de Venise : le pari et la dette, le jeu et la loi

par

François Ost
Facultés universitaires Saint-Louis

Introduction

La pièce qu'on aborde est un texte mythique du corpus « droit et littérature », un de ses passages réellement obligés, un de ses paradigmes les plus fameux, bien au delà du monde anglo-saxon. La tirade de Portia sur la « *mercy* » est certainement aussi célèbre que le plaidoyer d'Antigone en faveur « des lois non-écrites qui ne datent ni d'aujourd'hui, ni d'hier ».

Et pourtant, cette pièce ne cesse de susciter les interprétations les plus contradictoires, comme si le génie shakespearien de l'ambivalence atteignait ici des sommets. Comédie ou tragédie ? Shylock est-il un monstre ou une victime, la pièce exalte-elle un au-delà idéal du droit ou dénonce-t-elle l'hypocrisie des beaux sentiments ? On voudrait évoquer d'entrée de jeu, pour s'en convaincre, quelques exemples d'interprétations « idéalistes » très éloignées de celles qui seront développées dans cette étude.

Celle de J.R. Brown, par exemple, préfacier de l'édition critique anglaise de 1955 qui soutient : « Lorsque Shylock et Portia sont face à face dans la scène du jugement, ils représentent (...) les notions universelles de l'envie et de la générosité, et ils parlent, l'un pour ceux qui, en toutes choses, réclament leur dû, l'autre pour ceux qui, par amour, sont prêts à tout hasarder ». Et plus loin : « Donner est plus important que recevoir, donner sans compter, sans arrière-pensée »⁵⁰. Nous verrons de quelle nature est cet « amour prêt à tout hasarder ». Et il n'est pas interdit de sourire, par anticipation, à l'égard de ces

⁵⁰ J. R. BROWN, *Préface*, (D'après l'introduction critique à l'édition Arden, *The Merchant of Venice*, Methuen, Londres, 1955, p. 29 et p. 31).

dons « sans compter, sans arrière pensée » dans le chef de ces Vénitiens qui nous paraissent passés maîtres dans le jeu de dupes.

C'est un même idéalisme qui fait écrire à R. Posner : « en termes juridiques, Portia personnifierait l'esprit d'équité »⁵¹... nous ne tarderons pas à être édifiés par la conception vénitienne de l'équité⁵².

Idéalisme encore de L. Dahlberg qui, après avoir à juste titre rappelé que la pièce se présente comme une comédie, entend en tirer des conséquences rigoureuses, liées au genre comique (oubliant que le propre de Shakespeare est de subvertir, pour notre plus grande perplexité, toutes les lois du genre). Alors que la tragédie opérerait par exclusion, la comédie, soutient cet auteur, vise à traiter le lien social sous une forme inclusive : ainsi, à l'instar des mariages qui concluent joyeusement les comédies, la conversion forcée de Shylock doit-elle être comprise comme le signe de la volonté de Venise de le réintégrer en son sein. Cette inversion (une foi pour une autre) ne serait donc pas une perversion, mais, au contraire, un témoignage de réconciliation, comme l'invite à un pas de danse, précise-t-il⁵³. On serait curieux de connaître l'avis de Shylock et des innombrables « *conversos* » à cet égard.

De toute évidence, cette pièce, qui ne cesse d'évoquer les apparences trompeuses, égare des générations de critiques, et personne ne pourra se targuer de détenir la fin de l'histoire ; au moins nous voilà avertis et mis en garde à l'égard d'interprétations unilatérales qui n'intégreraient pas la complexité du propos shakespearien. Raison de plus, certainement, pour avancer avec prudence et accorder au texte la plus extrême attention. Dans cette introduction, on se propose d'aborder successivement les dates d'écriture et de mise en scène de la pièce, le résumé de l'intrigue et enfin les sources d'inspiration de Shakespeare.

Les spécialistes s'interrogent sur la date exacte d'écriture de la pièce, sans doute entre 1596 et 1598 ; une certitude cependant : elle est inscrite au Registre des Libraires le 22 juillet 1598. On ignore quand eurent lieu ses premières représentations ; on est certain, en revanche, qu'elle fut reprise en

⁵¹ R. POSNER, *Droit et littérature*, traduit par Chr. Hivet et Ph. Jouary, Paris, P.U.F., 1996, p. 112.

⁵² Pour une critique acerbe de cette interprétation, cf. R. WEISBERG, *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia University Press, 1992, pp. 206-210.

⁵³ L. DAHLBERG, *The Menace of Venice. Or Reading and Performing the Law in/of The Merchant of Venice*, in K-M SIMONSEN and D. TAMM (eds.), *Law and Literature : Interdisciplinary Methods of Reading*, Copenhagen, DJOF Publishing, 2010, p. 51.

1605 sous le règne de Jacques I^{er}. La pièce n'a cessé d'être jouée depuis, moyennant cependant des adaptations parfois très éloignées, présentant tour à tour le personnage de Shylock comme tragique ou comique, noble ou scélérat.

Comme souvent chez Shakespeare, l'intrigue est complexe, multipliant les lieux et les personnages, croisant les scénarios, dédoublant voire triplant les situations (les mariages, notamment), et finalement rapprochant le tout dans de fascinants jeux de miroirs et de troublantes mises en abîme.

L'intrigue se déroule simultanément sur deux scènes, la merveilleuse campagne de Belmont où règne la belle Portia, et le Rialto de Venise, centre animé des affaires. L'erreur de beaucoup de commentateurs juridiques à cet égard est d'occulter Belmont et de ne retenir que Venise, en focalisant l'attention sur l'emprunt des 3000 ducats assorti de la fameuse clause pénale, avec le procès à rebondissements que son exécution va susciter. L'intrigue amoureuse qui a Belmont pour décor et Portia pour héroïne présente cependant un égal intérêt dès lors qu'on y retrouve la même intrication de sentiments, d'intérêts et de rapports de force que dans le chaudron vénitien : mieux, le passage incessant d'une scène à l'autre subvertit à la fois la logique des sentiments censés prévaloir sur la scène campagnarde et la logique du droit et des affaires censée prévaloir à Venise. Ce double jeu nous met sur la piste de la clé de l'intrigue et doit donc être suivi attentivement.

L'acte I expose les prémisses de l'action. On y apprend que Bassanio, fleuron de la jeunesse dorée de Venise, entreprend de séduire Portia ; mais toujours à court d'argent pour mener sa cour, il se retourne vers son ami (on aurait envie de dire son « parrain », au sens de « parrain » de ce qui nous apparaîtra comme « le clan des Vénitiens ») – le riche Antonio, le *marchand de Venise* auquel le lie une étrange relation. Il se fait cependant qu'à ce moment Antonio est lui aussi à court de liquidités, ayant exposé toute sa fortune – non moins de six navires – dans des aventures maritimes lointaines. « Qu'à cela ne tienne ! », l'usurier juif de la place, Shylock, s'offre à lui avancer les 3000 ducats. Les deux hommes cependant se détestent : Antonio n'a cessé de vilipender ce « chien » qui prête à intérêt alors que lui-même ne daigne pas s'abaisser à en réclamer, pas plus qu'il ne consentirait à en payer. Contre toute attente (et pour des raisons qu'il nous faudra discuter) Shylock accepte cependant le marché ; il avance la somme convenue et renonce aux intérêts ; tout juste, « en manière de plaisanterie » comme le note la traduction de François-Victor Hugo, exige-t-il de prélever une livre de chair de son débiteur au cas où celui-ci serait en défaut de s'exécuter au jour de l'échéance du billet. Antonio y consent et le contrat est passé devant notaire.

Nous sommes ensuite transportés à Belmont où la belle Portia expose à sa suivante Nérissa l'étrange mise en scène que son père défunt a prévu pour

régler la question de son mariage et de sa dot : la main de la jeune femme appartiendra à celui de ses prétendants qui découvrira son portrait, lequel est dissimulé dans un des trois coffrets, respectivement d'or, d'argent et de plomb, qui sont proposés à la sagacité des jeunes hommes.

L'acte II concentre d'abord l'intérêt sur la curieuse loterie de Belmont (seront successivement éconduits le Prince du Maroc qui a choisi à tort le coffret d'or, et le Prince d'Aragon qui s'est déterminé en vain pour l'argent), pour se focaliser ensuite sur la triste demeure de Shylock que tous semblent vouloir quitter. Ce sera d'abord son domestique, Lancelot, trop pressé d'abandonner cette « sorte de diable » au profit du généreux (dispendieux ?) Bassanio qui a tôt fait de lui tailler une « belle livrée ». Plus grave : la propre fille de Shylock, Jessica, le quitte également : elle est tombée amoureuse du chrétien Lorenzo, qui vient l'enlever nuitamment, déguisée en garçon, en ne manquant pas d'emporter au passage les ducats et les bijoux de son père (y compris un anneau de fiançailles offert par sa mère).

L'acte III s'ouvre sur les rumeurs de naufrage des bateaux d'Antonio. Shylock est partagé entre la jubilation d'une revanche qui se précise, et la folie rageuse que suscite la fuite de sa fille. Dans l'intervalle, Bassanio est arrivé à Belmont, chargé de présents ; les jeunes gens se plaisent, et lorsque le jeune homme affronte à son tour l'épreuve des coffrets, la belle héritière saura le guider habilement vers le coffret de plomb, pourtant le plus improbable. Leur joie éclate, des serments s'échangent, et Portia, qui déclare se mettre, corps et biens, en la puissance de son nouvel époux, lui offre un anneau qui sera le symbole de la fidélité qu'elle attend en retour de celui qu'elle comble de ses richesses. Démultiplication typiquement shakespearienne : sa suivante, Nérissa échange sa foi avec un ami de Bassanio, Gratiano, tandis qu'aborde également à Belmont le couple Jessica - Lorenzo. Ce ne sont pas moins de trois idylles qui se nouent donc sous les auspices édéniques de Belmont.

Mais les sombres rumeurs de naufrage se sont précisées entre-temps ; la nouvelle de la faillite d'Antonio se répand, et Bassanio est obligé d'avouer à sa nouvelle épouse le stratagème qui lui a permis de mener sa conquête. « Qu'à cela ne tienne ! », décide Portia, elle fera taire le Juif en le couvrant d'or et expédie aussitôt son jeune époux à Venise pour régler cette affaire. Le spectateur comprend cependant que Shylock ne se laissera pas acheter : c'est la chair d'Antonio qu'il désire maintenant, lui paierait-on vingt fois le montant convenu. L'usurier exige le strict respect de son billet. Puisqu'on l'a traité de chien, il montre les dents et s'apprête à mordre. Du reste, le crédit commercial de Venise auprès des négociants étrangers serait ruiné s'il advenait que le formalisme des billets à ordre n'était pas honoré. Tandis qu'Antonio semble déjà se résigner à son triste sort, la résistance s'organise à

Belmont : Portia fait croire à ses domestiques qu'elle part en retraite dans un couvent, tandis qu'elle manigance le stratagème qu'elle poursuivra à l'acte suivant : déguisée en jeune homme, simulant un jeune juriste bardé de diplômes, elle se propose d'intervenir au titre d'*amicus curiae* à la cour de justice du Doge lors du prochain procès d'Antonio.

Le quatrième acte est tout entier consacré à ce procès. Au lever de rideau, le Doge en appelle à la clémence de Shylock ; il se dit persuadé que ce dernier saura faire preuve de compassion et fera grâce à son débiteur de la moitié de sa dette. Mais Shylock n'en démord pas (c'est le cas de le dire) : il tient sa proie et ne lâchera pas ; de surcroît, il a juré s'en tenir au billet (« *my bond* ») ; il prend le ciel à témoin du sérieux de cet engagement, appelant sur lui et ses descendants la responsabilité de son acte. Tandis que les amis du failli se mobilisent, proposant à l'inflexible créancier plusieurs fois le montant de sa créance, Antonio lui-même s'enfonce dans un énigmatique fatalisme : il n'oppose plus aucune résistance, et semble ne plus attendre que la délivrance de la mort.

C'est le moment que choisit Portia pour entrer en scène dans le costume et le rôle qu'on a dit. Auréolée du prestige d'un jeune prodige, elle en appelle à son tour à la clémence (« *mercy* ») de Shylock ; c'est le fameux morceau d'anthologie sur lequel nous reviendrons. Mais l'usurier résiste toujours : « *I stand here for law* » (Acte IV, 1, 141) déclare-t-il.

Portia (toujours sous le déguisement du juriste Balthazar) est alors bien forcée d'en convenir à son tour : si le créancier ne veut pas spontanément pardonner, rien dans la loi vénitienne ne peut faire obstacle à l'exécution de la clause, aussi rigoureuse soit-elle. Shylock exulte, voyant en elle « un nouveau Daniel » ; déjà l'usurier aiguise son couteau et dispose sa balance, tandis que le marchand s'apprête à offrir sa poitrine. Puis, soudain, nouveau coup de théâtre : « il y a encore autre chose », déclare Portia /Balthazar « le billet ne t'accorde que la livre de chair, pas un gramme de plus ni une goutte de sang ».

À partir de ce moment les choses se renversent du tout au tout : c'est Shylock maintenant qui est mis en accusation, sur la base du *Statut des étrangers*, pour avoir « directement ou indirectement attenté à la vie d'un chrétien » ; il sera mis à mort et tous ses biens seront saisis. Le Juif est contraint de fléchir le genou et de quémander au Doge cette grâce que lui-même refusait un instant plus tôt. Grand seigneur, le Doge renonce à demander sa tête ; mais le pire est encore à venir pour l'infortuné Shylock : si le Duc renonce à la saisie sur la moitié de ses biens, Antonio, bénéficiaire légal de l'autre moitié, dicte maintenant ses conditions à son ancien créancier : il assurera la gestion de cette moitié de fortune à la condition que Shylock embrasse illico la foi chrétienne et qu'il souscrive un testament

légua sa fortune entière à sa renégate de fille et à son mari chrétien. Exit l'usurier, complètement écrasé : « *I am not well* », murmure-t-il dans un dernier soupir. Évaporation du Juif, jubilation dans le clan des Vénitiens. Avec, pour finir, cette amorce de scène de comédie : comment rémunérer les services du brillant Balthazar ? Bassanio insiste pour qu'il accepte les 3000 ducats. Balthazar/Portia ne veut rien accepter, mais enfin, puisqu'on insiste, il se contenterait bien de l'anneau qui orne le doigt de Bassanio. On imagine l'embarras de ce dernier, mais Antonio (mu par quelle trouble motivation ?) a tôt fait de convaincre son ami de céder aux insistances de l'habile juriste. Et voilà envolé l'anneau de fidélité...

L'Acte V, que beaucoup de commentaires et même certaines mises en scène négligent à tort complètement, se déroule entièrement à Belmont, dans une atmosphère édénique, l'harmonie retrouvée, et Shylock complètement absent (refoulé). Le clan des Vénitiens retrouve son unité, les trois couples se réunissent joyeusement et tout le monde semble fêter l'harmonie retrouvée. Jessica prend connaissance du testament dont elle est la bénéficiaire, tandis qu'Antonio apprend que trois au moins de ses navires ont finalement échappé au naufrage. *Happy end* ? Oui, sans doute, moyennant cependant la dénégation du sort réservé à Shylock, ainsi que d'une petite leçon de morale que Portia entend bien réserver à ces incorrigibles Vénitiens. Portia, décidément la véritable maîtresse des lieux, ne rate pas, en effet, l'occasion d'exploiter à fond l'avantage que lui procure l'incognito de son intervention au tribunal suivie de l'obtention de l'anneau qu'on a dite. Feignant l'ignorance, puis l'indignation, lorsqu'elle apprend que son mari a cédé son alliance à un jeune juriste, elle menace son époux de faire la grève du lit, voire, pire encore, de coucher avec le porteur de l'anneau. Bassanio, selon son habitude, se répand en belles paroles et serments enflammés ; mais comment ajouter foi aux engagements de ces incorrigibles joueurs Vénitiens ? Le comble est atteint lorsqu'Antonio se propose de garantir les nouveaux engagements de son ami ; « vous serez donc son garant » conclut Portia avec l'ironie que l'on devine. Il lui reste à révéler à ses compagnons médusés la véritable identité de ce jeune juriste avec lequel elle prétendait avoir couché pour récupérer la bague...

Comme c'est souvent le cas dans le théâtre de Shakespeare, la pièce puise les différents éléments de l'intrigue à différentes sources⁵⁴. La conquête de la dame de Belmont, le prêt du marchand (y compris le gage de la chair), le subterfuge de la belle pour arracher le débiteur aux griffes de ses créanciers sont des éléments tirés de la nouvelle du florentin Giovanni, *Il Pecorone*, nouvelle écrite au XIV^e siècle, mais publiée seulement en 1558. À noter, par

⁵⁴ J. R. BROWN, *op. cit.*, p. 36.

ailleurs, que le motif de la livre de chair était assez répandu à l'époque ; il est attesté dans diverses œuvres de la même période.

Le thème des trois coffrets, associé à la ronde des prétendants, se retrouve, quant à lui, dans les *Gesta romanorum*, collection d'histoires médiévales publiées en 1577. Les spécialistes notent encore des parentés entre les poursuites intentées par Shylock à l'encontre du marchand, avec le *Processus Belial*, une œuvre du XIV^e siècle de Jacques Palladino qui raconte le procès de Jésus par Belial, démon biblique procureur d'enfer – un point d'érudition savante pour les lecteurs contemporains, mais une référence intertextuelle efficace pour le public du *Théâtre du globe*.

Enfin, on ne peut évidemment ignorer que Christopher Marlowe avait écrit quelques années plus tôt (sans doute en 1589 ou 1590), une pièce qui fut jouée avec un grand succès au cours des années suivantes : *le Juif de Malte* qui raconte les vilenies d'un certain Barabas, marchand juif de son état.

Ce matériau foisonnant, nous nous proposons de l'aborder selon un plan en trois parties. Dans une première section (*Le grand jeu vénitien*) nous présenterons les joueurs, les cases de jeu, les enjeux, les tours de passe-passe de cette curieuse mascarade où le mariage des filles comme le sort des débiteurs se jouent à la roulette. Dans une seconde section (*Les morales de l'histoire*) nous mettrons en relief les thèmes principaux de la pièce et discuterons une série d'interprétations qui en ont été données. Enfin, dans une troisième section (*Le jeu de lois*) nous nous proposons d'approfondir les enjeux juridiques de la pièce, tant sur le plan d'une approche historico-réaliste de la pièce (comme si le contrat, la clause et le procès étaient « réels ») que sur le plan de la fiction – qui envisage cette fois les éléments juridiques comme relevant de la *poetic justice*.

Le marchand de Venise : le pari et la dette, le jeu et la loi... que nous cache donc cette Venise travestie où le sérieux du droit semble se dissoudre dans l'éclat de rire du jeu ? Que nous révèlent ces joueurs masqués dont les paris de plaisanterie se muent en dettes mortelles ?

I. Le grand jeu vénitien

A. Terrains de jeu : deux camps, trois scènes

À première vue, la partie oppose deux camps opposés : le camp des Vénitiens (que nous appellerons désormais le « clan des Vénitiens ») et le camp juif, réduit à la seule maisonnée de Shylock, ainsi qu'à une brève apparition de son collègue prêteur Tubal. Tout oppose les deux partis, ce qui ne manque pas d'alimenter les lectures réductionnistes et manichéennes de la

pièce ; à mieux y regarder cependant, ce ne sont pas deux scènes, mais trois qui se confrontent ici, même si, d'évidence, les deux premières présentent de fortes accointances et s'opposent à la troisième. Nous les nommerons respectivement : Eldorado (le paradis de Belmont où rayonne Portia), Rialto (le casino vénitien où les fortunes comme les amours se font et se défont dans un tourbillon endiablé) et Ghetto (le triste univers de la colonie juive de Venise).

1. Deux camps que tout oppose

À l'antagonisme Antonio/ Shylock, qui polarise la lecture classique de la pièce répondent une série d'oppositions binaires. La plus évidente est religieuse : Antonio est chrétien, Shylock est juif. Sont ainsi immédiatement mobilisées quantité de références familières au public de Shakespeare : l'Ancien testament, ses prophètes ombrageux et sa cascade de malédictions ; le Nouveau testament et son message de salut, ses promesses, ses espérances. L'attachement compulsif à la lettre de la loi – le « pied de la lettre », le « corps du texte » (soyons d'emblée attentifs à cette liaison entre lettre et corps qui forme l'équation de l'imaginaire de Shylock) par opposition à la valorisation paulinienne de l'esprit de la loi – l'interprétation « généreuse » qui la transcende. D'un côté, prévalent le ressentiment, la haine, l'intérêt personnel, le calcul, la vengeance ; de l'autre, se déclinent les valeurs de charité, d'amitié, d'amour, de gratuité et de pardon. Traduite en termes juridiques, cette polarité opposera le plaidoyer en faveur de la clémence privée et de la grâce régaliennne (*mercy*), à l'attachement farouche au droit positif (le droit commercial vénitien attaché à ce qu'on appellera plus tard la « rigueur cambiaire ») et au respect de ce que le code civil appellera l'« autonomie des volontés » (privées) : le principe de la convention qui fait loi.

Ce sont aussi deux atmosphères qui s'opposent du tout au tout : les fêtes, les illuminations, la musique légère dans le clan des Vénitiens, l'ennui, le jeûne et les récriminations dans la maison de Shylock .

Plus largement, ce sont deux mondes sociaux, bientôt deux classes, qui se confrontent : d'un côté un monde aristocratique qui mène grand train, qui affecte de mépriser l'argent et dépense sans compter, qui marque son attachement à la tradition et aux allégeances personnelles ; de l'autre côté s'expérimentent les comportements de ce qui deviendra bientôt l'*ethos* de la bourgeoisie : travail acharné, épargne rigoureuse, un individualisme égalitaire et un lien social basé sur le calcul et l'équilibre des intérêts.

Dans le clan des Vénitiens, la vie semble toujours être un grand jeu, alors que Shylock et ses frères en sont réduits à se raccrocher à la loi ; à Venise on risque, on parie (« chiche » !), on prend ses libertés à l'égard des engagements ; chez les juifs on calcule, on réclame le paiement de sa dette, on manifeste un attachement scrupuleux à la loi et aux autorités.

2. Eldorado, Rialto, ghetto

Cette représentation en noir et blanc, s'il ne faut pas en sous-estimer les effets sur les lecteurs et spectateurs de Shakespeare (qui ne fait rien au hasard, et s'y entend donc à jouer *aussi* de ces clichés), il faut, bien entendu, la dépasser, le monde vénitien se dédoublant entre le Rialto et Belmont (l'Eldorado où se déroulent non moins de huit scènes sur vingt, dont un acte entier).

Si l'on voulait représenter graphiquement l'aire de jeu du *Marchand*, on aurait, sur fond azuré des océans où se risquent les vaisseaux d'Antonio, l'espace vénitien au centre, la bourse d'échange du *Rialto* comme un tourbillon qui attire tout à lui ; au-dessus, l'Eldorado de Belmont, espace fantasmé et réel qui tout à la fois fait rêver et renfloue les joueurs vénitiens ; en dessous, le *ghetto* juif de Venise, domaine bien réel mais refoulé des basses œuvres et notamment lieu de mobilisation du crédit financier sur lequel repose, pour l'essentiel, l'essor du commerce vénitien.

C'est Venise qui invente le terme « ghetto », (déformation du vénitien « *getto* » qui signifie « fonderie »), le quartier où la République de Venise concentrait les juifs ayant été construit sur le lieu d'une ancienne fonderie. Depuis le XII^e siècle, la communauté juive de Venise (la *Giudecca*) était en effet parquée dans des zones réservées dont les portes étaient fermées la nuit, avec interdiction de circuler en ville au-delà du couvre-feu. Les juifs du ghetto devaient se signaler en portant une rouelle (petite roue) jaune sur la poitrine, puis par un béret ou un chapeau jaune – le jaune était cette couleur infâmante qui symbolisait la folie et le crime⁵⁵. D'autres brimades leur étaient imposées ; ainsi, l'interdiction d'utiliser les puits publics de la ville (en dehors du ghetto), de peur qu'ils ne cherchent à empoisonner les vénitiens ; sans doute Shakespeare ne fait-il pas allusion à l'enfermement et à la rouelle jaune, mais ces éléments nourrissent assurément l'imaginaire de ses contemporains et ils doivent être pris en compte pour saisir le climat général de la pièce.

⁵⁵ F. LANE, *Venise, une république maritime*, trad. par Y. Bourdoiseau et M. Ymonet, Paris, Flammarion, 1985.

Il reste que c'est le ghetto qui capitalise Venise; Shylock est indispensable à Antonio et ses amis.

À l'autre bout du spectre, à la périphérie champêtre de la ville, Belmont, la résidence de rêve à laquelle on accède en bateau, que baignent des clairs de lune romantiques (acte V) et qui semble bercée en permanence par les accents d'une musique légère. Belmont, c'est l'espace enchanté que l'épreuve des coffrets sépare du monde ordinaire, telle l'énigme de la spinghe. On imagine la belle demeure de Portia construite sur des plans de Palladio, ses murs agrémentés de délicates fresques de Véronèse ou de l'une ou l'autre de ces Vénus du Titien, qui étalent avec une tranquille impudeur leur splendeur païenne (c'est la Venise du XVI^e siècle qui invente le nu féminin couché). Des fêtes galantes y attirent la *gentry* vénitienne, les belles s'y bousculent, courtisanes et épouses légitimes confondues, certaines parfois déguisées en hommes. Ici point de transactions commerciales sordides, mais des mariages somptueux accompagnés de dots mirifiques sur la piste desquelles se lancent les blousons dorés de la *jet set* vénitienne, tel le beau Bassanio.

Au centre du dispositif, la place de Venise, la Sérénissime cité des doges, perle de la méditerranée, capitale commerciale et maritime qui, dans l'inconscient du public de Shakespeare devait nourrir toutes sortes d'identifications avec la *City* londonienne. Ici, dans un fascinant tohu-bohu, se côtoient les populations les plus diverses du Levant comme de l'Occident : marins, ambassadeurs, courtiers, courtisanes (jusqu'à dix pour cent de la population féminine au XVI^e siècle) qui se livrent à toutes sortes de trafics. Ici on invente la banque, la lettre de change, l'assurance maritime. Ici tout s'échange et tout se risque : odorantes cargaisons d'épices, velours et soieries, or et bijoux. Des alliances politiques se nouent et se dénouent (comme cette *Sainte Ligue* qui défait le Sultan à Lépante en 1571). Mais toutes ces transactions semblent elles-mêmes emportées dans une sarabande permanente : bateleurs, jongleurs, charlatans, diseuses de bonne aventure entraînent marchands marins et banquiers dans une ronde qui n'en finit pas. Comme si, à Venise, le carnaval était devenu une seconde nature : on s'y travestit comme on respire, on n'avance que masqué. Le masque, dans son ambivalence, dit la vérité de Venise. Ce masque qui assure l'*incognito*, libère des conventions, autorise toutes les audaces, permet, sous la rassurante garantie du jeu, tous les excès.

Il reste que toutes ces entreprises coûtent cher, très cher. Venise est une formidable pompe qu'un flux d'or alimente en continu. Deux sources l'abreuvent : les prêts des usuriers juifs (un chroniqueur du XVI^e siècle écrit que : « les juifs sont plus indispensables encore à la ville que les

boulangers »⁵⁶), les dots des belles de la *gentry*. D'un côté, l'économie « moderne » du capital cosmopolite, de l'autre, l'économie « traditionnelle » basée sur les fortunes terriennes. Au carrefour des deux, à l'interface de la tradition et de la modernité, au croisement d'un monde féodal en déclin et d'un monde marchand en construction, le carnaval vénitien, manège tourbillonnant que tout absorbe et tout corrompt. Avec le ghetto, Venise conclut des contrats d'emprunt scellés dans des billets sur lesquels elle entretient la plus grande discrétion ; avec les eldorados enchantés, Venise noue des pactes matrimoniaux entourés de fastes somptueux. Mais, dans les deux cas, elle ne se prive pas de se libérer de ces encombrants engagements dès lors que ceux-ci cessent de lui profiter. Venise, sous le signe de Mercure (*merces*, *mercy* – marchandises, miséricorde), pour le meilleur et pour le pire – si on se souvient que Mercure-Hermès, le dieu des commerçants, est aussi celui des voleurs, le dieu de la communication, mais aussi celui des tricheurs.

On notera aussi, à suivre Shakespeare en tout cas, qu'entre l'Eldorado et le ghetto (troisième côté du triangle), les rapports ne sont pas plus tendres ; plutôt plus cruels encore. C'est Portia qui, depuis Belmont, ourdit le piège du tribunal dans lequel succombera Shylock. C'est à Belmont que Jessica, la fille du financier, vient abriter sa forfaiture. C'est à Belmont encore qu'à l'acte V, le Rialto et l'Eldorado fêtent leur tranquillité retrouvée dans le refoulement le plus total du sort odieux réservé à Shylock, naturel du ghetto.

B. Joueurs : quatre personnages principaux

Comme souvent dans les comédies de Shakespeare, les personnages abondent ; il est possible cependant d'identifier quatre joueurs principaux que nous aborderons par ordre croissant de complexité : Bassanio, Portia, Antonio, Shylock. Pour les trois derniers d'entre eux, l'exercice sera moins aisé qu'il n'y paraît, chacun recélant une sérieuse part de mystère. Dans une pièce où, nous le verrons, les apparences sont systématiquement trompeuses, le « connais-toi toi-même » n'est certes pas un conseil superflu, comme le rappelle Portia au début de la scène des coffrets (Acte I, 2, 12-25⁵⁷) .

⁵⁶ A. D. NUTTALL, *Shakespeare. The Thinker*, New Haven and London, Yale University Press, 2007, p. 261.

⁵⁷ L. DAHLBERG, *op. cit.*, p. 43.

1. Bassanio, léger comme le champagne

Pur produit de l'élite sociale vénitienne, Bassanio ne semble cependant avoir d'autre mérite que son esprit et sa beauté. Bassanio est aimable sans qu'on sache réellement pourquoi (mais l'amour n'est-il pas aveugle comme la fortune ?). Sa fortune, du reste, semble ne lui venir que de ses amours ; il est le type même du « *dwory hunter* », le chasseur de dot et d'héritage⁵⁸. Il n'hésite d'ailleurs pas à se comparer lui-même à Jason lancé sur la piste de la toison d'or (Acte I, 1, 167-172 et Acte III, 2, 238).

