

A PROPOS DU *MARCHAND DE VENISE*

(*extrait du Désir et la loi, Denoël, 1987*)

Il faut relire *Le Marchand de Venise** pour la seule raison que, nous souvenant avoir lu ou vu cette pièce de Shakespeare, nous nous en tenons à une interprétation – celle des acteurs ou la nôtre – qui nous fait méconnaître la richesse du texte et nous en interdit la relecture. C'est un curieux problème que celui de l'*interprétation*. Il intéresse les psychanalystes qui en font trop souvent leur affaire personnelle, considérant qu'ils ont pour rôle de donner l'interprétation juste, l'explication vraie de ce que leur analysant n'a pas compris lui-même. Mais il est plus intéressant de rattacher l'interprétation à la tradition que nous en donnent acteurs, musiciens, ou même simplement traducteurs. Dans tous les cas, en effet, *la notion d'interprétation suppose l'existence d'un texte*, soit donc de ce qui relève de l'*écrit*.

C'est de l'articulation entre *texte* et *interprétation* que naît l'*histoire*. Ainsi la musique non écrite exige-t-elle, pour sa transmission, qu'on exécute une œuvre exactement de la même façon qu'on la reçue ; sinon, c'est une œuvre nouvelle que l'on produit, dont on peut dire qu'elle se situe dans une certaine tradition, mais aussi qu'elle abolit l'œuvre ancienne. C'est en tout cas à partir du moment où la musique a commencé à disposer d'une écriture qu'elle a eu une *histoire*. Cela nous fait dès lors distinguer parmi les musiciens ceux qui sont les *interprètes* d'une œuvre et ceux qui sont les *auteurs* d'une musique nouvelle qui peut, *sans trahir les œuvres antérieures*, affiner, moduler ou révolutionner le mode de l'expression musicale.

Psychanalystes, nous ne devrions donc jamais oublier que nos interprétations supposent un *texte*, celui du rêve par exemple, et plus généralement la *lettre* de l'inconscient. Interpréter, c'est toujours proposer une autre interprétation que celle du rêveur ou du névrosé qui nous soumet une énigme, ce qui a principalement pour fonction de lui faire apparaître qu'il en avait déjà lui-même une interprétation (sienne ou imposée par l'autre, par ses préjugés, etc.). Il ne s'agit pas alors de lui en imposer une autre, plus juste ou plus vraie, mais seulement de lui permettre d'accéder à ce qui est à prendre *à la lettre*, au *texte* en ce qu'il a d'incontournable.

Du *Marchand de Venise*, nous croyons savoir qu'il s'agit d'une sorte de version britannique et élisabéthaine du personnage de l'*Avare* – peut-être même pensons-nous à l'*Oncle Picsou* ! Rappelons que l'histoire est celle d'un riche marchand, Antonio, que des circonstances assez fortuites (un problème de trésorerie, en somme) amènent à emprunter quelque argent à son ennemi juré, un usurier juif du nom de Shylock. Ce dernier accepte d'entrer dans le jeu du seigneur chrétien et de ne pas prélever d'intérêts mais demande seulement que, pour gage du remboursement de la dette, soit signé un billet donnant au prêteur le droit de prélever une livre de chair sur son débiteur. Evidemment, ce n'est là qu'une plaisanterie, précise-t-il, puisqu'il ne pourrait rien faire de cette livre de chair *tout juste bonne à appâter les poissons*. Le drame survient quand arrive l'échéance et qu'Antonio ne peut rembourser la dette : le juif, dans sa haine du chrétien, exige alors que le contrat soit exécuté *à la lettre* et invoque la loi de l'Etat (celle de la Cité des doges) qui est de faire respecter les termes d'un *contrat*, signé par les deux parties contractantes. Le doge lui-même, désolé de l'affaire, ne peut empêcher que Shylock prélève à l'endroit qu'il choisit lui-même (le cœur) la livre de chair prévue au contrat. Seule une pirouette fait que la tragédie se transforme en comédie, un faux juge, une femme (Portia), opposant qu'une autre loi de Venise interdit, sous peine de mort, de faire couler du sang chrétien. Shylock recule et se trouve finalement condamné à donner son argent et à se convertir au christianisme. Tout cela a lieu au travers d'événements assez confus, rocambolesques et invraisemblables.

On retient généralement de cette pièce qu'elle fait honteusement tache dans une œuvre par ailleurs admirable. On déplore qu'un des phares de la pensée occidentale ait cédé à un antisémitisme grossier en présentant du juif un aspect caricatural et odieux, opposé aux sympathiques personnages de la noblesse vénitienne. C'est l'image que nous avons de Shakespeare qui s'en trouve donc ternie.

