

## **De Shakespeare à Auschwitz** « Le Marchand de Venise » et « Le Marchand de Venise de Shakespeare à Auschwitz »

Marie-Christiane Hellot

Number 69, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29188ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Hellot, M.-C. (1993). Review of [De Shakespeare à Auschwitz : « Le Marchand de Venise » et « Le Marchand de Venise de Shakespeare à Auschwitz »]. *Jeu*, (69), 168–176.

# De Shakespeare à Auschwitz

## «Le Marchand de Venise»

Texte de William Shakespeare; traduction de Michelle Allen. Mise en scène : Daniel Roussel, assisté de Roxanne Henry; décor : Guy Neveu; costumes : Mérédith Caron; éclairages : Michel Beaulieu; musique : Christian Thomas. Avec Carl Béchar (Gratiano), Néfertari Bélizaire (Nérissa), Paul Buissonneau (le père Gobbo), Éric Cabana (Solanio), Patrice Dubois (Balthazar), Sophie Faucher (Portia), James Hyndman (Bassanio), Stéphane Jacques (Lancelot Gobbo), Gaston Lepage (Shylock), François L'Espérance (le prince du Maroc, le géolier), Gérard Poirier (le doge de Venise), André Robitaille (Lorenzo), Denis Roy (Salério), Paul Savoie (Antonio), Catherine Sénart (Jessica) et Gérard Soler (le prince d'Aragon, Tubal). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 5 au 30 octobre 1993.

Il se trouve que j'ai vu les deux pièces en un laps de temps de vingt-quatre heures. Il se trouve aussi que j'ai vu *le Marchand* revisité de Tibor Egervari avant celui du T.N.M. Ce qui fait que, d'une certaine manière, j'ai lu deux fois le texte de Shakespeare à la sombre lumière de l'Holocauste.

Comment y échapper d'ailleurs? Depuis la «solution finale», à laquelle l'officier allemand imaginé par Egervari veut précisément apporter sa contribution, tout metteur en scène, tout comédien même, n'est-il pas piégé dans l'interprétation qu'il donne de ce drame ambivalent présentant un Juif détestable confronté à la bourgeoisie méprisante et cruelle d'une Venise plus rêvée que réelle? Monter cette pièce, c'est avoir à justifier son choix selon des critères moraux et éthiques, voire politiques. Ne pas la monter, c'est en quelque sorte reconnaître

## «Le Marchand de Venise de Shakespeare à Auschwitz»

Texte de William Shakespeare, Elie Wiesel et Tibor Egervari; traduction de Shakespeare : François-Victor Hugo. Mise en scène : Tibor Egervari; décor et éclairages : Margaret Coderre-Williams; costumes : Angela Haché; musique : Gerry Creachman. Avec les «Juifs» : Carol Beaudry (Tubal), Nadine Desrochers (Jessica), Mario Gendron (Shylock); les «Vénitiens» : Mike Brunet (Gratiano), Robin Denault (Antonio), Claude Emond (Salarino), Henry Gauthier (Lorenzo), Annick Léger (Bassanio), Dan McGarry (Solanio); les «Belmontaises» : Carole Bélanger (Portia), Dominik McNicoll (Nérissa); le «droit commun» : André Perrier (Lancelot Gobbo). Production du Théâtre Distinct de l'Université d'Ottawa, présentée en français à la Salle du Gesù les 7, 8, 14 et 15 octobre 1993.

qu'elle est potentiellement dangereuse, qu'elle est porteuse d'antisémitisme avoué<sup>1</sup>. Une troisième voie est possible : l'adaptation critique. C'est celle qu'ont choisie Tibor Egervari et Elie Wiesel.

