

Monsieur L'Echevin,
Messieurs les Conseillers communaux,
Monsieur le Directeur de l'Enseignement,
Monsieur l'Inspecteur général
Mesdames les Inspectrices et Messieurs les Inspecteurs,
Monsieur le Directeur-Président,
Mesdames les Directrices de Catégorie,
Messieurs les Directeurs de Catégorie,
Mesdames et Messieurs les Professeurs,
Mesdames et Messieurs,

A l'occasion de sa rentrée académique 2008-2009, la Haute Ecole de la Ville de Liège me fait l'honneur de cette invitation à m'adresser à vous, ce dont je la remercie d'autant plus vivement que l'occasion me permet d'exprimer la grande sympathie que j'éprouve pour une institution avec laquelle mon propre Département universitaire vient d'entamer une collaboration qui promet d'être très fructueuse. Il ne fait guère de doute que c'est avant tout à cette circonstance que je dois de me trouver devant vous ce matin. Comment, dès lors, répondre à l'invitation d'une façon qui ait quelque sens ? Comment faire pour ne pas occulter la dimension occasionnelle de l'événement, lequel mérite bien une célébration, tout en esquissant une réflexion qui ne se limite pas à des considérations essentiellement politiques ? Comment faire pour ne pas décevoir votre désir d'entendre parler de choses qui nous préoccupent tous, au delà des civilités qui caractérisent un cérémonial de rentrée académique ? Je me suis dit, devant cette difficulté, que je pourrais faire pire que de me tourner vers Shakespeare, lui qui, nous précédant de quelque quatre siècles, semble avoir exploré déjà la plupart des grandes questions qui continuent de nous habiter, au plus profond de notre être pensant, sans pour autant dédaigner l'analyse des processus politiques, tels qu'ils se déploient en la déterminant à tous les niveaux de notre vie.

En effet, Mesdames et Messieurs, si quelque chose vous trouble, à quelque endroit que ce soit, plus ou moins conscient, de votre esprit, vous pouvez être certains que cela tracassait Shakespeare aussi. De ce point de vue, son œuvre constitue une caisse de résonance fonctionnant à l'infini, chacun de nos problèmes du moment y trouvant un écho, à moins que ce ne soit le contraire, et que notre univers tout entier ne soit le reflet, une pâle projection de ce monde haut en couleurs laissé par le poète. Encore faut-il, dans ce monde, pouvoir trouver son chemin. Ainsi, devant le spectacle il y a peu du gouvernement d'Yves Leterme vacillant sur ses bases, j'avais taquiné l'idée de vous entretenir de *Mesure pour mesure*, qui représente, dans l'œuvre de Shakespeare, une espèce de contrepartie comique à la grande tragédie qu'est *Le Roi Lear*, où sont examinées les conséquences vertigineuses du vide du pouvoir, après qu'un souverain se soit soustrait à ses responsabilités par l'entremise d'une abdication difficile à justifier. Heureusement peut-être, je me suis ravisé, en prenant la décision de placer au

centre de mon exposé *Le marchand de Venise*, une autre comédie aux accents bien contemporains, où l'on peut voir une espèce de miroir dressé devant notre époque, qui nous renvoie en tout cas une image sidérante d'actualité, dont les différents composants vont apparaître progressivement au fil de mon propos.

La modernité de la pièce tient peut-être en premier lieu à la façon dont elle présente ce que nous appellerions aujourd'hui le « conflit des civilisations », ou en tout cas la menace que représente pour le monde chrétien et libéral le comportement fanatique d'un ennemi étrange, insensible aux vertus de l'intelligence et de la générosité, hostile à tout ce qui est le sel de l'existence émancipée. Naturellement, il n'est pas question, dans *Le marchand de Venise*, d'islamisme ni de terrorisme, mais le personnage de Shylock, le Juif, tient lieu d'équivalent pour l'époque. Au théâtre, on imaginerait aisément une mise en scène aujourd'hui où Shylock serait représenté sous les traits d'un intégriste, lui qui cite si volontiers les Ecritures, et s'exprime avec la solennité d'un prophète de l'Ancien Testament. Ainsi, Shylock entre en scène en proclamant la haine qu'il porte à Antonio le chrétien, dont la réputation de marchand bon et généreux est déjà connue du public. Selon l'interprétation généralement admise, Shakespeare monte une attaque virulente contre les Juifs, tout en se préservant des raccourcis antisémites en donnant à son personnage une dimension universelle, souvent mise en avant par les commentateurs qui se plaisent à souligner l'ouverture d'esprit de l'auteur, et à citer la fameuse tirade de Shylock au début du troisième acte, où il exprime de manière émouvante son humanité irréductible. Ce passage très célèbre mérite d'être cité dans son intégralité :

Je suis Juif... un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, des proportions, des sens, des émotions, des passions ? n'est-il pas nourri de même nourriture, blessé des mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par mêmes moyens, réchauffé et refroidi par même été, même hiver, comme un chrétien ? Si vous nous piquez, ne saignons-nous pas ? Si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? Si vous nous empoisonnez, ne mourons-nous pas ? Si vous nous faites tort, ne nous vengerons-nous pas ? Si nous vous ressemblons dans le reste, nous vous ressemblerons aussi en cela... Si un Juif fait tort à un chrétien, où est l'humanité de celui-ci ? Dans la vengeance. Si un chrétien fait tort à un Juif, où est la patience de ce dernier, selon l'exemple chrétien ? Eh bien, dans la vengeance. La vilénie que vous m'enseigniez je la pratiquerai et ce sera dur, mais je veux surpasser mes maîtres.

(*Le marchand de Venise*, Acte III, scène 1, 48-61)

Cette justification de l'action du Juif dans la pièce s'avère tellement éloquente, qu'on en oublie parfois que c'est bien le méchant qui parle : cet apparent plaidoyer pour la tolérance masque en réalité une soif de vengeance tellement irrépressible,

une cruauté à ce point viscérale, que l'idée de l'humanité universelle se transforme sous nos yeux en figure du fanatisme, en monstre d'inhumanité – et en effet, en allégorie de l'intégrisme.

Ce conflit des civilisations trouvera sa manifestation la plus littérale, ainsi d'ailleurs que sa résolution, dans la grande scène du procès de l'Acte IV, qui oppose Shylock et Antonio à l'occasion d'un litige commercial dont nous reparlerons. Pour l'instant, ce qui m'importe, c'est la façon dont les forces en présence sont jugées à l'aune de leur attitude devant la loi. Paradoxalement, c'est parce que Shylock est dans son droit, et qu'il entend bien faire valoir ses droits, qu'il sera condamné, sa faute étant de rester, à la manière d'un intégriste, insensible à la négociation et dépourvu de cette vertu de clémence qui différencie la véritable justice de la loi mosaïque. En somme, Shakespeare compare ici l'esprit et la lettre de la loi, au désavantage des littéralistes. En l'occurrence, le tort de Shylock est de ne pas entendre le grand discours sur la clémence, que voici :

La vertu de clémence est de n'être forcée,
 Elle descend comme la douce pluie du ciel
 Sur ce bas monde : elle est double bénédiction,
 Elle bénit qui la donne et qui la reçoit,
 Elle est la plus forte chez les plus forts, et sied
 Mieux que la couronne au monarque sur son trône,
 Car son sceptre brandit le pouvoir temporel,
 C'est un attribut de majesté redoutable
 Où réside la crainte et la terreur des rois :
 Mais la clémence est plus que le règne du sceptre,
 Elle a son trône dans le cœur des rois.
 Elle est un attribut de Dieu lui-même ;
 Et le pouvoir terrestre est plus semblable à Dieu
 Quand la clémence adoucit la justice : en effet, Juif,
 Bien que tu plaides la justice, considère
 Qu'avec le cours de la justice nul de nous
 Ne verrait le salut : nous implorons donc la clémence
 Et cette même imploration nous dicte à tous
 Des actes de clémence...