Comediante – Tragediante

A l'époque pourtant, *Le Marchand de Venise* a été accueilli de façon très favorable par la communauté juive. Elle y a vu un plaidoyer particulièrement vigoureux contre l'antisémitisme, surtout parce qu'il y est très explicitement revendiqué pour le juif le droit d'être traité comme les autres hommes. Au moins y parle-t-on du juif comme tel, en ne feignant pas d'ignorer l'existence de sa singularité, ni des réactions de rejet qui en résultent, soit l'antisémitisme. Cette oeuvre a constitué une nouveauté dans cette période dite de la Renaissance, qui est plutôt celle de la naissance d'un humanisme nouveau, différent de l'humanisme antique qui pouvait ignorer barbares et esclaves pour se suffire à contempler la petite élite des maîtres et dominants. A la Renaissance, en revanche, il ne pouvait être question d'ignorer les métèques, les domestiques... et les juifs, ces derniers ayant même l'impudence de prétendre avoir une loi supérieure ! A une époque où la société féodale se fissurait au profit d'une civilisation bourgeoise qui se cherchait encore dans ces grandes villes commerçantes qu'étaient Londres et Venise, le juif est devenu l'image même de la bourgeoisie montante. Mais, à la différence du bourgeois ordinaire qui rêve toujours de devenir gentilhomme, le juif, du fait de son enracinement dans une tradition millénaire qui commande avant tout de *ne pas oublier* ses origines, a représenté une rupture par rapport à l'ordre existant. C'est alors à peine si on peut le considérer comme appartenant à une autre race car il vit dans le pays depuis des temps immémoriaux ; il reste pourtant comme un corps étranger dans le corps social, non assimilé, encore qu'incarnant au mieux les vertus de la société qui va se constituer, ainsi que ses défauts, qu'on ne manque pas de souligner. La communauté juive peut dès lors incarner le « mauvais objet », à rejeter pour l'unique raison qu'il est inassimilable, qu'il ne veut pas se convertir. *La Renaissance, c'est donc aussi la naissance de l'antisémitisme* qui n'avait jamais pris une telle ampleur jusqu'alors. N'est-ce pas à Venise précisément que s'est constitué le premier ghetto ? Il serait donc prudent de ne pas imputer à Shakespeare la responsabilité d'un des aspects les moins honorables de cette époque où nous aimons aujourd'hui à nous contempler, en oubliant par exemple l'exclusion des juifs d'Espagne, après des siècles de riches controverses avec les catholiques et les musulmans.

Cette époque a été fort intolérante. La brutalité des mœurs féodales a laissé place à des formes plus subtiles d'exclusion, marquées par les guerres de religion, l'Inquisition et la rude conquête du Nouveau Monde. Dans le temps même des découvertes de la science moderne, on a ainsi voulu combattre par la force les fausses sciences et les fausses religions. C'était aussi la grande époque de la chasse aux sorcières, sans doute parce qu'il fallait lutter contre les superstitions, mais aussi parce que c'étaient des femmes. Ainsi pendant la Renaissance, ce ne sont pas seulement les juifs et les esclaves qui ont commencé à exister, mais aussi les femmes. Rappelons qu'alors que leurs époux allaient guerroyer en Orient, les dames avaient constitué de véritables cours de justice, les « cours d'amour », où elles légiféraient sur cette si importante activité des humains. La femme cessait d'être un pur objet, elle a commencé à penser, à parler, à agir, dans les cours d'amour comme aussi avec la sorcellerie. On a commencé par brûler les sorcières. La Renaissance n'a donc pas seulement été intolérante et antisémite, mais aussi misogyne. C'est sans doute ainsi qu'on commence à reconnaître l'autre : en cherchant à le supprimer. Avant le jugement d'existence, il y a le jugement

d'attribution, selon Freud ; autrement dit, on commence par soupeser l'objet : s'il est absorbable, assimilable, on le garde ; si ce n'est pas possible, on le supprime. Ensuite, peut-être, dans un deuxième temps, on lui reconnaît une existence.

Le premier temps est mythique et par conséquent tragique ; le second temps introduit à la comédie humaine. C'est la raison pour laquelle *Le Marchand de Venise* est si déroutant, car le thème est ici tragique et est pourtant traité en comédie. L'œuvre s'inscrit à un moment tournant de la vie et de l'œuvre de Shakespeare, toujours partagé entre son regard tragique sur le monde et les facéties de la farce. Mais il y a là bien plus qu'un reflet des intérêts de l'auteur, bien plus que le témoignage d'un moment historique de l'humanité : il y a l'expression troublante, difficile à supporter, de ce moment où l'autre commence à exister à nos propres yeux, où on ne peut donc se suffire de l'absorber ou le rejeter.

Les raisons de la production du *Marchand de Venise* s'éclairent aussi si on se souvient que la pièce a été écrite en écho à un événement récent, le procès du médecin juif, Federico Lopez, accusé d'avoir tenté d'assassiner A. Perez, ami d'Essex, et d'avoir voulu empoisonner la reine Elizabeth. Torturé, il fit de vagues aveux et fut pendu en 1594. L'affaire, à bien des égards comparable à notre affaire Dreyfus, défraya la chronique de l'époque, la culpabilité de Lopez étant plus que douteuse aux yeux de beaucoup. Il est presque certain que la reine Elizabeth elle-même était persuadée de l'innocence de Lopez mais elle n'usa pas de son droit de grâce. Ainsi en va-t-il quand prévalent la raison d'Etat et le souci de plaire à l'opinion publique.

Par rapport au procès de Lopez, tout est cependant transformé dans la pièce de Shakespeare ; pour déjouer la censure politique, le problème s'en trouve déplacé : les principaux thèmes sont inversés, selon un processus bien connu aujourd'hui dans la formation des mythes et des rêves. Ainsi n'est-ce pas Lopez, le juif, mais Antonio, le chrétien, qui est l'objet d'un procès inique ; reste seulement le thème de l'opposition entre deux communautés, de la haine entre « races » qui est la véritable raison du procès et de la condamnation. Ce n'est pas Essex qui est animé d'une fureur homicide, mais Shylock. Et surtout le dénouement comique de la pièce de Shakespeare est apporté par une femme, Portia, érigée en juge par supercherie, là où la reine Elizabeth, par son inaction avait laissé se commettre un crime raciste, un crime d'Etat.

Il est clair que si Shakespeare n'a pas pris une position militante pour défendre les juifs – ce qui lui était de toute façon impossible – , en revanche, il a pris position contre le racisme et la haine entre communautés. D'autre part, en dédoublant le pouvoir judiciaire, il a critiqué la balourdise du doge, qui incarne la raison d'Etat, et a soutenu une autre juridiction incarnée par Portia. On peut, certes, regretter que Shakespeare n'ait pas pris une position plus militante contre l'antisémitisme, ce qui va à l'encontre des *patterns* de l'intellectuel dans cette seconde moitié du XXème siècle, mais nous devons tout de même mettre quelque modération dans notre critique de sa pièce, en nous rappelant que nos frères juifs ne sont pas absents dans les positions fascistes, racistes... ni même antisémites.