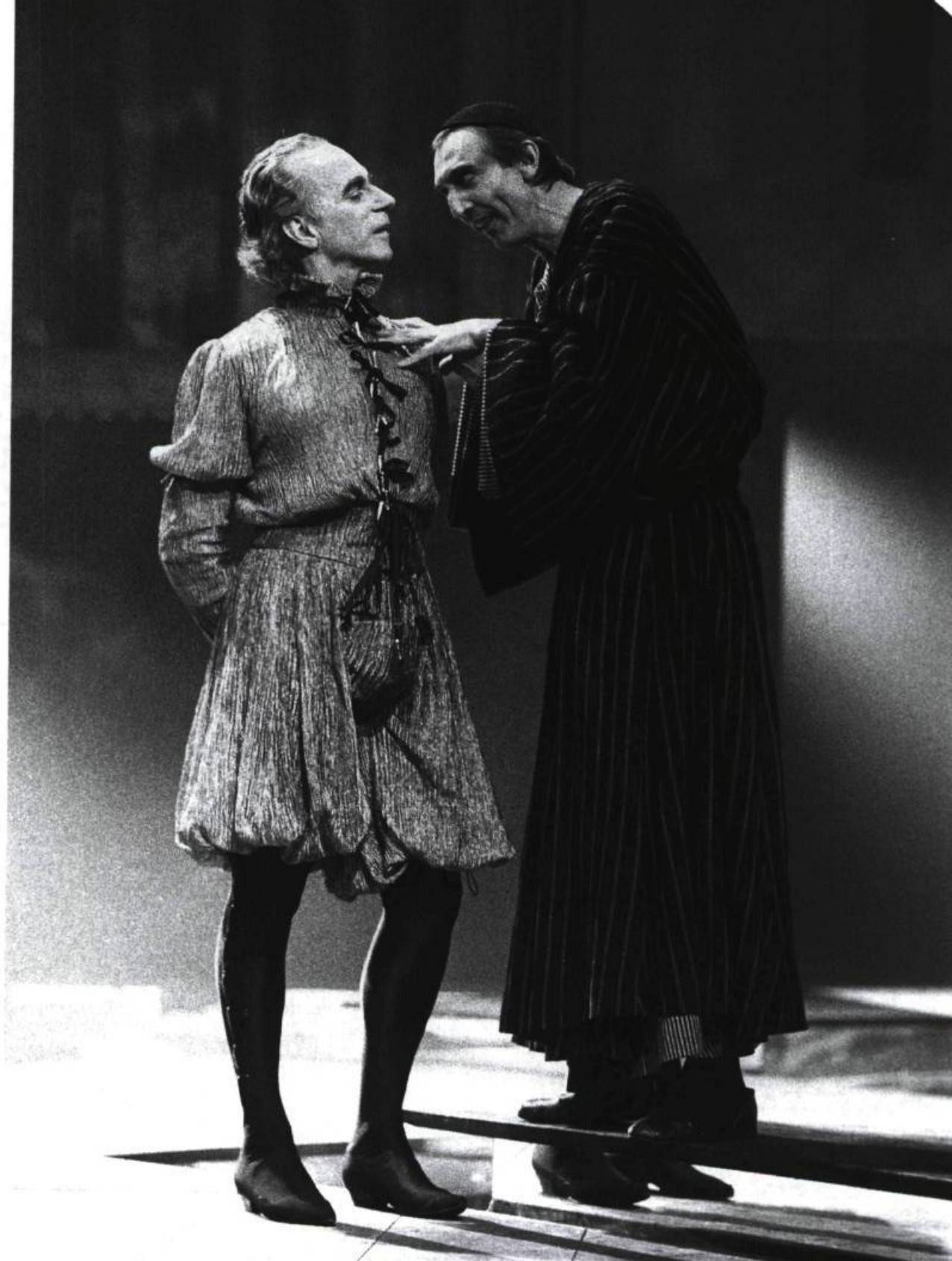
### Un antisémitisme latent

Comme le metteur en scène et le comédien confrontés à cette «comédie dramatique» cruelle et poétique, le critique ne peut que s'interroger sur cette accusation d'antisémitisme<sup>2</sup> dont on charge et on décharge alternativement le grand Will. L'était-il lui-même ou ne faisait-il que dépeindre une hostilité ambiante en la réprouvant? À charge, le portrait d'un homme avare et

Paul Savoie (Antonio) et Gaston Lepage (Shylock) dans *le Marchand de Venise* au T.N.M. Photo : Yves Renaud.

1. De fait, *le Marchand de Venise* a été monté plus de cinquante fois entre 1934 et 1939 dans l'Allemagne nazie, et très peu souvent depuis la Seconde Guerre mondiale.

2. Le mot est un anachronisme, s'agissant de Shakespeare. Il ne date que de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.





Mike Brunel, Annick Léger, Robin Denault, Mario Gendron et Carol Beaudry dans *le Marchand de Venise de Shakespeare à Auschwitz*, production du Théâtre Distinct de l'Université d'Ottawa. Photo : Mario St-Jean.

grotesque auquel la perte d'un diamant arrache des lamentations moliéresques. À décharge, la fameuse et poignante plainte du même homme :

Un Juif n'a-t-il pas des yeux? Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, des sens, des affections, des passions? N'est-il pas nourri de la même nourriture, blessé des mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, échauffé et refroidi par le même été et par le même hiver qu'un chrétien? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas? Si vous nous chatouillez, est-ce que nous ne rions pas? Si vous nous empoisonnez, est-ce que nous ne mourons pas? Et si vous nous outragez, est-ce que nous ne nous vengerons pas?<sup>3</sup>

La question reste sans réponse, mais il est important de la poser, car elle permet d'éclairer la pièce par son contexte historique.