Bassanio est aimé – sincèrement, sans réserve –, à la fois par Antonio et par Portia. On sait les risques que le marchand prendra pour soutenir les entreprises de son ami. Du reste, Bassanio reconnaîtra que « c'est à vous, Antonio, que je dois le plus, en argent comme en amour » (Acte I, 1, 131). Dans son chef, en tout cas, cet amour paraît dépourvu de toute composante homosexuelle – il doit sans doute considérer Antonio comme le généreux parrain du clan. À l'égard de Portia, en revanche, son amour semble sincère, quoique, bien entendu, totalement intéressé – comme si rien de gratuit ne pouvait se faire dans ce clan qui affiche cependant son détachement à l'égard des contingences matérielles.

En amour comme en affaires, Bassanio est donc le prototype du joueur vénitien passé maître dans l'art de mener ses entreprises avec l'argent des autres (c'est l'argent d'Antonio qui lui vaut le cœur de Portia et c'est ensuite à l'aide de l'argent de Portia qu'il se propose de racheter le cœur d'Antonio). Le marché, du reste, paraît équilibré : la fortune de son épouse l'autorise à racheter toutes ses dettes, en même temps qu'il libère la belle d'un lourd héritage paternel⁵⁹.

Inévitablement, la légèreté ludique de Bassanio rejaillit sur son discours : s'il multiplie les engagements verbaux, il semble n'en tenir aucun. Deux exemples parmi d'autres : serment de ne jamais se séparer de l'anneau (Acte III, 2, 184), offre de tout sacrifier, y compris sa jeune femme, pour sauver la vie de son ami (Acte IV, 1, 281). Les mots, doit-il penser, sont faits pour s'en servir, et les cartes ne sont-elles pas rebattues à chaque partie ?

⁵⁸ A. D. NUTTALL, *op. cit.*, p. 255 ; B. J. SOKOL and M. SOKOL, *Shakespeare, Law and Marriage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 63.

⁵⁹ D. SIBONY, *Avec Shakespeare. Eclats et passions en douze pièces*, Paris, Seuil (Points. Essais), 2003, p. 212.

2. Portia, femme de tête et d'action

Il est devenu impossible d'aborder la figure de Portia comme celle d'un personnage ordinaire. Dans le monde anglo-américain à tout le moins, la belle héritière de Belmont s'est hissée à la hauteur d'un personnage quasi-mythique, une icône de la justice, le modèle de la femme-juriste couronnée de succès. Son plaidoyer en faveur de la *mercy* serait même étudié par cœur par des générations d'écoliers anglais. Notons néanmoins le caractère ambigu de ce triomphe féminin : car c'est déguisée en homme que se produit Portia, et, à la réflexion, la substance de son discours, en définitive hyper-légaliste, s'avère plus masculin que ceux qu'elle prétend dépasser. Même teintée de féminisme, la lecture idéalisante de la clémence s'avère donc frappée au coin de l'ambiguïté.

Il reste que Portia est la femme qui réussit – tout semble en effet lui sourire : fortune, amours et justice : trois figures aveugles (à moins qu'elles ne soient *masquées, travesties* comme tout ce qui compte à Venise), trois figures qu'elle incarne avec bonheur et qui semblent se superposer et s'identifier naturellement en sa personne.

Trop beau sans doute pour être vrai ; il faut donc y regarder de plus près. Nous connaissons déjà l'essentiel : la jeune et riche orpheline, rayonnante dans son Eden enchanteur, objet des volontés posthumes pour le moins énigmatiques de son père, qui se révélera finalement une femme de tête, à bien des égards plus décidée que les vénitiens de son entourage .

On ne peut cependant suspecter la sincérité de son attachement à Bassanio. C'est un mariage d'amour qu'elle prétend contracter⁶⁰ : elle revendique désormais de tout partager avec son bien-aimé et proclame haut et fort être « sa moitié » (Acte III, 2, 247).

Au-delà de ce portrait idyllique, Portia se révèle cependant rusée, intrigante, dépourvue de toute espèce de scrupules pour arriver à ses fins, notamment chaque fois qu'il s'agit de préserver son couple et son mari. Elle fausse à deux reprises l'épreuve des coffrets pour orienter le hasard dans le sens désiré⁶¹ : une première fois en posant un grand verre de vin sur le mauvais coffret pour égarer le neveu du Duc de Saxe, affligé d'alcoolisme (Acte I, 2 88), et une seconde fois en orientant discrètement Bassanio vers le coffret de plomb (*lead* en anglais) en entonnant une petite ritournelle dont les rimes en « *ed* » évoquent le plomb de même que les « *ding, dong* » (des cloches en plomb) qu'elle se met à fredonner au moment décisif. Faut-il

⁶⁰ B. J. SOKOL and M. SOKOL, *op.cit.*, p. 127.

⁶¹ R. WEISBERG, *op.cit.*, pp. 295-296.

rappeler par ailleurs l'incroyable culot dont elle fait montre en se présentant au tribunal comme *deus ex machina* avec le succès que l'on sait ? Mais les spectateurs du XVII^e siècle devaient sans doute excuser l'invraisemblance de la scène dès lors qu'elle y opère à la manière de ces anges exorcistes bernant les diables, Satans et autres Belzebuth qui peuplaient les récits médiévaux dont ils gardaient encore le souvenir⁶².

Mais ce n'est pas seulement lors de la scène du tribunal que Portia révèle sa maîtrise. C'est dès le départ qu'elle se présente comme un sujet désirant autonome et non comme une simple monnaie d'échange⁶³. Tout l'épisode des coffrets démontre sa capacité à orienter dans le sens de ses vues les volontés masculines auxquelles elle se conforme cependant : fille et femme soumise en apparence, et pourtant gagnante à tous les coups. C'est elle qui, en définitive, choisit le prétendant de son cœur ; et l'allégeance qu'elle lui manifeste, est une mainmise aussi bien. Dès ce moment, c'est elle qui prend les choses en mains : envoyant aussitôt son jeune époux à Venise régler « l'affaire Shylock » à l'aide des monceaux d'or qu'elle met désormais à sa disposition – usant pour la circonstance d'un langage commercial multiplicateur parfaitement en phase avec la logique économique-magique de l'imaginaire vénitien : « vous aurez de l'or pour racheter vingt fois cette dette minime » (Acte III, 2, 305).

En conclusion ne devrait-on pas penser que les habits masculins dont elle s'affuble, loin de dissimuler son être véritable, le révèlent au contraire ? « *Accomplished with that we lack* » dit Portia d'elles-mêmes à Nérissa, avant leur entrée en scène au tribunal (Acte III, 4, 61) – « pourvues de ce dont nous manquons ». Elle ne croit pas si bien dire : de ce que lui manque, Portia est singulièrement bien pourvue en effet.

3. Antonio, dépressif et pervers

Et voici le « marchand » de Venise : riche négociant, grand armateur, dandy et âgé, il donne le ton sur le Rialto. Une solide réputation de largesse l'accompagne – ne prête-t-il pas sans intérêt ? Mais pourquoi donc est-il si triste (*sad*) en lever de rideau ? Ses amis en discutent, comme des générations de critiques après eux. Seraient-ce les risques financiers qu'il a

⁶² K. GROSS, *Shylock is Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, p. 97.

⁶³ Ch. ROSS, *Avoiding the Issue of Fraud : 4,5 Philp and Mary c.8 (the Heiress Protection Statute), Portia, and Desdemona*, in J. and K. CUNNINGHAM (eds.), *The Law in Shakespeare*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007, p. 97.

pris ? Il écarte cette interprétation d'un revers de la main. Alors, c'est qu'il est amoureux ? « Fi », répond-il, sans doute un peu trop vivement pour qu'on le croie tout à fait (Acte 1, 1, 47) – son homosexualité ne fait en effet guère de doute, et l'idée de ne pas revoir Bassanio lui arrache des larmes. En fait, Antonio ignore lui-même la cause de sa mélancolie ; il y a un mystère « Antonio », mais le fait est qu'il ballade sa dépression sur les quais de la lagune. Il y a du Faust chez ce grand professionnel vieillissant que rien ne semble plus émouvoir, lui qui a tout vu, tout éprouvé, tout obtenu. Alors, pour s'offrir de nouveaux frissons, comme Faust encore, il va passer un pacte avec le diable (Shylock, on le verra, est ainsi désigné à de multiples reprises) ; comme Faust, il prendra les risques les plus insensés – ainsi agissent les êtres qui, ne trouvant plus de limites à leurs désirs, en viennent à défier dangereusement la réalité.

Et pourtant, diront d'autres, n'est-il pas admirable, ce marchand qui expose sa vie pour racheter la dette de son ami ? – cette fois, c'est le modèle christique qui est mobilisé⁶⁴. Qui est-il donc cet Antonio : âme damnée faustienne ou personnage quasi-christique ?

Ses attitudes ne permettent pas d'interprétation décisive, dès lors qu'elles ne laissent pas d'être paradoxales. D'une part, Antonio affiche un comportement pour le moins passif et résigné, comme s'il n'attendait plus rien de la vie. Il se met en marge des affaires et de leurs contraintes, il néglige de faire assurer ses navires (dans une ville où les courtiers pullulent)⁶⁵ ; et lui qui, dit-on, bénéficie d'un immense crédit, ne trouve pas d'autre prêteur que son pire ennemi⁶⁶. Il se compare lui-même à la brebis galeuse du troupeau (Acte IV, 1, 114) et s'apitoie sur son sort avec une complaisance narcissique. Mais, d'autre part, il ne cesse de prendre des initiatives décisives : il joue sa fortune en engageant simultanément tous ces vaisseaux, il pousse Bassanio dans les bras de Portia, il engage Shylock à contracter avec lui (ourdissant ainsi le piège qu'on dira), il impose les conditions draconiennes de la grâce qui sera finalement accordée à l'usurier, il persuade Bassanio de se séparer de l'anneau de Portia. Voilà beaucoup pour un *has been* mélancolique.

Il nous faut donc poursuivre plus avant la discussion de son personnage. Ce ne sera qu'au terme de l'analyse juridique que le portrait d'Antonio se précisera. Nous y découvrirons alors une figure qu'il faudra bien appeler

⁶⁴ R. POSNER, *op.cit.*, p. 111.

⁶⁵ L. WILSON, *Drama and Marine Insurance in Shakespeare's London*, in *The law in Shakespeare*, *op.cit.*, p. 129.

⁶⁶ K. GROSS, *op.cit.*, p. 49.

perversive : celle d'un joueur pathologique qui s'emploie à miner les règles⁶⁷ et à briser les engagements (les siens et ceux des autres), celle d'un manipulateur de génie qui aliène d'autant plus fortement ses débiteurs qu'il les oblige sans intérêt, celle d'un sadique qui recherche la destruction morale de ses adversaires. Ce personnage un peu en retrait, mélancolique et apparemment résigné, pourrait bien être l'âme damnée de la pièce. Ce n'est sans doute pas un hasard si Shakespeare l'a intitulée « *Le marchand de Venise* » et non pas, à l'exemple de Marlowe et de son *Juif de Malte*, le *Juif de Venise*.

4. Shylock, *I crave the law* (Acte IV, 1, 203)

Il y a aussi beaucoup de complexité dans le personnage de Shylock : s'il concentre et assume tous les stéréotypes du juif honni, il parvient cependant à susciter la compassion et à tendre aux chrétiens un miroir mimétique. Mais surtout, au-delà des clichés et des idées reçues, il suscite une interrogation universelle sur les motivations qui poussent un être humain à s'engager dans un pacte aussi fou que celui qui le lie à son ennemi et qui le conduisent à en réclamer, de façon quasi suicidaire, l'exécution en justice.

Dans cette Venise masquée, tout se passe comme si Shylock avait décidé d'adhérer sans distance au masque que les Vénitiens lui attribuent depuis toujours : celle du Juif cruel, avare, diabolique. À neuf reprises, il sera explicitement traité de démon⁶⁸ ; pas une fois il ne rejettera l'accusation, comme s'il était totalement inutile de discuter. Il ne fait du reste jamais mystère de son ressentiment et de la soif de vengeance qui l'anime. Il est, en somme, le bouc émissaire, plus vrai que nature, dont la position vénitienne, chrétienne et bien pensante, a besoin pour afficher sa supériorité morale⁶⁹.

Plusieurs traits concourent à ce portrait caricatural : il cite régulièrement la Bible, notamment pour justifier la pratique de l'usure ; il a l'élocution solennelle, comminatoire et répétitive, à la manière des vieux prophètes de l'ancien Testament⁷⁰, il fait tout pour se rendre impardonnable et appelle sur sa tête la malédiction des siècles (Acte IV, 1, 203). Brandissant son couteau au-dessus de la tête de son rival, il semble dire aux chrétiens : « vous me

⁶⁷ R. WEISBERG, *op.cit.*, p. 294.

⁶⁸ J. R. BROWN, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ A. SCHÜTZ, *Shylock as a Politician*, in *Shakespeare and the Law*, edited by P. Raffield and G.Watt, Oxford, Hart Publishing, 2008, p. 283.

⁷⁰ K. GROSS, *op. cit.*, p. 55.

traitez de chien ? eh bien voyez comme je mords ! ». Sommé de se justifier devant le tribunal, il n'invoque que son bon plaisir – il ne peut pas « sentir » Antonio. Toute sa tirade multiplie les allusions animales (le rat qui empest, le porc qui baille, le chat qui erre..., Acte IV, 1, 40s), comme s'il entendait abolir toute humanité et se ravalier aux rangs des humeurs les plus primitives (« *it is my humour* », Acte IV, 1, 43).

Mais, aussi paradoxal que cela paraisse, Shylock, dans l'outrance de la caricature de lui-même, parvient à éveiller la compassion et à susciter des interrogations, au moins dans le chef des spectateurs contemporains. Il fait mouche au moins à deux reprises, lorsqu'il évoque le mimétisme entre juifs et chrétiens. Une première fois face aux amis d'Antonio dans la célèbre tirade « n'avons-nous pas des yeux comme vous, et des mains, et des sens, et des passions ? »... et donc, si les chrétiens se vengent du tort que leur font les juifs, pourquoi s'étonner que ces derniers leur rendent la pareille ? « Nous sommes semblables à vous, y compris dans la vilénie », lance le réprouvé à la face des superbes (Acte III, 1, 50-60). Shylock assénera encore cette morale, cette fois à la face du Doge qui l'enjoint de renoncer à sa livre du chair : « elle m'appartient », répond l'usurier, exactement comme vous appartiennent vos esclaves que vous traitez comme des mules, alors qu'il s'agit bien d'être humains (Acte IV, 1, 90-100). Mais, bien entendu, les superbes ne se reconnaîtront pas dans ce miroir qui a la cruauté de la vérité⁷¹.

Par ailleurs, notre siècle, plus social assurément que celui de Shakespeare, a compris que l'attachement passionné à la loi, et même à la lettre de la loi, était une attitude courante, et somme toute rationnelle, dans le chef des parias pour lesquels une loi, même inique, vaut encore mieux que l'arbitraire total des puissants⁷². Le légalisme de Shylock cesse alors d'être ridicule – il n'est que l'indice de l'attachement des groupes minoritaires au peu qu'ils ont obtenu. On pourra soutenir également que ce légalisme n'est que la face juridique de l'impératif moral du respect de la parole donnée ; et, de ce point vue, on ne peut nier que Shylock soit un homme de parole – on mesure par exemple la souffrance, non feinte, qu'il éprouve lorsqu'il apprend la perte de la bague fiançailles qu'il avait reçue de son épouse (Acte III, 1, 108). Enfin, il ne faut pas beaucoup d'imagination pour se représenter ce que sera pour lui

⁷¹ R. GIRARD, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, traduit par B.Vincent, Paris, Grasset, 1990, p. 298.

⁷² D. KORNSTEIN, *Kill all the Lawyers ? Shakespeare's Legal Appeal*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2005, p. 74.

l'Acte V (après le verdict inique qui l'a frappé et pendant que les Vénitiens célèbrent en famille leur triomphe à Belmont)⁷³.

Dès lors que le masque est enlevé du visage de Shylock et que nous y reconnaissons une part de nous-même, l'interrogation est relancée, une vraie question se pose : quel est-il cet homme qui proclame : « *I crave the law* » ? L'expression suggère deux significations, qui se surdéterminent mutuellement : « je revendique quelque chose en justice, j'exige mon droit » et « je veux le droit ; ma passion, mon désir, c'est le droit »⁷⁴. Que cache cette passion juridique ? – passion : à la fois surinvestissement affectif et épreuve mortelle qui conduit à la crucifixion.

Pourquoi Shylock s'identifie-t-il à ce point à son billet (*my bond, I want my bond*) au point d'en faire un talisman, un fétiche, un destin ? Pourquoi, contrairement à toutes ses habitudes, consent-il ce prêt sans intérêts ? Flatté de venir en aide au glorieux marchand, cherche-t-il à s'intégrer dans la communauté vénitienne, ou anticipe-t-il, avec jubilation, une possible vengeance ? Pourquoi s'entête-t-il jusqu'à l'absurde, bien au-delà du point de non-retour, au cours du procès ? Est-il « esclave de la lettre » par tempérament comme l'Angelo de *Mesure pour mesure*, ou par atavisme, comme tant de lecteurs devaient le penser ? A-t-il une conception « magique » de la loi qui devrait toujours se dérouler mécaniquement, selon son prescrit ? Est-il un rebelle fanatique, attaché à la force révolutionnaire du droit positif, comme le Michaël Kholhaas de von Kleist est un rebelle fanatique attaché à la force révolutionnaire du droit naturel⁷⁵ ?

Ici encore, il nous faudra attendre l'analyse juridique approfondie de la pièce pour éclairer ces questions et préciser le portrait de Shylock. On devine, à ce stade, qu'aveuglé de ressentiment, et très naïf sans doute sur la véritable nature de la loi, Shylock est tombé à pieds joints dans le piège que lui tendait Antonio. Comme si c'était le pervers masochiste qui avait suscité la cruauté de l'illusoire bourreau.

⁷³ K. GROSS, *op. cit.*, pp. 106s., évoque le sort qui attend Shylock : vexations, folie, simulation, suicide... les exemples n'ont pas manqué, au travers de toute l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles, notamment après l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492.

⁷⁴ B. CORMACK, *Shakespeare Possessed : Legal Affect and the Time of Holding*, in *Shakespeare and the Law*, *op.cit.*, pp. 83-84.

⁷⁵ A. SCHÜTZ, *op. cit.*, p. 28.

C. Enjeux : les mises et les risques

Tout jeu implique des pièces ou des jetons que l'on échange, risque, perd ou accumule. Dans le *Marchand de Venise* ils sont nombreux et diversifiés.

Les mises d'Antonio, ce sont d'abord ses galions qu'il lance sur les mers dans d'improbables aventures commerciales : six au total, dont on perd la trace, qu'on donne bientôt pour disparus corps et biens, et dont on finit par en retrouver trois miraculeusement. Mais son gage principal n'est rien moins que son cœur lui-même – la fameuse livre de chair dont on parle tout le temps et qu'on ne voit jamais. Mais, au vrai, les Vénitiens ont-ils seulement un cœur ? Antonio n'aurait-il gagé que du vent ?

Les objets de Shylock, quant à eux, sont réels, sans doute trop réels – à vrai dire, triviaux et déplacés ; comme ce couteau qu'il aiguisé à l'entame du procès, trop confiant dans son *bond*. Ou la balance, qu'il exhibe au cours de la même scène, et qui à ses yeux représente le symbole irréfutable du commerce et de la justice – de la justice de son commerce, elle qui va lui permettre de peser la livre de chair *au plus juste*. Pauvre Shylock qui reste dépourvu du troisième attribut de la justice : le bandeau de la clairvoyance paradoxale qui lui permettrait de voir ce qui crève les yeux de tous : jamais un juif n'obtiendra d'un tribunal vénitien une livre de chrétien. Finalement, il ne lui restera, à l'issue du procès, que la corde pour se pendre que lui offre gracieusement, en manière de plaisanterie encore, le cruel Gratiano.

Portia, l'héroïne de Belmont, est entourée de nombreuses mises. Les coffrets, bien évidemment, dont un seul contient son portrait et la clé de son cœur. Ces coffrets qui égarent tous ses prétendants sauf celui qu'elle s'est choisi. Les anneaux aussi (le sien et celui de sa suivante/doublure) qui marquent son emprise sur Bassanio et qu'elle parvient à se réapproprier au moment même où elle semble le perdre. À rapprocher de la bague que Jessica vole à son père et qu'elle échange contre un singe (symbole de luxure, Acte III, 1, 99). Portia, ce sont encore les déguisements dont elle s'affuble au tribunal (à rapprocher de ceux que revêt Jessica pour s'échapper de la maison paternelle), et les livres de droit qu'elle est censée avoir compulsés chez le grand juriste Bellario et qui doivent accréditer sa jeune science juridique.

Entre ces différents joueurs circule l'argent : les 3000 ducats empruntés par Bassanio, prêtés par Shylock (qui lui-même les tient de son confrère Tubal), garantis par Antonio, et ensuite plusieurs fois démultipliés (au moins virtuellement) par Portia et les amis d'Antonio pour l'arracher aux griffes de son inflexible créancier.

Dans le jeu shakespearéen ce sont aussi les textes qui circulent, porteurs d'ambiguïtés et d'énigmes, enjeux d'interprétations contradictoires, sources

de toutes sortes de malentendus. La lettre de change elle-même, assortie de sa fameuse clause, le testament du père de Portia, les grimoires symboliques qui accompagnent chacun des coffrets, les lettres d'Antonio à Bassanio, de Ballario au juge...

D. « Faites vos jeux, rien ne va plus » : tours de passe-passe et coups fourrés.

La partie s'engage, les cartes sont distribuées, les dés jetés. Suivons leurs mouvements.

Antonio, convenons-en, « joue gros » : il prend des risques énormes en aventurant toute sa flotte d'un seul coup – un risque à la mesure du gain espéré : 27000 ducats. Il double encore la mise en engageant sa propre livre de chair. Au final, cependant, il récupère presque tout : la moitié de ses navires (et donc aussi la plus-value de leur cargaison), et, bien entendu, son intégrité corporelle. Le jeu serait-il truqué ? Assurément : on connaît le subterfuge qui permet à Portia, déguisée en juriste, d'emporter la conviction du tribunal et de défaire Shylock. Mais il faut relever aussi que le sort des six galions n'a jamais relevé que de la rumeur (Acte II, 8, 30 et Acte III, 1, 5), avant que Portia n'exhibe, *in fine*, une lettre mystérieuse rapportant le retour au port de trois navires « richement chargés » (Acte V, 1, 275) : est-il incongru de s'interroger sur l'origine de ces rumeurs et de se demander à qui elles profitent ?

Face à lui, Shylock semble immobile : il ne joue pas et ne prend pas de risques – à l'exception de ce billet fatal qu'il va signer sans réclamer d'intérêts. Il se contente d'en appeler à la loi et de réclamer son dû. Et pourtant, au final, il se retrouva complètement dépouillé, « lessivé » comme on dit dans le monde des joueurs. Il perd toute maîtrise sur ses biens (on y reviendra) et il est contraint de se convertir à cette religion chrétienne qu'il abhorre. Le retournement de situation est complet et sa situation exactement l'inverse de celle de son ennemi : celui-ci avait risqué sa fortune, et c'est lui qui est ruiné, celui-ci avait engagé son cœur, et c'est lui qui perd son âme.

Si l'on envisage les personnages féminins (Portia et Jessica), on aboutit à un pareil constat. Portia, elle aussi, joue gros. La curieuse roulette matrimoniale qu'a imaginé son père risque rien moins que sa personne : son portrait caché dans un des trois coffrets, c'est elle toute entière qui est engagée (selon une logique de la synecdoque qui traverse toute la pièce). En confiant, dans la suite, l'anneau matrimonial au volage Bassanio, elle rejoue symboliquement la scène – elle se livre toute entière à son nouveau seigneur et maître tout en le marquant d'un indice de fidélité qu'elle saura suivre à la

trace. C'est que, on le sait, Portia s'y entend à aider le hasard : elle truque, à deux reprises, l'épreuve des coffrets et sa ruse au tribunal lui permet de récupérer subtilement l'anneau dont Bassanio l'inconstant venait de se séparer. Encore une fois, les gages et les mises n'ont qu'en apparence quitté le camp des Vénitiens, comme si le jeu n'avait été que virtuel.

En revanche, côté Shylock les pertes engagées par sa fille Jessica sont bien réelles. Elle s'enfuit réellement du domicile paternel, non sans emporter la caisse et se convertir au christianisme dans le même mouvement. Comme si ce bilan n'était pas suffisamment catastrophique, Shylock devra encore endurer la défection de son domestique, Lancelot, débauché au service du prodigue Bassanio.

La « grâce » dont bénéficie finalement Shylock, à l'issue du procès, a-t-elle pour effet de rétablir les balances ? Qu'on en juge : dans un premier temps, le Doge, désireux de prouver la magnanimité des chrétiens et leur supériorité morale sur les Juifs, accorde la vie sauve à l'usurier ainsi que la restitution de la moitié de ses biens (correspondant à la part publique de la saisie). Renchérissant sur ce beau geste, Antonio fait mine de renoncer à la seconde moitié des biens de l'usurier (la partie privée de l'amende), non sans assortir cette renonciation de conditions diaboliques : Shylock renoncera à sa foi, lui-même, Antonio, fera don au mari chrétien de Jessica de la moitié « privée » de la saisie tout en assurant la gestion de ces biens, et enfin, Shylock établira sur le champ un testament léguant à sa mort l'ensemble de sa fortune à sa fille renégate. On comprend que Shylock, terrassé par un malaise, quitte la scène sans un mot supplémentaire - sans doute attendait-on de lui qu'il dise « merci » : mais cette « *mercy* » chrétienne l'aura brisé, corps et biens. Un avenir de misères et d'humiliations l'attend, à l'image de ces maranes et autres « *conversos* » que leur conversion ne mettra jamais à l'abri des vexations et des poursuites.

Au terme de ces différents mouvements des gages et des mises, le bilan est facile à établir : il ne reste rien dans la colonne « Shylock », toutes les valeurs ont rejoint la colonne « clan des Vénitiens ». Et la vérité éclate : seul Shylock a joué sérieusement, ou plutôt seul Shylock ne jouait pas. Côté vénitien, tout est au contraire marqué de la légèreté du jeu, à la manière de ces jeux d'enfants où l'on dispose de plusieurs vies et d'un capital virtuellement infini. « *Too big to fall* » : Antonio est trop considérable pour tomber en faillite – le casino ne perd jamais définitivement.

La morale de l'histoire, c'est Portia qui l'administre à ses hommes dans la scène finale des anneaux à Belmont. « Voyez comme vous êtes inconstants », dit-elle aux Vénitiens ; « vous aviez juré de ne jamais vous séparer de ces anneaux »... « vous n'apprenez rien, vous restez des joueurs », rétorque-t-elle, amusée, à Bassanio qui, à nouveau, jurait ses grands dieux et

à Antonio qui, à nouveau, s'apprêtait à cautionner les engagements de son ami. Cette morale légère, et somme toute complice, dit la vérité de Venise : ici le risque est seulement virtuel, les engagements apparents et superficiels – rien n'est vraiment engagé, car rien ne saurait troubler l'ordre séculaire de la Sérénissime. C'était folie – et tragédie – de Shylock que de s'être engagé sérieusement dans une représentation de comédie.

II. Les morales de l'histoire

Une intrigue aussi complexe et des personnages aussi ambivalents suscitent, on s'en doute, des interprétations en sens divers. On y a vu, tour à tour, une satire de la justice, ou, au contraire, une apologie du pardon, ou encore une pièce d'inspiration marxiste avant la lettre. Sachant que notre ligne d'interprétation principale est juridique (cf. infra, section III), nous retiendrons ici cinq thèmes qui, chacun, autorisent des lectures spécifiques de la pièce – du reste plutôt complémentaires qu'antagonistes : le langage, le jeu des apparences et de la vérité, le rapport Juifs/Chrétiens et l'antisémitisme prétendu de la pièce, la confusion vénitienne permanente entre choses et personnes, argent et amour, et enfin le thème des traductions faussées (Derrida).

A. Langage

La substance même de l'œuvre dramatique est le langage; on ne devrait jamais aborder l'analyse d'une œuvre qu'après ce passage obligé : loin d'être un détour, il nous conduit au cœur de la chose.

À cet égard, le contraste est frappant – et révélateur de leur rapport respectif à la loi – entre l'usage que font de la parole Shylock, d'un côté, et les Vénitiens de l'autre⁷⁶.

Le langage de l'usurier est sans détour, direct, précis – souvent même, on l'a vu, répétitif. Il annonce ses engagements et il s'y tient ; il n'a pas besoin d'interprète ou de médiateur. Surtout, lorsqu'il jure, il est conscient de mobiliser une loi supérieure à la loi humaine : il mobilise une parole qui, si elle passe sans doute par sa bouche et la langue humaine, dépasse la langue humaine pour se fonder dans une source transcendante qui le lie irrévocablement⁷⁷. Il refusera plusieurs fois la somme convenue, parce qu'il a

⁷⁶ R. WEISBERG, *op. cit.*, pp. 94s.

⁷⁷ J. DERRIDA, *Qu'est ce qu'une traduction relevante ?*, Paris, L'Herne (carnets),

juré s'en tenir au billet : « Je jure, sur mon âme, qu'il n'est pas au pouvoir de la *langue de l'homme* de m'ébranler » (Acte IV, 1, 237). Parce qu'il est fait devant le ciel, le jurement n'est pas rémissible par une parole humaine.