Les personnages masculins

Le problème est plutôt de savoir si nous-mêmes, spectateurs ou lecteurs, nous ne voyons pas se réveiller, à la faveur de cette pièce, cet antisémitisme que nous dénonçons si vigoureusement. Pour ma part, je souscris entièrement à ce qu'écrit le poète Heine : *Vraiment, si nous exceptons Portia, Shylock est le seul personnage respectable de la pièce*, avec cette réserve toutefois que nous ne voyons pas pourquoi il faudrait excepter Portia. Pourquoi donc refuserions-nous à *Shylock* le droit à la fureur et à la haine, alors qu'il se fait injurier, lui et son peuple, chaque jour que Dieu fait ? Il n'est en aucune façon avare car l'argent est non son but mais son moyen d'existence, l'usure étant le seul métier qu'il peut exercer parmi ces

marchands qui ne veulent pas se salir les mains mais ont tout de même recours à lui quand le besoin s'en fait sentir. Quand on lui proposera de rembourser deux fois, trois fois sa mise de trois mille ducats, il n'en voudra pas. Il préférera garder sa vengeance et sa rancune plutôt que de se laisser ainsi acheter ! Il ne veut rien d'autre que faire respecter son droit, le contrat signé. Shylock n'est pas un avare.

Et aussi, comment peut-on attendre qu'il oublie le malheur qui lui arrive pendant que court la dette ? Sa fille Jessica a été enlevée par un ami de son débiteur Antonio et est partie avec la moitié de la fortune de son père, pour vivre avec ce Lorenzo, personnage falot, noceur invétéré, qui dilapide l'argent volé. Tout cela au nom de l'amour sans doute, mais un amour qui a l'air fort intéressé ! Shylock est donc à coup sûr un personnage passionné, non pas pour l'argent, mais pour sa fille, pour son honneur, pour sa loi, pour son peuple. Atteint à tout moment dans ce qu'il a de plus cher, il ne s'humilie pas, il ne cède pas : il sait ce qu'il doit faire.

Tout à l'opposé est le personnage d'*Antonio* qui incarne la séduction d'un aristocrate élégant. Il est le premier, dans l'œuvre de Shakespeare, d'une série de personnages – qui culminent avec Hamlet – frappés d'une sorte d'impuissance à vivre, d'une difficulté à se laisser prendre par une passion. Il ne donne pas prise : il a trop d'argent pour que celui-ci puisse devenir son maître, il n'aime aucune femme et il traîne une sorte de langueur, de lassitude. C'est un mélancolique, si l'on veut bien donner à ce mot son sens romantique, plutôt que psychiatrique. Seule son amitié pour Bassanio vient un peu l'animer. Et encore ! Leur lien est moins homosexuel que narcissique, puisque son ami est si évidemment son double, avec cette seule singularité qu'il est désargenté. Détail auquel Antonio ne saurait s'attarder car il est une belle âme qui ne veut rien savoir d'autre que les valeurs de l'amitié et de la générosité. Sans doute n'est-il vraiment amoureux que de lui-même et de ses qualités. Il s'ennuie : aussi, quand Bassanio vient le taper, ça le distrait... et lui donne une fois de plus l'occasion de faire preuve de sa bonté.

Bassanio est pour sa part un peu plus vivant. Quant aux trois mille ducats qu'il demande, il sait que ce n'est rien pour Antonio à qui il a déjà emprunté de l'argent. Il sait aussi que celui-ci n'exigera jamais un remboursement et considérerait plutôt comme une offense qu'on le lui propose. Bassanio évoque à un moment un jeu d'enfant, celui où, jouant avec des flèches, il en risquait une seconde pour tenter de récupérer la première qui avait été perdue. C'est ainsi qu'on double le risque de perte pour tenter de récupérer la totalité de la mise. Cette seconde flèche, ce second emprunt, iront dans la direction de Portia, la riche héritière, qu'il espère retrouver à l'occasion d'une fête donnée avec l'argent d'Antonio. Quand il aura épousé Portia, il pourra donc rembourser Antonio (qui ne l'acceptera pas). Cette deuxième flèche, c'est donc celle qui devrait permettre d'accéder au désir. Lui n'affecte pas le mépris pour les Biens et dirait plutôt avec Lacan : *Il n'y a pas d'autre Bien que ce qui permet d'accéder au désir*. Plus tard, il saura choisir le coffret de plomb, celui sur lequel est inscrit : *Qui me choisit doit donner et risquer tout ce qu'il a*. C'est ainsi qu'il atteindra le cœur de Portia.

Tout ce qu'il a ! En fait de biens, Bassanio n'a que des dettes ! Il a certes aussi son sang : mais ce sang, c'est celui d'Antonio, qui devra le verser, si la dette n'est pas remboursée. Au total, Bassanio est donc le double d'Antonio dont la langueur n'aurait pu être le moteur d'aucune action. Artifice d'un dédoublement : c'est pour satisfaire à un caprice de Bassanio qu'Antonio va emprunter à Shylock. En miroir, il y a d'ailleurs aussi dédoublement du côté de Shylock qui, à court de trésorerie, emprunte lui aussi l'argent à son ami Tubal pour pouvoir le prêter à Antonio. Comme de son côté il ne peut y avoir de problème, le personnage de Tubal reste assez effacé dans la pièce. Le nœud conflictuel est entre Antonio et Shylock, dans l'opposition de la loi du chrétien et de celle du juif, dans la contradiction entre le

premier, qui est un personnage éminemment *narcissique*, sans autre investissement que sa propre générosité, et le second, qui a des investissements *anaclitiques*, objectaux.