*Le Marchand de Venise* a été écrit entre 1596 et 1598. Londres vient de connaître alors une nouvelle épidémie de peste qui a, une fois de plus, désorganisé la vie de la grande cité élisabéthaine. Elle est aussi la proie d'une pandémie récurrente : l'antisémitisme. L'année 1594 a vu l'infâme procès du Juif portugais Roderigo Lopez, médecin de la reine, victime d'un complot politique. Ce drame semble avoir stimulé les représentations du *Juif de Malte* de Marlowe, dont le thème paraît pour le moins découler de la même source que la pièce de Shakespeare : on y retrouve un usurier juif exigeant une livre de chair en paiement de son billet. Les spécialistes de Shakespeare donnent cependant au *Marchand...* des influences plus probables : dans les contes italiens de S. Giovanni Fiorentino, intitulés *Il Pecorone*, on

3. Shakespeare, *Œuvres complètes*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, Gallimard NRF, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p. 1234.

retrouve en effet tous les éléments de l'intrigue tournant autour de Shylock, de son prêt, de son procès «arrangé» par la dame de Belmont déguisée en homme de loi. Quant au second thème symbolique de la pièce, celui des trois coffrets, il paraît emprunté au soixante-sixième conte des *Gesta Romanorum*, recueil latin de contes et légendes traduit en anglais en 1595. On y voit une princesse offrir à celui qu'elle aime le choix entre des boîtes d'or, d'argent et de plomb.

### **Le ghetto et le Rialto**

On souligne souvent le fait que la Venise qui sert de cadre à l'affrontement entre Shylock et ses débiteurs est plus imaginaire que réelle. On dit moins souvent que si les gentilshommes qui entourent le mélancolique Antonio et la belle Portia sont plus élisabéthains que vénitiens, Shakespeare semble bien renseigné sur la réalité sociale et marchande de la Venise de son temps.

La cité de l'Adriatique est alors un grand port commerçant au statut de république, tout bruisant des rumeurs du Rialto, véritable Bourse aux épices et aux soieries. Y transitent ces grands galions dont Antonio et ses amis marchands sont les armateurs. Mais elle sait sa prospérité fragile, à la merci des flots et du «capitalisme» naissant des grands centres européens. Elle abrite une importante communauté juive qui, par contrainte plus que par désir d'isolement, se renferme dans un quartier réservé, le ghetto<sup>4</sup>. Le sort de cette communauté est d'ailleurs toujours incertain<sup>5</sup>.

Frappés d'ostracisme, empêchés de pratiquer librement les professions de leur choix, les Juifs ont envers l'argent une attitude différente des chrétiens des pays où ils s'établissent. Alors que le prêt à intérêt est condamné par l'Église, les Juifs considèrent le profit comme normal. Constituant une

communauté supranationale, ils transportent leurs capitaux d'un pays à l'autre, représentant ainsi un moteur économique important. Leur rôle s'explique à la fois par leur situation et leur mentalité, écrit l'historien Frédéric Mauro :

Ils voyagent; ils ont des relations internationales qui facilitent le commerce. Ils ne sont pas pleinement admis dans la communauté chrétienne; leur activité ne peut être stimulée par l'attrait des honneurs; elle trouve plutôt son stimulant dans le profit. Les Juifs ne sont pas soumis aux règles de la morale chrétienne sur le juste prix, ni à l'interdiction de l'usure. Ils vivent surtout dans les villes; leur richesse est purement mobilière; ils ne sont pas admis dans les métiers. Enfin leur morale est austère. Elle est liée à une religion du Dieu unique conservée dans sa pureté. Ils se refusent aux attitudes esthétiques. Ils ne font pas un geste parce qu'il est «beau». En quoi ils sont d'accord avec la morale chrétienne, mais avec plus de rigueur. D'où leur sens de la sobriété et de l'épargne<sup>6</sup>.

Un tel jugement rend parfaitement justice à la scène trois du premier acte où Shylock sert à Bassanio et à Antonio une savoureuse leçon d'histoire sainte en leur donnant en exemple l'astuce et la débrouillardise de Jacob : «C'était là un moyen de profit, et Jacob était béni, et le profit est bénédiction quand il n'est pas volé.»