À l'opposé, chez les Magnifiques, la parole est légère et inconstante, comme tout le reste. On jure, on abjure, on se parjure, on promet, on se compromet, on s'engage, on se dégage – rien ne doit arrêter le jeu mondain de la conversation. L'ironie de l'histoire, c'est qu'il reviendra à Portia, dans l'Acte V, d'en administrer la leçon aux Vénitiens, elle même qui faisait grief à Shylock, dans l'acte précédent, de s'en tenir à la parole donnée. Ainsi, à Bassanio qui vient, une fois de plus, de « jurer par tes beaux yeux », elle répond, cinglante : « Notez bien ce discours ! Dans mes deux yeux il voit double lui-même, un dans chaque œil. Jurez par votre double face, on croira ce serment » (Acte V, 1, 244-248). Perfide Venise (Albion ?) qui dit blanc et noir à la fois, qui dit le vrai et suggère le faux, qui dit une chose et en fait une autre. Mais, bien entendu, Bassanio/Janus n'y entend rien car le voilà déjà qui re-jure à la réplique suivante, et qu'Antonio, à nouveau, se porte garant de ce serment de joueur (mais est-il vraiment dupe dès lors que ce qu'il garantit c'est que « votre maître ne violera plus jamais *sciemment* sa parole » (Acte V, 1, 253, je souligne).

Le plus fort c'est que le plaidoyer qu'administre Portia en faveur du respect de la parole emprunte à Shylock un des fondements principaux de son argumentation : l'inscription de la parole donnée dans la chair même, le lien consubstantiel entre la lettre de l'engagement et le corps propre. Ainsi s'exprime-t-elle à propos de l'anneau (sur lequel sont gravés les mots « ne me quitte pas ») : « Un objet mis avec serment à *votre doigt* et rivé, par la foi jurée, à *votre chair* » (Acte V, 1, 168-169, je souligne). À ce moment, Portia est-elle sincère ou porte-t-elle la parodie à son sommet ? - la question demeurera indécidable.

Deux remarques encore à propos de la langue de Venise. R. Weisberg note, avec perspicacité, que dans les jeux embrouillés de langage qui s'y jouent, tout se passe comme si l'intrigue, pour avancer, avait besoin de l'intervention d'un médiateur (en réalité un imposteur intéressé, un arbitre partial) : Portia entre Antonio et Shylock pour décrypter le billet, Bassanio entre Portia et son père pour résoudre l'énigme des coffrets, Antonio entre Shylock et le Doge pour interpréter la « grâce » concédée au Juif⁷⁸.

Sans doute, l'intervention de ces personnages faussement tiers relève-t-elle du genre comique. De même, appartient également à la comédie le

2005, p. 36.

⁷⁸ R. WEISBERG, *op. cit.*, p. 95-96.

bavardage inconsistant et les calembours d'une finesse discutable de quantité de personnages secondaires : les amis de Bassanio, notamment, et Lancelot, le domestique de Shylock. Bruit parasite, causerie sans intérêt – du jeu, encore.

B. La comédie des apparences

De nombreux commentateurs voient dans l'opposition entre la réalité et les apparences le motif central et le fil conducteur de la pièce⁷⁹. « Ne vous fiez pas aux apparences », telle serait la morale de cette histoire – ainsi, c'est la vengeance qui triomphe sous le masque de la miséricorde.

D'innombrables indices accréditent cette interprétation, comme si Shakespeare s'ingéniait lui-même à thématiser très explicitement cette mise en garde. D'entrée de jeu, c'est Portia qui s'épanche sur la vanité des maximes (Acte I, 2, 10) ; plus loin c'est Bassanio, lucide pour une fois, qui déclare : « Ainsi peuvent les apparences n'être rien – le monde est toujours égaré par l'ornement. », et, comme s'il devinait la suite des événements : « en justice, est-il une cause infecte et si gâtée qui, pimentée d'une gracieuse voix, ne voile sa mauvaise face ? » (Acte III, 2, 72-75). La tirade se poursuit en trente vers encore, pour se conclure par cette maxime : « Ainsi l'ornement est (...) l'apparence du vrai que vêt le temps perfide pour empiéger les plus sages » (Acte III, 2, 100-101).

Plus tard ce sera Antonio se gaussant des citations bibliques de Shylock : « Le diable à ses fins peut citer l'Écriture (...). Une pomme jolie pourrie au cœur... Oh ! quels jolis dehors se donne le mensonge ! » (Acte I, 3, 97-98). Et puis encore Bassanio se défiant de l'apparente aménité de l'usurier : « Je n'aime pas beau dire et cœur de chenapan » (Acte I, 3, 175).

On pourrait poursuivre à l'envi le jeu des citations : de même que Venise est masquée, ainsi la fausseté des apparences lui est-elle, en quelque sorte, une seconde nature. Appliqué à la pièce elle-même, l'avertissement induit nécessairement le principe de la double lecture, comme le souligne fortement R. Girard. À fleur de texte, on trouve une interprétation simple, unilatérale, voire caricaturale qui flatte les préjugés d'un public populaire ; mais se devine aussi, au détour de telle ou telle réplique, la touche ironique qui subvertit le cliché à destination d'un public plus averti ou plus critique. Tel un objet mystérieux qui tournerait sans cesse sur lui-même, la pièce semble avoir le don de se présenter à chaque spectateur sous l'angle le plus favorable

⁷⁹ J.R. BROWN, *op. cit.*, p. 23 ; D. KORNSTEIN, *op. cit.*, p. 66 et pp. 76s.

à la perspective qui est la sienne, explique Girard⁸⁰. Dans ces conditions, rendre justice à la pièce et laisser résonner son ambivalence consiste à résister à toutes les lectures unilatérales qui en réduiraient la portée. L'enseignement est pour le moins déstabilisant, car s'il y a une fausseté des apparences, n'y a-t-il pas, à l'inverse, quelque vérité dans l'erreur ?

*C. L'antagonisme des Juifs et des Chrétiens ; l'antisémitisme
prétendu de la pièce.*

Incontestablement, ce motif est lui aussi omni-présent, présentant un biais très puissant qui devait réjouir les spectateurs des nombreuses périodes antisémites et qui suscite aujourd'hui une gêne confuse dans le public contemporain. Ce ne sont pas seulement les pluies d'injures qui s'abattent sur Shylock et le sort inique qu'on lui réserve qui nourrissent ce thème. Plus fondamentalement, on n'aurait pas tort de lire la scène centrale du procès (juridique) comme une parodie efficace de l'affrontement séculaire qui oppose deux des religions du Livre⁸¹. Face à un Doge/Pilate démissionnaire, se rejoue le grand affrontement du Juif crucificateur et de l'homme-Dieu qui, par amour des siens, offre sa vie en rachat de leur faute. Rien n'y manque : ni la provocation de Shylock, appelant la responsabilité de son geste sur sa tête et celle des siens, ni la réaction indignée du public chrétien qui s'apprête à lui administrer la traditionnelle leçon de théologie sur la supériorité de la grâce à l'égard de la loi.

Une œuvre du XVII^e siècle, au thème aussi sensible, à ce point idéologiquement surdéterminé, demande sans doute qu'on se garde de projeter sur elle les canons de lecture « politiquement corrects » du XXI^e siècle⁸². Ce n'est cependant pas l'avis de R. Draï, très sévère à l'égard d'un Shakespeare jugé « complaisant à l'égard d'un public dont il a voulu flatter les instincts les plus vils en s'assurant du même coup un succès financier appréciable »⁸³. L'auteur enfonce-t-il vraiment son public dans « ses ressentiments les plus archaïques » ? – ce n'est pas l'opinion de R. Brown qui ne juge pas la pièce antisémite, notant, à la suite de nombreux critiques, que Shylock est convaincant lorsqu'il tend aux Chrétiens le miroir mimétique

⁸⁰ R. GIRARD, *op. cit.*, p.305.

⁸¹ D. SIBONY, *op. cit.*, p. 215.

⁸² A. SCHÜTZ, *op. cit.*, p. 280.

⁸³ R. DRAÏ, *Le marchand de Venise ou le droit hébraïque dénié*, in ID., *Le mythe de la loi du talion*, Paris, Editions Alinéa, 1991, pp. 37s .

dans lequel se reflète leur propre vilénie⁸⁴. Ce Shylock, réprouvé et humain, parvient même à s'attirer par instants la compassion des spectateurs, par contraste avec le Barrabas de Marlowe dont on s'accorde généralement à reconnaître *Le Juif de Malte* pour une œuvre beaucoup moins nuancée.

Le plus judicieux consistera donc à s'affranchir des deux lectures antagonistes et dogmatiques, juive et chrétienne, qui, comme toujours dans ces cas-là, ne manquent pas de se renforcer dans leur mutuel aveuglement⁸⁵. Comme on l'a déjà signalé plus haut, Shakespeare subvertit l'antisémitisme du même geste qu'il le manifeste, et la profondeur de son texte réside précisément dans la tension qui s'instaure entre le niveau de surface qui accable le Juif, et le niveau profond (parfois subliminal) qui déconstruit ironiquement le préjugé qui l'accable. Sans doute, explique R. Girard, Shylock est-il présenté comme le bouc émissaire de la cité des Doges. Mais encore faut-il s'entendre : ou bien le motif du bouc émissaire fonctionne comme thème de la pièce, sans que l'auteur ne le prenne à son compte ; ou bien il en représente une structure, et dans ce cas, l'auteur s'associe à la curée avec ses personnages. Dans le cas présent, le motif du bouc émissaire est exploité à la fois comme thème et comme structure, Shakespeare présentant à ces deux types de public le Shylock qu'ils sont chacun capables de percevoir⁸⁶. À son public antisémite il sert un Shylock caricatural et présente un procès très peu vraisemblable, mais néanmoins efficace au plan dramatique dès lors qu'il conforte un désir d'exclusion qui ne demande qu'à se prendre pour la réalité, mais il s'y entend aussi cependant pour distiller suffisamment d'indices autocritiques pour que l'effet « bouc émissaire » puisse se retourner contre ceux qui prétendent l'utiliser à leur profit – « comprenez qui pourra », semble suggérer le poète élisabéthain. On trouve dans une autre pièce de Shakespeare, *Troilus et Cressida*, un autre exemple de cet art suprême du double langage : s'il ne peut véritablement réfuter le préjugé populaire de l'époque qui oppose le fidèle Troilus à l'inconstante Cressida (sorte d'Hélène à rebours), il multiplie cependant, à l'intention des *happy few*, les stratégies de déconstruction de ce préjugé sexiste⁸⁷.

⁸⁴ J. R. BROWN, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁵ K. GROSS, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁶ R. GIRARD, *op. cit.*, p. 304.

⁸⁷ ID., p. 170.

D. La confusion entre choses et personnes, argent et amour

À Venise, cette confusion est permanente ; si naturelle qu'elle en devient inconsciente. Elle imprègne le discours et dicte le comportement de chacun des protagonistes. De tous les thèmes de la pièce il est certainement le plus explicite ; nous en avons dénombré non moins de quinze occurrences que l'on reprend ici sans prétention d'exhaustivité.

- Bassanio s'endette pour séduire Portia présentée comme une « toison d'or » à conquérir ; toute l'affaire s'apparente à une opération commerciale prometteuse ;

- Portia elle-même était, avec sa dot, « risquée » par le testament de son père dans la « loterie » des coffrets ; son portrait (synecdoque pour sa personne entière) était enfermé dans l'un d'eux ;

- Une fois conquise, Portia voudrait bien décupler sa valeur, pour persuader son époux de la « bonne affaire » qu'il a faite : « Pour vous je voudrais tripler vingt fois ma valeur (...) et pouvoir surpasser l'évaluation » (Acte III, 2, 153 et 158) – avec ce jeu de mots en anglais : « *the full sum of me is some of something* » (Acte III, 2, 159) ;

- Dans la même scène, Portia reconnaît que Bassanio lui est cher désormais, dès lors que cher elle l'a acheté : « Puisque cher acheté vous me resterez cher » (Acte III, 1, 312) ;

- À Belmont toujours, le couple Nérissa/Gratiano (la suivante et l'ami, double symbolique du couple principal) qui vient de contracter mariage dans le sillage du premier, parie immédiatement mille ducats sur lequel des deux ménages aura le premier garçon (Acte III, 2, 214) ;

- C'est par amour pour Bassanio qu'Antonio s'endette auprès de l'usurier ; en échange, Bassanio reconnaît que c'est à lui, Bassanio, « qu'il doit le plus en argent et en amour » (Acte I, 1, 130-131)... confusion des sentiments toujours...

- Dans sa pratique commerciale, Antonio prête sans intérêt, mais, en négligeant d'établir des comptes, il se fabrique une créance virtuellement infinie et s'aliène la personne même de ses obligés ; le marchand s'achète ainsi un puissant réseau de bénéficiaires de ses largesses ;

- La clause des 3000 ducats contre la livre de chair, pour délirante qu'elle paraisse, ne fait alors que pousser à la limite l'identification permanente et l'échange constant qui se pratique entre personnes et valeurs monétaires. L'effet se renforce encore du jeu de mots entre « livre de chair » et « livre monétaire » (en anglais : *pound*). Antonio n'est-il pas « cousu d'or » ?

- Lors du procès, Shylock refusera les nombreuses propositions de remboursement qu'on lui fera, bien au-delà du montant nominal de sa créance, comme si celle-ci s'était littéralement incarnée dans la personne de son débiteur, comme si lui aussi était désormais contaminé par le virus vénitien de la confusion argent/personne ;

- Le procès (civil) se termine non par un règlement de comptes financier, mais par une condamnation pénale (une peine de mort, peine personnelle par essence) finalement commuée en saisie financière et conversion forcée : la confusion atteint ici son comble ;

- Par amour de son fiancé chrétien, Jessica vole son père en s'enfuyant de la maison familiale ; elle ira jusqu'à vendre contre un singe la bague de fiançailles (symbole d'allégeance personnelle) de ses parents ;

- Lancelot, témoin de cette fugue assortie de conversion, se permet cette plaisanterie à l'adresse de Jessica : « cette fabrication de chrétiens fera monter le prix du cochon, si nous devenons tous des mange-porc » (Acte III, 5, 20-21)... de l'influence des conversions sur les cours de bourse (et inversement) ;

- Apprenant l'enlèvement de sa fille, Shylock se répand en lamentations ridicules mêlant, une fois de plus, personne et argent : « Ma fille enfuie avec un chrétien ! Mes ducats chrétiens ! » (Acte II, 8, 15-16) ;

- Les anneaux de mariage de Portia et Nérissa, symboles sacrés et inaliénables d'un engagement personnel, sont facilement cédés par les époux en paiement des services des juristes (Balthazar et son clerc) à l'issue du procès ;

- Au cours de la même scène, Portia/Balthazar avait fait mine de refuser tout honoraire : « est assez payé qui est satisfait », déclare-t-elle, et parlant une fois de plus par antiphrase, elle ajoute « je n'eus jamais de penchant mercenaire » (Acte IV, 1, 411 et 414). On notera au passage l'écho subliminal qui s'établit entre « *mercenary* » et « *mercy* » .

Cette dernière observation peut être généralisée : *mercy* et *merchant*, le pardon et le marchand, présentent des racines étymologiques communes : *merces* (salaire, prix, récompense, et, en latin tardif, faveur, grâce) et *merx-mercis* (marchandise) – comme si la pièce explorait le nœud primitif qui rapproche de façon ambivalente vénalité et gratuité. Cette ambiguïté se retrouve du reste dans le terme français « commerce » qui s'entend à la fois de l'échange de services et de marchandises et, dans un sens plus général, des relations qu'on entretient avec les personnes, voire même du mode de socialité dont on fait montre (« être d'un commerce agréable »). Même ambiguïté encore dans la figure tutélaire de Venise, *Mercure* (le Hermès des

Grecs), dieu du commerce, mais aussi des voleurs, dieu de la communication mais aussi le tricheur, le « fripon divin » qui sème la confusion.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, qu'inscrite sous le signe d'une ambivalence aussi fondamentale, la pièce (et particulièrement la confusion de l'amour et de l'argent) puisse générer des interprétations aussi opposées.

D'un côté, la lecture idéaliste : celle d'un R. Brown, par exemple, encore reprise en traduction dans l'édition Flammarion de 1994 : loin d'être choquant, le rapprochement de l'amour et du commerce (assorti d'usure) est bienvenu – le bonheur démultiplié des amants n'en est-il pas l'intérêt naturel ? Pour triompher en amour, comme pour réussir en affaires, il faut savoir « tout hasarder ». L'incessant échange que pratique la pièce entre vocabulaire du négoce et discours amoureux ne ferait que refléter cette vérité. Et ce serait la valeur morale de la pièce que de tirer cette ambivalence vers le haut : à la différence de Shylock qui rabat l'échange sur le strict calcul du donnant-donnant, Portia parviendrait à le transcender en le rapportant à la générosité, au don et au pardon. « Donnez et vous recevrez » serait, en définitive, le fin mot de l'histoire – « donner est plus important que recevoir, donner sans compter, sans arrière-pensée »⁸⁸.

Convaincu, au contraire, de l'incommensurabilité des personnes et des choses, K. Gross dénonce la confusion anthropologique qu'induit l'omniprésence de l'étalon monétaire dans son rôle prétendu d'« équivalent universel ». L'argent serait pareil au Golem de la tradition talmudique : cet être humanoïde créé par un magicien à partir de matière inerte et censé le servir, mais qui lui échappe bientôt et finit par lui dicter sa loi. Le Golem figure-t-il parmi les personnages du carnaval de Venise ? Sans doute pas ; on ne peut cependant s'empêcher de penser qu'il en inspire plus d'un. On le devine aussi tirer, en coulisses, les ficelles de la représentation, faussant aussi bien les règles de l'économie que celles de l'amour.

Mis sous le signe de la confusion des sentiments et des affaires, cet argent/amour dénature, en effet, les principes du commerce : en négligeant d'assurer ses navires et en empruntant/prêtant sans intérêt, Antonio subvertit le négoce en lui substituant une logique d'allégeance personnelle répondant à des lois politiques (féodales) et affectives d'une tout autre nature.

Mais l'argent/amour dénature aussi les sentiments, dès lors qu'il leur imprime une vénalité qui devrait leur rester étrangère. En substituant sans cesse un code à l'autre, Antonio est gagnant à tous les coups : l'argent vient-il à manquer, il mobilise les sentiments ; reste-il en défaut d'amour ou d'amitié, il s'achète l'affect manquant. Le comportement de ces Magnifiques

⁸⁸ J. R. BROWN, *op. cit.*, pp. 26 à 31.

illustre exactement la perversion que M. Walzer dénonce dans ses *Sphères de justice* : la *conversion* (tiens, tiens...), définie comme le fait de tirer profit de la supériorité acquise dans une sphère (le savoir, le pouvoir, les grâces divines ou l'argent, par exemple) pour exercer un pouvoir indu ou revendiquer un bénéfice immérité dans une autre sphère : ainsi une pression politique exercée en vue d'obtenir un diplôme ou un emploi⁸⁹. Ces importations non contrôlées d'une sphère à l'autre sont génératrices d'inégalités fondamentales, explique encore le philosophe américain ; elles sont à l'origine d'une corruption généralisée, ajouterons-nous. La corruption ou le mélange des genres, la corruption ou la privatisation du pouvoir, la corruption ou la déchéance du tiers... toutes choses qui se vérifieront dans la pièce.

E. Derrida et les traductions forcées

Le thème de l'argent dans son rôle d'« équivalent universel », ainsi que la dénonciation, par M. Walzer, des « conversions » injustifiées d'un domaine d'activités humaines à l'autre assurent une transition naturelle avec l'interprétation du *Marchand de Venise* en termes de traductions hégémoniques. C'est J. Derrida qui développe cette idée dans son ouvrage *Qu'est ce qu'une traduction relevante ?*⁹⁰.

C'est rien moins qu'une traductologie généralisée qu'il illustre, comme le laisse déjà pressentir le thème de la circulation de la dette et de l'évaluation monétaire qui la parcourt. Une livre de chair contre trois mille ducats : telle est l'équation nécessaire et pourtant impossible qui fait l'enjeu du drame. Dira-t-on que le respect de la vie devrait l'emporter sur le remboursement d'une somme d'argent ? Pas si simple : le juif Shylock peut invoquer à bon droit le respect de la lettre, l'attachement au *corps* de la lettre, celle qui s'inscrit dans le corps propre, contre les ruses de l'esprit et les détournements du signe monétaire abstrait. Au second degré : deux modalités de la traduction - la tradition juive de la lettre contre la valorisation paulinienne (chrétienne) de l'esprit, avec, à la clé, l'accusation réciproque de mauvaise foi et de turpitude.

Ce motif général - la traduction aussi nécessaire qu'impossible - se décline de cinq manières différentes au moins dans la pièce. Traduction juridique : Portia - une femme travestie (traduction traîtreuse) en homme de

⁸⁹ M. WALZER, *Sphères de justice. Une défense du pluralisme et de l'égalité*, traduit par P. Engel, Paris, Seuil, 1997, pp. 23s.

⁹⁰ Paris, L'Herne (carnets), 2005.

loi – enjoint Shylock, une fois la dette d'Antonio établie, de faire preuve de mansuétude (*mercy*). Contre la rigueur du billet (ce que les juristes appellent la « rigueur cambiaire », condition du crédit), contre le prescrit formel de la lettre de change, elle donne le change, en jouant la carte de la miséricorde, et prétend obtenir ainsi le change de la livre de chair. Mais Shylock s'accroche à l'engagement, garanti par serment. Ce change ruinerait le crédit sur lequel s'appuie son négoce et, plus largement, la fortune de la place de Venise. Dans l'ordre du droit, miséricorde et pitié n'ont pas de place.

Traduction économique : trois fois la somme convenue, tel est le marché que proposent les amis de l'armateur à Shylock. Mais celui-ci n'entend rien à ce calcul : la parole donnée, sous l'invocation du ciel, ne s'achète à aucun prix. Nouvelle incommensurabilité.

Traduction éthique : le cosmopolitisme de Venise avec son brassage d'affaires, ses échanges maritimes, ses réseaux d'influence, l'anonymat de ses capitaux et sa circulation monétaire généralisée va-t-il réussir à imposer sa loi au « communautarisme » juif, avec ses usages corporatifs séculaires, ses rancœurs historiques et son attachement – typique des plus faibles – à la lettre de la loi ? Nouvelle intraductibilité.

Traduction religieuse : Shylock, cerné de toutes parts, ne devra sa vie qu'à une conversion forcée. Nouveau *différend*, le plus grave : vie contre allégeance, foi chrétienne contre fidélité hébraïque.

Traduction politique : le Doge monnaie (monnayer, encore une figure de la traduction) sa grâce contre la reddition du Juif. La cité lui rend ainsi la monnaie de sa pièce : grâce princière contre remise de dette par le créancier; mais c'est de la monnaie de singe (travestie, faussée) qu'on lui rend. Shylock paie cher sa résistance à l'ordre vénitien.

Sans doute s'agit-il, dans tous ces aspects, de traduction hégémonique, de passage en puissance, de conversion forcée, de marché faussé. Comme Portia, la justice est travestie, le pardon est dénaturé, d'être obtenu au prix d'un chantage, et la grâce princière est corrompue d'être mise au service d'intérêts partisans. Toute la charge de la traduction (comme on parle de charge de la preuve) pèse sur le seul Shylock ; lui seul, et non son débiteur défaillant, est *traduit* en justice (en l'occurrence : trahit en justice).

Pour utiliser cette fois le langage de Jean-François Lyotard, c'est un *différend* et non un *contentieux* qui oppose Shylock au clan des Vénitiens. Un *contentieux* suppose que plaignant et victime partagent un code de références commun, de sorte que la condamnation qui intervient éventuellement est assimilable et acceptable par le condamné. En revanche, dans le cas du *différend*, le défaut de code commun fait que la victime ne dispose même pas des mots pour se faire entendre, elle n'a nulle règle à laquelle se rattacher ;

ainsi le règlement qui interviendra lui sera imposé par ceux qui maîtrisent les codes sans qu'elle ait eu voix au chapitre⁹¹. Ceci nous conduit aux enjeux juridiques de la pièce.

III. Le jeu de lois

Il y a deux manières de traiter les enjeux juridiques de la pièce : la perspective réaliste qui prend au mot les données juridiques de l'intrigue comme s'il s'agissait de la chronique d'un dossier réel, dont on étudie de surcroît les sources historiques et les retombées jurisprudentielles ultérieures, ou la perspective de *poetic justice* qui envisage ces données sur un mode symbolique ou allégorique qui met en lumière leurs dimensions anthropologiques et politiques. Se limiter à l'option réaliste, c'est assurément manquer l'intelligence profonde de la pièce et réduire l'intrigue à un *casus* d'école de droit ; c'est dénaturer l'intention de Shakespeare, et durcir aussi, de façon mécanique et causale, les liens qui le lient à ses sources d'inspiration et aux résonances de son œuvre sur le droit de son époque (comme s'il s'agissait d'un simple « précédent » juridique). À l'inverse, négliger de prendre au sérieux ces dimensions juridiques, c'est priver la pièce de son ancrage dans la réalité, occulter ses sources probables et négliger ses retombées ultérieures.

On peut penser que c'est précisément un des traits distinctifs les plus sûrs des grandes œuvres du corpus « droit et littérature » que de se prêter simultanément à ces deux types de développements. D'autant que, il ne faut pas en douter, souvent « la réalité dépasse la fiction » : loin de « plomber » l'écriture poétique par sa technicité, l'appareillage juridique peut, dans certaines circonstances, s'avérer une source d'inspiration féconde, comme c'est le cas ici pour les modalités étonnantes d'exécution d'une créance sur la personne du débiteur. Il faut donc penser l'articulation des deux plans plutôt que de les dissocier ; ainsi, ce n'est pas parce qu'on juge la clause pénale illégale au regard de tel ou tel système juridique historique qu'elle est dépourvue d'efficacité dramatique dans la pièce⁹². Ou encore : c'est *par* le contrat et la loi que Shylock entend assouvir sa vengeance, c'est *dans* l'enceinte du tribunal que Portia défait son ennemi. Les passions qui s'affrontent dans la pièce, si elles surdéterminent radicalement les instruments juridiques, n'en sont pas moins des passions juridiques –

⁹¹ J.-F. LYOTARD, *Le différend*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

⁹² R. DAHLBERG, *op. cit.*, p. 46.

rappelons-nous le « *I crave the law* » de l'usurier – l'homme qui désirait le droit à en crever.

L'articulation des deux perspectives s'impose d'autant plus que la pièce, à l'instar des chefs-d'œuvre classiques qui s'élèvent au rang de mythes, a donné lieu à un certain nombre de réécritures fictionnelles, certaines s'inscrivant plutôt dans une perspective réaliste (comment transcrire l'affaire *Shylock v. Antonio* en langage processuel réel au regard des juridictions anglaises d'*equity* et de *common law* ?), d'autres au contraire poussant plus loin le jeu de l'imaginaire (comment Shylock aurait-il pu faire appel de la décision dans un nouvel Acte VI ?).

Il nous faut donc tenter, dans les deux développements juridiques qui suivent, de croiser les fils de la réalité et de la fiction.

A. Approche historico-réaliste

1. Les sources et le contexte de l'affaire *Shylock v. Antonio*

La « scandaleuse » clause pénale de la livre de chair prélevée sur le corps du débiteur a-t-elle des précédents historiques ? On songe immédiatement à la loi juive du talion ainsi qu'à la loi romaine des XII Tables. Mais, à y regarder de plus près, la réalité est sans doute plus nuancée.

La « loi du talion » trouve une première formulation au chapitre 21 (23-25) de l'*Exode* : « si elle en meurt, tu donneras vie pour vie, œil pour œil, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, plaie pour plaie » ; on en trouve d'autres occurrences au chapitre 24 (19-20) du *Lévitique*, ainsi qu'au chapitre 19 (21) du *Deutéronome*. Les commentateurs talmudiques contestent l'interprétation chrétienne de ces passages (à supposer déjà que leur traduction fut correcte) : il s'agirait moins, dans la tradition juive, de vengeance que de compensation du dommage – une compensation équilibrée, le plus souvent financière, et à évaluer au cas par cas devant le tribunal rabbinique (on aura noté la formulation plus compensatoire que vengeresse du texte : « tu donneras », et pas « tu prendras »). Il est certain que le sens général de ces passages est de « civiliser » la vengeance archaïque, de l'encadrer et de la limiter, le souci étant de se soustraire au cycle mortifère de la violence en miroir. Il est nécessaire également d'éclairer le sens de ces passages à l'aide d'autres prescriptions, telle cette injonction tirée du *Livre des Proverbes* (24, 29) : « Ne dites pas : comme il m'a traité, je le traiterai, je rends à chacun selon ses œuvres », ou encore ce passage du *Lévitique* (19, 18) : « tu ne te vengeras pas et tu ne garderas pas de rancune envers les enfants de ton peuple. Tu aimeras ton prochain comme toi-même ».

L'autre source à laquelle Shakespeare devait songer est la loi romaine des XII tables, premier corpus de droit romain écrit, rédigé en 450 avant notre ère. La troisième table, relative aux débiteurs en défaut, se rapproche directement de notre affaire. On en cite ici les principaux extraits :

- une fois la dette reconnue ou l'affaire jugée en procès légitime, que le débiteur ait 30 jours pour payer ;
- ensuite qu'il y ait mainmise sur lui ; qu'on le conduise devant le juge ;
- s'il ne satisfait pas au jugement ou si personne ne se porte garant pour lui en justice, que le créancier le prenne, l'attache avec une corde ou des chaînes d'un poids minimum de 15 livres, ou, s'il le veut, davantage ;
- à défaut d'arrangement, le débiteur est enchaîné soixante jours ;
- au troisième jour du marché, il est puni de la peine capitale, ou d'être vendu à l'étranger, au-delà du Tibre ;
- *au troisième jour du marché, qu'on le coupe en morceaux. S'ils en prennent plus qu'il leur en est dû, que cela se fasse en toute impunité.*

Nous y voilà : qu'on le coupe en morceaux ! Avec cette précision additionnelle qui a peut-être inspiré (à rebours) à Shakespeare le coup de théâtre de dernière minute de Portia : peu importe si les créanciers en prennent un peu plus que leur part...