On peut se demander pourquoi les personnages narcissiques inspirent plus de sympathie que ceux dont les rapports à l'objet sont violents, passionnels. Sans doute les premiers laissent-ils prévoir des rapports plus souples où l'humour, le détachement et l'élégance occupent le devant de la scène, nous laissant croire au triomphe des bons sentiments. Et pourtant... le doux Antonio ne perd jamais une occasion d'injurier et d'humilier Shylock ! Peut-être ce dernier n'est-il coupable que de pratiquer ouvertement une politique de l'argent qu'Antonio fait quant à lui exécuter par les marins de ses vaisseaux qui font du commerce...

L'enjeu et le gage

Ce qui est en jeu, c'est une somme d'argent. Si le prêt va faire difficulté entre Shylock et Antonio, c'est que chacun est amené à entrer un peu dans le jeu de l'autre. Il y a tout un trajet de cet argent, une chaîne à quatre maillons, qui part de Tubal, qui l'a sagement thésaurisé, et va jusqu'à Bassanio qui va le flamber. Ainsi les vertus de la bourgeoisie montante pour qui l'argent est un instrument de travail et de pouvoir s'opposent-elles à celles du seigneur pour qui l'argent est destiné à être dilapidé, dans les fastes des palais, dans la jouissance. La fortune d'Antonio, elle-même liée à la fortune des mers, s'en trouve anoblie. Et c'est parce que la chance lui a été temporairement défavorable qu'il a eu des problèmes de trésorerie l'empêchant de prêter aussitôt à Bassanio, et plus tard de rembourser Shylock. Dès lors, l'enjeu se transforme : c'est la vie d'Antonio qui est en jeu et qui prend une valeur précise : les trois mille ducats qui en viennent à ressembler fort aux trente deniers de Judas. D'autant plus que le doge, censé régler le problème, fait quant à lui penser à Ponce Pilate s'en lavant les mains ! Au même moment, on s'aperçoit cependant que cet argent n'a aucune importance. Il y a l'argent de Portia, il y aura aussi celui que retrouvera Antonio avec les bonnes nouvelles de ses vaisseaux ; peu importe pour Shylock qui s'en tient à un point précis, lié aux termes même du contrat : l'argent n'a pas été remboursé *à la date prévue*.

Ce qui se trouve bousculé avec ces péripéties, c'est l'idée que nous nous faisons de l'argent, sa *dimension imaginaire*. Chamfort disait : *Il y a une sorte de plaisir attaché au courage qui se met au-dessus de la fortune. Mépriser l'argent, c'est détrôner un roi : il y a du ragoût*. On a toujours dans l'idée que l'argent est un bien réel, que, par exemple, la monnaie que nous manipulons est un représentant de ce réel, ne serait-ce que du fait qu'elle pourrait être instantanément convertie en or. Les jeux spéculatifs nous montrent pourtant quotidiennement que ce support « réel » est bien fragile. Certains monétaristes soutiennent aujourd'hui que la monnaie, c'est surtout une reconnaissance de dette, qu'on se la transmet de main en main, et que le débiteur reste la banque émettrice. En passant d'une notion de la monnaie comme *avoir*, à une conception de celle-ci en tant que *dette*, c'est la dimension imaginaire qu'on supprime, ou du moins qu'on relativise, pour faire apparaître la *dimension symbolique* de l'argent. Passer de l'*avoir* à la *dette*, c'est en effet accoler le *signe « moins »* à ces billets qui circulent de main en main. Le symbolique implique toutefois une soumission des protagonistes à une règle du jeu commune, ce qui va de soi quand on appartient à une même communauté et que l'on sait qu'on se retrouvera, qu'on aura de nouveau besoin de l'autre, donc qu'on se demandera et qu'on se rendra des comptes. A l'inverse, si deux communautés distinctes, voire opposées, font affaire, il en va autrement et il faut alors trouver un *lieu* commun qui sera garant de la bonne fin du contrat. L'enjeu apparaît comme *symbolique*, non réel.

Ici prend place le gage, auquel on ne touchera pas si tout se passe bien. Qu'il s'agisse d'hypothèque, d'objet placé au mont-de-piété, ou de menace de poursuites judiciaires, ce gage

est toujours nettement plus important que l'enjeu car il faut que le prêteur soit largement garanti contre le non-respect éventuel du contrat, mais surtout parce que le débiteur doit lui-même désirer que l'affaire soit conduite à bonne fin. Dans *Le Marchand de Venise*, le gage est cette livre de chair que Shylock sera en droit de prélever où il le voudra sur le corps d'Antonio : simple plaisanterie, assure-t-il, puisqu'il n'aurait rien à faire de ce morceau de viande. Mais cette plaisanterie se fonde sur le fait qu'Antonio juge Shylock *avare*, croit qu'il ne pense qu'à récupérer le plus d'argent possible. Cela cesse dès lors d'être drôle quand on s'aperçoit que la passion de Shylock n'est pas celle de l'argent, mais celle de la *haine* et de la *vengeance*. Le choix de ce gage si singulier fait ainsi apparaître que l'enjeu entre les deux hommes tient à leur relation intersubjective : c'est une *affaire de cœur* !