(*Le marchand de Venise*, Acte IV, scène 1, 181–199)

Le point de vue qui s'exprime ici, et qui prévaut à l'issue du procès et à la fin de la pièce, est donc bien celui des chrétiens, et la vision universaliste entretenue par les chrétiens ne peut se concevoir en dehors du prosélytisme qui caractérise leur projet religieux. Selon cette manière de voir, c'est parce que nous tombons sous le coup du Pêché originel, tous autant que nous sommes, que nous n'avons d'autre choix que d'implorer la miséricorde divine, plutôt que de miser pour notre rédemption sur nos droits essentiels ou sur nos mérites. Lorsque Shylock et Antonio se

retrouvent face à face dans la scène du jugement, ils incarnent donc les revendications spécifiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, et l'ironie ultime du dénouement vient sans doute de ce que Shylock le Juif finira par bénéficier de cette miséricorde qu'il avait refusée à son opposant, quand la condamnation à mort prononcée contre lui sera, en définitive, commuée en obligation de se convertir au Dieu des chrétiens.

Ainsi la pièce semble-t-elle considérer le destin d'une culture, celle des Vénitiens à l'apogée de leur prospérité économique, au moment où ils s'ouvrent à la réalisation qu'il existe un autre point de vue que le leur, une autre manière de concevoir le monde, qui leur est essentiellement hostile. Comment ne pas penser au choc épistémologique qui a saisi l'Amérique un certain 11 septembre ? L'émotion qui prédomine dans *Le marchand de Venise* est sans doute celle de l'indignation, devant le spectacle du Juif incapable de reconnaître les qualités foncières du bon marchand Antonio. Pendant les deux heures que dure la représentation, toute l'énergie dramatique va se concentrer sur la nécessité de réduire la fracture épistémologique, de bannir l'élément intempestif, de restaurer la sérénité de l'ordre économique des marchands. Dans cette lecture habituelle de la pièce, il va de soi que Shakespeare, tout en se préservant (nous l'avons vu) des excès de toute rhétorique essentialiste, partage néanmoins les préjugés de son temps à l'encontre du Juif, et épouse entièrement la perspective des chrétiens alors qu'elle se rétablit dans sa primauté. Pour étayer cette interprétation, les commentateurs soulignent généralement les points de ressemblance qui relient Shylock à Barabas, le protagoniste maléfique de la pièce de Christopher Marlowe, *Le Juif de Malte*, dont Shakespeare se serait directement inspiré.

Pourtant, Mesdames et Messieurs, je voudrais suggérer qu'il serait possible de reconnaître au *Marchand de Venise* une pertinence plus grande encore non seulement pour notre époque, mais pour notre propre positionnement dans le conflit des civilisations. Même si le personnage de Shylock n'a pas cessé de fasciner depuis des siècles, c'est bien Antonio, le marchand de Venise – le chrétien – que Shakespeare semblait vouloir placer sous les feux de la rampe. Il ne faudrait pas oublier que Shylock, quand il ourdit son complot contre le marchand – dans une des 5 scènes seulement où il apparaît dans la pièce –, déclare son intention d'agir « selon l'exemple chrétien ». De même, la tirade sur la clémence, si souvent invoquée pour justifier le sort réservé au Juif inflexible, ne précise-t-elle pas que la clémence est avant tout l'attribut des puissants, qu'elle ne prend son véritable sens que si elle se manifeste « chez les plus forts », c'est-à-dire, dans le contexte de la pièce, chez les Vénitiens, et dans le monde d'aujourd'hui, chez ceux qui ont la chance d'être traversés par « l'axe du bien » ? Au bout du compte, l'important n'est pas tant que Shakespeare nous parle, mais bien qu'il parle de nous, et le contraire eut été étonnant.

Alors, que dit-il de nous ? Il n'est pas indifférent de constater que c'est en effet Antonio qui ouvre le bal, puisque la pièce commence sur des paroles

prononcées par lui, alors qu'il s'interroge sur la nature de l'inquiétude qui l'accable. Voici ce que dit Antonio :

Vraiment je ne sais pas pourquoi je suis si triste,
 Ça me pèse et voici que ça vous pèse aussi ;
 Mais comment j'ai gagné, trouvé, rencontré ça,
 De quelle étoffe c'est fait et d'où ça m'est né,
 Il me reste à l'apprendre :
 La tristesse a fait de moi un si pauvre esprit
 Que j'ai du mal à me reconnaître moi-même.

(*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 1, 1–7)

Cette inquiétude qui ne dit pas son nom et qui aliène celui qu'elle tourmente, c'est sans doute ce qu'aujourd'hui nous appellerions une angoisse. Spontanément, les amis d'Antonio, qui l'entourent sur la scène, vont tâcher d'élucider la cause de sa souffrance, et avancer l'hypothèse que ses soucis viennent de ce que ses pensées voguent sur l'océan avec ses galions, et que l'importance des sommes engagées vaut bien quelques cheveux blancs. Voici ce que dit l'un d'eux :

Croyez-moi, monsieur, si je courais pareil risque,
 Le meilleur de mes affections se tiendrait
 Au large avec mes espoirs. Je serais sans cesse
 A cueillir l'herbe pour savoir d'où vient le vent,
 Sur la carte à chercher les ports, môles et rades :
 Et tout ce qui pourrait m'être cause de craindre
 Un malheur pour mes cargaisons, sans aucun doute
 Me rendrait triste.

(*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 1, 15–22)

Or pourtant, un certain nombre de garanties préserve Antonio de cette angoisse de la ruine, ainsi qu'il l'indique aussitôt :

Non, croyez-moi (j'en remercie ma chance)
 Mes risques ne sont pas confiés à cale unique
 Pour quelque unique port, ni ma fortune entière
 Au seul hasard de la présente année :
 Ce n'est donc point mon trafic qui m'attriste.

(*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 1, 41–45)

Il s'ensuit que cette « tristesse » d'Antonio, puisqu'il n'est pas amoureux non plus, reste inexpliquée, et c'est sur ce point d'interrogation, qui demeure entier, que l'auteur poursuit le fil de sa narration.