Ce texte, d'une cruauté insigne, a-t-il jamais été effectif ? – on en discutait déjà dans l'Antiquité. Ainsi, dans le livre vingtième des *Nuits attiques*, Aulu-Gelle rapporte une discussion imaginaire d'un jurisconsulte et d'un philosophe à propos de cette troisième table. Certes, reconnaît le juriste, rien de plus barbare que ce châtement, mais précisément, argumente-t-il, « on a entouré la peine de cet appareil de cruauté pour n'avoir jamais à y recourir ». De fait, l'antique chronique ne rapporte aucun exemple d'application de ce texte, preuve que la dissuasion a fonctionné : « la sévérité de la répression est souvent une leçon de conduite, un moyen de discipline morale », conclut-il.

Il ne faut donc pas prendre ces textes à la lettre, même dans leur acception historique. Du reste, à l'époque de Shakespeare, on y reviendra, les juridictions d'équité (la Cour de la Chancellerie statuant en équité) libéraient parfois les débiteurs des pénalités pécuniaires stipulées dans les contrats⁹³ et une littérature de fiction se développait, critiquant le formalisme juridique grandissant qui se développait autour des *Inns of Court*⁹⁴.

⁹³ R. POSNER, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁴ B. CORMACK, *loc. cit.*, pp. 84-85.

D'autres textes, beaucoup plus récents, relatifs au traitement des débiteurs défaillants, ont également pu inspirer Shakespeare. Les spécialistes évoquent à cet égard un ouvrage de 1592 intitulé *Symboloeography* de W. West qui se présente comme un manuel à destination des courtiers, armateurs et assureurs, contenant divers modèles de contrats et de clauses. Ainsi le *Statute Merchant*, contrat de prêt conclu devant notaire ou autres autorités marchandes, dont l'inexécution se soldait par la privation de liberté du débiteur, ou, à défaut de le trouver, par la saisie de ses biens et de ses terres⁹⁵.

On peut se demander aussi si Shakespeare s'était documenté sur le droit vénitien. On peut penser qu'il n'en avait qu'une connaissance très approximative, du reste non nécessaire dans une œuvre de fiction qui, de surcroît, vise autant la *City* londonienne que la cité des Doges. On se contentera donc de deux observations pour redresser certains aspects caricaturaux de la pièce. D'une part, les historiens rappellent que, contrairement à la justice de Portia, Venise bénéficiait d'une flatteuse réputation en matière de justice : prompt et juste, elle pouvait se targuer d'administrer le même sort aux nobles et aux roturiers. C'est ainsi que Jean Bodin écrivait, à la fin du XVI^e siècle : « une injure faite par un gentilhomme vénitien au dernier des habitants de la ville est bel et bien punie et redressée »⁹⁶.

Deuxième observation : contrairement aux vaisseaux d'Antonio, les cargaisons et les flottilles vénitiennes étaient très bien assurées. Depuis le XIV^e siècle, Venise était devenue le principal centre mondial de l'assurance maritime. L'une des ruelles qui conduisait au Rialto se dénommait « rue de l'assurance » ; des courtiers y proposaient des formulaires préimprimés, souscrits, pour des sommes de 100 à 200 ducats, par des centaines de personnes qui partageaient ainsi les risques de naufrages et d'attaques de pirates.

On clôturera ce tour d'horizon en s'interrogeant sur la situation des juifs en Grande-Bretagne à l'époque de Shakespeare. Il semblerait qu'ils fussent peu nombreux à l'époque sur le territoire de l'île. Les historiens rapportent néanmoins des émeutes anti-Juifs à Londres durant les années 1593-1598, c'est-à-dire précisément à l'époque de la rédaction du *Marchand*.

Un point plus précis de l'actualité de l'époque mérite cependant d'être évoqué car il eut un grand retentissement, et les spectateurs de Shakespeare

⁹⁵ G. WATT, *Equity Stirring : the Story of Justice Beyond the Law*, photocopies reçues d'un livre à paraître, 2009, p. 247.

⁹⁶ Fr. C. LANE, *Venise. Une république maritime*, traduit par Y. Bourdoiseau et M. Ymonet, Paris, Flammarion, 1985, p. 368.

l'avaient certainement encore en mémoire. Il s'agit du procès scandaleux (à nos yeux) fait à un Juif d'origine portugaise installé à Londres : un certain Rodrigo Lopez, converti à la religion chrétienne et médecin de son état. Attaché à la cour royale, il fut poursuivi et condamné sur la base d'une allégation d'espionnage au profit de l'Espagne, puissance étrangère en guerre avec l'Angleterre. Elisabeth le laissa condamné, n'ignorant rien de son innocence ; à ce déni de justice vint s'ajouter l'atroce supplice infligé à l'infortuné vieillard. Donné en pâture à la populace, Lopez fut pendu, dépendu avant que la mort n'ait fait son office, ensuite châtré, éviscéré et découpé en quartiers ; enfin les morceaux de chair furent bouillis pour assurer leur conservation et expédiés en exemple aux quatre coins de la ville. Cet horrible récit illustre bien le fait que la cruauté souvent imputée à l'œuvre de fiction se trouve confirmée et même dépassée dans la réalité ; il suscite par ailleurs un curieux sentiment d'inversion (on impute au Juif les desseins diaboliques qu'on lui applique), doublé d'une impression de dénégation théâtralisée de la réalité – comme si le public élisabéthain avait besoin de décharger sur un odieux Shylock imaginaire un trop plein de culpabilité refoulée⁹⁷.

2. Les principaux thèmes juridiques de la pièce

Le contrat de prêt et la clause pénale qui l'accompagne sont, bien entendu, au cœur de la discussion. Mais la pièce regorge d'autres dimensions juridiques : il y est question de testament et de mariage, de statut des étrangers ainsi que de droit processuel.

a) Testaments et mariages

La pièce évoque le testament du père de Portia, ainsi que celui que l'infortuné Shylock sera contraint de rédiger en faveur de sa fille et de son beau-fils chrétiens. Par ailleurs, au mariage de Portia et Bassanio viennent s'ajouter celui de Jessica et de Lorenzo (qui enlèvera cette dernière), ainsi que celui de Nérissa et de Gratiano (doublure du premier couple). Les historiens du droit de l'époque, notamment B. J. Sokol et M. Sokol, qui consacrent un livre entier au thème juridique du mariage dans l'œuvre de Shakespeare⁹⁸, rappellent que, de façon prévisible, les pères exercent un très

⁹⁷ R. DRAÏ, *op. cit.*, pp. 40s.

⁹⁸ *Shakespeare, Law, and Marriage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

grand pouvoir sur leurs enfants en matière matrimoniale (sans pouvoir les contraindre totalement cependant, car le consentement des époux est une condition essentielle de validité de l'union), et qu'en mariage, les femmes sont totalement subordonnées à leur époux. Ces deux principes sont cependant pour le moins relativisés dans la pièce. Jessica, suite à son enlèvement (consenti) – *abduction of heiress* (rapt d'héritière) –, contracte un mariage contre la volonté de son père. En principe, un tel délit était considéré comme un tort fait au père, un dommage susceptible de réparation ; mais nul ne songe à suggérer une telle action en réparation à Shylock⁹⁹. Par ailleurs, une autre sanction à l'égard des enfants réfractaires était la privation d'héritage¹⁰⁰ ; mais, sur ce point encore, Shylock sera défait : Antonio obtiendra du Doge de forcer l'usurier à léguer toute sa fortune à sa fille renégate.

Portia, quant à elle, semble, en apparence du moins, se conformer à la volonté de son père mort (Acte I, 1, 22-24 : « *so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father* »), mais on a déjà souligné son aptitude à infléchir cette volonté dans le sens de ses souhaits. De même si, en bonne épouse, elle se soumet totalement à celui qu'elle appelle désormais son seigneur et maître (« *my Lord* »), elle s'y entend pour garder la conduite du ménage. On notera au passage que son acte d'allégeance personnelle se double du transfert de tous ses titres et tous ses biens à Bassanio (Acte III, 2, 170-172 « à cet instant, la maison, ses valets et moi-même sont à vous, mon maître ! »). Cette opération de « *livery of seisin* » (transfert de saisine) pouvait s'opérer par différents gestes rituels, notamment la délivrance d'une pincée de terre, mais aussi « *per anulum* », par la remise d'un anneau¹⁰¹.

b) Statut des étrangers

On ne fera qu'évoquer ce thème, indépendamment du fait de son influence décisive sur le sort de l'infortuné Shylock. On se souvient que Portia exhibe ce texte, en fin de procès et de façon totalement inattendue, comme un véritable coup de grâce (c'est le cas de le dire). Lisant un des livres de droit dont elle a eu soin de se munir, elle rappelle que, s'il est prouvé contre un étranger qu'il a cherché à attenter, par des moyens directs et indirects, à la vie d'un citoyen de Venise, il sera condamné à mort et ses

⁹⁹ B. J. SOKOL and M. SOKOL, *op. cit.*, note 12, p. 102 ; Ch. ROSS, *loc. cit.*, *passim*.

¹⁰⁰ ID., p. 94.

¹⁰¹ G. WATT, *op. cit.*, p. 242.

biens seront saisis (Acte IV, 1, 345-350). Certes, aujourd'hui encore, les États souverains font un sort différent aux nationaux et aux étrangers, mais, bien entendu, les droits fondamentaux sont reconnus, du moins en principe, aux uns comme aux autres. Il est étonnant, de ce point de vue, que ce « *Statut des étrangers* » ait suscité si peu de commentaires. A-t-on pris la mesure de son iniquité ? Voilà un texte qui menace de mort l'étranger qui s'en prendrait, même indirectement, même par simple intention (« comploter »), sans ménager d'exception (la légitime défense, par exemple), à l'intégrité d'un citoyen (l'inverse n'est pas vrai ; la discrimination est évidente). Et, d'un texte aussi sévère, on fait application à Shylock après lui avoir assuré que « rien dans la loi de Venise ne s'opposait à l'exécution de son billet », et sans que lui soit laissée la moindre possibilité de se défendre ou d'intenter un appel¹⁰². Tout se passe comme si la sagacité des commentateurs et l'intérêt des spectateurs se concentraient exclusivement sur la clause pénale et les moyens juridiques pour l'invalidier, tandis que l'égale cruauté de ce régime sombre dans l'indifférence générale. La possibilité de grâce qu'il ménage cependant pourrait partiellement expliquer cette indifférence, mais on a vu que cette « grâce » était l'occasion d'imposer à l'usurier des représailles, moins sanglantes sans doute, mais non moins cruelles.

c) Droit de la procédure

L'acte IV tout entier met en scène un procès ; singulier procès, en vérité. Sans doute, et c'est un acquis minimum, Shylock ne se fait-il pas justice à lui-même : la clause pénale dont il est le bénéficiaire, il en demande exécution en justice. Mais de quelle justice s'agit-il ? Une justice rendue par un Doge évanescent, *rex inutilis*, qui, à bien des égards, évoque un Ponce Pilate impuissant et sans doute complaisant. Le vide est comblé par l'intervention miraculeuse de Portia au terme d'une triple imposture : femme, elle se présente déguisée en homme, non-juriste, elle se pare d'une science d'emprunt, *amicus curiae* (c'est-à-dire un personnage étranger aux parties, ni témoin ni même expert, invité au tribunal pour l'éclairer sur un aspect important de l'affaire qui risquerait d'être insuffisamment pris en compte), elle a tôt fait de conduire le procès et d'en dicter le verdict. Plus fondamentalement encore, et c'est une quatrième imposture, Portia, en tant qu'épouse de Bassanio, est directement intéressée à l'issue du procès. Dans la suite, lorsqu'il s'agira de moduler la grâce accordée par le Doge, Antonio lui succédera dans le rôle du tiers intéressé. Si donc Shylock, toujours legaliste,

¹⁰² D. KORNSTEIN, *op. cit.*, pp. 80-81.

s'en remet aux instances judiciaires pour voir consacrer son droit, il n'en va pas de même dans le clan des Vénitiens. Dans leur jeu, le tribunal n'aura été qu'une nouvelle scène de comédie et le Doge un nouveau personnage de carnaval.

La « procédure » (?) de l'instance confirme cette analyse. Le procès civil se mue en un instant en un procès criminel, l'accusation est menée par l'*amicus curiae*, Shylock est dans l'impossibilité de se défendre, et toute voie d'appel lui est barrée.

Comment réagir face à tant d'invéraisemblances ? Soit on tentera de « redresser » Shakespeare en réécrivant les phases de ce procès, pour le traduire, cette fois correctement, dans les voies procédurales du droit anglais de l'époque. C'est l'option « hyper-réaliste » que choisit M. Andrews dans la première des deux « juridictions » que nous évoquerons bientôt¹⁰³. Soit on prend acte de ces écarts littéraires à l'égard de la norme juridique, et loin d'y voir des incorrections à redresser, on les interprète comme des indices d'une « vérité fictionnelle », relevant de la *poetic justice* et d'une surdétermination passionnelle qu'on se propose d'éclairer bientôt.

d) *Le contrat d'emprunt et la clause pénale*

Quantité de questions se posent à leur sujet.

Et d'abord la question de la vraisemblance de la clause pénale (la livre de chair) proposée par Shylock « en manière de boutade » (« *in a merry sport* », Acte I, 1, 140). Cette clause assortit un contrat qui sera signé par le débiteur et revêtu du sceau d'un notaire. Tout se passe donc comme si, à Venise (au moins la Venise poétique de Shakespeare), le principe de l'« autonomie de la volonté » (ce que les parties décident a force de loi) était sans limite. Par contrat, une partie pourrait donc renoncer au droit à la vie.

Mais, dira-t-on, libre aux parties de signer des billets de comédie, tant qu'elles ne passent pas à l'acte ; or c'est précisément ce que prétend Shylock en faisant arrêter Antonio pour le traduire en justice. Voilà que la plaisanterie devient sérieuse ; on cesse de rire, et des cohortes de commentateurs prennent la plume. Le rideau se lève sur une grandiose représentation juridique, avec, dans les rôles principaux, la loi, l'équité et le pardon. Face au couteau dégainé et à la poitrine offerte, les facultés critiques s'émoussent, l'émotion et les bons sentiments (pré)-jugent avant même d'avoir écouté.

¹⁰³ M. E. ANDREWS, *Law versus Equity in the Merchant of Venice. A Legalization of Act IV, Scene 1, with Foreword, Judicial Precedents and Notes*, Boulder Colorado, University of Colorado Press, 1965.

Il nous faut donc, une fois encore, redoubler d'attention et sérier les questions. Est-on certain tout d'abord qu'il s'agit vraiment d'*equity* dans cette affaire ? Et suffit-il d'assimiler vaguement *equity* et *mercy* dans une commune réprobation du formalisme juridique ?

De nombreux analystes relisent la pièce dans les termes d'un majestueux affrontement entre droit (associé à justice stricte) et équité¹⁰⁴. Or, il faut déjà y être attentifs, l'*equity* revêt, en droit anglais, au moins deux sens distincts. Ou bien il s'agit de l'équité au sens aristotélicien de prudence jurisprudentielle qui tempère les rigueurs de la loi, qui actualise le conservatisme d'un vieux précédent¹⁰⁵, qui personnalise la solution trop générale d'une norme abstraite. L'équité est alors une justice « sur mesure », adaptée aux particularités du dossier et personnalisée au regard des protagonistes. Elle suppose une « *judicial discretion* » (par opposition à la « *judicial restraint* ») qu'on peut définir comme la prise de responsabilité du juge qui s'efforce d'usiner le produit « semi-fini » que représente la norme légale en exploitant, de manière raisonnable, la marge de jeu qui lui ouvre toujours un ensemble de textes écrits.

Dans un deuxième sens, plus technique, l'*equity* s'entend de la justice rendue par la *Chancery Court*, sous l'autorité du *Chancellor* dans le but de tempérer la rigueur des décisions des cours de *Common Law*. Il est établi que, dès le XVI^e siècle, les juridictions d'*equity* atténuaient la rigueur des clauses pénales (conclues *in terrorem*) lorsque les dommages *civils* (prévus *bona fide*) pouvaient suffire au dédommagement du créancier¹⁰⁶. Ce dernier se contentait, dans ces conditions, d'exiger « *equitable relief of the bond's penalty* »¹⁰⁷. Selon certains auteurs, dont M. Andrews que nous aborderons dans la jurisfiction, Shakespeare prendrait parti dans le débat de son temps et aurait plaidé pour l'intervention des Cours d'équité. Il dénoncerait le formalisme des raisonnements trop attachés au respect des précédents ou à la lettre de la loi, leur préférant des formes de « balance des intérêts » du genre de celles que Bassanio propose pour passer outre à la reconnaissance de

¹⁰⁴ Th. BILELLO, *Accomplished with What She Lacks : Law, Equity and Portia's Con*, in *the Law in Shakespeare*, *op. cit.*, p. 109 ; sur l'évolution du débat en faveur de Shylock, cf. A.M.P. GAAKEER, *De waarde van het woord*, Sanders Instituut, Gouda Quint, 1995, pp. 198s .

¹⁰⁵ G. WATT, *op. cit.*, pp. 211s.

¹⁰⁶ Th. C. BILELLO, *op. cit.*, pp. 115-116.

¹⁰⁷ A. W. B. SIMPSON, *A History of the Common Law of Contract : The Rise of the Action of Assumpsit*, Oxford, Oxford University Press, 1975, pp. 118s.

dette : « qu'un grand droit naisse d'une petite entorse » (Acte IV, 1, 214 : « *a little wrong* »).

À mieux y regarder cependant, ce n'est pas d'*equity* qu'il est question dans la pièce (dans aucun des deux sens mentionné), mais bien de *mercy*. La *mercy*, ou l'au-delà de la justice et de la loi ; non plus l'amendement de la loi et l'humanisation de la justice, mais le passage à une autre logique. Une logique de la gratuité (sur le modèle de la miséricorde divine), une « grâce » qui est une prérogative de celui qui, souverain, se met, par ce geste, au-dessus de la loi, ou du particulier qui, en accordant son pardon, transcende lui aussi la justice et la loi. Cette logique du supplément vient d'en haut (dans sa belle tirade, Portia évoque « la douce pluie qui tombe du ciel », Acte IV, 1, 182), elle n'est jamais contrainte, et bénéficie autant à celui qui la donne qu'à celui qui la reçoit.

Sans doute, il faut le reconnaître, Portia utilise-t-elle aussi des expressions qui favorisent la confusion entre ce pardon et l'équité : ainsi lorsqu'elle dit que « la clémence adoucit la justice » (*mercy seasons justice*, Acte IV, 1, 194) ou lorsqu'elle affirme « plaider pour mitiger la rigueur du procès » (*to mitigate the justice of thy plea*, Acte, IV, 1, 200). Il n'en reste pas moins que l'équité et le pardon n'opèrent pas sur le même plan : l'équité s'inscrit dans le ressort du droit, et part d'une loi générale et abstraite qu'elle tempère ; le pardon, quant à lui, est extra- ou supra-juridique, il transcende toute espèce de loi et instaure une logique souveraine de don et de pardon.

Plusieurs arguments devraient nous convaincre de ce que le conflit se joue entre loi et pardon et non entre loi et équité¹⁰⁸. Sans même mentionner les motivations intéressées de Portia qui dénaturent radicalement son superbe appel à la clémence, on rappellera d'abord que le terme *equity* n'apparaît *jamais* dans la pièce. G. Watt signale, du reste, qu'il ne figure qu'à quatre reprises seulement dans l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare¹⁰⁹. On relèvera ensuite que la clause n'est jamais contestée pour elle-même. Au contraire, c'est à quatre reprises qu'Antonio la confirme et déclare s'y conformer (Acte I, 3, 151 et 166 ; acte IV, 1, 11-13 et 82-83). À son tour, Portia la déclare « en règle avec les lois vénitiennes au point qu'on ne peut faire obstacle aux poursuites » (Acte IV, 1, 176-177). Quant au Doge, loin de contester le marché, il s'applique, dès l'entame du procès, à en appeler à l'humanité de Shylock, sa clémence, sa douceur et sa tendresse humaine (*love*) – il attend de l'usurier « *a gentle answer* ». Avec cette gente réponse et cet appel à l'amour, on est bien, convenons-en, en-dehors de la sphère du

¹⁰⁸ Th. C. BILELLO, *op. cit.*, pp. 110s.

¹⁰⁹ G. WATT, *op. cit.*, p. 206.

droit. Plus tard, l'appel de Portia à la *mercy* n'est pas adressé à la Cour dans l'espoir qu'elle atténue la dureté de la clause ; il est destiné à Shylock dont elle attend un sursaut de générosité, un passage à l'acte, non dans le sens de l'exécution de la clause (le terme « exécution » est pourtant ici particulièrement pertinent), mais dans le sens de l'abandon des poursuites, de renonciation unilatérale à son droit. Don, pardon, abandon... tout se passe comme si le clan des Vénitiens faisait peser sur le seul Shylock tout le poids de la rentrée dans le réel au moment où cette mauvaise plaisanterie, qui décidemment tourne mal, devenait trop dérangeante et qu'il fallait arrêter le jeu – ici le jeu de la justice.

Ceci nous conduit finalement à la question décisive : sur le fond, quel parti adopter : la loi ou le pardon (confondu, par beaucoup d'auteurs, mais on n'y revient plus, avec l'équité) ? D. Kornstein soutient que la grande majorité des commentateurs emboîte le pas à Portia et célèbre dans *Le marchand de Venise*, le triomphe du bon sens et de la clémence sur les rigidités de la loi. Cependant, le parti opposé, depuis Ihering au moins, ne manque certes pas d'arguments et voit sans doute ses rangs grossir avec le temps.

La clause litigieuse est-elle valide ? Doit-elle être appliquée par le tribunal ? Elle fait l'objet de trois interprétations différentes dans la pièce : une lecture littérale, une lecture « humaniste » et une lecture hyper-littérale.

Selon la première, aucun argument juridique ne s'y oppose. Priver le créancier de son bénéfice serait, du même coup, ébranler la confiance des investisseurs étrangers et compromettre ainsi le crédit commercial de Venise. Selon la deuxième lecture, la clause, valable en elle-même, s'avère cependant d'une inhumanité extrême, de sorte que son bénéficiaire se grandirait en y renonçant. Enfin, on se rappelle de la « ficelle » hyper-légaliste à laquelle se raccroche Portia en dernier recours : ce sera la livre de chair et pas une goutte de sang ni un gramme supplémentaire.

Reconnaissons d'abord la mauvaise foi et l'absurdité de la troisième lecture : comme le notait déjà Ihering au XIX^e siècle¹¹⁰, il est évident que le sang était implicitement compris dans la livre de chair convenue. Mais alors que penser de la clause elle-même ? Il aurait été aisé d'invoquer plusieurs arguments juridiques à l'encontre d'une clause attentatoire à la vie du débiteur (Hegel le signalait déjà). Par exemple une variante du principe d'ordre public qui fixe quelques limites élémentaires à la licéité des conventions, ou encore telle ou telle réglementation limitant la validité des contrats de jeu (*gambling contract*)¹¹¹. Aucun tribunal à Jérusalem (la loi

¹¹⁰ D. KORNSTEIN, *op. cit.*, p. 70 ; L. DAHLBERG, *loc. cit.*, p. 47.

¹¹¹ D. KORNSTEIN, *op. cit.*, pp. 70-73.

juive interdisant de prélever un morceau de chair sur un animal vivant), ni à Rome (on se souvient de la discussion de la loi des XII tables) ni à Londres n'aurait prêté son concours à l'exécution d'une telle clause. D'autant que Shylock s'était vu offrir plusieurs fois la somme convenue au cours du procès, ce qui, dans la procédure anglaise, aurait dû suffire à écarter sa demande de *specific performance* (moyen introduit devant les juridictions d'équité et consistant dans l'exigence du créancier de se voir remettre en nature l'objet convenu)¹¹². En définitive, la solution raisonnable du litige résidait dans le remboursement à Shylock du principal, agrémenté d'un montant complémentaire, compensatoire de son dommage. Mais une telle issue aurait banalisé le conflit ; elle l'aurait transformé en *contentieux* ordinaire, justiciable d'une raison commune, alors qu'il s'agit ici, de toute évidence, d'un *différend*, justiciable de la *poetic justice*.

Ceci nous conduit à évoquer deux prolongements de la pièce sous forme de « jurisfictions ».

3. Jurisfictions.

C'est le propre de certaines œuvres fondatrices, qui marquent profondément l'imaginaire des lecteurs, de susciter non seulement des commentaires, mais aussi des réécritures, totales ou partielles. On se contentera d'en évoquer deux, parmi sans doute quantité d'autres.

La première de ces tentatives se veut une alternative à la pièce et est donc favorable à Shylock. Il s'agit d'imaginer un Acte VI qui représenterait l'instance d'appel introduite par l'usurier. On y apprend d'abord que Shylock ne commettrait plus l'erreur de se présenter seul en justice ; il aurait désormais recours aux services d'un avocat. Ce dernier commencerait par dénoncer les conditions inéquitables dans lesquelles a été rendue la décision de première instance. Sur le fond, il suivrait deux voies ; d'une part il contesterait les griefs tirés de la loi contenant *Statut des étrangers* : son client n'a pas porté atteinte à l'intégrité physique d'Antonio, ce *Statut* est discriminatoire et la conversion forcée porte atteinte à la liberté de conscience ; d'autre part, il poursuivrait l'exécution de la convention en déclarant se contenter de la somme convenue augmentée de dommages et intérêts raisonnables. Cette solution aurait d'autant plus de chances d'être retenue qu'on aurait appris, dans l'intervalle, le retour au port de trois des six

¹¹² *Ibidem*, p. 71 ; M. FORTIER, *Shakespeare and Specific Performance*, in *Shakespeare and the law*, op. cit., pp. 7s.

navires d'Antonio. Accessoirement, l'avocat de l'usurier pourrait aussi songer à attaquer Portia pour exercice illégal de la profession de juriste¹¹³.

Notre deuxième exemple prétend au contraire s'inscrire dans le droit fil de la pièce (et donc de la condamnation de Shylock), le but de la réécriture étant de purger l'œuvre de ses approximations juridiques, de façon à en livrer une traduction irréprochable et d'assurer définitivement, pour les générations à venir, le triomphe de l'*equity* (dans ses deux acceptions) sur les rigueurs de la loi et des juridictions de *Common law*¹¹⁴.

Le texte, qui se présente en deux colonnes, celui de Shakespeare à droite, sa transposition juridique à gauche, transpose l'intrigue dans la Londres du XVI^e siècle et fait intervenir les trois principaux protagonistes de la querelle qui opposa, à l'époque, les tenants des juridictions de *Common Law* aux partisans des juridictions d'*equity*. En lever de rideau, nous sommes devant le *King's Bench* présidé par le *Chief Justice* Lord Coke. Il déclare devoir appliquer la loi « *without mercy* » ; Antonio en convient dès lors que son créancier réclame son dû « *at Common Law* ». Shylock est parfaitement au courant de ses droits ; il n'ignore pas que tout contrat doit avoir une « cause » (« *consideration* »), mais le fait d'avoir fait revêtir le contrat d'un sceau notarial purge ce vice. Dans ces conditions, Antonio presse le Doge de donner satisfaction au demandeur (« *let me confess judgment and allow the plaintiff to enforce his bond* »). Mais Lord Coke temporise et fait appel à un célèbre *amicus curiae*, Sir Francis Bacon en personne. Celui-ci mandate le jeune Balthazar qui aura tôt fait de reconnaître le bon droit de Shylock ; pas question de procéder à une balance des intérêts, comme l'y enjoint Bassanio : ce serait énerver la force obligatoire d'un précédent séculaire (principe du *stare decisis*) et porterait atteinte au crédit de Venise.

C'est le moment que choisit Balthazar pour faire état d'une intervention du Chancelier, Lord Ellesmere ; ce dernier vient d'adopter une *injonction* (ordre de ne pas verser le sang) qui deviendra effective au cas où le *Lord Chief Justice* ne se rangerait pas à son avis (c'est le *writ of error* qui avait pour effet de paralyser temporairement, au nom de l'*equity* une décision rendue par une juridiction de *Common Law*¹¹⁵). Lord Coke ayant refusé le *writ of error*, voilà nos protagonistes réunis maintenant devant la *Court of Chancery* pour une toute nouvelle procédure. Balthazar demande au Chancelier de rendre son *injonction* définitive. Lord Ellesmere, après s'être

¹¹³ D. KORNSTEIN, *op. cit.*, pp. 83s.

¹¹⁴ M. E. ANDREWS, *op. cit.*

¹¹⁵ P. LEGRAND et G. SAMUEL, *Introduction au Common Law*, Paris, La Découverte (collection Repères), 2008, p. 18.

fait rappeler les faits de la cause, met Shylock en garde : la Cour d'équité agit « *in personam* », de sorte que lui désobéir serait se rendre coupable du délit de « *Contempt of Court* ». Apeuré, Shylock déclare se contenter de trois fois le montant principal que les amis d'Antonio lui avait proposé. « Pas si vite », rétorque Portia, puisque vous avez refusé cette « *equity of redemption* », il y a maintenant un obstacle juridique à sa liquidation – c'est l'« *equitable estoppel* » (une fin de non recevoir, selon laquelle on ne peut exiger ce qu'on a précédemment refusé).

Reprenant l'offensive, Portia introduit maintenant une action reconventionnelle (« *cross action* ») basée sur le *Statut des étrangers*. Convaincu, le Chancelier adopte une ordonnance (« *decree* ») en tout point conforme à celle imaginée par Shakespeare : la mort de l'usurier et la saisie de sa fortune. Finalement, comme chez Shakespeare encore, le Juif sera « gracié » moyennant les mêmes odieuses conditions (reformulées cependant dans les termes techniques du *trust*, invention des juridictions d'*equity*).

On s'en est rendu compte : M. Andrews reste en tout point fidèle à son illustre modèle, tout en plaquant sur son texte un vocabulaire et des procédures conformes à l'état du droit positif anglais du XVII^e siècle. Assurément, l'exercice est original et méritoire ; on le recommande aux étudiants anglais de première année qui feront ainsi coup triple : ils s'initieront à quelques-unes des principales controverses du droit anglais, ils feront une utile plongée dans la genèse historique de leurs institutions, et ils prendront une connaissance plus approfondie d'un des chefs-d'œuvre de leur histoire littéraire.