Une chose m'est apparue évidente en voyant et en lisant cette étrange pièce comique et déchirante tout à la fois, tantôt féerique, tantôt réaliste : le seul personnage qui parle à notre sensibilité de fin de siècle,

4. Le mot semble né à Venise, où il est attesté dès 1516.

5. Les Juifs ont été chassés de presque tous les pays méditerranéens depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

6. Frédéric Mauro, *le XVP Siècle européen*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 322.

le seul au fond dont nous comprenons les mobiles, c'est ce vieux fou de Shylock, avec sa livre de chair, sa loi du talion et sa mauvaise éducation. Avec leur code d'honneur désuet, leurs préoccupations de riches oisifs, leur imaginaire mythique, Antonio, Portia, ceux du Rialto comme ceux de Belmont, nous semblent appartenir à un monde lointain dont nous aurions perdu les clés.

### Une mise en scène perplexe

La mise en scène présentée au T.N.M. en octobre 1993 par Daniel Roussel portait les marques d'une réflexion perplexe et inquiète sur la signification globale de la pièce et sur son potentiel explosif.

Dans le rôle du Juif prêteur à gage, Gaston Lepage semble avoir ressenti presque douloureusement la responsabilité qui lui incombait. C'est ainsi que dans une entrevue révélatrice à *La Presse*, il confiait à Jean Beaunoyer :

Il s'agit surtout de haine et de haine envers tout le monde. [...] Shylock a raison de devenir méchant : il veut se venger. Tout le monde lui tape dessus; on le vole, on lui prend sa fille, on se moque de lui et il finit par réagir.

J'ai analysé le personnage avant de le jouer. Au début, il me semblait inamical, puis à la seconde lecture, j'ai vu des trucs, des pièges et finalement, j'essaie d'en faire un être sympathique?

Shylock, cependant, peut paraître pathétique; il ne peut être sympathique. La violente rancœur — justifiée ou non — dont il est le jouet, le rend entêté, cruel et, de surcroît, l'aveugle au point de lui faire perdre la maîtrise de la situation. Mais c'est

visiblement l'effort de compréhension qui fait du Shylock de Gaston Lepage ce personnage inquiétant et inquiet, plein d'un lyrisme vindicatif, qui hante la scène, comme la bonne — ou la mauvaise — conscience des spectateurs.

Cette interprétation constitue l'élément marquant du spectacle du T.N.M. En effet, de même que le drame de Shylock polarise notre intérêt de spectateurs modernes, de même — et probablement beaucoup en raison de sa performance —, le jeu de Lepage surclasse-t-il tous les autres. La Portia de Sophie Faucher a beau dominer de sa radieuse autorité le petit monde de privilégiés de Belmont, nous ne nous y intéressons guère plus que s'il s'agissait de quelque conte inédit. Quant à la parabole, éminemment symbolique, certes, des trois coffrets de plomb, d'or et d'argent, elle ne pèse guère en regard de la tragique métaphore de la livre de chair. Si c'est le combat entre la haine et l'amour qui constitue la signification centrale de la pièce, ce n'est certes pas le *deus ex machina* juridique du procès truqué qui va nous convaincre de la victoire des forces de l'amour.

Daniel Roussel en est-il venu à la même conclusion, qui fait des riches marchands qui virevoltent autour de Shylock des fantoches sans épaisseur ni crédibilité? On comprend mal l'amour de la belle et intelligente Portia pour l'inconsistant et médiocre Bassanio de James Hyndman, et on a encore plus de difficulté à admettre que le sublime — mais fade — Antonio de Paul Savoie veuille se sacrifier pour lui. Dans cette édition 1993 du *Marchand de Venise*, tous les seconds rôles semblent s'efforcer de se faire oublier. Une exception, cependant, l'intermède bouffon du père Gobbo où Paul Buissonneau impose son métier et son physique dans un duo acrobatique avec Stéphane Jacques; le

7. *La Presse*, 9 octobre 1993.

déchirement comique de Lancelot entre sa conscience et son intérêt entraîne l'adhésion justifiée et l'enthousiasme du public.

### **Ponts, passerelles et escaliers**

Faites de gazes légères aux couleurs transparentes, les longues robes flottantes et les culottes bouffantes dont Mérédith Caron a habillé les riches Vénitiens évoquent un pays de légende, au carrefour des civilisations méditerranéennes et orientales. Ces vêtements diaphanes et somptueux s'opposent à la fois symboliquement et sensuellement à l'austère tunique de laine sombre de Shylock, tache opaque au milieu de ces ombres lumineuses.