La deuxième scène du *Marchand de Venise* nous introduit au cœur du Palais de Belmont, sur une île distante de quelques encablures du Rialto, où vit la principale protagoniste féminine de la pièce, une riche héritière dénommée Portia. Voici ce que nous l'entendons dire d'emblée, par le truchement d'un de ces parallélismes dont Shakespeare a le secret : « En vérité, [...] ma petite personne est lasse de ce grand univers » (Acte I, scène 2, 1–2). Au cas où nous en douterions, Portia est travaillée par la même inquiétude que son vis-à-vis Antonio ; c'est en tout cas ce que suggère Nerissa, la suivante de la belle héritière, qui, exactement comme les amis d'Antonio, attribue à la richesse le mal dont souffre sa maîtresse :

D'après ce que je vois, [dit-elle,] on souffre autant d'indigestion avec trop, que de famine avec rien ; ce n'est donc pas un bonheur moyen qu'une condition moyenne, car le superflu a vite les cheveux blanchis et la simple aisance vit plus longtemps.

(*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 2, 4–7)

Portia, non moins qu'Antonio, récusera cette tentative d'explication de son spleen, et on serait en droit de se demander ce qui pousse Shakespeare à ainsi multiplier les fausses pistes. Ce génie du théâtre n'a pourtant pas pour habitude de laisser les choses au hasard, et les premières scènes d'une pièce, qui correspondent à la phase d'exposition, doivent absolument remplir leur fonction, qui est de fournir au spectateur tous les éléments d'information dont il aura besoin pour comprendre l'argument. Quand on examine la forme que prend l'exposition dans la plupart des autres pièces de l'auteur, on s'aperçoit qu'il s'emploie généralement à fournir, souvent par la bouche de personnages secondaires, des renseignements objectifs sur les circonstances qui sous-tendent l'action à venir. Par contre, dans *Le marchand de Venise*, ce qui est mis en évidence dès l'ouverture de la pièce, c'est quelque chose d'éminemment subjectif, une espèce de chimère à laquelle on aurait tendance à n'accorder aucune importance, à tort sans doute car ce n'est certainement pas pour rien si Shakespeare la pointe d'entrée de jeu. Il s'agit d'un vague sentiment irrationnel, apparemment causé par l'argent, ce qu'on appellerait aujourd'hui un problème de riche, qui n'est rien d'autre sans doute que la hantise de la perte, la conscience insidieuse de la fragilité de l'édifice capitaliste, et peut-être même la mauvaise conscience qui s'attache à la richesse en tant que richesse. Dans cette oeuvre où il est tellement question de justice, qui sait si Shakespeare n'entend pas désigner la richesse elle-même comme la première injustice, et si ce qu'il met en scène au début de la pièce, ce n'est pas la richesse en proie à une crise de légitimité, la richesse qui se sait injuste sans vraiment se l'avouer, la raison inconsciente qui fait que les fortunes sont dilapidées et que les bourses s'effondrent.

Tout ceci suppose évidemment une inversion de la perspective traditionnelle, et que la critique se porte non pas tellement sur le Juif mais sur la société des marchands chrétiens. Or, effectivement, il est intrigant de constater que

Shylock est chassé de la scène bien avant la fin de la pièce (dès le 4^{ème} acte), d'une manière peu habituelle dans l'univers comique de l'auteur. Converti de force au Christianisme, ruiné, humilié, poursuivi par les quolibets des Vénitiens, Shylock semble bien sévèrement puni, d'une manière qui nous met mal à l'aise, nous qui avons appris la leçon de l'holocauste, et qui avons vu le visage de l'anti-sémitisme. C'est comme si Shakespeare voulait nous faire ressentir l'absence de Shylock tout au long du dernier acte, alors que l'action se dénoue pour le plus grand bonheur des Vénitiens, qui vont enfin pouvoir s'adonner sans retenue à la jouissance de leur vie matérielle. C'est comme si les festivités et les banquets, la munificence du style de vie des Vénitiens – que la pièce évoque avec une fascination qui touche à l'obsession – dépendait, comme une condition nécessaire à leur réalisation, de la banqueroute de leur correspondant dans la relation culturelle et commerciale. Mais alors, si nous devons accorder notre compassion au personnage de Shylock, nous serons contraints de la retirer à tous les autres, ceux-là même qui se gaussent de lui, et qui comprennent Antonio, le généreux marchand, la belle Portia, dont les boucles blondes sont comparées à la Toison d'Or, et le Duc lui-même, qui représente l'autorité légitime sur la petite République indépendante de Venise à la Renaissance. Est-il vraiment concevable que Shakespeare prenne le parti de Shylock, le Juif, contre tout ce beau monde ? A cela, Mesdames et Messieurs, je répondrai que, si quelque chose vous tracasse, vous pouvez être certains que cela inquiétait Shakespeare aussi.

La question se pose dès lors de savoir sur quoi se fonde la richesse des Vénitiens. Le marchand de Venise, Antonio, est un riche négociant, remarquable pour la munificence toute aristocratique de son style de vie, puisqu'il est lui-même drapé des soies magnifiques dont il fait le commerce, mais aussi parce qu'il consent des prêts sans intérêt aux citoyens de la ville. Ainsi, quand son ami Bassanio vient le trouver pour lui emprunter de l'argent, il n'hésite pas, ne disposant pas des liquidités nécessaires, à lui-même emprunter au Juif Shylock les 3.000 ducats dont Bassanio a besoin. Ainsi, ce que la pièce met en scène, c'est davantage qu'un conflit – aujourd'hui, on dirait un litige – entre Antonio et Shylock, lorsque le premier se révèle, par extraordinaire, incapable de rembourser, parce qu'une tempête l'aurait ruiné en détruisant ses galions. Plus qu'un litige ou un contentieux, ce que la pièce met en scène, c'est l'opposition entre le marchand désintéressé et idéalisé qu'est Antonio, et le prêteur sur gages démoniaque, l'usurier professionnel, le rapace sans scrupules qu'est Shylock, qui lui, nous l'avons vu, ne connaît ni la générosité, ni la clémence, puisqu'au contraire il insiste pour être remboursé à tout prix, et pour qu'on applique à la lettre les termes du contrat. Or, le contrat stipule que, en cas d'insolvabilité, Antonio devra payer en nature, de manière bien littérale, puisqu'il devra donner à Shylock une livre de sa propre chair, ce qui revient à dire qu'il doit payer de sa vie la nécessité d'honorer son engagement.

Donc, Antonio et Shylock ne sont pas seulement les deux parties qui s'opposent dans un jugement en justice ; ce sont, d'une certaine manière, des frères

ennemis, des *alter ego*, les deux faces opposées d'une même réalité, qui est celle du commerce. Peut-être qu'un auteur moins subtil en aurait fait un seul et même personnage, le Dr Jekyll et Mr Hyde de la finance. Un psychanalyste parlerait de dédoublement, comme si Shylock était la projection de notre mauvaise conscience, rejetée en dehors de nous pour mieux la désarmer. D'ailleurs, le fait même que le Juif fasse office de bouc émissaire, alors qu'il y avait, à tout prendre, deux cent Juifs, à Londres, à l'époque de Shakespeare, atteste bien de la mauvaise conscience de toute une société. Ce n'est pas comme si les Juifs représentaient, pour les Anglais, une menace culturelle. Ce n'est pas comme si Shakespeare cherchait à illustrer un problème contemporain pour lui. Il n'y avait pas de « problème juif ». Par contre, ce qu'il essaie d'explorer, c'est l'ambiguïté et l'hypocrisie, ce sont les comportements contradictoires, les conflits de valeur et la duplicité nécessaires à l'activité capitaliste elle-même. Finalement, ce qui tracasse Shakespeare dans *Le marchand de Venise*, et qui nous tracasse aussi en ces temps de crise financière, c'est le commerce, tout simplement.