Antonio, et sa suite les spectateurs, sont donc supposés commettre l'erreur qui a été celle de Marx disant : *L'argent est le Dieu jaloux d'Israël*. Car cela concerne moins les juifs, toujours soupçonnés d'adorer le Veau d'or, que l'argent lui-même, le *Capital*, lorsqu'il est identifié à un *avoir* et non compris comme une *monnaie d'échange*, ce support obligé des relations des hommes entre eux. Cela met en question la mémoire, le statut de l'écrit qui marque un moment historique (ici celui de la signature du billet) et engage l'avenir (la date d'échéance du contrat). C'est à cela que Shylock veut contraindre Antonio à être fidèle. C'est en tant que juif qu'il veut marquer, inscrire dans la chair l'obligation du souvenir. Cela renvoie au sacrifice d'Isaac, que Dieu a levé au prix du sacrifice du seul prépuce, ce bout de chair perdue que la circoncision rituelle rappelle à chacun : n'oublie pas l'arche d'alliance ! Cette coupure est aussi marquée par le nom d'Abram qui est devenu Abraham. Plaisanterie sans doute que ces histoires de rites et de noms propres... mais combien sont allés au four crématoire parce que leur patronyme ou leur circoncision les a désignés ! Décidément, il est bien difficile de savoir ce qui se joue, comédie ou tragédie. La Bible n'est peut-être que légende, et ce qui est écrit sur le billet que détient Shylock n'est d'abord que plaisanterie : mais si la *lettre du texte* ne le dit pas, ce qui témoigne du contrat passé (circoncision ou terme du contrat) suffit à déterminer une issue dramatique.

La chose et l'objet

Rien n'est plus sordide finalement que la connivence – on n'osera même pas dire contrat – entre Antonio et Bassanio, puisque ce dernier vient demander de l'argent à son ami afin de partir à la conquête d'une riche héritière, ce qui lui permettra de rembourser les dettes qu'il a contractées envers lui. Mais personne ne songera à leur faire grief de cette complicité homosexuelle sur le dos d'une femme, pas plus qu'on ne se choquera de l'enlèvement de Jessica, avec son argent et ses bijoux, puisque cela a lieu sur le dos d'un juif. L'argent, ici, n'est qu'une mise, l'objet tient au *gage*, quoique celui-ci soit plutôt de l'ordre de *la chose, das Ding*, soit donc ce bout de chair absurde, morceau de cœur ou prépuce, morceaux du corps...

Antonio ne sait rien de tout cela : il n'a pas de manque, ou plutôt il ne manque que du manque, et traîne dès lors sa mélancolie. Richesses, vaisseaux, noblesse de sentiments, amis, rien ne lui manque ni ne peut lui manquer. Il peut seulement perdre la vie dans cette opération qui doit lui retirer le cœur... à la suite du contrat suicidaire avec un juif qu'il savait impitoyable. C'est ainsi que le suicide, la mort sont les derniers refuges du narcissisme.

C'est pourquoi, alors que les amis gentilshommes d'Antonio ne constituent que des reflets de lui-même, des *autres* imaginaires dont il aime la similitude, Shylock au contraire représente l'*Autre* : il est le diable, l'étranger radical, non parce qu'il serait d'une nature différente de celle du chrétien, mais parce qu'il est fortement enraciné dans un système de valeurs, une symbolique qui est la *Loi* de Dieu. Il occupe la place de celui qui peut constituer comme *paroles* les injures que le chrétien lui adresse : plus que la haine du juif, c'est la haine de la loi qui anime Antonio, cette haine du symbolique passant par l'horreur de la chose, du

bout de chair. Le solide ancrage de Shylock dans la loi mosaïque tient, d'une part, aux lectures bibliques, rabbiniques ou talmudiques, d'autre part aux rites qui rappellent si clairement le rapport de la loi avec le corps et la chair : circoncision rituelle, jeûne du sabbat, nourriture casher. Aussi cette inscription subjective lui procure-t-elle un don pour le jeu métaphorique : sa propre chair, c'est tout aussi bien sa fille, *chair de ma chair*, ses bijoux, son argent, son honneur, sa tradition. Ses tirades sur sa souffrance, si elles côtoient souvent l'odieux et le ridicule – selon l'interprétation de l'acteur –, ont aussi une puissance qui donne la mesure du peu de poids de l'affectation d'élégance et de légèreté qui sont l'habillement de l'impuissance d'Antonio.

La pièce de Shakespeare nous fait remonter le jeu infini des métaphores, jusqu'à élever l'objet « à la dignité de la Chose »**, comme disait Lacan. Le corps n'est une totalité que sous le regard complaisant dans le miroir, car il est sinon marqué par ses orifices, bouche, anus, mais aussi œil ou oreille, ainsi que par le pénis (ou le vagin) qui rend possible l'alliance avec l'autre sexe. L'objet s'inscrit dans un lieu qui fait *faille* dans l'image du corps, mais cette faille, qui est tout autant ouverture et mode d'approche, n'est constituée comme telle que par le discours. Il n'y a donc objet qu'en tant qu'il est d'abord *manquant*. On peut aussi le spécifier comme *bon* ou *mauvais* objet, avec M. Klein, selon qu'on le fait sien et qu'on l'absorbe, ou qu'on le rejette et qu'on l'exclut. Objet *oral*, *anal*, *génial*, s'inscrivant dans une mythologie des instincts où la psychanalyse s'est longtemps complu, il est de plus objet *intermédiaire*, *transitionnel*, selon Winnicott, ce qui désigne un espace ludique et une médiation dans la relation à l'autre, là où s'acquiert la maîtrise. Qu'apporte alors sa désignation comme objet *a* faite par Lacan ? Elle permet d'abord d'inclure toutes les précédentes approches de l'objet, car nous n'avons pas à tenir pour négligeables ces théorisations diverses, parfois contradictoires, où se découvre peu à peu que l'objet est problématique. La désignation abstraite permet aussi de formuler que l'objet est lié, dans le fantasme, au Sujet qui s'en trouve divisé. L'objet est ainsi – au moins relativement – contingent et aléatoire, de la bobine du jeu du *Fort-Da*, qui se substitue à la mère, jusqu'à l'objet fétiche qui se substitue au pénis absent, ou encore à l'objet phobique qui surgit dans le creux du discours. Rappelons donc que le Sujet ne s'identifie pas au « Moi » qui croit parler, mais à ce qui se dit par sa bouche, s'énonce dans les actes les plus manqués ou se manifeste dans les rêves. Le Sujet est ce qui était resté en souffrance, depuis l'enfance, depuis des générations peut-être... La structure, la logique du fantasme est ce qui s'offre maintenant à notre étude.