En revanche, on s'interroge sur la pertinence de l'exercice en termes d'intelligence profonde de la pièce. Outre que le travail d'Andrews se range de façon non critique derrière le clan des Vénitiens et privilégie une lecture (que nous avons contestée) en termes juridiques d'*equity* (dans ses deux acceptions), cette lecture referme systématiquement toutes les interrogations de second degré qui débouchent sur la *poetic justice*. Tout se passe ici comme s'il suffisait de donner une traduction procédurale et conceptuelle orthodoxe des énigmes posées par Shakespeare pour les croire résolues. Sous la plume d'Andrews, l'affaire *Shylok v. Antonio* se réduit au statut d'un intéressant *leading case*, mais perd toute portée anthropologique et déchoit de son statut de chef-d'œuvre littéraire.

Ceci nous conduit à quelques mots encore sur les retombées du *Marchand de Venise* dans l'histoire juridique anglaise subséquente, avant d'aborder la pièce sous l'angle de la *poetic justice*.

4. La postérité juridique du *Marchand*.

Nous pourrions être d'autant plus brefs que le travail de M. Andrews a largement anticipé ce point, jusque et y compris en ce qui concerne la personnalité des principaux intervenants. En résumé, la question se ramène à savoir si le plaidoyer littéraire administré par Shakespeare en faveur de l'équité et des juridictions d'équité (à supposer cependant que tel fut son propos, ce que nous avons discuté, mais on ne peut nier que beaucoup ont dû le comprendre en ce sens) a exercé une influence décisive sur la partie de bras de fer historique que se livraient, depuis des décennies sinon des siècles, les deux types de juridictions anglaises.

Beaucoup le pensent, à commencer par Andrews lui-même. Et ceux-là de citer une célèbre affaire de 1616, *Glanville v. Courtney* dont les éléments factuels et les résultats sont exactement ceux que Andrews prête à Shakespeare : décision favorable à l'usurier rendue par Lord Coke, *Chief Justice of the Common law Courts*, et ensuite *injonction* en sens contraire rendue par le Chancelier, Lord Ellesmere. À partir de ce moment, les choses devenaient claires : la Couronne avait nettement et définitivement pris le parti de l'*equity*. Le Roi Jacques I^{er}, qui avait inspiré cette décision, l'emportait ainsi sur Coke qui avait prétendu lui disputer ses prérogatives juridiques. Désormais prévaudrait l'adage : « *where equity and law conflict, equity shall prevail* ». N. Knight¹¹⁶, discuté lui-même par de nombreux auteurs¹¹⁷, défend la thèse selon laquelle Jacques I^{er}, qui avait certainement assisté plusieurs fois aux représentations du *Marchand* (de même, du reste, que Coke, Bacon et Ellesmere, dans le cadre des *Inns of Court*, notamment), aurait été directement influencé par Shakespeare. Possible, mais évidemment invérifiable. Il est vrai que tout se trouve chez l'immense poète élisabéthain, y compris l'anticipation de la thèse de Knight dans la bouche de Hamlet : « *The play is the thing wherein I'll catch the conscience of the King* » (Acte II, 2, 596-597). Shakespeare, maître à penser du Roi, pourquoi pas ?

¹¹⁶ N. KNIGHT, *Shakespeare's Hidden Life : Shakespeare and the Law, 1585-1595*, New York, Mason and Lipscomb, 1973.

¹¹⁷ D. KORNSTEIN, *op.cit.*, p. 89 ; G.WATT, *op. cit.*, p. 73. La discussion est également menée en référence aux figures contrastées d'Angelo (loi) et d'Escalus (équité) dans *Mesure pour mesure*.

B. Approche de poetic justice

Il est temps d'inscrire la pièce dans son horizon naturel : celui des passions juridiques pour lesquelles le droit n'est pas seulement un outil mais un enjeu. Pour progresser dans ce labyrinthe, nous disposons désormais des deux fils d'Ariane nécessaires : une première analyse des caractères et un décryptage des procédures juridiques suivies. Il nous reste à nouer ces deux fils et à découvrir l'étrange motif qu'ils tissent¹¹⁸.

La clé de voûte de la pièce est, de toute évidence, constituée par la haine qui cimente le couple Shylock/Antonio. Il fallait bien qu'un jour ces deux-là se rencontrassent. Rappelons-nous : Antonio, le parrain blasé, vaguement déprimé, en quête de frissons inconnus. Il risque son « va-tout » commercial en engageant tous ses navires non assurés. Mais ce n'est pas assez, alors même que son ami Bassanio vient de s'éprendre d'une belle héritière. Maintenant il voudrait se mettre totalement « à découvert », et trembler enfin dans un « rien ne va plus » flamboyant. Le fantasme de ce joueur invétéré ? Toucher enfin une limite ; une vraie limite, une limite dans le réel. Atteindre la « dernière vie » du jeu et la jouer à pile ou face – une chance sur deux, le risque « pour de vrai ». Peut-être faut-il pousser encore d'un cran l'analyse et convenir que cet Antonio-là est même un peu masochiste. Il rêve d'une loi qui lui enseignerait enfin la limite et s'inscrirait à même son corps, comme l'officier de la *Colonie pénitentiaire* qui, sevré de loi, finissait par se jeter lui-même sur la machine des supplices dans l'espoir que la sentence écrite en lettres de sang sur son corps lui révèle enfin la règle. Lui, l'homme des grâces et de toutes les échappatoires, il buterait enfin sur de l'implacable ; lui qui a tout acheté, il serait enfin confronté à de l'irrémissible. Il toucherait enfin un « arrêt » du destin. Aussi, cette loi implacable, se jure-t-il de la défier. Avec, n'en doutons pas, au fond du cœur qu'il va risquer, ce redoublement secret de jouissance – la perspective qu'il pourrait bien gagner encore. Cette statue du Commandeur qu'il va défier, ce sera Shylock.

Shylock, l'antithèse absolue, le frère ennemi. L'homme du livre et du texte ; l'homme de parole et d'engagement. Le financier parasite et pourtant indispensable à ses affaires comme à celles de Venise. Le rival de rien qui pourtant jette une ombre grandissante sur ses trafics. Le souffre-douleur de la fête vénitienne, dont la vue seule suscite le rejet. Ce refoulé de l'inconscient qui a le mauvais goût de faire retour bien trop souvent. Et puis, n'est-il pas le descendant des déicides, celui sur la tête duquel plane une malédiction

¹¹⁸ Les pages qui suivent doivent beaucoup à la lecture de Daniel Sibony (*op. cit.*, pp. 201-231).

éternelle ? Chaque mot, chaque pas de Shylock portent le poids de cette malédiction ; il n'est plus, dès l'instant où sa fille chérie l'a trahie pour un chrétien, qu'un bloc de ressentiment – comme un mégalithe de haine au beau milieu de la fête. Le hasard lui fournira son adversaire : ce sera Antonio, le prince des joueurs à la dérive.

Ces deux-là devaient se rencontrer. Dans cette Venise électrisée, ils s'attirent et se rejettent comme le positif et le négatif. Deux adjectifs inattendus les caractérisent, qui disent cette polarité : Antonio est « *sad* », Shylock imagine une clause « *merry* » ; voilà donc que, dans la tension qui les oppose, ils échangent leurs rôles : le royal marchand va jouer dans la douleur, le Juif réprouvé anticipe sa jubilation. Alors les deux hommes décident de pactiser ; peut-être attendaient-ils cet instant depuis des années. Ils vont se pousser à bout, dans une partie sans merci, en poussant la loi à bout. Par lassitude faustienne, Antonio pactisera avec le diable et risquera sa vie ; par haine atavique, Shylock assumera le stéréotype du Juif mangeur d'homme dans l'espoir d'assumer enfin une vengeance séculaire.

C'est Antonio, bien entendu, qui prend l'initiative et se réserve donc d'emblée l'avantage. Le piège diabolique du contrat, c'est lui qui l'ourdit. C'est lui qui se traîne, à demi défait, devant son rival, en demandeur de crédit. Entre les deux ennemis, c'est une scène de séduction paradoxale qui se joue, un lien basé sur la haine réciproque qui se noue – résistance garantie. « Prête-moi cet argent » comme à un ennemi, lance-t-il à l'usurier, et ne compte pas sur moi pour te remercier, je continuerai à te cracher au visage comme je l'ai toujours fait et comme tu le mérites. Antonio provoque, excite : « allons, sois le chien que tu es, mords ! ». Et voilà Shylock, abruti de haine, aveuglé de ressentiment, ivre de vengeance, qui tombe dans le piège béant. Il fait mine de chercher les bonnes grâces de son adversaire, il semble se jouer de la situation en proposant la clause « par manière de plaisanterie », mais personne n'est dupe : l'humour n'est pas son genre et il y a bien longtemps qu'il a cessé d'espérer les bonnes grâces des Vénitiens. Comme un animal affamé, il a flairé sa proie et se jette dessus : pas de quartiers !

Sans doute un contrat demande-t-il une « *consideration* ». Mais précisément, le cœur d'Antonio est exigé en « considération » de quinze siècles de maléfices infligés à son peuple. Faible compensation, mais fameux bénéfice symbolique pour un homme seul. Hypnotisé par ce fabuleux marché, Shylock en vient à oublier ses impératifs commerciaux : pour une fois il se passera d'intérêts. Son intérêt dans l'affaire est d'un autre ordre, infiniment supérieur, à vrai dire au-delà de toutes ses espérances. Une vengeance assouvie PAR la loi, pouvait-il rêver mieux ? Double appât tendu par Antonio : la vengeance et la caution de la loi. Le réprouvé légaliste n'y résiste pas. Désormais le *bond* sera son talisman, son destin, son salut ; il s'y

identifie totalement, ainsi qu'à cette loi qui, croit-il, lui en assure l'exécution certaine. Muni de ce papier, signé par son débiteur et passé devant notaire, Shylock désire désormais la loi (désir fou, absolu, à en crever – *I crave the law*) – il EST désormais la loi, il en tient lieu, il en est le lieutenant sur terre (*I stand here for law*, Acte IV, 1, 142). Double aveuglement de Shylock, qui bien à tort, renonce aux lois du commerce, et, de surcroît, se méprend sur le sens de la loi (la loi vénitienne, la loi juive, la Loi tout court) dont il se prétend le lieutenant. Avec le cœur d'Antonio, il croit tenir son os – un os protégé par la loi qu'il érige en fétiche. Son petit fétiche personnel...

Face à lui, Antonio peut se contenter de tendre le cou. La proie qui piège le chasseur, voilà l'exploit du masochiste à l'égard de son partenaire qui n'était pas un sadique, mais qui le devient par occasion¹¹⁹. À vrai dire, Antonio tente ici le coup de sa vie – une formidable partie de « qui perd gagne », à quoi se reconnaît à coup sûr la stratégie du pervers. Qu'on en juge :

- S'il gagne (ses galions rentrent au port chargés de richesses), il aura fait coup triple : il aura obtenu un prêt sans intérêt, il aura imposé sa loi du « sans intérêt » au financier juif, il l'aura frustré de sa jubilation vengeresse.

- S'il perd (il est ruiné), il aura enfin éprouvé une limite et rencontré cette résistance qui s'était toujours dérobée devant lui – avec, en prime, ce surcroît de jouissance tiré de la certitude qu'en définitive cette limite est le fruit d'une machination dont il est lui-même l'auteur – assez de quoi flatter son fantasme de toute-puissance.

- Dans les deux cas, en jouant si gros, il se sera offert de bonnes décharges d'adrénaline, lui que guettaient la routine des affaires et la morosité des amours platoniques.

- Enfin, qu'il gagne ou qu'il perde, il s'auréole du prestige social d'un sacrifice (pseudo)-christique : n'a-t-il pas offert sa vie pour racheter la dette d'un ami ?

Fondé sur de telles motivations, on comprend que le pacte infernal soit à toute épreuve. Son manque apparent de « *consideration* » juridique (et donc de validité légale) est le signe le plus certain de son effectivité, et donc de sa valeur affective. Comme un arc électrique tendu entre les pôles opposés, la clause lie désormais les deux partenaires « à la vie, à la mort ».

Avec aussi cet effet potentiel, que le procès va bientôt révéler, d'inverser, brutalement et à plusieurs reprises, les polarités. Au départ, l'exclu, le paria, c'est Shylock, le juif, assigné à résidence, la nuit et les jours de fête, dans son ghetto. Puis voilà que, par la magie du pacte, Antonio vient occuper la place

¹¹⁹ D. SIBONY, *op. cit.*, p. 207.

de l'exclu potentiel (Acte IV, 1, 114-115) : le chargé de la dette, le bouc émissaire, c'est lui ; lui, pour une fois, le porteur du valet noir. Et puis tout s'inversera encore une fois : Portia se chargera de refiler la mauvaise carte à Shylock – il sera temps alors de l'exclure vraiment et définitivement. L'usurier, muni de son petit fétiche légal, avait cru pouvoir passer à l'acte, déjà il avait aiguisé son couteau. Mais il n'avait pas les moyens du passage à l'acte ; seule la Sérénissime disposait de ce privilège.

Pour le comprendre, il faut maintenant creuser plus avant ces notions de contrat, de loi et de jugement que Shylock avait cru, mais un peu vite, mettre dans son jeu.

Le contrat pouvait-il venger Shylock ? Il le croyait sincèrement : sur la forme, il était garanti par notaire ; sur le fond, il traduisait une commune volonté des signataires – cette volonté privée qui fait loi dans les régimes libéraux. De surcroît, s'il fallait vraiment rationaliser, Shylock pouvait toujours invoquer la nécessité de garantir absolument les billets pour préserver le crédit commercial de Venise. Mais il faut aller plus loin. En tant qu'instrument juridique des volontés privées, le contrat est (sans se réduire à cela, bien entendu, et sans que ce fantasme ne se concrétise, comme on le verra) l'instrument par excellence des stratégies de la perversion. Les pages de Sade sont remplies de pactes noués entre les roués, et il n'est pas d'orgies qui, sous sa plume, ne réponde à une mise en scène soigneusement réglée¹²⁰. G. Deleuze ne dit pas autre chose dans son analyse des œuvres de Sacher-Masoch¹²¹. Ce n'est pas un hasard ou le résultat d'une simple trivialité : le contrat privé n'est, pour le pervers, pas seulement l'instrument (évident) de sa volonté privée. Beaucoup plus fondamentalement, on comprend vite qu'il est l'objet véritable, et donc l'enjeu de sa passion. Le pervers est celui qui, du même geste, dénie la loi commune et y substitue SA loi personnelle – une loi bien plus cruelle que celle de la cité, une loi mortifère qu'il inscrit dans le corps des autres, et souvent aussi dans son corps propre. Ainsi pour Shylock, rendu pervers et sadique par les circonstances (et pour son inspirateur Antonio, pas dupe et donc doublement pervers), la clause diabolique avait pour enjeu de se substituer à la loi commune (qui exclut les Juifs depuis des siècles) et de la remplacer par une loi privée – celle de la vengeance de Shylock –, avec l'illusion qu'elle serait garantie par la loi du commerce international que Venise est bien forcée d'adopter, quoi qu'il lui en coûte.

¹²⁰ F. OST, *Sade et la loi*, Paris, Odile Jacob, 2005, pp. 163s.

¹²¹ G. DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Editions de Minuit, 1967, pp. 60s.

Mais, bien entendu, Shylock s'est aveuglé, il est victime de l'illusion qui le fait croire à la réalité d'un « droit d'exception »¹²², comme s'il existait une loi « rien que pour lui » – une loi à laquelle, de surcroît, les autorités allaient diligemment prêter main-forte. En réalité, comme le lui signifie Portia, la loi n'a pas cessé de le « tenir » : « *Tarry, Jew. The law hath yet another hold on you* » (Acte IV, 1, 143-144) : « la loi a encore prise sur toi ». – tel est pris qui croyait prendre. Shylock prétendait appliquer la loi « à la lettre », le voilà pris au « pied de la lettre » (pas un gramme supplémentaire). « Au pied ! » hurlent désormais les Vénitiens à ce chien.

Où s'est donc glissée l'erreur ? Pas seulement dans la mécompréhension du contrat (que toujours la loi encadre, d'une manière ou d'une autre). Aussi, et c'est encore plus grave, dans la mécompréhension de ce qu'est la loi commune, l'oubli de ce sur quoi reposent ses fondements. Double fondement, en vérité : dans l'au-delà transcendant de la légitimité, et dans l'en deçà prosaïque des rapports de force (effectivité).

Sur le versant transcendant, Shylock en est venu à oublier la nature de sa propre loi juive : une loi qui (comme toute loi commune digne de ce nom) délivre et élève, une loi qui noue le lien social, une loi qui soit un instrument de vie et non de mort. Il oublie la loi noachide qui interdit de mutiler un animal (a fortiori un homme) vivant ; il oublie cet autre principe de la culture juridique juive : une mesure juridique ne doit jamais s'appliquer de manière dégradante, ni être l'occasion d'une manifestation de cruauté¹²³. Il se forge une loi fétiche à lui et croit mobiliser à son appui la loi commune qu'il réduit alors à une forme de clôture mécanique, un instrument implacable de mort. Contre-sens fatal. Il renoue avec la conception de la loi la plus archaïque qui soit, une loi quasi-naturelle de nécessité qui frappe de façon mécanique. Cette loi dont la civilisation grecque s'est arrachée en civilisant les déesses vengeresses (les sanglantes Erynnyes) et que Kafka redécouvrira dans ses cauchemars¹²⁴. Contre-sens et aussi sacrilège de Shylock qui s'en remet, comme le note D. Sibony, à « une loi Dieu-destin-qui ne pardonne pas », oubliant que le Dieu de sa religion est aussi celui du pardon.

Mais l'aveuglement de Shylock lui aura voilé aussi l'autre face de la loi, le pilier d'effectivité sur lequel elle repose aussi, les rapports de force qui, *hic et nunc*, lui assurent sa prise dans le réel¹²⁵. Naïveté de Shylock qui

¹²² D. SIBONY, *op.cit.*, p. 202.

¹²³ R. DRAÏ, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁴ F. OST, *Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 91s et pp. 337s.

¹²⁵ Sur la dialectique de la force et du bien réalisée par le droit, cf. F.OST et M. van de

s'imaginait benoîtement triompher de « la loi du plus fort ». Comment a-t-il pu croire que les Magnifiques lui céderaient la peau de l'un des leurs ? Antonio pouvait sans doute jouer à ce jeu-là parce qu'il devait bien se douter qu'*in fine* un arbitre sifflerait la fin de la partie. Mais fallait-il que le financier soit désespéré pour avoir à ce point pris son désir de loi (*I crave the law*) pour la réalité !

Reste enfin la troisième figure juridique : l'instance du jugement. Fort de son bon droit, Shylock attendait sans ciller la confirmation de son titre par un juge impartial. Mais il ne rencontra qu'un Doge/Pilate qui se déforcera sur un tiers partial. Dans la jungle vénitienne où prévaut assurément la loi du plus fort, le jugement ne remplit aucune des deux fonctions que lui assigne P. Ricoeur¹²⁶. Il ne parvient ni à garantir « à chacun sa part » en « départageant » équitablement les plaideurs (fonction courte du jugement), ni, a fortiori, à renouer le lien social en réconciliant les protagonistes et en ménageant les conditions qui leur permettraient, bourreau et victime, de « reprendre part » à la vie sociale (fonction longue du jugement). Incapable déjà d'assurer le rôle social minimal du « *suum cuique tribuere* », la justice de comédie du Doge est bien entendu dans l'incapacité d'honorer sa mission noble de longue portée. Le déni de justice dont Shylock est victime conduit naturellement à son exclusion.

En résumé, Shylock avait cru pouvoir mobiliser à l'appui de son destin vengeur les trois principaux instruments juridiques : un contrat « à sa main », une loi commune pour le garantir, un juge pour l'exécuter. Mais, ce faisant, il perdait de vue que chacune de ses sources de droit présente un « double-fond » : le contrat est toujours, d'une manière ou l'autre, encadré par la loi qui lui fixe des limites¹²⁷, la loi s'inscrit dans le double horizon d'une légitimité qui la transcende et d'une effectivité de rapports de forces qui la subvertissent, et enfin le jugement, s'il veut honorer sa fonction longue, ne peut se limiter à cautionner une vengeance privée.

La traduction anthropologique de ce constat est que, dans la constitution de l'espace symbolique des pronoms personnels, constitutif de la socialité, les JE et les TU doivent nécessairement s'en référer au IL du tiers, de la société et de la loi, sous peine de s'abîmer dans un corps-à-corps fusionnel ou

KERCHOVE, *De la pyramide au réseau ? Pour une théorie dialectique du droit*, Bruxelles, Publications des FUSL, 2002, p. 365.

¹²⁶ P. RICOEUR, *L'acte de juger* in ID., *Le juste*, Paris, Editions Esprit, 1995, pp. 185s.

¹²⁷ F. OST, *Du Sinaï au Champ-de-mars. L'autre et le même au fondement du droit*, Bruxelles, Editions Lessius, 1999, pp. 5s.

mortifère¹²⁸. Tel le couple Shylock/Antonio, désarrimé de la loi commune, et enchaîné dans une morbide étreinte de haine.

Double interprétation, dès lors, de l'échec programmé de Shylock : une interprétation matérialiste qui rappellera qu'un Juif ne triomphe pas d'un chrétien dans la Venise du XVII^e siècle, ni personne de la loi du plus fort. Et une interprétation anthropologique qui enseigne qu'une loi personnelle n'est pas une loi.

Tout jeu (y compris le grand jeu de lois vénitien) s'appuie sur un méta-jeu plus ou moins caché. Seul Shylock semblait l'ignorer. La perversité du clan des Vénitiens aura été d'invoquer le méta-jeu transcendant de la grâce pour couvrir exclusivement les manigances de leur méta-jeu de pouvoir. On atteint au sommet de la perversité lorsque le plus fort détourne à son profit exclusif, et donc corrompt radicalement, le langage transcendant de la légitimité.

¹²⁸ *Ibidem.*

Pièce dans la pièce, film dans le film et pièce dans le film :

Remédiations et réappropriation de Shakespeare au cinéma

par

Sarah Hatchuel

Université du Havre

Quels messages transmettent les pièces de Shakespeare lorsqu'elles se retrouvent à l'intérieur d'un film, insérées dans un médium pour lequel elles n'ont pas été écrites ? Les réponses à cette question sont aussi diverses que les formes filmiques de remédiation et d'appropriation elles-mêmes. Ces réponses soulèvent à leur tour des questions relatives à l'autorité culturelle, au recyclage artistique et à la concurrence entre média. Les « pièces shakespeariennes dans le film » comprennent des « pièces dans la pièce », comme la « Souricière » de *Hamlet* ou « Pyrame et Thisbé » du *Songe d'une nuit d'été*, dans des adaptations cinématographiques. Elles comprennent également des extraits de pièces en répétition ou en représentation, ou simplement lues, à l'intérieur d'un film. Le procédé de la « pièce dans le film » est apparu très tôt au vingtième siècle et s'est répandu, depuis, dans pratiquement tous les pays et dans tous les genres filmiques : animés, films d'horreur, mélodrames, comédies musicales, films de science-fiction, westerns, films pour les adolescents, films pornographiques, etc.¹²⁹ Richard Burt parle même d'un *genre* de la « pièce shakespearienne dans le film », allant d'occurrences fortes à faibles : « Like the continuum between strong

¹²⁹ Voir D. LANIER, « Film Spin-offs and Citations: Entries Play by Play », in R. BURT (dir.), *Shakespeares After Shakespeare*, Westport, Greenwood Press, 2007, pp. 132-365.

Shakespeare adaptations and weak Shakespeare citations, there is a continuum between strong and weak examples of the Shakespeare-play-within-the-film genre ».¹³⁰ Des scènes d'une pièce shakespearienne peuvent être insérées pour faire écho à l'intrigue du film dans son ensemble (les personnages principaux répètent alors, dans la « vraie » vie, l'histoire qu'ils jouent ou voient dans la pièce insérée). Des scènes shakesuariennes peuvent également servir à mieux ancrer le film dans son statut de « spin-off », c'est-à-dire de film *dérivé* d'une intrigue shakespearienne ; ou bien elles peuvent être entièrement déconnectées de l'histoire du film et n'être là que pour susciter rires et émotions.¹³¹ Parfois, les séquences apportent une certaine forme de sophistication au film ou bien utilisent la parodie pour promouvoir une position quelque peu anti-intellectuelle. Cet article se propose d'aborder les pièces dans le film à la fois comme remédiations esthétiques et comme appropriations idéologiques.

I. La remédiation de Shakespeare : de la pièce dans la pièce à la pièce dans le film

Le théâtre de Shakespeare présente régulièrement des niveaux de fiction imbriqués les uns dans les autres, qui véhiculent l'idée que nous jouons tous un rôle et que le monde entier est une scène. Ces niveaux secondaires peuvent prendre la forme de pièces dans la pièce, qui pointent du doigt implicitement le médium théâtral, et présentent aux spectateurs réels un miroir dans lequel ils peuvent voir leur reflet. Une pièce dans la pièce construit l'illusion de deux espaces scéniques contigus en s'appuyant sur le contraste entre deux styles de langage différents (prose ou vers) – celui que parlent les spectateurs fictifs et celui que parlent les acteurs de la pièce enchâssée, lieu par excellence du jeu excessif et de la révélation des codes théâtraux.¹³² Les réalisateurs de film sont confrontés au défi que représentent

¹³⁰ R. BURT, « All that Remains of Shakespeare in Indian film », in D. KENNEDY et Y. Li LAN (dir.), *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 89.

¹³¹ Voir M. TEMPERA, « Staged by Quick Comedians: References to Shakespeare's Roman Plays on Screen », in S. HATCHUEL et N. VIENNE-GUERRIN (dir.), *Shakespeare on Screen: The Roman Plays*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, pp. 305-328.

¹³² Voir M. WILLEMS, « Transcoding the Play within the Play: 'Pyramus and Thisbe' from Playtext to Screen Realization », in S. HATCHUEL et N. VIENNE-GUERRIN (dir.), *Shakespeare on Screen: 'Richard III'*, Rouen, Publications des Universités de

ces scènes. Lorsqu'elles sont adaptées à l'écran, les pièces dans la pièce peuvent perdre leur fonction distanciante puisque les voilà à présent insérées dans un médium qu'elles cessent de dupliquer.

Comme Michael Almereyda dans son adaptation d'*Hamlet* en 2000, les réalisateurs peuvent transformer la pièce dans la pièce, en film dans le film. La « Souricière » n'est plus une pièce jouée par une troupe d'acteurs itinérants mais un film amateur réalisé par Hamlet et projeté devant la cour dans une salle de cinéma privée, créant ainsi un véritable moment métafilmmique. Dans cet exemple, le méta-cinéma est réflexif à double titre puisque le film dans le film est également un patchwork cinématographique qui permet de réfléchir à l'appropriation de sources soit disant originales. La « Souricière » devient une vidéo quasi avant-gardiste, collage d'extraits hétérogènes de soap-operas, films érotiques, images métaphoriques et animées. (Une scène antérieure nous montre d'ailleurs Hamlet en train de choisir et de louer les cassettes vidéo dont il se servira comme matière première.) Néanmoins, paradoxalement, parce que la « Souricière » est adaptée ici pour la première fois en « film dans le film », le collage filmique d'*Hamlet* peut également prétendre à l'originalité.¹³³

À l'autre extrémité du spectre des possibilités, la représentation théâtrale à l'intérieur d'une représentation théâtrale peut simplement être enregistrée par une caméra. Lors d'une mise en scène télévisée polonaise en 1992, la caméra d'Andrzej Wajda se balade librement entre la scène et les coulisses, et utilise la technique télévisuelle dans la scène de la « Souricière » pour montrer Horatio en train d'observer les réactions de Claudius sur un écran de contrôle placé dans les coulisses.¹³⁴

Entre ces deux extrêmes, entre le film dans le film et le théâtre filmé, existent des combinaisons extrêmement diverses où les formes théâtrales et cinématographiques interagissent. Dans le *Hamlet* de Laurence Olivier (1948), bien que la « Souricière » soit jouée sur une scène conventionnelle, le travail cinématographique permet d'adopter des points de vue variés : les acteurs et les spectateurs sont filmés à tour de rôle, et la caméra nous montre régulièrement la scène et l'auditoire depuis le fond de la salle. Nous voyons ainsi le dos des spectateurs dans le film, qui viennent dupliquer et refléter les

Rouen et du Havre, 2004, pp. 101-114.

¹³³ Voir E. WALKER, *EnterText* 1.2,

<http://arts.brunel.ac.uk/gate/entertext/hamlet/walker.pdf>

¹³⁴ J. FABISZAK, « *Hamlet's 'Mousetrap' on Screen: The Versions of Olivier (1948), Zeffirelli (1990) and Branagh (1996)* », in G. BYSTYDZIENSKA (dir.), *Approaches to Literature*, Warsaw, Department of English Literature, University of Warsaw, 2001, p. 26.

rangées de spectateurs dans la salle de cinéma, nous rappelant que, tout comme Gertrude et Claudius, nous regardons une fiction se dérouler devant nos yeux.

Dans le *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996), la manière de filmer la « Souricière » se concentre sur les points de vue subjectifs. Les spectateurs du film sont invités à assister à une partie de la séquence à travers les longues-vues d'Horatio. Ces jumelles peuvent être perçues comme des doubles de la caméra : elles créent un sentiment de complicité voyeuriste entre les spectateurs du film et les spectateurs dans le film. Même si elle se déroule sur une scène, la « Souricière » de Branagh mêle un style de jeu théâtral (où la voix de l'acteur est projetée) et un style beaucoup plus intimiste et minimaliste, spécifique au jeu cinématographique. Le dialogue entre Gonzague, le Roi comédien, et Batista, la Reine comédienne, est tourné en gros plan et prononcé comme s'il n'y avait pas de public diégétique assistant à la pièce, mais seulement les spectateurs de cinéma. L'artifice de la scène est oublié au fur et à mesure que la caméra se rapproche des acteurs et nie l'espace de la salle. La pièce imbriquée devient alors un moment éminemment filmique.