L'opposition fondamentale entre Antonio et Shylock est clairement manifestée au cours d'un dialogue, vers la fin du premier acte, où tous deux confrontent leur options en matière d'usure, c'est-à-dire en ce qui concerne la pratique du prêt avec intérêt, récemment légalisée au moment où Shakespeare écrit la pièce. « Je n'en use jamais », déclare Antonio avec dignité, même s'il s'apprête à « rompre sa coutume », et à emprunter 3.000 ducats à 10%, pour les « pressants besoins » de son ami Bassanio. Shylock lui répond par une parabole, une anecdote biblique, extraite de la Genèse, qui ressemble à un coq-à-l'âne : « Quand Jacob paissait les troupeaux d'oncle Laban », commence-t-il... Antonio le presse : « Et alors ? Prêtait-il à intérêt ? » Mais écoutez plutôt la réponse de Shylock :

Non, pas à intérêt — à strictement parler,
 Pas à intérêt. Notez ce que Jacob fit.
 Quand Laban et lui furent convenus
 Que tous les agnelets rayés et mouchetés
 Seraient à Jacob, les brebis, étant en rut
 En fin d'automne, allaient vers les béliers
 Et lorsque l'œuvre de génération
 Était en train parmi les fournisseurs de laine
 L'astucieux berger pelait certaines baguettes,
 Puis, au moment de l'acte de nature,
 Il les plantait devant les brebis en chaleur
 Qui, concevant alors, au temps de l'agnelage
 Mettaient bas des petits bigarrés pour Jacob...
 C'était un moyen de gain et il fut béni :
 Gain, c'est bénédiction quand il n'y a pas vol.
 (*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 3, 71–85)

Ceci, évidemment, en fonction de la croyance primitive selon laquelle ce qu'une mère voit au moment de la conception, se reproduit dans sa progéniture. Notons, en passant, que la parabole est peut-être plus pertinente qu'il n'y paraît à première vue, car le mot anglais pour « brebis » est « ewes », qui, au pluriel, est un strict homonyme de « use », qui signifie « usure ». Clairement, par le biais de cette homonymie, Shakespeare indique qu'il parle bien de prêts à intérêt, fût-ce dans un langage imagé, et que donc, pour Shylock, tout bénéfice est bénédiction, « quand il n'y a pas vol » — même si ce bénéfice est artificiellement engendré par la main de l'homme.

Examinons à présent la réponse du berger à la bergère, si j'ose dire, c'est-à-dire la réplique d'Antonio :

C'était un risque, monsieur, que Jacob courait —
Chose qu'il n'était en son pouvoir de produire
Mais réglée et façonnée par la main du ciel...
Inséra-t-on ceci pour justifier l'usure ?
Ou votre or et votre argent sont-ils brebis et béliers ?

(*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 3, 86–90)

Cette dernière ligne prononcée par Antonio, pose la question de la pièce : est-ce qu'il est *naturel* d'autoriser une matière inorganique (de l'or, de l'argent) à se reproduire comme s'il s'agissait de « brebis et béliers », c'est-à-dire d'éléments organiques ? C'est une question que Francis Bacon se posera aussi, dans son essai *Sur l'usure* (1625) où il cite Aristote selon qui « il est contre-nature pour de l'argent d'engendrer de l'argent ». Dans le même esprit, Antonio établit donc une distinction entre l'usure, qu'il juge contre-nature, et l'entreprise de Jacob, dans la parabole biblique, qui se justifie par l'élément du risque, c'est-à-dire du hasard. Jacob fait le pari du mimétisme : il espère que les brebis confrontées aux baguettes noires et blanches mettront au monde des agneaux zébrés ou mouchetés ; mais ce n'est pas sûr. Si ce n'est pas sûr, c'est donc que le ciel en décidera. Voilà exactement ce que dit Antonio : ce qu'il n'est pas en notre pouvoir de produire, est réglé et façonné « par la main du ciel », c'est-à-dire par Dieu. Or, Antonio lui-même court des risques, ainsi que la pièce va le démontrer à suffisance, puisque ses navires cinglent les océans, où ils sont à la merci des tempêtes. L'opposition établie par la pièce entre Shylock et Antonio, se résout donc dans les termes suivants : d'une part, il y a l'usure, qui ne comprend aucun élément de risque, ni de nature, et d'autre part, il y a le commerce ordinaire [l'économie réelle !], qui est soumis, lui, aux lois de la nature, c'est-à-dire qu'il est réglé et façonné par la « main du ciel », ce qui met Dieu du côté des commerçants et des chrétiens.

Encore une fois, il semblerait, à première vue, que Shakespeare prend le parti d'Antonio, le chrétien, nous autorisant par là à mépriser Shylock, le Juif, dont les pratiques seraient contre-nature. A ceci près que, comme nous l'avons vu, Antonio est représenté, à l'ouverture de la pièce, comme un personnage inquiet,

comme s'il doutait de la légitimité de sa propre entreprise. Revenons brièvement à ce moment initial de la pièce, où les amis d'Antonio se livrent à des conjectures sur l'origine de ses soucis. L'un d'eux, Salerio, évoque les vaisseaux d'Antonio dont les voiles sont gonflées par le vent, comme un « gros ventre », lisons-nous, sans savoir s'il s'agit là d'une image de fertilité, ou d'excès : est-ce le gros ventre de la femme enceinte, ou de l'homme obèse ? Ou, peut-être, des deux à la fois ? On dirait que Shakespeare met le doigt sur l'ambiguïté fondamentale de l'opulence, qui force l'admiration, mais aussi se prête au gaspillage. En même temps que Shakespeare évoque la richesse des Vénitiens, il invoque son contraire, c'est-à-dire le naufrage, la banqueroute, comme si la richesse et la ruine n'étaient que deux aspects complémentaires du même phénomène. En effet, Salerio continue :

M'en irais-je à l'église
Et verrais-je le saint édifice de pierre
Sans aussitôt songer aux rochers dangereux
Qui, rien qu'à toucher le flanc de mon beau navire,
Disperseraient sur les eaux ses épices,
Vêtiraient de mes soies les vagues rugissantes —
Qu'en bref, riche de tant que j'étais tout à l'heure,
Je le suis de rien maintenant.

(*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 1, 29–36)

Difficile d'imaginer une image plus suggestive de munificence déchue, que ces épices déversées sur les flots, ou que ces vagues qui gonflent la soie étalée. Il s'agit d'une image double, qui évoque la richesse extrême, l'abondance à son point de débordement, le gâchis en tant qu'il découle de la satiété. C'est le luxe porté à *son comble*, le raffinement dont l'autre face est la décadence.