L'objet et le fantasme

Propia est certes, quant à elle, l'objet du désir de Bassanio. Mais l'objet se dérobe pour laisser place aux trois coffrets d'or, d'argent et de plomb, qui en eux-mêmes ne sont rien, sinon de simples supports pour une maxime. Nous sommes introduits là à une symbolique : car l'épreuve des trois coffrets, qui va faire loi aux prétendants de Portia, c'est le père de celle-ci qui l'a voulue ; c'est ce qu'il lui a légué, en même temps que sa fortune, avant de mourir. Devant choisir l'un d'entre eux, chaque prétendant va être amené à dire son rapport à l'objet, soit donc son fantasme, ce qui implique aussi son éthique.

Cela donne lieu, dans *Le Marchand de Venise*, à ce qui peut apparaître comme une longue diversion qui nous éloigne temporairement des protagonistes de l'affaire des trois mille ducats et de la livre de chair. C'est pourtant bien par là que Shakespeare introduit une dimension nouvelle qui va offrir une issue au drame qui se foment. Car la *seconde flèche* lancée par Bassanio, le pari qu'il fait pour trouver Portia, ne va pas le conduire à l'argent de l'héritière, ou plutôt celui-ci ne va servir à rien, puisque, le moment venu, Shylock refuse qu'on lui rembourse la somme prêtée. En revanche, cela va permettre la rencontre avec

quelque chose de nouveau, d'inconnu, la conclusion intervenant, non à partir des aphorismes inscrits sur chacun des coffrets, mais avec ce que le prétendant découvre à l'intérieur du coffret choisi au-delà de l'aphorisme.

D'or est le premier, et ce sont les vertus du désir qu'on y glorifie. Mais au bout du compte, c'est la mort qu'on y trouve. Sans doute les lacaniens se souviendront-ils ici de l'éthique du désir telle qu'elle a été si fortement développée par Lacan dans son séminaire. Cette éthique est celle du héros, celle d'Antigone qui ne cède pas sur son désir, lequel, ne l'oublions pas, concerne le cadavre de son frère. Affrontant donc sans peur la loi de Créon, Antigone rencontrera la mort à l'extrémité de son chemin, ou plutôt sera emmurée, entre deux morts, dans ce lieu du *Dés-être* dont Lacan disait qu'il faut l'avoir connu mais qu'on ne peut s'y attarder longtemps. Aussi l'éthique du désir est-elle une introduction à la mort, une rencontre avec l'instinct de mort dans son opposition dialectique aux pulsions sexuelles.

Le second coffret est d'argent, et exalte les vertus de *mérite*, celui qui ne se laisse point fasciner par le désir et qui traite avec mépris le risque-tout. Il renvoie à l'éthique de l'homme de Bien, celle de la sagesse et de la raison. Mais quand le coffret est ouvert, c'est l'image d'un benêt qui est renvoyée au prétendant. Car le fantasme en question ne mène certes pas loin et l'autosatisfaction du mérite ne vaut rien d'autre que la petite leçon de modestie donnée par l'image de la sottise.

Quant au coffret de plomb que prendra Bassanio (auquel Portia aura quelque peu soufflé son choix), il est témoin de ce que ce troisième prétendant a su écouter sa belle, en ne restant donc pas seulement à l'écoute des vertus dont il se croit porteur. Le *risque* qu'il est demandé de prendre à celui qui ouvre ce coffret, c'est celui que Bassanio avait déjà su prendre au début de la pièce en risquant tout ce qu'il avait, son argent, son sang, mais encore *ce qu'il n'avait pas*, cet impalpable qui n'a d'existence que de se trouver chez l'autre (Antonio, puis Portia) sous le nom de l'amitié ou l'amour qu'on lui porte !

Le fantasme de Bassanio inclut donc l'autre, non pas réduit à un objet, mais en tant qu'il est lui-même porteur d'un fantasme. Aussi rejoint-il le fantasme du père de Portia qui, en imposant l'épreuve des trois coffrets pour les prétendants de sa fille, ne voulait ni des titres nobiliaires ni de l'argent pour le mari de sa fille, pas plus qu'il n'attendait de celui-ci de faire vertu de son désir ou de son mérite. Ethique à coup sûr opposable en tout point à ce qu'enseigne une morale traditionnelle. Mais la conclusion va au-delà...

Portia et la médiation féminine

Portia en sait long sur le désir, puisqu'elle sait au moins que le désir, c'est le désir de l'autre, et qu'en fin de compte, c'est le désir qui fait la loi. N'a-t-elle pas fait sa loi du désir de son père mort et ne va-t-elle pas se poser en juge dans le procès qui oppose Antonio et Shylock, sachant que celui-ci finira bien par céder quand il rencontrera sa propre mort et non celle de son adversaire ? Elle peut même avouer qu'elle n'a guère fait d'études, ce qui ne fait que la mettre dans la position d'un nouveau Socrate, faussement modeste. Toutefois, en s'érigeant en cour d'amour, et, à la différence du *Banquet* platonicien, il est ici inutile et impossible d'exclure l'amour entre hommes et femmes comme relevant du désir bestial. Que l'amour entre un homme et une femme puisse exister, Portia le sait...

Or c'est là une idée relativement nouvelle, lentement émergée au cours du Moyen Age qui a pris des leçons de l'Orient et a peu à peu fomenté une tradition enracinée dans la culture juive autant que chrétienne. Les femmes commencent alors à avoir une âme, à occuper une place dans le cœur de leur époux et dans la société. Dans la célèbre fresque d'Ambrogio Lorenzetti, *Le bon et le mauvais gouvernement*, c'est ainsi une femme qui tient le fil reliant les plateaux de la Justice avec les citoyens de la ville de Sienne. Elle se nomme *Concordia*.