Quant au décor, tout à la fois aérien et inquiétant, il évoque la Venise des ponts plutôt que celle des canaux. Passerelles, échelles, degrés se transforment tour à tour en ponts, en escaliers, en tribunal. C'est d'ailleurs le décor qui traduit le mieux le thème central, celui du passage, du lien entre les deux métaphores antithétiques de la pièce, la fausse richesse, l'argent, et la vraie richesse, l'amour. Particulièrement réussi et significatif, ce grand escalier qui se dépile entre deux zones d'ombre comme une colonne de lumière. Le descendent ou le remontent ceux de Belmont, avec la grâce des bénis des dieux, leur «insoutenable légèreté», disait justement Mérédith Caron dans le programme du T.N.M. En s'insérant comme un joyau dans l'écrin sombre de la ville, cet escalier trace dans l'espace la synthèse de Venise et de Belmont, réconcilie le thème du procès et celui des coffrets.

### **Le Juif et son double**

Présentée à Montréal le même mois que la production du T.N.M., *le Marchand de Venise de Shakespeare à Auschwitz*, monté par Tibor Egervari et le Théâtre Distinct d'Ottawa, en constitue en quelque sorte la critique et la conscience. On peut y lire, en

effet, une illustration du redoutable pouvoir de l'art et de la littérature quand ceux-ci sont mis au service du crime, et une mise en garde contre un possible retour de la même utilisation perverse. À Tibor Egervari, à Elie Wiesel, juifs eux-mêmes, victimes indirectes de l'Holocauste, il a semblé impossible de présenter le célèbre procès de ce prototype du Juif usurier qu'est Shylock sans le placer à l'intérieur d'un autre procès, celui de l'Histoire. Théâtre dans le théâtre ou procès dans le procès, la sinistre farce imaginée par un officier allemand pour le «bénéfice» de ses prisonniers juifs va faire vivre au spectateur-juge une plongée dans le sadomasochisme dont il ne sortira pas indemne.

S'il n'était monstrueux, on dirait que le scénario est astucieux. Fêré de Shakespeare, le commandant du camp d'Auschwitz se met en tête de monter *le Marchand de Venise* en utilisant comme comédiens ses prisonniers, juifs principalement, mais également gitans et malades mentaux. Mû par une double perversion, le plaisir de faire souffrir et l'étrange fascination qu'exerce la victime sur son bourreau, il décide qu'il jouera lui-même Shylock et oblige les prisonniers juifs à incarner les bourgeois vénitiens et, les gitanes, les dames de Belmont. Il contraindra également une actrice allemande à assumer le rôle de Jessica. Toute la pièce se déroule donc sous le signe de la duplicité, du «détournement de sens», selon l'expression même d'Egervari<sup>8</sup>. De Shylock, l'officier nazi donnera une image grotesque, haineuse, celle du prototype soigneusement évité par Gaston Lepage : toujours courbé, le regard fuyant, cauteleux, il unit la bassesse et la cruauté. Quant aux prisonniers juifs, la rage et le désespoir au cœur, ils sont

8. «Perversion of a Masterpiece», *The Gazette*, 2 octobre 1993.





contraints de contempler cette caricature, cette négation d'eux-mêmes que leur offre leur bourreau, tandis que de leurs bouches, ils doivent arracher ces mots du mépris qui stigmatisent leur propre peuple.

### **Le théâtre et le tribunal**

Dans ce cérémonial démentiel et démoniaque, les détenus juifs deviennent donc les prisonniers de l'image d'eux-mêmes qu'on leur impose. À la fois bourreaux et victimes, ils sont aussi concurremment juges et parties de la démonstration qui se joue devant eux. Et celle-ci se termine dans un carnage typiquement shakespearien, où se mêlent les victimes révoltées et le boucher fou. Un seul survivant : le gros gardien du camp, épais et imbécile, mais véritable meneur de jeu de cette infernale partie.