Notons aussi, dans cet extrait, la référence à « l'église », ce « saint édifice de pierre ». La solidité du bâtiment semble apporter au monde liquide des marins, derrière lequel il apparaît comme en filigrane, le soutènement qui lui fait défaut. Autrement dit, c'est comme si le commerce sur les mers, activité temporelle s'il en est, trouvait un soutien dans les valeurs spirituelles et morales, intemporelles, de l'Eglise. Ceci est en accord avec l'opportunisme théologique des chrétiens de Venise, qui considèrent, comme nous l'avons vu, que « la main du ciel » préside à leurs transactions. Pourtant, cette image-ci aussi est ambiguë, car c'est sur la pierre de l'église que, dans la vision de Salerio, le navire d'Antonio vient s'éventrer. De roc spirituel servant de support moral aux marins, voici que l'église devient un récif, un écueil sur lequel leur commerce fait naufrage. C'est comme si Shakespeare nous disait que la légitimation idéologique du capitalisme bien-pensant se retourne contre lui, causant sa perte. Autrement dit, l'armature morale de l'activité commerciale se révèle pour ce qu'elle est, une doctrine qui ne vaut que par la confiance qu'on lui porte.

Pour un peu, on penserait que Shakespeare avait pressenti, sinon la crise financière internationale qui secoue les bourses aujourd'hui, en tout cas l'émergence d'une économie capitaliste dont l'exercice dépendrait d'une intense activité de validation idéologique. En tout cas, la pensée libérale d'aujourd'hui plonge ses racines dans une argumentation voisine de celle d'Antonio lorsqu'il invoque « la main du ciel ». « Laisser faire, laisser passer », la célèbre formule inventée par François Quesnay, médecin et économiste du Siècle des Lumières en France, trouve en fait sa justification dans la notion, proposée par Adam Smith, de la « main invisible du marché », où il n'est pas question de Dieu mais, tout de même, d'une garantie non moins providentielle. En Angleterre, le 18^{ème} siècle d'Adam Smith était celui du classicisme, où les auteurs souscrivaient à une doctrine de l'imitation de la nature, nécessairement parfaite puisque façonnée par la « main de Dieu ». La philosophie néo-libérale qui nous détermine aujourd'hui procède de ce principe de l'immanence divine, en supposant que les marchés tendent naturellement vers l'équilibre, au travers des lois de l'offre et de la demande. La spéculation elle-même est alors présentée comme facteur de régulation. Or, cette pensée unique qui nous régit est vieille de plus de 250 ans, et ni Darwin, ni le Big Bang n'ont pu la faire évoluer, pas plus d'ailleurs que deux guerres mondiales, et au moins une théorie générale du chaos. Pourtant, peut-être qu'aujourd'hui les conditions sont réunies pour permettre aux discours d'évoluer enfin. Voyons si ce changement de paradigme n'autorise pas aussi une re-lecture du Marchand de Venise.

Donc, revenons à nos moutons, c'est-à-dire, plus exactement à nos « brebis et béliers ». Dans ce débat qui oppose la main de Dieu à la main de l'homme, c'est-à-dire peut-être, le libre-échange à l'interventionnisme étatique, notre époque a choisi. Mais, et Shakespeare là-dedans ? Encore une fois, d'après l'interprétation traditionnelle de la pièce, Shakespeare prend fait et cause pour le parti des Chrétiens, ceux-là donc qui s'en remettent au hasard pour justifier, et pour purifier, leurs entreprises. Avec cette réserve toutefois que, pour Shakespeare, comme nous l'avons vu, la « main de Dieu » précipite aussi les tempêtes, de sorte qu'elle ne garantit pas l'harmonie et la perfection. Peut-être Shakespeare est-il plus proche de nous qu'il n'y paraît, s'il considère le hasard comme un vecteur de chaos plutôt que comme une voie de Dieu, impénétrable et imprévisible. Je voudrais donc examiner plus précisément cette angoisse de la ruine qui hante la pièce, jusque dans le détail de ses personnages les plus romantiques.

Plusieurs commentateurs ont noté comment, ici comme ailleurs dans Shakespeare, le langage de l'amour et le vocabulaire du commerce s'interpénètrent étrangement. Il semble clair que, dans la plupart des cas, ce rapprochement repose sur un contraste implicite. Par exemple, dans *Roméo et Juliette*, la transaction amoureuse consentie par les héros a ceci de paradoxal qu'elle repose sur des valeurs de générosité et de prodigalité, puisqu'en amour, plus on donne (et plus on se donne), et plus on reçoit. C'est ainsi que Juliette, amoureuse, peut déclarer :

Mon butin est sans bornes comme la mer,
 Mon amour aussi profond ; plus je te donne,
 Et plus je possède, car les deux sont infinis.

(*Roméo et Juliette*, Acte II, scène 2, 133–35)

Clairement, dans le monde impitoyable du commerce ou de la finance, cette manière de voir mènerait tout droit à la ruine. Dans *Le marchand de Venise*, c'est apparemment Shylock qui personnifie l'autre façon, trop exacte, de *compter*. Mais ici, *tous* les personnages, même amoureux, semblent infectés par la fièvre de l'or, de sorte que l'appât du gain et la passion amoureuse se confondent dans une seule et même corruption – le commerce charnel, et l'autre.

Prenons l'exemple de Bassanio, le cher ami d'Antonio, pour le compte de qui le marchand emprunte les 3.000 ducats au Juif. Il s'agit, pour Antonio, d'aider Bassanio à financer son entreprise, qui est de nature apparemment sentimentale, puisqu'il désire se rendre, avec sa suite, au palais de Belmont, pour y faire la cour à la belle Portia. Mais voyons comment Bassanio lui-même présente sa quête :

Il y a dans Belmont une riche héritière
 Et elle est belle et, mieux encor que belle,
 D'étonnante vertu — quelquefois de ses yeux
 J'ai reçu de beaux et muets messages...
 Elle a pour nom Portia, elle vaut en tout point
 La fille de Caton, la Portia de Brutus —
 Et le vaste univers n'ignore pas son prix
 Puisque les quatre vents lui vouent de tout rivage
 D'illustres soupirants, et ses cheveux solaires
 Lui décorent le front comme une toison d'or,
 Faisant de son Belmont la plage de Colchos
 Où maint Jason s'en vient en quête d'elle...
 Mon Antonio, si j'avais les moyens
 D'avoir rang de rival avec l'un d'eux,
 Mon esprit me présage un tel succès
 Que je serais, sans question, fortuné.

(*Le marchand de Venise*, Acte I, scène 1, 161–76)

Pour amoureux qu'il soit, Bassanio semble animé par des motivations bien mercenaires, voire par un esprit de calcul qui n'est peut-être pas, finalement, la prérogative de Shylock. Quelle que soit la nature exacte du culte qu'il voue à Portia, lui non plus, en tout cas, « n'ignore pas son prix », ainsi que le suggère le substrat mythologique du texte, puisque, comme à son habitude, Shakespeare écrit ceci avec un œil sur *Les Métamorphoses* d'Ovide, qui devait être son livre de chevet (dans la traduction d'Arthur Golding de 1567). Pour rappel, Jason et ses Argonautes n'ont pu conquérir la Toison d'Or que grâce à la magie noire de

Médée, que Jason épousera par la même occasion, pour ensuite l'abandonner, comme il avait déjà délaissé sa précédente épouse, Hypsipyle. Colchis (ou Colchos), sur la Mer Noire, était la patrie de Médée. Le parallèle mythologique est donc bien pertinent, puisque tant Bassanio que Jason auront convoité, en même temps, la richesse et une femme. Difficile, dès lors, de ne pas penser que Shakespeare savait ce qu'il faisait en comparant son personnage avec Jason, le moins héroïque des héros, l'archétype de la duperie masculine et de l'infidélité, et ceci au moment précis où ce personnage déclare son intention d'entrer en séduction ! Mais voyons comment Bassanio parvient à ses fins...