Même lorsqu'ils ne transposent pas directement des séquences de mise en abyme, les réalisateurs incorporent à leurs adaptations un degré de théâtralité qui recréent de nouvelles formes de pièce imbriquée. Si l'on conçoit la théâtralité comme un mode d'énonciation orale et visuelle qui met en avant son artificialité, comme une forme d'exhibition où le personnage est révélé comme acteur ou actrice regardé-e par des spectateurs,¹³⁵ il est impossible d'exclure ce concept de la création cinématographique. Même si l'action du film ne se déroule pas « en direct » dans le même espace et le même temps que l'auditoire, le cinéma peut également fonctionner sur le mode de l'auto-référentialité et révéler son artifice. Dans le *Henry V* de Laurence Olivier (1944), le personnage du Chœur prononce le Prologue devant les spectateurs du Globe, au temps de Shakespeare. Alors que, au cours d'une mise en scène théâtrale, le Chœur s'adresse directement aux spectateurs de la pièce, Olivier construit une pièce dans le film où le Chœur prononce une partie de son discours aux spectateurs *dans le film*, et non aux spectateurs *du film*. Ce n'est qu'au vers « On your imaginary forces work » que le Chœur s'affranchit du cadre théâtral et parle directement à la caméra. Dans une autre construction de théâtralité filmique, la mise en scène du premier monologue d'Olivier en *Richard III* (1955) utilise le trône, l'estrade et les piliers pour créer une scène à l'intérieur du film lui-même. Le critique Michael Anderegg suggère que les

¹³⁵ Voir P. PAVIS, article « Théâtralité », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales, 1980, pp. 409-410.

spectateurs du film assistent à une adaptation qui, certes, n'est plus du théâtre mais *contient* le théâtre, les personnages jouant explicitement un rôle à l'intérieur même de l'histoire.¹³⁶

Le film *Looking for Richard* (1996), réalisé par Al Pacino, révèle également les personnages comme des rôles construits. Le film est simultanément une fiction qui utilise des techniques cinématographiques pour raconter le destin de Richard, un témoignage sur la place qu'occupe Shakespeare dans notre société, ainsi qu'un documentaire sur le tournage de la fiction. Par sa structure en poupées russes, le film peut être perçu comme une entreprise postcoloniale qui affirme le droit des Américains de jouer et représenter Shakespeare. La pièce imbriquée dans le film reflète le fait que Shakespeare, l'icône britannique, se voit approprié par le médium du cinéma, lié à l'Amérique.

Dans les comédies musicales, l'artifice et la théâtralité apparaissent au grand jour lors des numéros dansés et chantés. À chaque fois que les personnages se lancent dans une chanson ou commencent à danser, ils sortent, d'une certaine façon, du cadre purement diégétique et jouent directement pour les spectateurs de cinéma. Dans le film *Kiss Me Kate* (1953) de George Sidney, deux acteurs dont la relation orageuse ressemble à celle de Kate et Petruchio jouent dans une « comédie musicale dans le film » inspirée de *La Mégère apprivoisée*. Le genre de la comédie musicale et la source shakespearienne génèrent de multiples niveaux de fiction et modes de représentation. Cependant, la première version sortie en 1953 présentait encore un autre artifice : la projection en 3D.¹³⁷ En utilisant la 3D, le film semble vaincre l'aspect plat de l'image, briser le cadre de la scène diégétique à l'italienne et rétablir une forme de scène élisabéthaine qui s'avance parmi le public. Par exemple, alors que Petruchio entonne « Where Is The Life That Late I Led ? » au sein de la comédie musicale dans le film, il marche le long d'une rampe qui se prolonge dans la salle. L'effet 3D permet d'amener Petruchio et la rampe à la fois dans le théâtre de la diégèse et dans la salle de cinéma, renforçant l'impression que la chanson est un équivalent shakespearien du soliloque, mais un soliloque qui s'adresse à deux types de spectateurs à la fois – fictifs et « réels ». Les effets 3D les plus impressionnants du film ont lieu au cours des numéros de la comédie musicale imbriquée, un peu plus rarement au cours des numéros du cadre

¹³⁶ M. ANDEREGG, *Cinematic Shakespeare*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2004, p. 103.

¹³⁷ Voir W. PAUL, « Breaking the Fourth Wall: 'Belascoism', Modernism, and a 3-D *Kiss Me Kate* », *Film History* 16.3, 2004, pp. 229-242.

narratif principal, et pratiquement jamais au cours des épisodes « réalistes » et non chantés/dansés du récit. La 3D marque ainsi les différents degrés de fictionalité et vient symboliser la capacité du théâtral et du musical à envahir et à se réapproprier le filmique.

II. L'appropriation de Shakespeare par le cinéma : rédemption, « universalité » et patrimoine culturel

Au cinéma, le fait de regarder, de lire, de répéter ou de jouer une pièce de Shakespeare implique généralement un voyage personnel et initiatique. Ce voyage peut être jonché d'obstacles mais finira toujours par une rédemption et une découverte de soi – à la fois pour les acteurs et pour les spectateurs dans le film et du film. Dans *Le Conte d'hiver* d'Eric Rohmer (1992), Félicie, le personnage principal, assiste à une représentation théâtrale du *Conte d'hiver* de Shakespeare, expérience émotionnelle qui la transforme. Nous la voyons pleurer et s'identifier à Hermione lorsque la statue revient à la vie. À notre tour, nous sommes encouragés à nous identifier à Félicie, et à comprendre son obsession pour son amant idéal et absent, obsession tout d'abord difficile à expliquer et apprécier avant cette médiation théâtrale. À l'instar de la statue d'Hermione qui s'anime, la pièce dans le film opère une restauration quasi magique, et transforme ce qui apparaissait comme l'histoire relativement frustrante et opaque d'une jeune femme à la dérive en une histoire de foi retrouvée, pour l'héroïne et les spectateurs du film.¹³⁸

L'insertion d'une pièce shakespearienne dans un récit cinématographique peut guider les spectateurs diégétiques vers une forme d'épiphanie, et les spectateurs du film vers une compréhension plus large de l'intrigue. La pièce dans le film révèle souvent la persistance du modèle stanislavskien dans la création de spectacles et leur réception. Les films utilisent régulièrement des répétitions et des représentations imbriquées pour rendre compte des voyages intérieurs de l'acteur ou de l'actrice dans l'apprentissage de son rôle, ou de l'évolution du rôle au cours des répétitions.¹³⁹ Ces voyages intérieurs véhiculent la vision universaliste d'un Shakespeare qui fait autorité, et reflètent les histoires que les gens de théâtre construisent, racontent et se transmettent, et que les spectateurs souhaitent entendre sur ce qui se passe en coulisses pendant le processus créatif. Les répétitions dans le film révèlent

¹³⁸ Voir T. CARTELLI et K. ROWE, *New Wave Shakespeare on Screen*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 38.

¹³⁹ Voir C. MAZER, « Sense/Memory/Sense-memory: Reading Narratives of Shakespearian Rehearsals », *Shakespeare Survey* 62, 2009, p. 332 ; p. 348.

généralement une forme attendue de sous-texte sur les raisons pour lesquelles, et les manières avec lesquelles, les représentations des pièces shakespeariennes produisent des émotions. Les scènes de répétitions dans le film émergent d'une longue tradition cinématographique où l'on voit des spectacles se monter. Dans le film *In the Bleak Midwinter* (*Au beau milieu de l'hiver*, 1995) réalisé par Kenneth Branagh, un groupe d'acteurs amateurs monte *Hamlet* dans une église désaffectée ; dans *Shakespeare in Love* (réalisé par John Madden en 1998), un jeune Shakespeare compose et joue dans *Roméo et Juliette* alors qu'il ressent lui-même les affres de l'amour. Dans ces films, le monde de la scène et le monde des coulisses se répondent et se brouillent. Les acteurs explorent leur passé et leurs émotions pour préparer au mieux leur rôle, tandis que jouer leur rôle les aide à résoudre leurs problèmes personnels. Le film *Stage Beauty*, réalisé par Richard Eyre en 2004, applique de manière anachronique ces mêmes principes stanislavskiens au théâtre de la Restauration lorsqu'il transforme les répétitions et les représentations d'*Othello* en pièces dans le film. Cette période particulière de l'histoire du théâtre anglais, où les acteurs travestis laissent la place à des actrices, est construit comme un moment clé, où émerge une méthode de jeu pré-stanislavskienne fondée sur l'émotion, qui libère le théâtre des carcans rigides et des conventions non réalistes, et contribue à brouiller la frontière entre « réalité » et illusion. Les spectateurs dans le film et du film ne savent plus si la violence sur scène est feinte ou authentique. Dans *Stage Beauty*, la pièce dans le film devient un médium dans lequel, paradoxalement, l'artifice disparaît. L'identité de l'acteur se mêle à celle du rôle ; la vie se confond avec l'art. Le spectacle où culminent les tensions du film révèle que les acteurs peuvent atteindre leur meilleure interprétation du rôle uniquement lorsqu'ils croient que ce qui se passe sur scène est vrai (l'actrice qui joue Desdémone craint ainsi d'être tuée pour de vrai par l'acteur jouant Othello). En d'autres termes, la meilleure interprétation est censée apparaître lorsqu'il n'y a plus de jeu. Cependant, en racontant les histoires d'acteurs qui jouent (ou plutôt ne jouent pas), les films créent également de nombreux effets distanciants. Les mises en scène théâtrales qui figurent au cœur de ces films mettent au jour les circonstances de production et les principes de construction sur lesquels les fictions sont fondées ; mais si ces films révèlent les conditions des *productions théâtrales imbriquées*, ils ne divulguent pas les conditions de production du *film lui-même*. Au cinéma, même si les pièces ont lieu sur scène, ces dernières sont souvent transformées en spectacles cinématographiques, avec des champs/contre-champs intensifiant les phénomènes d'identification et avec une musique non diégétique accentuant l'émotion. Néanmoins, même si Branagh, Eyre ou Madden s'étaient filmés eux-mêmes en train de créer les pièces dans le film, il existe

une limite objective à la révélation des conditions de tournage. Même si la caméra est filmée, cet acte de tournage au second degré sera caché à son tour. Le méta-cinéma combine ainsi des effets distanciants et une plongée plus forte dans le monde du récit. Une pièce dans la pièce, une pièce dans le film ou un film dans le film révèlent la construction de l'illusion tout en rendant le premier niveau de fiction plus « vrai ». En effet, dans un phénomène de double déni déjà bien connu au théâtre, si la pièce imbriquée est une illusion, alors le cadre filmique général devient un peu moins « faux ». L'efficacité du méta-cinéma semble surtout dépendre de la réception, des attentes des spectateurs et de la capacité de chacun à repérer les marques d'énonciation filmique.¹⁴⁰

Les films qui incluent des extraits shakespeariens puisent dans les pièces, se les approprient et, ce faisant, s'interposent entre le public et l'autorité culturelle shakespearienne. Les appropriations filmiques de Shakespeare peuvent prendre la forme d'une lecture dans le film, d'une pièce dans le film ou d'une comédie dans le film, mais beaucoup plus rarement d'un tournage de film dans le film. Les appropriations associent donc Shakespeare aux anciens médias, au passé et aux temps coloniaux. Certains extraits shakespeariens célèbrent le patrimoine culturel britannique et la tradition littéraire, entretenant ainsi une forme de nostalgie mais permettant aussi de mener une réflexion sur la consommation moderne de la culture élisabéthaine et sur la fonction d'une œuvre « originale ». Alors que le film *Shakespeare in Love*, de manière fort divertissante, remet en question les récits canoniques, il entretient également notre vision de Shakespeare en tant qu'icône populaire dominante de notre époque. Avec une distribution qui combine anciens acteurs de la Royal Shakespeare Company (Judi Dench, Joseph Fiennes, Antony Sher) et stars hollywoodiennes (Ben Affleck, Gwyneth Paltrow), le film mêle culture « élitiste » et culture populaire pour véhiculer l'idée que les pièces de Shakespeare sont universelles et pour célébrer un pouvoir de l'amour, soit-disant trans-historique et éternel, qui reliait les êtres humains autour d'une dévotion pour le « Barde ». L'inclusion d'extraits shakespeariens pose souvent comme équivalents les termes « Shakespeare », « progrès culturel » et « civilisation ». Dans le film *The Goodbye Girl* (réalisé par Herbert Ross en 1977), Eliot (Richard Dreyfuss), acteur jouant dans une production en marge de Broadway, vient, à contre cœur et sur les ordres de son metteur en scène, d'interpréter Richard III comme une « grande folle ». Mais, après la représentation, il parvient tout de même à se faire engager dans

¹⁴⁰ Voir S. HATCHUEL, *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, Chapter 4.

une troupe permanente. La trajectoire du rôle et de l'acteur nous montre que Shakespeare ouvre toujours des portes, permet de changer de vie, même s'il est constamment redéfini, reconstruit et remodelé hors des sentiers battus.¹⁴¹

III. Shakespeare hors normes

Toute inclusion filmique de Shakespeare sous-tend une politique de la représentation, notamment une politique identitaire offrant une réflexion sur la construction de la nation, de la « race » et du genre masculin/féminin dans notre culture contemporaine. Ainsi, les extraits des pièces historiques ont servi soit à exprimer des sentiments de nationalisme décomplexé et de patriotisme moralisateur, soit, au contraire, à ridiculiser ces derniers.¹⁴² Les pièces dans le film ont pu également mettre au jour le programme idéologique des pièces shakespeariennes elles-mêmes. Dans le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole ?* (1967), Pier Paolo Pasolini transforme Othello en une pièce jouée par des acteurs déguisés en pantins dont les ficelles sont tirées par un marionnettiste. De plus en plus atterrés par le tour que prend l'intrigue, les spectateurs d'origine populaire et ouvrière, envahissent la scène et changent l'histoire : ils sauvent Desdémone et tuent Othello et Iago. Si les spectateurs révèlent leur manque de sophistication et la confusion qu'ils font entre fiction et réalité, ils s'élèvent aussi héroïquement contre le sous-texte patriarcal, raciste et masochiste de la pièce. En montrant le marionnettiste qui tire les ficelles et en donnant aux pantins humains (ainsi qu'aux spectateurs) un libre-arbitre et une capacité à agir et intervenir, Pasolini met en tension le discours qui fait « autorité » et la résistance idéologique qui peut s'organiser face à lui.¹⁴³

¹⁴¹ Voir M. BURNETT, « Parodying with Richard », in S. HATCHUEL et N. VIENNE-GUERRIN (dir.), *Shakespeare on Screen: 'Richard III'*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005, pp. 91-112.

¹⁴² Voir M. TEMPERA, « 'Only about Kings': References to the Second Tetralogy on Film and Television », in S. HATCHUEL et N. VIENNE-GUERRIN (dir.), *Shakespeare on Screen: The Henriad*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, pp. 233-268.

¹⁴³ Voir S. MASSAI, « Subjection and Redemption in Pasolini's *Othello* », in S. MASSAI (dir.), *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London, New York, Routledge, 2006, pp. 95-108.

Les appropriations de Shakespeare par la culture populaire ne sont pas toutes des hommages à leur source. Selon Douglas Lanier, « Because pop culture used Shakespearian language as a foil against which it could demonstrate its popularity, the act of citing Shakespeare became a conventional mark of the Other, the sign of a character's deviation from the bourgeois norm ».¹⁴⁴ La culture populaire s'est, d'une certaine manière, construite avec Shakespeare, mais aussi contre lui – Shakespeare devenant le signe de l'altérité par excellence. Dans *Dead Poets Society* (*Le Cercle des poètes disparus*, réal. Peter Weir, 1989), John Keating commence son enseignement de Shakespeare en imitant un acteur de théâtre britannique, explicitement gay, puis offre à ses élèves l'imitation ultra virile d'acteurs de cinéma américains – Marlon Brando en Marc Antoine dans le film de Mankiewicz, et John Wayne en Macbeth imaginaire. L'imitation de Wayne devient vite une parodie du mâle hétérosexuel américain. Shakespeare est d'abord codé comme « gay », puis est adapté à la norme hétérosexuelle. Mais cette adaptation encourage paradoxalement les élèves à aimer le Shakespeare « classique » et « gay », à jouer dans les pièces du dramaturge et à contrevenir aux normes sexuelles, tout en semblant le nier. Neil, l'un des élèves de Keating, finit par jouer Puck de manière très traditionnelle dans une production du *Songe d'une nuit d'été* et, à travers une série de champs/contre-champ, semble prononcer la tirade de fin à son père, en quête de son approbation. Après la représentation, le père de Neil n'est pas convaincu, et lui annonce qu'il sera envoyé dans une école militaire pour y être formé comme médecin. De désespoir, Neil se suicide. La scène de confrontation entre le père et le fils joue implicitement sur l'incapacité de Neil à faire son « coming out » et établit un lien entre l'identité homosexuelle et le fait de jouer Shakespeare – dans ce cas particulier, jouer le personnage féérique de Puck, « fairy » voulant dire « homo » en anglais.¹⁴⁵

On trouve déjà cette tension entre un jeu d'acteur « homosexuel » et un jeu « hétérosexuel » à l'œuvre dans le célèbre western de John Ford, *My Darling Clementine* (*La Poursuite infernale*, 1946). Obligé de réciter le monologue d'Hamlet « To be or not to be » perché sur une table de saloon, l'acteur itinérant Granville Thorndike prend peur et s'arrête en pleine tirade. Doc Holliday (Victor Mature) prend alors le relais, et fait grande impression devant Wyatt Earp (Henry Fonda), étonné par le savoir de son ami. Hollyday

¹⁴⁴ D. LANIER, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 66.

¹⁴⁵ Voir R. BURT, *Unspeakable ShaXXXespeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*, New York, St. Martin's, 1998, pp. 52-55.

va jusqu'au vers « thus conscience does make cowards of us all » avant d'être interrompu par une quinte de toux. Cette pièce dans le film traduit le combat de Hollyday contre sa propre incapacité à agir et annonce sa mort prochaine. Il peut paraître incongru d'importer du Shakespeare dans un western, comme le laisse entendre la réaction de surprise de Doc, « Shakespeare, in Tombstone ? ». Cette étrangeté, voire cette anomalie, vient en fait symboliser l'avancée de la « civilisation » vers l'Ouest, traduit la tension entre culture élitiste et populaire, poursuit la tradition de la grande tragédie classique en l'« américanisant » et répond ainsi au désir ressenti par l'Amérique de prétendre à une part de l'héritage shakespearien. À une période où le cinéma d'Hollywood entend réaffirmer la masculinité américaine après la seconde guerre mondiale, cette séquence explore également ce que signifie jouer ou agir en « homme » (« to act » recouvrant ces deux aspects en anglais). Les manières affectées de Thorndyke, et le fait qu'il soit acteur, permettent de lui affubler l'étiquette d'« efféminé ». Le film construit d'ailleurs une identification momentanée entre lui et Doc Hollyday qui reprend le soliloque à son compte, même si la diction se révèle plus naturelle, intense et « masculine ». Doc se retrouve dans la même position qu'Hamlet : il ne peut pas *agir* mais il peut *jouer*. Cette pièce dans le film donne ainsi à *My Darling Clementine* la possibilité de mettre au jour différentes formes de jeu. Le film établit une différence entre le jeu imbriqué, britannique et efféminé, et le jeu « masculin » et « américain » du cadre général, qu'il privilégie. La manière américaine de jouer la comédie (symbolisée par Henry Fonda et sa représentation idéalisée de l'hétérosexualité masculine) est protégée par la mise en abyme et le phénomène de dénégaration qui participe à nous faire oublier que Fonda est lui aussi un acteur.

Les pièces dans le film sont souvent utilisées pour représenter les histoires d'amour hétérosexuelles de manière idéalisées. En témoignent la représentation finale de « Pyrame et Thisbé » dans le film *Le Songe d'une nuit d'été* (réalisé par Michael Hoffman en 1999) et celle de *Roméo et Juliette* dans *Shakespeare in Love*. Ces représentations imbriquées rejettent la voix de fausset de l'acteur travesti loin de la scène, pour raconter une histoire de « progrès » à travers cette éradication de l'instabilité vocale. Dans le *Songe* d'Hoffman, Flute, le jeune acteur travesti, commence à jouer Thisbé en imitant la voix haut perchée d'une femme et en transformant la situation tragique en grosse farce. Avec sa voix suraiguë ridicule, Flute ne parvient ni à interpréter une femme de manière crédible ni à rendre la douleur de Thisbé devant la mort de Pyrame. Mais Flute choisit finalement de ne plus compter sur l'artifice théâtral : il enlève sa perruque, révélant ainsi sa coupe de cheveux très courte, revient à sa voix naturelle de garçon, et parvient enfin à

faire croire au désespoir ressenti par Thisbé. Le spectacle est un succès, comme le montrent les plans de réaction sur les spectateurs en pleurs. En stabilisant sa voix, Flute ne fait pas que redonner de la dignité aux acteurs amateurs, il réhabilite la romance hétérosexuelle.¹⁴⁶

Shakespeare in Love utilise la même séquence narrative où la voix masculine s'avère inefficace en début de représentation. Le jeune acteur qui s'apprête à jouer Juliette est dans l'embarras : sa voix est en train de muer. Tous pensent que le spectacle va devoir être annulé. Mais Viola (jouée par Gwyneth Paltrow) sauve la situation à la dernière minute en jouant le rôle de Juliette avec sa vraie voix de femme. À nouveau, la voix de fausset, avec son instabilité qui dérange et qui brouille les genres masculin/féminin, est bannie de la scène pour garantir le succès du spectacle... et le succès de la romance hétérosexuelle entre Viola et Shakespeare. L'instabilité du genre acquiert une voix mais uniquement pour que celle-ci soit exclue. La pièce dans le film construit une trajectoire qui va du brouillage des genres à une normalisation de ces derniers, sous la façade d'un mouvement qui irait de l'artifice à une « sincérité », du jeu excessif et ridicule au jeu naturel et « authentique ». Cette normalisation de Shakespeare, après de brefs moments subversifs, symbolise la transition, qui s'opère dans les films eux-mêmes, de l'esthétique du théâtre à celle du cinéma dominant.

IV. Shakespeare « glocalisé » : films théâtraux ou pièces cinématographiques ?

Cette transition opère un brouillage qui interroge la nature du cadre général : le cinéma encadre-t-il le théâtre, ou serait-ce l'inverse ? Cette question se pose notamment dans le film de Gus Van Sant, *My Private Idaho* (1991), qui recontextualise les deux pièces d'Henry IV à Portland, au début des années 90. Paradoxalement, les moments de comédie entre les personnages de Hal et Falstaff sont importés dans le film non pas pour susciter le rire, mais pour donner une impression de sérieux et relier explicitement le film à l'héritage shakespearien. Cependant, le film est moins hanté par les pièces de Shakespeare qu'il ne l'est par une autre adaptation cinématographique, le film *Chimes at Midnight* (*Falstaff*, 1965) d'Orson Welles.¹⁴⁷ Certaines séquences de *My Private Idaho* reprennent le film de

¹⁴⁶ Voir G. BLOOM, *Voice in Motion: Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.

¹⁴⁷ Voir K. HOWLETT, « Utopian Revisioning of Falstaff's Tavern World: Orson

Welles quasiment plan par plan, déplaçant ainsi le « centre » shakespearien du théâtre anglais vers le cinéma américain. Cette question de la source « originale » se retrouve également dans le film *Saptapadi*, réalisé par Ajoy Kar en 1961, qui raconte une histoire d'amour interracial au Bengal avant l'indépendance de l'Inde. *Saptapadi* intègre une représentation théâtrale du meurtre de Desdémone par Othello, mais la scène apparaît davantage comme un film dans le film et beaucoup moins comme une pièce dans le film. Le public n'est jamais montré dans le même plan que les acteurs de théâtre et semble ne pas appartenir au même environnement. La représentation théâtrale rappelle à nouveau fortement Welles, faisant écho à son *Othello* de 1952, avec le même travail sur le clair-obscur et le même vent sifflant en fond sonore. Même lorsque le rideau est tiré à la fin de la séquence, l'effet est cinématographique, et rappelle un volet de transition. L'encadrement du théâtre shakespearien par le cinéma est, en fait, déjà médiatisé par un Shakespeare cinématographique.¹⁴⁸

Les extraits filmiques de Shakespeare au sein de cultures « étrangères » ne devraient pas nécessairement être vus comme des remises en question ou des critiques subversives des textes « originaux », mais comme des manières de *réinventer* Shakespeare dans d'autres contextes. Dans la longue histoire de l'adaptation transnationale de Shakespeare, les pièces dans le film opèrent une symbiose entre le théâtre et le cinéma, et suggèrent parfois que le premier a été totalement absorbé par le second. *Shakespeare Wallah* (réalisé en 1965 par James Ivory), où des acteurs itinérants parcourent l'Inde en donnant des représentations shakespeariennes, brouille la distinction entre le spectacle vivant britannique et le cinéma de Bollywood. Le film dévoile à la fois le travail effectué dans les coulisses du théâtre et sur les plateaux de cinéma, y découvrant la même forme d'illusion et le même public : la musique non-diégétique du film est révélée comme étant diégétique lorsque nous découvrons un tourne-disque en coulisses ; un personnage qui, à première vue, chantait au sein du film lui-même s'avère jouer dans un film bollywoodien dans le film. Dans le même temps, les spectateurs des pièces

Welles's Chimes at Midnight and Gus Van Sant's *My Own Private Idaho* », in L. S. STARKS et C. LEHMANN (dir.), *The Reel Shakespeare. Alternative cinema and Theory*, Madison and Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2002, p. 165.

¹⁴⁸ Voir R. BURT, « All that Remains of Shakespeare in Indian film », in D. KENNEDY et Y. LI LAN (dir.), *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 73-108.

shakespeariennes sont identifiés comme des fans de films bollywoodiens, puisqu'ils peuvent reconnaître parmi eux une actrice de cinéma célèbre. Dans ces formes de représentations imbriquées, le théâtre de Shakespeare n'apparaît pas essentiellement différent du cinéma de Bollywood, ni même éclipsé par ce dernier au sein de l'Inde postcoloniale. Il apparaît, au contraire, comme un théâtre médiatisé et hybride. Ces appropriations shakespeariennes dans des films indiens montrent parfois Shakespeare comme un reliquat obsolète et fragmenté de la période coloniale. Le matériau shakespearien oscille entre visibilité et invisibilité, mémoire et oubli, et devient un véritable catalyseur culturel, dont le refoulement permet de formuler et d'exprimer autre chose, notamment l'entrée des films indiens dans un cinéma mondialisé. Produits pour être vus à grande échelle, les films nécessitent généralement un capital et des collaborateurs du monde entier : ces conditions de production et de distribution remettent en question l'idée même d'un centre culturel hégémonique, qui serait critiqué, subverti ou confirmé par ses marges locales et postcoloniales. Le terme « glocal » est ainsi de plus en plus utilisé pour décrire ces multiples interactions entre le global et le local.

Les pièces dans le film permettent de mener une réflexion sur les deux médias, le théâtre et le cinéma, en résonance avec la définition de la parodie que donne Linda Hutcheon : « fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression ».¹⁴⁹ À la fois conservateurs et subversifs, les extraits shakespeariens légitiment l'autorité shakespearienne tout autant qu'ils la contestent. Ils peuvent faire partie d'une stratégie nostalgique visant à préserver la culture « élitiste » et les valeurs classiques ; ou ils peuvent se présenter comme des actes audacieux de déconstruction, remettant en question nos conceptions en matière de propriété artistique, notion qui se nourrit du caractère supposé exceptionnel, original et unique de l'œuvre et de l'idée que se fait le capitalisme de l'« Auteur ». En tant qu'appropriations, traductions et adaptations qui citent ou transforment Shakespeare, les différentes formes de pièces dans le film reconnaissent en Shakespeare un creuset de pouvoir symbolique et de connaissances, tout en mettant au défi l'autorité culturelle qui entoure ses pièces et sa personne. Certains extraits shakespeariens semblent fonctionner comme des jetons que l'on peut échanger librement, qui ne seraient plus reliés à un étalon culturel fixe ou à un sens stable, mais qui nous permettent toujours de réfléchir à ce que Shakespeare signifie ou génère, à la manière

¹⁴⁹ L. HUTCHEON, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, New York, London, Methuen, 1985, p. 26.

dont ses mots et ses pièces circulent et sont reçues dans notre culture contemporaine postmoderne.

Films cités

- *Almeryda, Michael, dir. (2000). *Hamlet*. USA, Miramax. Snd., col., 112 mins.
- *Branagh, Kenneth, dir. (1996). *Hamlet*. USA/UK, Columbia. Snd., col., 242 mins.
- . (1995). *In the Bleak Midwinter*. UK, Sony Pictures. Snd., bw., 99 mins.
- Eyre, Richard, dir. (2004). *Stage Beauty*. UK/USA, Lions Gate. Snd., col., 106 mins.
- *Ford, John, dir. *My Darling Clementine* (1946) USA, Twentieth Century Fox. Snd., bw., 97 mins.
- *Hoffman, Michael, dir. (1999). *A Midsummer Night's Dream*. Italy/UK/USA, Twentieth Century Fox. Snd., col., 116 mins.
- *Ivory, James, dir. (1965). *Shakespeare Wallah*. USA, Merchant Ivory/Continental. Snd., bw., 120 mins.
- *Kar, Ajoy, dir. (1961). *Saptapadi*. India, Alochhaya Productions. Snd., bw., 163 mins.
- *Madden, John, dir. (1998). *Shakespeare in Love*. USA, Miramax. Snd., col., 122 mins.
- *Olivier, Laurence, dir. (1948). *Hamlet*. UK, Two Cities. Snd., bw., 155 mins.
- . (1944). *Henry V*. UK, Two Cities. Snd., col., 137 mins.
- . (1955). *Richard III*. UK, London Film. Snd., col., 161 mins.
- *Pacino, Al, dir. (1996). *Looking for Richard*. USA, Twentieth Century Fox. Snd., col., 109 mins.
- *Pasolini, Pier Paolo, dir. (1967). *Che Cosa Sono Le Nuvole?* Italy, Dino de Laurentiis Cinematografica. Snd, col., 22 mins.
- *Rohmer, Eric, dir. (1992). *Le Conte d'hiver (A Tale of Winter)*. France, C.E.R./Les Films du Losange/Sofiarp. Snd, col., 114 mins.
- *Ross, Herbert, dir. (1977). *The Goodbye Girl*. USA, Warner/MGM. Snd, col., 111 mins.
- *Sidney, George, dir. (1953). *Kiss Me Kate*. USA, MGM. Snd, col., 109 mins.
- *Van Sant, Gus, dir. (1991). *My Own Private Idaho*. USA, New Line. Snd., col., 104 mins.