La finale imaginée par Egervari et Wiesel est troublante. Décidant — comme ceux du ghetto de Varsovie — que la mort est préférable à l'humiliation, les prisonniers-comédiens abattent d'un mouvement unanime et désespéré l'officier allemand-Shylock. Il est évident, cependant, qu'en supprimant leur bourreau barbu, au long habit noir et au chapeau garni de fourrure, c'est aussi à la mise à mort d'un symbole, d'une caricature haïe qu'ils se livrent. Quant au bourreau-victime, il semble consentir au sacrifice, comme s'il devait aller jusqu'au bout de la fusion avec son double. Dans cette cérémonie funèbre où se confondent, comme chez Genet, le réel et l'imaginaire, les victimes deviennent donc ce que leur bourreau voulait qu'elles soient, des meurtriers, de l'espèce de ceux qui prélèvent une «livre de chair», alors que lui-même s'identifie avec son personnage au point d'en mourir.

Le théâtre est donc ici catharsis et tribunal. De ce procès-représentation auquel nous,

spectateurs, assistons, nous sommes également invités à devenir les juges, non pas tant d'un homme — l'officier allemand ou Shylock — que de l'Histoire. Peu importe alors que Shylock soit vindicatif, colérique et autoritaire, peu importe même que Salarino, Solanio et Bassanio soient hautains, frivoles et méprisants, ce ne sont pas eux que nous sommes appelés à juger, c'est l'Histoire, c'est Auschwitz.

Mais les auteurs ne nous donnent pas droit au confort du tiers étranger, du témoin. Nous ne sommes pas seulement juges, nous sommes également parties du drame. Nous l'apprenons dès les premières scènes, quand une prisonnière gitane se voit obligée, sur l'ordre de l'officier allemand — dont la transformation en Shylock ne fait que commencer — d'aller lire un long extrait de *Mein Kampf* où Hitler se félicite que l'Amérique du Nord soit encore «pure», à l'abri du métissage des races.

### **Une parole à réentendre**

Nous ne sommes pas là devant une pièce facile. Le projet théâtral conçu par le tandem Egervari-Wiesel est de ceux qui exigent des comédiens de premier plan, capables d'en maîtriser les difficultés techniques et d'en affronter les tensions émotives. Et on doit bien constater que les comédiens du Théâtre Distinct ont été incapables de rendre le double niveau de signification de prisonniers juifs interprétant à contre-cœur un texte qui les nie. Alors qu'ils devraient donner l'impression de comédiens jouant comme des amateurs, on a plutôt l'impression d'amateurs qui jouent aux comédiens. La mise en scène elle-même semble souffrir de ce manque de maîtrise, particulièrement dans la terrible scène finale où les coups de feu sonnent plus comme des pétards que comme les derniers coups de la tragédie.

Carol Beaudry, Claude Emond, Dan McGarry, Mike Brunet et Nadine Desrochers dans *le Marchand de Venise de Shakespeare à Auschwitz*, production du Théâtre Distinct de l'Université d'Ottawa. Photo : Mario St-Jean.

Reste le décor juste et efficace de Margaret Coderre-Williams. Noir, sale et froid, il apparaît comme le sombre envers de celui du T.N.M. Ses deux étages — les quartiers du commandant et du garde, en haut, cohabitant avec la loge de l'actrice allemande forcée de jouer Jessica, les cages où pourrissent les diverses catégories de prisonniers, en dessous — représentent à la fois un théâtre, un tribunal et une prison. Reste surtout ce sévère et poignant dialogue que Tibor Egervari et Elie Wiesel ont entamé avec Shakespeare. Avec Shakespeare et avec nous. Une parole qu'on aimerait réentendre. Avec des comédiens à sa taille, cette fois.

### Marie-Christiane Hellot

## «Yerma»

Pièce en trois actes de Federico García Lorca (1934); adaptation : Jean Camp. Mise en scène : Guillermo de Andrea, assisté de Carol Clément; décor : Richard Lacroix; costumes : François Barbeau; éclairages : Michel Beaulieu; chorégraphie : Julia Cristina; recherche musicale : Pierre Le Duc; recherche vocale : Marcos Marin. Avec Lola Castro (une lavandière), Julia Cristina (la femelle), Guillermo d'Astous (le mâle), Françoise Faucher (la vieille femme), Marie-Hélène Gagnon (une belle-sœur), Pierre Le Duc (l'homme à la guitare), Sylvie Legault (la jeune femme), Hélène Loïsel (Dolores), Marcos Marin (le jeune homme qui chante), Jacinthe Potvin (une lavandière, une vieille), Denis Roy (Victor), Monique Spaziani (Maria), Guy Thauvette (Juan), Marie Tifo (Yerma), Manon Vallée (une belle-sœur) et Roberto Argüello ou Rémi Lacorne (l'enfant). Production du Théâtre du Rideau Vert, présentée du 9 novembre au 4 décembre 1993.

Photo : Guy Dubois.