Portia n'est pas libre de son destin, car elle est tenue par la volonté posthume de son père, tout à fait comme dans un conte de fée, d'accepter pour époux celui de ses prétendants qui choisira le bon coffret, parmi un ensemble de trois dont l'apparence n'est pas sans importance. Pour gagner Portia, il faut trouver la caissette qui contient son portrait. Chaque coffret est fait d'un métal différent, et porte une inscription. Le premier est en or et dit : « Qui me choisit aura ce que beaucoup désirent » ; le second, en argent, dit ceci : « Qui me choisit obtiendra selon son mérite » ; et enfin, le dernier, en plomb, porte ces mots : « Qui me prend doit donner, hasarder tout son bien ». Le Prince du Maroc, qui ne considère, en amour, que ce qu'il peut y gagner, choisit l'or, et trouve à l'intérieur un crâne humain — sage rappel que la mort abolira tous les gains matériels. Le Prince d'Aragon, qui a la présomption de trouver ce qu'il « mérite », découvre, à l'intérieur de la cassette en argent, une tête de fou, reflet de sa propre niaiserie. Et enfin, Bassanio, notre héros, choisit le bon coffret, celui de plomb, ayant compris qu'en amour, contrairement aux règles prévalant dans le monde du commerce, il faut être prêt à donner et hasarder tout ce qu'on a. A l'intérieur, il découvre un portrait de Portia, ainsi qu'une mèche de ses cheveux blonds : littéralement, la toison d'or !

Tout cela est très romantique, même érotique, et nul doute que la loterie des cassettes contribue à créer cette ambiance de conte de fée, propre à la pièce. Cependant, si on y regarde d'un peu près, la belle histoire prend un ton plus prosaïque. D'abord, Bassanio est rusé : il sait que « Tout ce qui brille n'est pas or », et qu'il a donc intérêt, dans le contexte de l'épreuve, à opter pour la cassette la moins aguicheuse. Mais le paradoxe, c'est qu'il prend le plomb *pour gagner l'or*, un objectif qu'il ne perd jamais de vue. D'une certaine manière, le réalisme de Bassanio fait de cette scène une parodie du conte de fée, plutôt que la belle histoire qu'on espérerait. La duplicité du personnage est encore perceptible dans son discours sur les apparences :

Ainsi l'ornement n'est que la rive trompeuse
De dangereuses mers, la belle écharpe
Qui voile une indienne beauté, en bref

L'apparence du vrai que vêt le temps perfide
 Pour empiéger les plus sages...

(*Le marchand de Venise*, Acte III, scène 2, 97–101)

Pourtant, s'il y a une ville où l'ornement est apprécié, c'est bien Venise, où l'on fait le commerce des belles étoffes, de la soie et des épices – or, qu'est-ce que la soie, sinon un ornement pour le corps ? et les épices, sinon un déguisement pour la nourriture ? En dénonçant les faux appâts de l'ornement, Bassanio semble renoncer au matérialisme des Vénitiens ; mais nous savons que, sans l'or d'Antonio, il ne serait pas à Belmont. D'ailleurs, l'image des mers dangereuses, dont nous avons vu qu'elle préoccupait aussi les autres marchands, le rapproche d'Antonio ; tout comme l'inscription gravée sur le coffret, l'enjoignant de donner et de hasarder tout ce qu'il a, et qui fait évidemment écho au passage cité précédemment, où Antonio justifie ses entreprises par le risque.

Ainsi, il semblerait que, pour gagner Portia, il faille faire preuve d'une intelligence complexe, par laquelle il devient possible de renoncer à ce que j'appellerai le royaume terrestre, tout en sachant qu'on en sera récompensé. Voilà qui paraît bien chrétien, et sans doute hypocrite, et il est permis de se demander dans quelle mesure Shakespeare cherche à mettre en évidence ce type de contradiction. L'hypocrisie créative de Bassanio lui permet d'avoir le beurre et l'argent du beurre : en tournant le dos à Venise pour prendre pied à Belmont, il souscrit *en même temps* à deux systèmes de valeur différents, devenant ainsi le bénéficiaire d'un double héritage. Pour bien comprendre ce qui est en jeu ici, il convient d'examiner la disposition des lieux, spécialement symbolique.

Pour un auteur de la Renaissance, Shakespeare n'a jamais fait grand cas de l'impératif aristotélicien de l'unité de lieu, à l'opposé, par exemple, de Racine, en France. En général, on peut voir là un signe de son indiscipline créative, mais parfois, comme dans *Le Marchand de Venise*, la compartimentation de l'espace scénique est tout à fait fonctionnelle. On peut distinguer dans la pièce deux grandes unités spatiales. En premier lieu, il y a la Venise de la lagune, avec le Rialto qui en est le centre commercial, et qui est un espace purement horizontal, dénué de points de repère géographiques. Les marchands n'y ont que des pensées matérielles. Il y a quelque chose de malade dans l'air (un peu comme dans la *Mort à Venise* de Thomas Mann), et on ne parle que de négoce, de repas, et de sexe. À côté de cela, il y a Belmont, dont le nom suggère la verticalité et la beauté, et qui est la maison de Portia, située à une distance indéterminée de la ville. Sans doute peut-on imaginer Belmont comme un de ces palais que l'on peut voir, aujourd'hui encore, dans le Veneto, et qui symbolisent le pouvoir qu'avaient les hommes de la Renaissance de transformer l'or en valeur artistique et spirituelle. Bien entendu, quelque part dans la ligne de production, Belmont doit aussi avoir ses fondations dans les ducats ; mais, cela ne se voit pas. Belmont apparaît surtout comme un espace de femmes, et de musique, de sorte que « les accents d'une tendre harmonie » s'y font entendre. Il serait tentant de voir, dans la verticalité de

Belmont, le signe d'une transcendance, en vertu de laquelle les vils métaux sont changés en valeur culturelle, un peu comme si Shakespeare avait inventé une forme symbolique de blanchiment de l'argent.

Cette hypothèse est d'autant plus plausible que le thème de la transmutation est très présent dans la pièce. On se souviendra que Karl Marx cite *Le marchand de Venise* dans *Le Capital*, où il admire Shakespeare pour avoir montré que l'argent a le pouvoir d'un dieu, qui se comporte comme une putain. Pour Marx, Shakespeare démontre que l'argent est « la divinité visible — la transformation de toutes les propriétés naturelles et humaines en leur contraire ». Ainsi, l'argent est principe de corruption, mais à l'inverse, il peut aussi se faire l'agent d'une purification, d'une alchimie, grâce à laquelle toute bassesse sera *rachetée*. Cette dualité se reproduit dans la configuration spatiale de la pièce, où nous avons, d'une part, le Rialto, endroit de vile matière ; et de l'autre, Belmont, qui est dominé par les figures mythologiques d'Orphée (qui transforme tout en musique) et de Midas (qui transforme tout en or).