L'icôneographie commence donc à savoir que c'est une femme qui tient les plateaux de la Justice, même si ses yeux bandés témoignent autant de son aveuglement que de son impartialité à l'égard des adversaires opposés – et soupesés.

Le doge, lui, ne soupèse pas. Il applique la Loi, comme c'est sa fonction, et tait sa sympathie pour Antonio car il ne peut laisser dire qu'à Venise, le doge a permis que ne soit pas respecté un *contrat*, quel qu'il soit, puisque celui-ci est « la loi des parties ». Portia n'oppose pourtant pas un « esprit » de la loi à la lettre de ce qui est écrit dans le billet. Elle exige seulement que soient appliquées toutes les lois de Venise et particulièrement celle qui interdit qu'on fasse couler du sang chrétien. A charge donc pour Shylock de trouver le chirurgien qui réalisera l'exploit de retirer une livre de chair sans faire couler une goutte de sang : sous peine de mort. Shylock cédera et sera condamné à céder ses biens, moitié à Venise, moitié à Lorenzo, le gentilhomme qui a enlevé sa fille Jessica. Il devra aussi se convertir à la religion chrétienne !

L'issue est donc une farce. S'il en est ainsi, c'est parce que Portia experte en fantasmes, comme nous l'avons vu, a suivi le fantasme de Shylock qui ne concernait pas la livre de chair mais le sang de son ennemi. Elle a même pris le juif à son jeu en demandant au début qu'il se montre clément envers Antonio, ce qu'il a refusé pour ne pas être parjure à l'égard du serment qu'il a fait de stricte obédience à la loi. Ainsi pourra-t-elle exiger qu'il se montre aussi rigoureux à l'égard de lui-même qu'il a prétendu l'être à l'égard de son ennemi. Puisqu'il veut la loi, il l'aura jusqu'au bout, quand elle se retournera contre lui.

La farce vient surtout de ce que Portia se trouve érigée en juge sous le nom de Balthazar. Au moment où Shylock feint de rien vouloir écouter de la clémence, des sentiments ou de la pitié, parce qu'il se fait le rigoureux défenseur de la loi, Portia elle-même se substitue au doge et au juif pour parler au nom de la justice. La loi ne serait-elle pas le privilège des hommes, des phallophores, même si ceux-ci, juifs, ont marqué par la circoncision que la possession d'un pénis ne vaut que par l'alliance avec Dieu ? Pour n'avoir pas de pénis, les femmes n'en ont pas moins un lien avec le phallus : la livre de chair manquante, la perte menstruelle de sang les contraignent à marquer du signe (-) le phallus*** (- γ , écrit Lacan), cet objet intermédiaire dont il est fait tant de cas. Il y va du rôle des femmes dans la société et dans le rapport à loi – ce qui ne se laisse pas oublier quand il s'agit de la judéité, qui se transmet par les femmes. Ne manquons pas d'évoquer à ce propos le rôle de la mère dans l'assez ridicule rivalité oedipienne qui oppose le père et le fils. Voeux de mort et menace de castration s'y côtoient, mais le passage aux actes n'a pas lieu. La mère y veille, garante du respect de la prohibition de l'inceste, rendant ainsi sans objet les projets sanguinaires que pourraient fomenter le père et le fils. C'est grâce à elle que tout rentrera dans l'ordre, le seul ordre possible : celui du fantasme.

La tragédie d'Œdipe n'a pu avoir lieu que parce que Jocaste était une gourde, ou bien parce qu'elle jouait un jeu particulièrement pervers. Elle a laissé poser par le Sphinx une devinette assez stupide à Œdipe et a laissé s'accomplir le destin, qui faisait d'elle un objet à prendre avec le royaume de Thèbes. La tragédie reste ici pour l'essentiel, une affaire entre hommes, et de destin. Portia au contraire, même si elle peut apparaître comme un pur objet offert aux prétendants, valant par sa beauté, par sa fortune, et du fait du jeu des trois coffrets hérités de son père, montre que les jeux ne sont jamais faits, que les cartes peuvent toujours être redistribuées. Cela ne signifie pas pour autant la fin des tragédies, mais cela indique que celles-ci n'existent que parce qu'on les veut, qu'on laisse faire... ou peut-être parce qu'on accorde un trop grand crédit aux oracles, dont les formulations ambiguës ne valent que par l'interprétation qu'on leur donne. Car si l'oracle ne ment pas, il n'en est pas moins trompeur puisque ses prédictions ne se réalisent qu'en raison de la croyance à l'égard de ses paroles. Œdipe comme avant lui Laïos, sont ainsi entrés dans la tragédie pour avoir été trop crédules !

La tromperie et l'imposture

En se présentant habillée en homme et en se faisant passer pour un jeune docteur, éminent juriste, Portia est cependant dans l'*imposture*. C'est là une situation qui devrait nous intéresser depuis que Lacan a dit que c'était celle-là même du psychanalyste ! De lui-même donc, autant que de nous autres, modestes praticiens. Dans l'imposture, nous le sommes assurément, puisque c'est sur notre savoir supposé que s'établit le transfert – cela bien indépendamment de ce que peut être notre savoir effectif, notre expérience, notre compétence. Et certes il nous serait bien souvent facile de faire le devin, l'arbitre ou le conseiller, tant il nous est offert de jouer un tel rôle. Aussi est-ce bien là que vient fonctionner le paradoxe de la position du psychanalyste : de ne s'intéresser qu'à ce qu'il ne sait pas et qui est le moteur de la cure.