*Weir, Peter, dir. (1989). *Dead Poets Society*. USA, Touchstone/Buena Vista. Snd., col., 128 mins.

*Welles, Orson, dir. (1965). *Chimes at Midnight*. France/Spain/Switzerland, Alpine Films. Snd., bw., 115 mins.

---. (1952). *Othello*. USA/Italy/France/Morocco, Mercury/United Artists. Snd., bw., 90 mins.

Shakespeare chez Mankiewicz :

Puissance et fragilité de la théâtralité au cinéma

par

Laurent Van Eynde
Facultés universitaires Saint-Louis

Au seuil de cette étude consacrée à Shakespeare chez Mankiewicz, il est nécessaire que je précise d'entrée comment je répartis les rôles et ce que j'entends par ce « chez » – en quoi, au fond, l'œuvre théâtrale de Shakespeare élit domicile, à mon sens, dans la production cinématographique de Joseph L. Mankiewicz.

Il ne s'agira pas ici d'une quelconque enquête génétique, fondée sur des recherches historiques et factuelles poussées, et qui démontreraient à partir de quel moment, à la faveur de quelles circonstances et avec quelle constance, la lecture de Shakespeare aurait influencé les choix scénaristiques ou les options de mises en scène de Mankiewicz. Mon propos se veut à la fois plus lâche, plus décontracté, mais aussi, je crois, plus fondamental. Je voudrais tout simplement éclairer une œuvre par l'autre, et suggérer ainsi que la prise en considération d'un même sens de la théâtralité chez ces deux créateurs, dans des dispositifs pourtant en apparence bien différenciés (d'un point de vue esthétique et d'un point de vue historique), engage un rapport au monde partagé – partagé autour d'un jeu théâtral dont la puissance anthropologique, sociale, politique et historique tient en fin de compte aux performances croisées du langage et du corps mis en image.

Pour autant, les effets de miroirs, plus ou moins déformants (sans quoi nous n'apprendrions rien), se justifient aussi d'une rencontre de fait entre Mankiewicz et Shakespeare, puisque le premier a réalisé une brillante adaptation du *Jules César* du second, en 1953, adaptation à laquelle je consacrerai bien sûr une part de mes analyses. Tout comme il n'est pas anecdotique ou indifférent que Mankiewicz réalise dix ans plus tard une célèbre *Cléopâtre*, redoublant ainsi le diptyque shakespearien de *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*, un nombre d'années comparable séparant d'ailleurs

les œuvres chez les deux créateurs (une dizaine d'années). Ceci dit rien n'est jamais simple : la *Cléopâtre* de Mankiewicz n'est pas une adaptation de Shakespeare (le scénario initial s'inspire d'ailleurs plus de l'œuvre de George Bernard Shaw) ; et là où les pièces de Shakespeare content des épisodes différents de l'histoire de Rome et de l'Égypte, les films de Mankiewicz jouent de recouvrements partiels, à tel point que César s'y fait assassiner les deux fois, en 53 sous les traits de Louis Calhern, en 63 sous les traits de Rex Harrison, avec des mises en scène à la fois en répétitions et variations.

Mais Shakespeare est déjà à l'œuvre chez Mankiewicz avant l'adaptation de *Jules César* par le fait même du rôle que tient dans son œuvre la notion de théâtralité. C'est un lieu commun de l'analyse de l'œuvre de Mankiewicz que d'évoquer sa nature théâtrale, laquelle se justifierait, biographiquement, des passions littéraires et scéniques du réalisateur. Mais lorsqu'on a affaire à un lieu commun, il faut bien évidemment s'inquiéter plus de ce qu'il recouvre que de ce qu'il révèle. Qu'en est-il donc de cette théâtralité chez Mankiewicz ?

Quoiqu'il en soit de son attirance déclarée pour la représentation théâtrale, de ses diatribes contre Hollywood, contrastant avec son désir d'être reconnu à Broadway, Mankiewicz n'a cessé d'appartenir au monde du cinéma, et même au monde du cinéma hollywoodien classique. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer à celle de ses œuvres qui prétend mettre en scène le plus directement le monde du théâtre, *All About Eve* (*Eve*, 1950). Le réalisateur et scénariste y met en scène tous les personnages participant, directement ou indirectement, à la représentation scénique : l'auteur de pièces à succès, sa vedette de prédilection, le metteur en scène, le critique de théâtre et la « fan »... Dans une séquence fameuse, le metteur en scène, Bill Sampson (interprété par Garry Merrill) s'emporte face à la passion théâtrale de la « fan » (Eve Harrington, interprétée par Anne Baxter), exprimée avec trop de naïveté à son goût : « Le théâtre ! Le théâtre ! Quel code stipule qu'il n'existe que dans des lieux affreux entassés sur 1 km² à New York ? Ou Londres, Paris ou Vienne ? Vous savez ce qu'est le théâtre ? Un cirque de puces. L'opéra, les rodéos, les carnavals, les ballets, les danses indiennes, un homme-orchestre, tout cela, c'est du théâtre. Là où il y a de la magie, un public qui y croit, il y a du théâtre. Donald Duck, Ibsen, le Ranger solitaire, Sarah Bernhardt, Poodles Hanneford, Lunt & Fontanne, Betty Grable, Rex, le cheval sauvage, Eleonora Duse... Tout cela, c'est du théâtre. Vous ne les comprenez pas, vous ne les aimez pas tous ? Le faut-il ? Le théâtre est pour tous, dont vous, mais pas seulement vous. N'approuvez pas, désapprouvez... Ce n'est peut-être pas votre théâtre, mais c'est celui de quelqu'un d'autre. [...] On est si bourgeois dès qu'on parle de théâtre. Parfois, je ne supporte

plus »¹⁵⁰. Bill Sampson joue une superbe tirade de théâtre, sans être interrompu, ni par Eve, ni par le montage lui-même : il est filmé en un plan-séquence, sans coupure, sans le moindre plan d'insert sur son maigre public. Dans la longue et justement célèbre interview donnée à Michel Ciment, Mankiewicz concède bien volontiers que dans tous ses films, un personnage est son porte-voix, et il ne fait aucun doute que tel est le rôle du metteur en scène Bill Sampson dans *Eve*¹⁵¹. Celui-ci est d'ailleurs sur le point de partir à Hollywood, pour y exercer son art de la théâtralité à travers un autre médium. Mais ce qu'il affirme avant tout c'est conjointement l'universalité et la polymorphie du théâtre. En fin de compte, c'est bien la théâtralité en elle-même, y compris dans ses formes sociales, qui occupe Mankiewicz. L'espace scénique et la représentation théâtrale ne constituent que le foyer d'une interrogation anthropologique, sociologique et philosophique plus large, comme l'a très bien vu Vincent Amiel : « La scène dramatique oblige en effet à poser la question de statuts, des fonctions, des rôles. Elle oblige à traiter de la distinction des états »¹⁵². Toute l'œuvre de Mankiewicz est traversée par cette inquiétude de la représentation – de son faire, de sa performance, de ses échecs, des dissimulations réciproques. La théâtralité en soi est mise en scène par l'œuvre cinématographique de Mankiewicz. En conclusion de l'interview avec Michel Ciment (1983), Mankiewicz confesse : « ce que j'aime le plus au monde : le théâtre, le théâtre dans lequel nous vivons, le théâtre que nous projetons à l'écran et celui que nous représentons sur scène. Et le théâtre de la vie quotidienne, fait de conflits et des rapports entre les hommes et les femmes ». Et c'est bien à travers l'image cinématographique que Mankiewicz veut saisir la théâtralité en général.

En l'occurrence, dans *All About Eve*, la théâtralité de l'image cinématographique se dit par l'homologie avec la performance de l'acteur ou plus précisément de l'actrice. C'est en effet sur le personnage de l'actrice que repose ici l'édifice cinématographique, anthropologique et social de la théâtralité. Le monde de Eve est composé de sujets dont l'humanité et la socialité s'expriment dans l'art de la feinte. L'action du film est une action de jouer, les personnages sont des acteurs. Cela est naturellement vrai de Margo

¹⁵⁰ *All About Eve* (*Eve*, 1951), 21'25''- 22'40''.

¹⁵¹ Il est vrai que, sur la proposition de Michel Ciment, c'est explicitement au critique de théâtre Addison DeWitt (Georges Sanders) que Mankiewicz attribue cette fonction, sans s'appesantir. Nous ne pensons pas que cette assertion résiste à l'analyse du film, et nous la mettons donc sur le compte d'une mémoire défaillante (l'interview a lieu plus de trente ans plus tard) et des conditions de l'échange rythmé entre Mankiewicz et Ciment.

¹⁵² V. AMIEL, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, PUF, 2010, pp. 70-71.

Channing ou de Eve, bien sûr, mais aussi des autres personnages qui sont tous maîtres dans l'art de la feinte. Chacun affecte un rôle, trompe ses proches en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas, cachant une vérité qui lui permet de modifier l'équilibre de sa relation avec les autres. Tous, en fin de compte, sont des personnages de théâtre – ou, pour mieux dire, des *performances théâtrales* qui paraissent creuser un abîme entre leur personne et leur personnage. Cette généralisation de la théâtralité, qualifiant l'action de tous les personnages, est décisive pour le propos de Mankiewicz. Elle implique qu'à tout moment, la relation acteur/public peut se renverser et la théâtralité nouer d'autres types de rapports sociaux. C'est là ce qu'a très précisément saisi Vincent Amiel : « Mankiewicz ne cesse [...] de se heurter à la question de la rampe, de la séparation nette et définitive entre acteurs et spectateurs, c'est-à-dire aussi entre protagonistes de la scène sociale, et [...] entre protagonistes des scènes de séduction. Toutes les situations dans lesquelles il les place sont d'abord des situations binaires, où chacun est distinctement identifié, lié à son espace propre, et jouant de sa fonction ou de son statut. Qu'il s'agisse de relations professionnelles, conjugales, amoureuses, qu'elles induisent rivalité, affrontement, séduction, elles ne fonctionnent que vis-à-vis d'une limite symbolique autour de laquelle s'échangent répliques et coups bas, clin d'œil et humiliation. Le découpage autant que le choix des lieux de la dramaturgie sont à cet égard très nets : les plans opposent les personnages (parfois l'un à l'autre, et parfois aussi un seul face au groupe), le *cut* marquant la rampe implicite entre des lieux qui définissent le territoire scénique des uns – acteurs – et des autres – spectateurs. [...] Tour à tour, chacun est acteur et chacun est spectateur, tour à tour maîtrisant, d'une certaine façon, l'espace de jeu. C'est le cas des protagonistes de *Cléopâtre*, du *Limier*, de *Jules César*, mais plus nettement encore d'*Eve* »¹⁵³.

Que l'on comprenne bien : c'est la rampe qui est *définitive* – autrement dit : une répartition des rôles entre spectateur et acteur. Mais ceux-ci tournent autour de cette rampe pour échanger leurs positions, l'acteur devenant spectateur du spectateur devenu acteur. Une séquence de *All About Eve* est à cet égard particulièrement remarquable¹⁵⁴. On introduit pour la première fois la jeune Eve Harrington dans la loge de Margo Channing. Eve se comporte bien sûr en *fan*, affirmant d'emblée qu'elle aime toutes les pièces dans lesquelles joue son idole. Elle est donc dans la position de la spectatrice – et même d'une spectatrice de *star*. Margo joue d'ailleurs son rôle, à la fois distante et quelque peu condescendante. À ses côtés, Lloyd Richards (Hugh

¹⁵³ ID., pp. 60-62.

¹⁵⁴ *All About Eve*, 12'14''-17'58''.

Marlowe), l'auteur, et sa femme Karen, assistent à la scène. Margo invite Eve à s'asseoir et celle-ci se retrouve seule face à un public qui lui demande qui elle est, pourquoi elle nourrit une telle admiration pour Margo Channing etc. S'engage alors un jeu de champs contre-champs, oscillant du petit groupe de Margo à Eve en plan rapproché. Les *cut* d'un plan à l'autre instituent une rampe, en effet. Sans doute la position des différents personnages dans l'espace ne saute-t-elle pas directement aux yeux des spectateurs du film. Mais voici que, de manière impromptue, la secrétaire particulière et femme à tout faire de Margo revient dans la pièce, pénétrant par une porte qui se trouve dans le dos de Eve. Le silence interloqué de Eve, qui suspend son discours et les regards désapprobateurs de Margo et ses amis suffisent à faire sentir que cette apparition est incongrue pour la simple raison qu'elle interrompt... une représentation ! La secrétaire, Birdie (Thelma Ritter), perçoit que son intrusion perturbe cette représentation et traverse la pièce pour se joindre au « public » et écouter elle aussi le récit de Eve. À partir de ce moment, il n'y a plus aucun doute pour nous qui regardons le film : c'est bien à une représentation théâtrale dans une loge que nous assistons et les rôles ont été inversés. Eve s'engage dans une longue tirade, emplie d'émotion et à peine entrecoupée de quelques relances de son « public ». Elle paraît inspirée et touche son auditoire en contant son amour d'enfance pour le théâtre, son dur labeur, son mariage avec un certain Eddie et la mort de celui-ci, quelques mois après leur union, dans les combats de la guerre du Pacifique. Comment, enfin, elle se consola de cette perte en allant assister à une représentation d'une pièce jouée par Margo Channing. Cette dernière en essuie quelques larmes, touchée à son tour par la parole théâtrale qui vient d'être jouée sous ses yeux.

Margo, devenue spectatrice reconnaît tout à la fois le théâtre et y croit, comme ses amis présents. Mais cela n'est donc possible que parce que Eve est devenue actrice. Et de fait, on apprendra plus tard que c'est bien un personnage qu'elle joue. Rien dans ce qu'elle raconte dans la loge n'est vrai. Elle n'a jamais été mariée et a dû quitter sa ville natale après une sordide histoire d'adultère. Peu importe, au demeurant, la « vérité » de la personne nommée Eve Harrington. Ce qui est décisif, c'est la performance elle-même, par laquelle, de spectatrice fascinée, elle s'est transformée, en passant la rampe, en actrice qui domine son auditoire grâce au personnage qu'elle crée. La théâtralité consiste ici en une inflation des jeux de faux-semblants menés par des sujets qui semblent se confondre sinon avec leurs personnages (qui peuvent être multiples), du moins avec leur performance elle-même.

Il ne faut pas être un éminent shakespearien pour reconnaître dans cette préoccupation de Mankiewicz l'enjeu sans doute central de la théâtralité shakespearienne. On peut d'ailleurs noter que la mise en abyme structurelle

de l'art de la représentation est confiée, chez Shakespeare aussi, au personnage de l'acteur : c'est à lui que le dramaturge confie la tâche d'expérimenter, pour son art en train de se faire, ce que cela signifie que de jouer, de représenter, de feindre. Que l'on pense à tous ces personnages, acteurs de son théâtre, qui revendiquent leur art de la feinte, au point même d'être autant auteur et metteur en scène qu'acteur. Richard III, bien sûr, Iago, Edgar dans le *Roi Lear*, Macbeth lui-même, même s'il ne joue que comme une marionnette au bout des fils manipulés par les sorcières (il se pense lui-même comme un « pauvre acteur » qui ne fait qu'un tour sur scène). Shakespeare montre souvent, d'ailleurs, cet art de la feinte comme un art partagé, constituant des rapports sociaux. Il est aisé de montrer, par exemple, que la société de Venise, dans *Othello*, partage l'art du mensonge dans lequel excelle Iago – et que cela soutient l'efficacité de celui-ci. La pure Desdémone, elle-même, a su tromper son père. Seul Othello – l'étranger, justement –, échappe à ces rapports sociaux faits de représentations et de feintes, et pour cette raison y succombera. Le langage devient pour lui « une peste » que l'on verse dans son oreille. Incapable d'être acteur, assailli par la parole trompeuse, il succombe dans une scène célèbre, perdant conscience (victime, manifestement, d'une crise d'épilepsie) par impuissance à assumer un rôle d'acteur ou même de spectateur capable de devenir acteur à son tour. Son impuissance confirme la généralité de l'art de l'acteur comme puissance sociale. Comme dans les autres cas de personnages acteurs chez Shakespeare, le langage est défini comme un art de la feinte qui permet de conquérir et d'exercer un pouvoir politique et social.

L'art de la feinte est donc une performance. Il en va ainsi, aussi bien, dans *Hamlet*, bien sûr. Le comportement du jeune prince de Danemark, souvent déstabilisant pour le spectateur comme pour la plupart des autres personnages, est tout entier régi par l'art de tromper, de cacher celui qu'il est, le souvenir qu'il porte, les réelles motivations de son comportement, son aspiration à la vengeance, en fin de compte. La folie peut être vécue (au sens où la souffrance psychique d'Hamlet est évidente, avant même l'apparition du spectre, d'ailleurs) et jouée en même temps – au sens où elle permet de tromper l'autre, d'en faire le spectateur sur lequel on a barre.

Si le *To be or not to be* est un faux monologue, destiné à Pollonius et Claudius, dont Hamlet n'ignore manifestement pas qu'ils l'écoutent de derrière une tapisserie¹⁵⁵, si donc cette « tirade » est destinée à tromper, il est un « vrai » monologue plus tôt dans la pièce, qui n'est pas destiné, cette fois, à un public intradiégétique : je pense à ces vers dans lesquels Hamlet se

¹⁵⁵ À ce propos, je me permets de renvoyer à mon essai : *Shakespeare. Les puissances du théâtre. Un essai philosophique*, Paris, Kimé, 2005.

lamente sur la faiblesse de son jeu d'acteur, de sa complaisance à l'égard de sa parole, d'une parole trop inefficace¹⁵⁶. Hamlet ne condamne pas l'art de l'acteur, mais formule tout à l'inverse l'exigence d'une plus haute performance pour sa propre parole, pour son propre jeu. Ce que confirme la résolution finale : « je dois fonder sur plus que je n'ai vu. Le théâtre est le piège où je prendrai la conscience du roi ».

On sait bien que la scène de la « souricière », c'est-à-dire la représentation de la pièce « Le meurtre de Gonzague » destinée à confondre Claudius par la confrontation avec la représentation de son propre crime, est la pointe la plus visible du théâtre dans le théâtre. Mais si elle n'est au fond que l'accomplissement de cette théâtralité qui anime tout le comportement d'Hamlet, elle apporte pourtant un élément décisif. On ne peut ignorer que l'action du « Meurtre de Gonzague » est dédoublée. La représentation parlée est précédée d'une pantomime donnant à voir la même action sous une forme muette. Alors que la performance théâtrale est en jeu, Shakespeare met en exergue l'image des corps en mouvement, pour eux-mêmes, avant que de les convoquer à la puissance du langage. Comme pour souligner que la performance langagière est de faire image, en engageant les corps pour eux-mêmes dans ce processus créateur. De même, loin de la procrastination par laquelle on a si souvent voulu le caractériser, Hamlet agit en parlant, à même une parole ambiguë, rendue instable par la feinte de la folie, et s'efforce de changer un monde dans lequel « il y a quelque chose de pourri », de remettre le temps dans ses gonds (ceci dit sans rien vouloir retirer de la *tragédie* hamletienne, des impasses de son action théâtrale, des enlisements ou complaisances de sa parole, des ambiguïtés du mobile même de l'action – autant d'ombres que génère sa parole agissante elle-même). Hamlet, en tant que personnage et instance théâtrale, s'efforce, au fond, de façonner une nouvelle image du corps social et des corps individuels. La théâtralité apparaît désormais dans le nœud d'un langage ambigu, manipulateur, trompeur, et de la présence des corps qui font image.

Cet enrichissement de la parole théâtrale par la manifestation et la mise en image du corps, Mankiewicz ne l'assumera, dans sa propre œuvre, que dans un second temps. Il me semble en effet que c'est là un des manques de *Eve*, qui, si l'on veut vraiment être critique, laisse d'ailleurs parfois l'impression d'un film de scénariste, d'un festival de joutes oratoires, certes brillantes, mais au risque d'effacer justement la dimension plastique, matérielle, corporelle de la composition du champ. Or, c'est précisément la rencontre concrète, cette fois, avec l'œuvre shakespearienne qui va permettre l'enrichissement de la théâtralité de Mankiewicz. Lorsqu'il réalise *Jules*

¹⁵⁶ Cf. Acte II, scène 2.

César en 1953, il consacre toute son énergie de réalisateur à ces scènes de l'Acte III qui sont déjà au cœur de la pièce de Shakespeare : les scènes des discours de Brutus et Antoine devant le Sénat, après l'assassinat de César.

On le sait, la performance langagière des deux rivaux, destinée à s'allier la foule après l'acte sanglant, auquel a participé Brutus et non Marc Antoine, est fortement contrastée par Shakespeare lui-même, et Mankiewicz va accuser ce contraste par ses moyens proprement cinématographiques, donnant ainsi une signification très précise à la mise en image des corps.

Prenons l'action « en route », juste avant les deux discours. Lorsqu'Antoine rejoint les assassins, rassemblés autour du cadavre de César, Mankiewicz le filme d'abord en un plan large, avec une grande profondeur de champ, au fond d'un couloir du sénat. Les plans de coupes sur les assassins, en plans rapprochés, accentuent par contraste la présence pleine et entière du corps de Marlon Brando (Antoine). De même, lorsque Marc Antoine et les conjurés pactisent (avec plus ou moins de sincérité, bien sûr), le premier est cadré en plan moyen, c'est-à-dire pour ainsi dire en pied, de face, et il s'avance vers les conjurés filmés, eux, de dos. C'est le mouvement du corps de Marc Antoine qui est alors suivi par la caméra en un plan-séquence. Le travelling latéral accompagne Brando, passant d'un conjuré à l'autre. Fût-ce confusément, c'est la présence corporelle de Marc Antoine qui s'impose face à des fragments d'être, qui paraissent impuissants, alors qu'ils viennent pourtant d'assassiner le maître de Rome. Cette puissante incarnation de Marc Antoine lui permet d'obtenir de Brutus de s'adresser, après lui, à la foule rassemblée devant le sénat et de pouvoir présenter à celle-ci le cadavre de César. Bien sûr, la parole de Marc Antoine est trompeuse dans sa modestie et dans la promesse qui est faite de ne pas formuler de critique à l'égard des assassins. Dans les jeux de représentation langagiers, Marc Antoine a déjà ici le dessus, mais précisément parce qu'il est un corps à l'image (le sien) et revendique un corps (celui de César) pour faire image.

Les discours sur les marches du sénat vont alors confirmer l'entre-appartenance du corps et du langage trompeur dans la performance théâtrale. Encore une fois, le contraste est saisissant. Le discours de Brutus est rigoureusement argumenté, il est fondé sur des distinctions aussi nettes que naïves (l'amour de César et l'amour de Rome, la gloire et la faute, le succès et l'ambition). Fondé sur ces oppositions, il engage des consécutions logiques qui démontrent par nécessité la justesse de son action. Les questions purement rhétoriques qu'il adresse à la foule s'en trouvent vidées de leur sens et, ne convoquant dès lors en rien la liberté ou les sentiments de la foule, abstraient le propos de Brutus. Brutus ne peut pas toucher, il ne peut pas, littéralement, *é-mouvoir* (*mettre en mouvement*, « mobiliser »). La clarté et l'évidence de l'argumentation emportent la décision – mais par nécessité,

laissant libre le champ à un discours autre qui pourrait mobiliser, lui, ceux à qui il s'adresse. L'enthousiasme de la foule est fragile, il n'attend que l'occasion de se renverser pour qui parviendra à émouvoir et à fasciner comme ne peut y parvenir le discours clair et conséquent de l'argumentation si assurée qu'elle en devient abstraite. Au demeurant, le discours est écrit en prose, comme si Shakespeare voulait nous faire entendre qu'il renonce à toute afféterie, inutile ornement pour la nécessité logique.

La faille s'ouvre d'abord, une première fois, lorsque Marc Antoine fait irruption (encore hors champ, dans un premier temps), portant le cadavre de César. L'oraison de Marc Antoine va élargir cette faille en empruntant des voies totalement opposées au discours de Brutus.

Je n'évoque encore que le langage même du discours. À la consécution logique, à l'argumentation claire dans sa rhétorique même, Antoine oppose une parole contournée, ironique, qui ne cesse de dire ce qu'elle ne dit pas et de taire ce qu'elle dit. Le principe même de cette parole est l'équivocité qui brouille les oppositions simples de Brutus et les justifications que pourraient faire valoir les « hommes honorables » qui sont devenus les assassins de César. Loin d'un discours prosaïque qui va sereinement et linéairement son chemin, la parole versifiée d'Antoine va et vient, elle est faite d'avancées et de reculades pour mieux repartir encore. Eveille-t-il le doute sur la soit disante ambition de César, qu'il reprend aussitôt : « Mais Brutus dit qu'il fut ambitieux et Brutus est un homme honorable ». De même, il évite les questions rhétoriques qui contraignent le public et ne renvoient celui-ci qu'à sa passivité. Il mobilise son public par des interpellations directes, en appelle à leur agir, à leurs pleurs. Enfin, loin d'être un discours qui s'expose dans sa clarté, sans fard, sans retenue, il joue de ses propres retraits, de la tension, qu'il rend visible, entre sa sphère privée et son interpellation du public. Ainsi lorsqu'il s'interrompt un instant, affirmant qu'il ne peut plus parler parce que son cœur est près de César. Ce retrait en soi (le jeu de Brando le révèle assez) n'est pas abstrait du rapport au public, il est une fausse suspension, il le complexifie plutôt par un jeu d'oscillation entre intériorité et extériorité – là où Brutus livrait tout uniment son discours, sans réserve, sans jeu, sans ambiguïté.

Au fond, que ce soit dans l'équivocité, l'ironie, la mobilisation de l'agir potentiel du public ou le jeu, le discours de Marc Antoine a l'épaisseur d'un corps. Il est incarné, il a tout du mouvement, des hésitations, des instabilités et de la présence d'un corps. C'est cela qu'a bien compris et qu'a filmé Mankiewicz, réalisant à l'image la performance théâtrale telle que la comprend Shakespeare, dans *Jules César* comme dans *Hamlet*. Performance du langage qui fait image et qui ne peut être langage « performatif » qu'en tant qu'il est image des corps.

Si j'affirme que Mankiewicz a précisément filmé cette corporéité du discours de Marc Antoine, c'est bien parce qu'en attestent ses choix de réalisations, à tous niveaux, depuis la direction d'acteur jusqu'au montage. Ce qui est le plus frappant, bien sûr, c'est avant tout l'opposition entre les jeux d'acteurs de James Mason et de Marlon Brando. Je me réfère ici encore au livre de Vincent Amiel. Parmi ses nombreux mérites, il faut compter celui d'avoir consacré un chapitre entier aux acteurs de Mankiewicz et à leurs modes d'incarnation, c'est-à-dire au rapport de leur jeu avec leur présence corporelle à l'image. C'est ainsi que l'on peut justement opposer le classicisme du jeu de Mason à la modernité de celui de Brando. Que faut-il entendre par là ? Que Mankiewicz met en scène un décalage des modes d'incarnation. Le jeu de l'acteur classique est un composé technique. Je cite Amiel : ce jeu « repose sur une expressivité codifiée, qui illustre le réalisme psychologique du cinéma de cette période. Importance donnée au visage et en particulier au regard, directement liés aux actions des personnages, et à des gestes simples et expressifs. [...] ce sont des éléments distincts et quasi autonomes qui sont chargés d'exprimer : un coup d'œil, une bouche qui se tord, un geste de la main... Aux silhouettes sont dévolues en général les caractérisations socioculturelles (costumes, postures, démarche) et aux détails du geste les notations psychologiques (tics nerveux, crispation, battements de cils).[...] C'est à ce système classique qu'appartiennent les acteurs qui travaillent avec le réalisateur tout au long de sa carrière : Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Elizabeth Taylor, James Mason ou Laurence Olivier »¹⁵⁷.

Nous avons donc affaire, si on en croit Amiel, à une fragmentation à la base de la technique de l'acteur classique. Cette fragmentation est alors éminemment cinématographique au sens où elle rencontre le principe du découpage, un plan saisissant un élément expressif et le montage reconstituant, littéralement et comme après coup, le corps de l'acteur. Au risque, on l'entend bien, de perdre la présence immédiate du corps à l'image, et la capacité autonome du corps à faire image, sa puissance propre – son incarnation, de fait.

C'est alors en ces termes que Vincent Amiel analyse le jeu de Mason : « Tout au long de son exhortation au peuple romain, Mason, dans le rôle de Brutus, utilise une gestuelle réaliste, accompagnant sa diatribe, en particulier, de mouvements expressifs des bras et des mains. Bras allongés, jouant des plis de sa toge pour des effets de manche, imposant le silence avec ses paumes ouvertes, l'acteur scande ses propos, accompagnant leur signification d'équivalents gestuels. Acteur sobre, au jeu plutôt retenu, il propose là une gestuelle oratoire très classique. Le découpage suit le rythme imposé par

¹⁵⁷ V. AMIEL, *op. cit.*, p. 90.

l'acteur, les raccords entre les plans se font sur les césures du mouvement, et Mason, impeccablement, impose son autorité sur la scène »¹⁵⁸. Deux remarques corrélatives :

- la formulation de la dernière phrase de Amiel est peut-être maladroite. Comprenons bien que le mouvement de l'acteur est ici le résultat d'une liaison réalisée au montage entre les fragments de son jeu ;

- ceci étant acquis, on ne peut que confirmer que Mason impose « impeccablement » son autorité : c'est-à-dire avec la nécessité et l'évidence d'une mécanique bien huilée qui confirme à l'image la rigueur de l'argumentation développée par Brutus. La variation des angles de cadrage, de la taille des plans, que ce soit dans le champ ou dans le contre-champ, n'est pas soulignée, mais elle est bien réelle, opérante et soutient la technique de l'acteur classique, ou pour mieux dire : la compose.