Ceci m'amène à un premier élément de conclusion, une première tentative de résolution de l'ambiguïté shakespearienne dans *Le marchand de Venise*. La dialectique de l'espace dans la pièce suggère la mise en branle d'une dynamique par laquelle la richesse matérielle se transforme en « valeur-culture », qui semble être, pour Shakespeare, la justification ultime de l'activité marchande. En effet, en dernière analyse, Shakespeare observe une neutralité remarquable dans la querelle qui oppose Shylock et Antonio, c'est-à-dire entre l'usure et le commerce des biens, ou entre la main du ciel et la main de l'homme. En réalité, Shakespeare condamne le tout sans grande discrimination, dans une pièce qui prend finalement la tournure d'une critique pure et simple du matérialisme, sauf quand celui-ci fait l'objet d'une sublimation, d'une élévation ontologique le transformant en autre chose. Pour le reste, il semble bien que Shakespeare identifie la richesse matérielle avec l'angoisse de la ruine, d'un naufrage dont le véritable coût est d'abord spirituel.

Ainsi, *Le marchand de Venise* est une pièce où l'auteur fait de la culture son espace d'utopie. Sans doute peut-on caractériser chaque société en fonction des visées utopistes qu'elle se donne. De ce point de vue, la Venise de Shakespeare ressemble assez à la société imaginée par Thomas More, l'humaniste de la Renaissance en Angleterre, qui proposait, dans son ouvrage précisément intitulé *Utopia* (1516), de donner aux gens le temps libre nécessaire pour étudier l'art grec. Je ne me lasserai jamais d'admirer le fait que cette première mention explicite de la notion d'utopie dans la littérature européenne évoque, au moins en partie, une utopie culturelle. Par contre, je dirais que la civilisation où nous vivons aujourd'hui se définirait plutôt par son utopisme matérialiste. Bien entendu, certaines utopies matérialistes sont très généreuses, quand elles s'appellent « communisme » ou « sécurité sociale » ; mais, le plus souvent, elles s'appelleraient plutôt « privilège », qui était le nom, il n'y a pas si longtemps, d'une Citroën aux lignes séduisantes. Quant à la culture, elle tendrait à devenir l'alibi éthique du capital. Ceci est apparent dans le monde de l'enseignement,

toujours très révélateur des valeurs qu'une société espère transmettre ou inculquer aux générations futures. En Belgique, l'Université est sans doute le dernier endroit où on enseigne encore la littérature anglaise – et Shakespeare en particulier – ce dont, dans le contexte actuel, on aurait presque envie de s'excuser. La justification invoquée auprès des étudiants, c'est que cela vaut la peine d'étudier Shakespeare, pour bien connaître l'anglais, toujours utile si on veut travailler dans une banque. J'admets que je caricature un peu, mais l'argument prête à sourire, quand on sait ce que Shakespeare dit des marchands, et aussi quand on connaît l'état actuel du système bancaire. Quant à la traduction, je me demande si son entrée à l'Université n'a pas été facilitée par le fait qu'il est possible d'y voir un moyen terme entre la sphère culturelle et l'activité économique, puisqu'il s'agit sans doute de la dimension la plus commercialisable de la fonction langagière.

Rassurez-vous, Mesdames et Messieurs, mon intention n'est pas de jeter un pavé dans la mare, et je ne le ferai pas. D'ailleurs, je ne voudrais pas devenir prosélyte à mon tour. Qui suis-je, après tout, pour recommander l'art grec, ou bien Shakespeare, s'il est prouvé sociologiquement que la majorité de la population ne poursuit pas d'autre utopie que de posséder une Privilège (c'est la Citroën), ou alors un privilège ? Me voilà dans une impasse : cette première conclusion n'est pas suffisante, et je dois retourner à Shakespeare – ce ne sera plus très long.

Lorsque je présentais l'espace scénique de la pièce comme essentiellement binaire, divisé entre l'élévation spirituelle de Belmont et la bassesse matérielle du Rialto, j'omettais en fait un troisième espace – implicite dans la pièce – celui du Ghetto de Venise. Shakespeare n'utilise pas ce mot de « ghetto », mais, dans la Venise de la Renaissance, les Juifs étaient en fait séquestrés sur une île qui s'appelait le Ghetto Nuevo (ce qui signifie, je crois, la Nouvelle Fonderie), et d'où il leur était interdit de sortir après le coucher du soleil. C'est de là, de ce Ghetto Nuevo à Venise, qu'est issue l'utilisation générique du mot de « ghetto », pour désigner l'espace urbain où sont reléguées certaines couches sociales ou ethniques, défavorisées, de la population. Ainsi, il s'avère que le mouvement de va-et-vient, d'enrichissement mutuel que je décrivais, entre les différents compartiments de la société (et de l'espace), ne profite pas à tout le monde. Finalement, ce que l'espace scénique, avec sa dynamique, met en relief, c'est aussi un processus d'exclusion, dont le Juif fait l'objet.

Or, cet ostracisme se manifeste également au niveau de l'apparence vestimentaire des personnages. A la Renaissance comme au Moyen Age, les Juifs étaient tenus de porter la gabardine, un long manteau tombant jusqu'aux pieds, de couleur sombre, et dont l'austérité contrastait évidemment avec les riches étoffes multicolores dont se paraient les marchands. C'est la raison pour laquelle, compte tenu de cette opposition des styles, la question posée par le juge, à l'entrée de la scène du procès, semble incompréhensible. Cette question est la suivante : « Lequel est, ici, le marchand, lequel le Juif ? » (acte IV, scène 1, ligne 171), comme si leurs habits ne l'indiquaient pas à suffisance.

Je vous épargne les péripéties, Mesdames et Messieurs, mais il faut tout de même savoir ceci. Le procès est celui qui oppose Shylock et Antonio, puisque ce dernier se révèle incapable de s'acquitter de sa dette, ses vaisseaux ayant sombré, et que donc le Juif réclame sa livre de chair. Bassanio, informé à Belmont, juste après son mariage avec Portia, du cours des événements, s'en retourne à Venise, pour assister au procès. Quant à Portia, la jeune épouse, elle se rend compte du rôle de mécène joué par Antonio, sans qui son mariage n'aurait pu avoir lieu. Elle décide donc, elle aussi, de se rendre au procès, mais incognito ; elle se fait passer pour Balthasar, un homme de loi renommé dans la ville voisine de Mantoue ; et, par un tour de passe-passe qui n'est possible que dans l'univers de la comédie, c'est ce même Balthasar qui sera amené à officier au cours du procès. C'est donc Portia elle-même qui, sous les traits de Balthasar, va prononcer le célèbre plaidoyer sur la pitié, par lequel elle tente de ramener Shylock à des sentiments plus magnanimes. Selon l'interprétation traditionnelle de la pièce, cette intervention fait de Portia un modèle de dignité et de grandeur d'âme, mais aussi un exemple de sagacité puisque, devant l'obstination du Juif, elle finit par le battre à son propre jeu, en allant plus loin que lui dans sa lecture littérale de la loi. Puisque Shylock réclame sa livre de chair, Portia décide d'accéder à sa demande, mais à condition que le sang ne soit pas versé, puisqu'il n'est pas question de sang dans le contrat. C'est ainsi qu'Antonio est délivré de son serment, et que la pièce peut connaître l'heureux dénouement qui sied à une comédie.

Oui mais : que penser, alors, de la question initialement posée par Portia, avant même d'ouvrir l'audience : « Lequel est, ici, le marchand, lequel le Juif ? » ? Quel peut bien être le but d'une telle tirade, sinon d'afficher l'impartialité ostensible du juge, son détachement qui va jusqu'à feindre l'ignorance, en guise de prélude au procès ? *A contrario*, ce que Portia trahit, c'est précisément la duplicité de l'instance juridique, qui doit déguiser, derrière une objectivité de façade, le lien complice qui la lie à l'une des parties. En réalité, le juge est un usurpateur, qui préside à un simulacre de procès, puisqu'il est bien clair que le Juif doit être débouté, même s'il est dans son droit. Voilà que Shakespeare met le doigt sur les limites de la loi, qui n'est pas la même pour tous, de sorte que le code pénal des Vénitiens reproduit les effets discriminatoires déjà observés dans la division de l'espace de la pièce. Autrement dit, s'il est permis à Portia d'exalter la « valeur-culture » à Belmont, grâce sans doute aux liens entretenus avec les marchands du Rialto, il s'agit là au sens strict d'un *privilege*. « Privi-lège » : l'étymologie du mot est une contradiction dans les termes. Privilege : loi privée.

Alors Shylock, que peut-il espérer de ce procès, surtout si, comme il doit bien s'en douter, les dés sont pipés ? Il faut reconnaître que, pour un harpagon tel que lui, sa démarche paraît étrangement désintéressée. Le mieux qu'il puisse gagner, s'il devait remporter son procès, c'est un morceau de charogne puante. On peut donc supposer qu'il se bat pour un principe plus que pour l'argent. Or, tout ce qu'il réclame, c'est que justice lui soit rendue, comme si son seul but était d'entrer

enfin dans le giron de la loi : d'accéder, lui aussi, au privilège. Peut-être ses paroles les plus importantes, pendant le procès, sont-elles donc les suivantes :

La livre de chair que je demande de lui
Est chèrement acquise, est mienne, et je l'aurai :
Si vous me la refusez, fi donc de vos lois !
Il n'est plus de vigueur aux décrets de Venise...

(*Le marchand de Venise*, Acte IV, scène 1, 99-102)

Ce type d'interpellation est une véritable mise au défi, destinée à mettre en lumière l'hypocrisie de la loi. Vu sous cet angle, Shylock ne peut pas perdre son procès. Soit il obtient gain de cause, et Antonio sera mis à mort, ce que le Juif considèrera comme un renversement de l'ordre juridique et idéologique de la société ; soit il se fait débouter, et alors il aura démontré la partialité de la loi, dont la seule fin est de consolider les privilèges de quelques uns. On imagine parfaitement Shylock au procès, debout dans sa gabardine et riant dans sa barbe, se demandant par quelle astuce de procédure on va le condamner, et par quel petit côté la loi va se déconstruire d'elle-même, en révélant au grand jour son orientation subjective, ses allégeances suspectes. C'est d'ailleurs exactement ce qui se passe, puisque Portia n'arrive au verdict souhaité que par l'entremise de ce qu'on appellerait aujourd'hui un raisonnement procédurier, une argutie, de sorte que la loi abîme sa légitimité dans un évident parti-pris.

En conclusion, Mesdames et Messieurs, ce qui fait de Shylock un élément perturbateur, ce n'est pas tant sa pratique de l'usure dans une société qui en récuse les fondements philosophiques. De manière plus fondamentale, ce qui le rend subversif, c'est son statut d'outsider, lui dont la seule présence en scène suffit à souligner les limites de la loi. Shylock a de l'argent, mais il n'a que ça, et voilà bien ce que Shakespeare trouve intolérable. Ce qui, dans Le marchand de Venise, apparaît comme un privilège, ce n'est pas tant la prospérité économique que « le doux charme de l'harmonie » culturelle qui règne à Belmont. L'utopie de la pièce, ce serait celle d'une transmutation universelle de la matière en culture accessible à tous.

Cette alchimie, cette « traduction » du terrestre en céleste, voilà bien ce qui est au cœur de notre projet de collaboration. Il ne fait guère de doute, dans mon esprit, que l'ouverture à Liège de la nouvelle filière d'études en traduction et interprétation, sur la base d'une co-diplômation gérée par l'Université et la Haute Ecole, constitue un premier pas important vers un désenclavement des espaces comparable à celui envisagé dans Le marchand de Venise. Le Rialto et Belmont. On ne peut que se réjouir de la perspective d'un rapprochement entre nos établissements d'enseignement supérieur, et à terme d'une redéfinition des missions de l'Université au profit du plus grand nombre, si l'effet est d'amener ceux-là au privilège de la culture. Ainsi, quelle que soit la finalité poursuivie par

nos nouveaux étudiants en traduction, nous aurons à cœur de les libérer peut-être du ghetto de l'utopie matérialiste. Et je gage que nous n'oublierons pas la réflexion d'Yves Bonnefoy, dans son ouvrage intitulé La communauté des traducteurs :

Si la pensée effleure [Shakespeare] – comme c'est presque déjà le cas dans la crise des temps élisabéthains – qu'il n'y a pas de Dieu en dehors des mots, que ce qui enveloppe notre parole n'est que matière opaque et impénétrable, ce dehors même ne se profile qu'au sein d'une parole qui ne se renonce pas, et qui veut même assumer, serait-ce de façon angoissée, la responsabilité de valeurs nouvelles.

Je vous remercie.

Bibliographie

- Bonnefoy, Yves. *La communauté des traducteurs*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.
- Brown, John Russell. « Love's Wealth and the Judgement of *The Merchant of Venice* ». *Shakespeare and his Comedies*. London, Methuen, 1957. (Pp. 45-81).
- Dollimore, Jonathan, & Alan Sinfield. *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare (Second Series)*. London, Sidgwick & Jackson, 1951. (Pp. 67-110).
- Kermode, Frank. *Stratford-upon-Avon Studies 3: Early Shakespeare*. Ed. John Russell Brown and Bernard Harris. London, Edward Arnold, 1961. (Pp. 221-24).
- Moody, A. D. *Shakespeare: The Merchant of Venice*. London: Edward Arnold, 1964.
- Ryan, Kiernan. *Shakespeare*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989. (Pp. 14-24).
- Shakespeare, William. *Le marchand de Venise / The Merchant of Venice*. Paris, Flammarion, Coll. Bilingue, 1994.
- Silverman, Rita H., *Sufferance Is the Badge of All Our Tribe*. Guilford, CT: University Press of America, 1981.
- Tanner, Tony, «*The Merchant of Venice*». *Critical Quarterly*. 41.2 (Summer 1999). Pp. 76-99.