Le décalage avec l'art de Brando est alors tout à fait saisissant. C'est à un jeune acteur que Mankiewicz fait appel, un jeune acteur qui n'en est encore là qu'à son cinquième film, même si deux des précédents sont des chefs d'œuvre (*Un tramway nommé désir* et *Viva Zapata*, tous deux de Kazan, tous deux de 1952). Ce n'est qu'un an après *Jules César* qu'il sera consacré par un Oscar pour *Sur les quais*, toujours de Kazan. Brando est donc pour Mankiewicz un acteur de la jeune génération, dans l'optique de Piscator et bien sûr de l'Actor's Studio, intronisé par les méthodes de Kazan. En choisissant Brando, Mankiewicz cherche un corps d'acteur à opposer à la « mécanique » (impeccable) de Brutus/Mason. Un corps dense à l'image, immédiatement présent, unitaire et jouant de sa présence. Le jeu de Brando est sans cesse entre l'unité de la subjectivité sensible de son corps et l'exposition de ce corps à celui qui le voit ou le regarde, au public assemblé devant le Sénat. Il joue, dans l'unité de son incarnation, des renvois constant de l'intériorité à l'extériorité et de l'extériorité à l'intériorité, comme Shakespeare nous dépeint Marc Antoine. J'y insistais en commençant mon analyse : dès la séquence qui suit l'assassinat de César, Mankiewicz s'attache à la présence immédiate du corps de Brando en privilégiant les plans longs et en ordonnant les mouvements de caméra à ses mouvements et déplacements continus. La chose sera encore plus évidente dans l'oraison, devant le Sénat. Les choix de Mankiewicz sont frappants : même en découpant dans les champs et contre champs (le principe de la rampe), il s'attache à maintenir la continuité et la densité d'incarnation du corps de Brando pour lui permettre d'imposer sa présence. Une présence brute, non composée. Lorsqu'un geste survient (et Brando en est économe), brusquement, il est la manifestation directe de cette subjectivité, y compris dans sa rhétorique, il se produit dans

¹⁵⁸ ID., p. 98.

le même plan et confirme l'incarnation, plutôt que de la démembrer pour la recomposer au risque de la perdre. On ne peut qu'être frappé par la constance de la taille des plans et de l'angle de cadrage, cette fois. Tout la mise en scène de Mankiewicz s'appuie sur le jeu « plein » de Brando pour montrer son incarnation, la préserver d'un découpage excessif, et accuser ainsi le contraste avec le corps recomposé de Mason/Brutus.

La rivalité des discours apparaît enfin de compte comme une rivalité entre un discours désincarné (celui de Brutus) et un discours des corps et de l'incarnation – en quoi se décide la performance théâtrale de Marc Antoine et son efficace historique. Mankiewicz insiste sur l'interruption du discours de Brutus par l'apparition des deux corps, le corps en mouvement de Marc Antoine et le cadavre de César porté par Marc Antoine. L'oraison sera un langage des corps. D'abord par la présence pleine, entière, continue du corps de Brando. Par la complexité aussi, l'ambiguïté de ce corps, qui se retire un instant pour revenir s'affirmer encore plus, jouant de sa visibilité, entre intériorité et extériorité. Mais jouant aussi de sa présence aux autres corps : Marc Antoine, dans la réalisation de Mankiewicz, change plusieurs fois son rapport de proximité ou d'éloignement physique avec le public, descendant et montant les marches du Sénat, alors que Brutus ne se déplace qu'horizontalement, restant au même niveau et à la même distance par rapport à la corporéité foisonnante, multiple, différenciée, du peuple. Marc Antoine, lui, est un corps qui, en s'exposant dans son discours, convoque les corps, comme les questions qu'il adresse au peuple font appel à sa liberté d'agir. Il demande au peuple s'il peut descendre (et tous l'appellent à descendre) et il leur demande de s'approcher eux-mêmes et de faire un cercle autour de César. Se noue alors une véritable intercorporéité autour du cadavre. Un cadavre que Marc Antoine ranime par ses paroles, pour ainsi dire, lorsqu'il évoque ce sang qui s'est précipité au dehors du corps pour constater lui-même que tel coup était bien de Brutus. Un cadavre qu'il découvre enfin à la vue de tous, y compris la nôtre, dans une présence partagée, une incarnation risquée. L'apparition entremêlée des corps de Marc Antoine et de César, le premier portant le second, au haut des marches, trouve ici sa vérité, son sens le plus profond, des corps qui parlent, qui s'exposent dans leur parole, en risquant à tout moment la réduction à l'état de cadavre.

Ainsi, la réalisation de Mankiewicz co-implique le discours équivoque, contourné, manipulateur, complexe, contradictoire, le langage de la feinte, et le corps qui s'expose entre intériorité et extériorité. La théâtralité est pour le coup *incarnée*, le langage est mise en image des corps. Dès qu'il y a incarnation, le discours ne peut plus être dans le serein déroulement d'un ordre des raisons mécanique, nécessaire ou évident. Il s'expose, explore, crée

de nouvelles images et donc, tout naturellement, feint. Et, en retour, dès qu'il y a feintise, dès qu'il y a représentation d'un côté de la rampe à destination du spectateur qui peut à tout moment devenir acteur, il y a exposition d'un corps, une image de soi par définition immaîtrisée dans son effort de séduire, d'exercer un pouvoir – de convaincre, tout simplement.

Mankiewicz a pu, grâce à Shakespeare, grâce à *Jules César*, articuler dans son cinéma son goût de la théâtralité et son souci de l'incarnation, les articuler jusqu'à la mise en scène de leur profonde co-implication. Et nous savons combien cette mise en image des corps est comprise dans le processus de théâtralité shakespearien.

Mais entendons-nous bien : c'est au cinéma que Mankiewicz découvre cette richesse shakespearienne, dans les conditions propres d'un art qui a ses codes, ses techniques, et qui détermine selon ceux-ci le spectre des possibles du jeu d'acteur. On ne peut donc traiter comme indifférent à l'égard des rapports entre théâtralité et cinéma le fait que cet apprentissage se soit fait au moyen de l'opposition entre deux styles de jeu d'acteur. Et cela d'autant plus que le style qui semble souffrir de l'épreuve est le style classique, que non seulement Mankiewicz a couramment mobilisé et qu'il mobilisera encore, mais en outre qui correspond le plus naturellement à la technique cinématographique, notamment du découpage et du montage. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que sa formation shakespearienne en acte conduise Mankiewicz à s'interroger sur le corps de l'acteur de cinéma, dans la tension entre style disons « constructiviste » et manifestation immédiate d'un corps-sujet, avec sa charge affective, notamment, garante de son devenir à l'image.

C'est pourquoi je ne peux passer directement de *Jules César* à *Cléopâtre*. Mankiewicz a encore besoin, pourrais-je dire, de digérer cette découverte shakespearienne. Méditer la co-implication du corps risqué (incarné, donc) et du langage équivoque de la feinte (ce que nous ferons encore en analysant *Cléopâtre*) passe d'abord par une méditation sur le corps au cinéma. La confrontation Brando/Mason a appris à Mankiewicz ce que le cinéma fait au corps et ce qu'il laisse faire au corps. On ne s'étonnera donc pas que, bien avant de tourner *Cléopâtre*, mais dans l'immédiate continuité avec *Jules César*, Mankiewicz s'attaque à un projet très personnel (le premier film qu'il produit grâce à sa nouvelle société Figaro Inc.), dès 1954. *La comtesse aux pieds nus* est le film réponse de Mankiewicz à son « nouvel » acquis shakespearien. Il essaie de comprendre désormais plus précisément ce qu'il advient du corps de l'acteur et du personnage au cinéma – comme s'il voulait mieux comprendre le style éminemment cinématographique de Mason, et esquisser, sous les traits du même personnage, la résistance à l'effet du cinéma sur l'incarnation.

Mankiewicz va réussir tout cela en confiant à Ava Gardner un rôle extrêmement ambigu, entre révolte et confirmation du cadre cinématographique. Je ne m'attarderai pas sur une analyse fouillée de *La comtesse aux pieds nus*¹⁵⁹. Je m'en tiens à l'essentiel, rappelant que le personnage de Maria Vargas est celui d'une jeune danseuse espagnole, découverte par un producteur et un réalisateur quelque peu sur le retour (interprété par Humphrey Bogart) et qui est entraînée, en trois films, dans un processus de starification, en fin de compte fatal. Mais celle qui est amenée à devenir une image cinématographique lui échappe d'abord. Hors champ, elle ne nous « apparaît » qu'indirectement dans les yeux de spectateurs fascinés par sa danse, dans une taverne de Madrid où le producteur et le réalisateur sont venus la rencontrer. Elle refuse d'apparaître une seconde fois, de se rendre à la table de ceux-ci, comme si elle refusait décidément de *nous* apparaître aussi bien, demeurant en réserve de l'image. C'est finalement dans sa loge qu'elle apparaîtra à l'image, dans un raccord subjectif sur le regard d'Humphrey Bogart, qui livre un plan rapproché... de ses pieds nus !

Dans cette histoire qui pourrait sembler à certains égards mélodramatique ou feuilletonesque et qui prétend à une variation sur un conte (celui de Cendrillon), se noue le sens profond de l'expérience du sujet-corps dans l'image cinématographique. Les pieds nus, on l'entend bien, valent comme une résistance, un refus de l'image que Maria est censée jouer, que ce soit dans la production cinématographique ou dans un milieu social qui lui reste étranger. Ils sont cela qu'elle ne livre que pour montrer qu'elle se réserve, ne s'abandonne pas à l'image ni au jeu des convenances sociales de la starification. Mais si ces pieds nus ont une telle importance, c'est que, au-delà de l'élément narratif, ils renvoient l'image même aux conditions d'un produire cinématographique. Maria est un personnage multiple, c'est-à-dire dont l'image se démultiplie : Maria Vargas à Madrid, elle sera la star Maria d'Amata à Hollywood, avant de devenir la comtesse Torlatto-Favrini et de finir sous les traits d'une statue de marbre. À chacune de ces étapes, des plans la saisissent les pieds nus : dans sa loge, lors d'une réception dans la maison qu'elle occupe à Beverly Hills, dans le camp de gitans où elle danse pour la première fois sous les yeux du comte, et enfin en posant pour le sculpteur. Dans l'inflation des images que requiert une théâtralité s'auto-engendrant à l'infini, les pieds nus affirment une constance de la personne de

¹⁵⁹ J'ai proposé des éléments d'analyse plus nombreux dans l'étude suivante : « Les images du sujet. Cinéma et théâtralité selon Joseph L. Mankiewicz », dans Th. LENAIN (dir.), *Annales de Philosophie : Personnes/Personnages*, Paris, Vrin, 2011 (à paraître).

Maria, un corps dont la présence et la matérialité même résistent en s'affirmant. Mais en quoi résistent-ils ? Comment ?

Toute l'ambiguïté et la richesse de l'œuvre tiennent à ce que ce corps résiste à l'image tout en faisant image. Le corps de Maria oppose ses manifestations comme autant de dénis à la démultiplication de l'image. Les pieds nus de Maria, revendiqués, manifestés, présents, constituent une trace par laquelle le personnage résiste à l'inflation de la théâtralité des images en série. Mais l'ambiguïté tient bien sûr au fait que l'image du cinéma organise elle-même cette résistance. En manière telle que les pieds nus font encore image à mesure qu'ils cherchent à l'habiter de leur opacité matérielle. Très précisément, le paradoxe tient à ce que la résistance se fait par une partie de corps, un fragment mis en image. Mankiewicz nous montre l'actrice Ava Gardner et son personnage Maria Vargas (qui est aussi actrice) résistant à la puissance de l'image cinématographique sur le corps (qui consiste à le découper et le remonter) par une nouvelle fragmentation, par une présence qui est toujours déjà désagrégée.

Bien sûr, Mankiewicz ne nous décrit pas ici le pathétique d'une résistance désespérée. Ce qu'il nous montre, c'est de la manière la plus précise le corps cinématographique en même temps présent et absent, affirmant son être par l'image et succombant par l'image. Les jeux d'opposition entre le corps maîtrisé dans sa construction de Brutus et le corps risqué dans sa présence de Marc Antoine sont ici concentrés dans une méditation sur le corps proprement cinématographique (mais toujours pris dans les rapports de théâtralité que dessinait Eve), un corps indissolublement monté et risqué, affirmé et désagrégé.

J'y insiste : toujours pris dans les rapports de théâtralité. Mankiewicz ne s'est jamais caché que son film concernait autant, et dans le même mouvement, le jeu cinématographique et le jeu social des représentations. Ce qui me permet alors d'avancer que *La Comtesse aux pieds nus*, dans le prolongement de *Jules César*, affine la compréhension de la théâtralité comme corps parlant un langage équivoque parce qu'organisé autour de la rampe.

Je voudrais enfin montrer comment *Cléopâtre*, dix ans après *Jules César*, tire toutes les leçons de ces expériences en réarticulant le corps et la théâtralité dans une perspective qui est autant shakespearienne que cinématographique.

Il est inutile ici de revenir sur les extraordinaires problèmes de production qu'a rencontrés la réalisation de cette *Cléopâtre*, projet d'abord pris en charge par Rouben Mamoulian, qui ne tarda cependant pas à démissionner, pressentant le poids qu'allait représenter ce film au gigantisme voulu par la

Fox, dans des proportions qui mettraient d'ailleurs le studio en danger. Bien sûr, on sait qu'il a fallu plus de quatre ans, et notamment plusieurs modifications de casting, avant d'en arriver enfin à la projection d'un film de quatre heures. On sait aussi combien Mankiewicz a souffert non seulement du tournage (il réécrivait – et s'appropriait en même temps – le scénario la nuit pour tourner le jour), mais aussi d'avoir été dépouillé par Zanuck (devenu en cours de production l'unique patron de la Fox) du montage final, jusqu'à voir s'évanouir son rêve de deux films distincts, un « César et Cléopâtre » et un « Antoine et Cléopâtre ». Sans nul doute est-ce pour toutes ces raisons que Mankiewicz a renié ce film, poussant même la démonstration de son dégoût jusqu'à refuser de le nommer dans les interviews. Il ne voulait plus en parler ni en entendre parler. Mais on sait aussi que Mankiewicz était capable d'une extrême mauvaise foi et a terminé sa carrière et sa vie en affichant un total mépris pour la production cinématographique en général, pour les studios et les producteurs en particulier. De tout cela, Elia Kazan, notamment, et qui était pourtant un de ses fervents admirateurs, a donné témoignage. Ne prenons donc pas trop au sérieux ces propos de Mankiewicz sur son film et tâchons aussi de nous affranchir de toutes nos préventions à l'égard d'un genre péplum, dont l'exploitation après la seconde guerre mondiale a été très liée à une réaction des studios aux menaces qu'a représenté pour eux, à partir des années cinquante, la généralisation de la télévision dans les foyers américains. Si l'on passe au-dessus de tout cela, si l'on juge le film lui-même, il devient évident (de nombreux critiques et historiens de cinéma l'ont montré) que *Cléopâtre* est un film de Mankiewicz, de bout en bout (même s'il n'est pas tout à fait celui qu'il aurait voulu), et même un très grand film de Mankiewicz.

À dire vrai, *Cléopâtre* n'a que quelques apparences du péplum antique et son gigantisme lui-même est au service du propos de Mankiewicz sur la théâtralité scénique, politique, sociale, cinématographique. Les grandes scènes d'action sont rares, les batailles (Pharsale ou Actium, notamment) sont tournées à moindre frais, les budgets (pourtant énormes) étant déjà largement épuisés par les incohérences dans les choix de production (on a ainsi construit près de Londres des décors immenses qui n'ont jamais servi). « Cléopâtre » consiste dès lors essentiellement en de longs débats, joutes oratoires, séquence de dialogues (surtout entre César et Cléopâtre) qui rejouent les rôles de chaque côté de la rampe de la théâtralité en de multiples champs et contre champs. Ces séquences mêlent très adroitement jeux de séduction et jeux de pouvoir, dans une représentation théâtrale continue où chacun est acteur tour-à-tour, chacun prenant l'ascendant à tour de rôle, au prix souvent de jeux d'apparaître et de faux-semblants. La théâtralité est ici rendue encore plus explicite par l'importance accordée corrélativement aux

lieux et aux positions des corps. L'acte de se courber a bien sûr une signification théâtrale et politique. César reconnaît par là la royauté et la divinité de Cléopâtre. Cléopâtre fera de même à Rome, espérant contribuer ainsi à l'accès de César, devenu son amant, au titre d'empereur. Se courber est reconnaissance de la maîtrise d'un des interlocuteurs sur le lieu. La théâtralité se joue autour de la rampe, mais aussi dans l'espace scénique. Souvent, les joutes entre César et Cléopâtre engagent la maîtrise du lieu, tout particulièrement à Alexandrie. La représentation, la position de surplomb, la situation par rapport à la rampe, tout cela a pour enjeu la reconnaissance de ce que le palais d'Alexandrie est le lieu propre de Cléopâtre ou le décor du triomphe de César. Le jeu théâtral se donne en fin de compte pour mobile la maîtrise de l'espace scénique (d'où l'importance des décors somptueux, même pour ce qui est un faux péplum) à travers la feinte ou la reconnaissance des corps.

Ce sont donc toutes les richesses de la théâtralité que Mankiewicz déploie sous nos yeux, du langage équivoque de la séduction et du pouvoir jusqu'à l'incarnation dans et par le lieu. Mais bien plus encore : la leçon des confrontations des corps dans *Jules César* et de la présence fragmentée dans *La Comtesse aux pieds nus* n'est pas oubliée, elle est même intégrée – et bien plus, car elle devient l'enjeu même du rapport de l'acte cinématographique à la théâtralité.

Au terme de leur première entrevue, et de leur première joute oratoire autour de l'aspiration de Cléopâtre à régner seule sur l'Égypte (à l'exclusion de son frère), César congédie Cléopâtre. Il lui ordonne de quitter les lieux, de « débarrasser les planches », pourrait-on dire, comme pour réaffirmer sa maîtrise propre de l'espace scénique. Cléopâtre finit par céder, mais non sans ironie, puisqu'à l'impressionnante escorte de légionnaires romains qui est censé l'accompagner jusqu'à ses appartements, elle lance, goguenarde : « Les couloirs sont obscurs, Messieurs. N'ayez pas peur, je vous accompagne », marquant non sans ironie que l'espace du palais reste le sien, quand bien même doit-elle quitter l'espace scénique restreint de l'échange avec César. Ce qui suit est tout particulièrement remarquable. Cléopâtre passe, en somme, en coulisses. Elle devient ainsi spectatrice de l'espace scénique (qui prolonge pourtant son propre jeu avec César, puisqu'il est encore question de son personnage dans la discussion de César avec ses généraux) sans y prendre part cette fois. Elle s'abstrait du jeu, elle n'y participe pas, elle ne feint plus. Nous la voyons regardant depuis un point de vue extérieur à la théâtralité mais qui en même temps l'implique. Cette posture pour le moins ambiguë est visuellement très déterminée. Le judas par lequel elle observe l'échange est double de son côté (pour les deux yeux), adapté à sa vision de personnage, mais simple de l'autre côté puisque la double ouverture occupe

le centre d'un œil peint sur le mur. Les trois plans qui saisissent la vision binoculaire dans un œil unique sont saturés par l'œil peint, à tel point que celui-ci occupe tout le champ, son dessin se confondant autant qu'il est possible avec les limites du cadre. N'avons-nous pas alors affaire à la substitution de l'œil-caméra au regard de Cléopâtre ? Ou pour mieux dire, la caméra filme le regard de Cléopâtre tantôt comme celui d'un personnage, tantôt comme son propre regard (regard de la caméra), constituant le visible. Le champ contre champ ne se situe plus au seul rang de la théâtralité mais favorise un dédoublement de celle-ci, et un dédoublement du dédoublement : j'entends par là que les images de Mankiewicz pratiquent naturellement la mise en abîme en confiant à des personnages acteurs (comme chez Shakespeare, donc) la charge d'incarner la théâtralité ; mais ici, on visualise l'acte par lequel le cinéma montre qu'il montre la théâtralité. Peu importe le niveau de la mise en abîme, son exposant (on pourrait s'y perdre...). Ce qui importe ici, c'est que Mankiewicz reconnaît et montre l'acte de faire image cinématographique comme posant les jeux de théâtralité – il fait théâtre, il présente, avec toute la spécificité du faire-œuvre de l'œil caméra, des jeux d'incarnation, et il y participe en montrant qu'il y participe.

Mais quelles sont les conditions propres du faire-image cinématographique ? Formellement, l'œil-caméra, bien sûr, c'est-à-dire l'univocité dans la détermination du visible. Mais ce n'est pas tout : matériellement, l'œil-caméra saisit quoi ? Pour le dire autrement, qu'est-ce donc que Cléopâtre, depuis cette position en coulisses, et dans le renversement du binoculaire en monoculaire, qu'est-ce donc que Cléopâtre voit ? La chute, la crise, la fragilité du corps, son effondrement. Ce corps théâtral, qui se représente, cherche l'ascendant, feint, trompe, séduit sur l'espace scénique, ce corps théâtral s'effondre à présent sous l'œil de la caméra et par là même de Cléopâtre qui se confond avec lui. Cette fragilité du corps que Mankiewicz avait découverte impliquée dans l'équivocité du langage qui assure sa théâtralité (le discours de Marc Antoine), cette fragilité qu'il avait saisie dans l'expérience de l'image cinématographique comme présence désagrégée (*La Comtesse aux pieds nus*), cette fragilité du corps se révèle à présent comme matière même de la vision cinématographique, bien sûr articulée à la théâtralité, puisque c'est le corps qui joue, s'expose et se risque sur l'espace scénique, qui tombe.

Serait-ce donc, en définitive, que le cinéma est ainsi mis en surplomb de la théâtralité ? Certainement pas. N'oublions pas que l'œil caméra se confond en même temps avec la vision de l'un des personnages, peut-être le plus théâtral de tous. Théâtral parce qu'en dedans, cinématographique parce qu'en dehors, le rôle de Cléopâtre est pourtant unique et ne cesse donc d'entraîner la théâtralité à l'image cinématographique et d'engager le voir

cinématographique dans la théâtralité. Pour le dire autrement, la mise en abîme, à quelque exposant que ce soit, ne suspend jamais le jeu, mais s'y mêle et l'enrichit aussi bien, étant conjointement dedans et dehors, en présence et en retrait.

Une nouvelle séquence va nous en convaincre. Au début, c'est à nouveau le jeu théâtral de la séduction, du pouvoir, de la feinte. La lutte verbale pour l'occupation de l'espace scénique aussi. Mais cette fois, César veut lui-même quitter les lieux, pressentant qu'il ne pourra sans doute pas longtemps tenir la représentation, et que son effondrement impliquerait une victoire définitive de Cléopâtre. Cléopâtre le pousse à rester en scène, l'accule, le torture littéralement. Lorsqu'il lui demande de partir elle-même, c'est parce que son effondrement est imminent et qu'il n'est même plus capable lui-même de vider les lieux. Est-ce à dire que Cléopâtre cherche simplement à exploiter le voir cinématographique, sa vision d'une défaillance préalable de César ? Non. César s'allonge et elle se précipite comme l'avait fait Flavius dans la même circonstance pour prendre l'objet qui doit empêcher l'épileptique de se mordre la langue. Comme César se reprend, elle attire immédiatement son attention, et la nôtre, sur le fait qu'elle pouvait ne pas se trahir (ne pas trahir la vision autre, en retrait de leur jeu de théâtralité – « combien de judas y a-t-il dans ce palais », demande César, qui a immédiatement compris). Cléopâtre rejoint la théâtralité et y mêle la vision de l'œil-caméra, elle l'y engage derechef. C'est désormais une complicité dans le jeu de la théâtralité que permet la vision cinématographique réintégrée, avouée, explicitée. La vision cinématographique renforce le jeu de la théâtralité, mais avec ce recul supplémentaire, cette ultime conscience de la présence fragile de l'incarnation à l'image et de sa connaissance partagée. Allant au-delà du jeu de la théâtralité et de ce qu'il cache, de ce qu'il ne peut se permettre de montrer (César dit sa crainte d'une telle faiblesse en représentation), la vision cinématographique peut alors dire conjointement toute la puissance et la fragilité du théâtre, et dire qu'elle le dit, montrer qu'elle le montre, pour ne pas s'appauvrir elle-même de sa propre conscience, de ses propres puissance et fragilité.

C'est ainsi que rendant visible tous les enjeux de la théâtralité, le cinéma de Mankiewicz peut ultimement et réflexivement les prendre en charge pour ses propres conditions de production, dans toute la spécificité d'un art industriel, d'une production de studio qui se veut en plus gigantesque dans le spectaculaire. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer la fameuse entrée de Cléopâtre dans Rome – sommet, sans doute, du spectacle plastique de l'œuvre. De manière extrêmement explicite et appuyée, le dispositif de l'image évoque une forme de théâtralité : la rampe, les spectateurs, les acteurs. Et tout l'espace de ce côté là de la rampe devient un espace scénique.

Comment ne pas être frappé par les lourds et gigantesques rideaux qui font écran entre les arches de l'arc de triomphe sous lequel passera Cléopâtre ? Comment ne pas y reconnaître les pans d'un rideau de scène, qui s'ouvriront pour laisser libre cours au spectacle ? On peut aussi observer que l'arc de triomphe a exactement la hauteur voulue pour que passe l'immense sphinx sur lequel sont juchés Cléopâtre et Césarion, comme si tout le forum n'était plus défini que comme un décor à la mesure de ce spectacle. On notera aussi les très nombreux cadrages dans un axe qui place la caméra en quatrième mur, dans un face-à-face qui distingue l'espace scénique du parterre. Bien sûr, on observera encore que les contre champs sur les spectateurs, patriciens, sénateurs, épouses, constituent un public tantôt attentif, tantôt impressionné, tantôt sceptique – mais toujours un public soumis à la fascination que veut exercer le spectacle. C'est dans un tel dispositif constituant de théâtralité que le grand spectacle de la Fox peut commencer, avec une débauche de couleur qu'orchestre l'un des meilleurs directeurs de la photographie de l'époque, Leon Shamroy, avec des mouvements chorégraphiés, avec la lourde solennité d'une statuaire en mouvement, avec les ors qui recouvrent les corps de la souveraine et de son fils etc. Mankiewicz déploie tous les fastes attendus par son producteur et son studio, comme pour manifester ostensiblement le spectaculaire, pour surenchérir – mais « juste ce qu'il faut ». L'image ne paraît pas vulgaire, complaisante, gratuitement démonstrative. Avouons franchement qu'elle est plaisante et que si Cléopâtre cherche à ensorceler les citoyens romains, c'est aussi sur le spectateur du film que sa démonstration de couleurs, de mouvements, de corps, est susceptible d'opérer. Mais alors que nous pouvons être pris, séduits, survient l'échange de regards entre César et Cléopâtre, le sourire en coin du romain, et surtout le clin d'œil pour le moins appuyé de l'Égyptienne. Peut-être cela peut-il sembler trop explicite – quasiment vulgaire, pour le coup. Mais à dire vrai, seul ce clin d'œil est à la mesure de la suspension ironique d'une telle débauche de spectacle. Il faut ce clin d'œil pour suspendre le jeu du spectacle que Mankiewicz a voulu. Bien sûr, ce clin d'œil marque la connivence des corps en représentation de ces magnifiques acteurs que sont César et Cléopâtre. Certes, César et Cléopâtre jouent avec le peuple romain, lui adressent une représentation scénique. Mais le clin d'œil, que ne perçoit pas le public dans l'image, c'est à nous, spectateurs de cinéma, qu'il est adressé, nous montrant combien nous avons été joués par la production cinématographique si, d'aventure, nous avons pris quelque plaisir à cette débauche de couleurs et de mouvements.. En fin de compte, les personnages acteurs jouent avec nous et, en suspendant la fascination pour le spectacle, avec l'expérience cinématographique voulue par la Fox. La théâtralité, sa rampe et sa réflexivité sont cette fois directement passés dans l'orbe de l'art cinématographique, et pas n'importe lequel : celui

de la production industrielle, celui du projet surdimensionné d'un des plus grands films de l'histoire – du moins dans une perspective industrielle et commerciale. Mankiewicz met en scène la subsumption de la théâtralité dans le spectaculaire et le suspens par une brutale mise en abîme. Aussi brutale, surdimensionnée que l'est le spectacle lui-même.

En élevant, du point de vue de la spécificité de la production cinématographique, la théâtralité à la spectacularisation, l'image de Mankiewicz assure à la fois la réflexivité interne de son cinéma dans le rapport au public et la conscience de ce qu'est l'incarnation à l'image. Le spectacle peut alors se passer de langage, le temps d'une séquence, non pas pour y renoncer (et d'ailleurs, la séquence suivante répétera un jeu éminemment langagier : César apprenant à Césarion à se comporter comme un roi), mais pour consacrer ainsi la puissance d'une incarnation cinématographiquement constituée. Peut-être pourrait-on soutenir que l'entrée dans Rome est alors l'équivalent de la pantomime du « meurtre de Gonzague ». Formé par le théâtre shakespearien, Mankiewicz cinéaste l'accomplit enfin à sa manière, à la manière d'un cinéaste qui n'a cessé, dans son medium propre, de méditer, comme Shakespeare, la co-implication des puissances théâtrales de la parole et du risque de son incarnation. Le sens de la théâtralité, dans *Cléopâtre*, est pris en charge par le cinéma, de manière aussi résolue que réflexive, et ce cinéma de la parole peut donc oser le pur spectacle comme incarnation – parce qu'il sait les jeux de séduction, parce qu'il sait les fragilités du corps, parce qu'il sait la puissance de l'image, si elle se montre se montrant. Peu importe que *Cléopâtre*, en définitive, ne soit pas une adaptation de Shakespeare. L'itinéraire de Mankiewicz, son éducation shakespearienne qui s'accomplit au gré de ses films, l'a reconduit à Shakespeare – à Hollywood...