Au-delà de l'épithète peu flatteuse d'imposture, c'est de plus dans son opposition avec la posture qu'il faut entendre l'interpellation, la provocation de la parole de Lacan. Ce qui s'y dénonce, c'est la mystification inhérente à toutes les compétences, aux positions acquises ; ce sont aussi les impasses, les aliénations qui résultent de toute identification à son propre personnage. Sans doute, est-ce la raison pour laquelle les psychanalystes un peu trop en place deviennent si volontiers pontifiants, sinon pontificaux, au détriment de leur pratique...

Dans *Le Marchand de Venise*, Portia est tout le contraire du personnage du doge, empesé dans son rôle, aveuglé par sa fonction au point de laisser s'accomplir sous ses yeux un crime légal. Antonio et Shylock ne sont pas moins balourds. Ce sont des personnages de tragédie qui se trouvent égarés dans un cadre, celui d'une comédie, qui n'est pas faite pour eux. Aveuglés par leurs passions, par leurs idéologies, qui se côtoient sans se rencontrer, ils sont tour à tour odieux et pitoyables, et aussi quelque peu ridicules. Toutefois, l'imposture la plus radicale qui se trouve dénoncée, c'est celle du *texte* ; celui des lois de Venise, la sage, la sérénissime, dont les articles sont destinés à protéger un fructueux commerce, mais qu'on peut manipuler et retourner pour obtenir ce que l'on veut ; et aussi celui de la loi mosaïque, dont il est dit qu'elle peut tout aussi bien être invoquée par le Diable pour parvenir à ses fins ; et puis le texte du billet lui-même, qui dit tout, sauf qu'il a été écrit par simple plaisanterie. Tous ces textes ont la même fonction que l'oracle évoqué plus haut : ils annoncent l'avenir, mais c'est l'énoncé de cet avenir qui crée, qui constitue celui-ci. A la condition toutefois que chacun s'y prête et s'y complaise.

C'est seulement en place d'imposteur qu'on est en fait en mesure de dénoncer l'imposture la plus redoutable, la plus contraignante, celle qu'on ne voit pas parce qu'on tient à conserver la posture qu'elle nous donne, l'identification à son propre personnage. Le menteur le plus fieffé est ainsi celui qui prétend dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ; l'imposteur le plus incorrigible est celui qui prétend la faire dire à l'autre, l'obligeant ainsi à être non seulement menteur, mais aussi parjure.

Puisqu'on est dans le *mensonge*, il faut faire avec. Le contrat entre Portia et Bassanio, contrat de mariage en somme, comporte un *gage*, l'anneau dont elle lui a fait cadeau, et qui, conservé par Bassanio, témoignera de sa fidélité. Un peu plus tard, quand Portia réapparaîtra en juge et sous le nom de Balthazar, elle demandera à Bassanio de lui faire don de cet anneau, en signe de reconnaissance pour le service qu'elle vient de rendre à son ami Antonio. Bassanio ne peut le lui refuser. Quand ils se retrouveront, Portia étant de nouveau habillée en femme, Bassanio pourra bien jurer qu'il en a fait cadeau à un homme, le juge Balthazar, c'est Portia pourtant qui dira la vérité en affirmant qu'il ment et que c'est pour une femme qu'il s'est dessaisi du gage de leur union. Le jeu des bagues est d'ailleurs dédoublé entre les comparses que sont Nerissa pour Portia, et Gratiano pour Bassanio.

Experte quant aux fantasmes, Portia l'est donc aussi quant à la *tromperie*, à la fidélité et à la valeur des gages. Sa maîtrise de ces jeux nous montre qu'en devenant la maîtresse de

Bassanio, ou en s'y refusant, elle ne sera l'objet du fantasme de son seigneur et maître que dans les strictes limites d'un jeu dont elle connaît les règles, ce qui lui est donné par son destin de femme. Sa plaisanterie autour du gage que constitue l'anneau (ce qui redouble la plaisanterie du billet) montre qu'en se faisant objet pour Bassanio, elle n'entend nullement se soumettre aux fantaisies de son époux, même si c'est pour les plus nobles raisons qu'il s'est montré parjure. Si Heine a quelque difficulté à considérer Portia comme un personnage respectable, nous apprenons donc au cours de la pièce qu'elle-même est bien décidée à se faire respecter et n'est pas disposée à laisser occuper la première place par l'amitié qui lie Antonio et Bassanio.

Pour conclure

Lacan se demandait parfois pourquoi Freud avait pris comme référence avec l'Œdipe une tragédie et non une comédie. Lui-même, en parlant du père comme du guignol de la rivalité oedipienne, semblait donner sa préférence à la comédie. Mais, de toute façon, est-ce au psychanalyste d'en décider ? On peut avoir une lecture tragique ou une lecture humoristique de sa vie. La dernière solution est la plus agréable et la plus confortable pour le psychanalyste : c'est sans doute la raison pour laquelle certains d'entre eux ont avancé que le but de la psychanalyse était d'acquérir un peu plus de *tolérance* et d'*humour* envers soi-même et envers les autres. Mais ce n'est là qu'une façon nouvelle de poser l'adaptation à la société comme idéal pour la psychanalyse, ce qui n'est pas plus convaincant que les classiques considérations sur l'accès au *genital love*. Les psychanalystes sont ainsi défaillants quand ils proposent – ou imposent – des idéaux qui résultent de leur approche théorique.

Il serait préférable de ne pas s'illusionner sur la vertu de tolérance. Nous n'en avons guère dès lors qu'il s'agit de faire affaire ou de partager la vie quotidienne avec un étranger ou un fou. Ainsi la brillante noblesse vénitienne qui nous est présentée par Shakespeare pratique-t-elle admirablement l'art de vivre, mais aussi est-elle violemment antisémite. La haine du juif, qui n'est pas propre au chrétien, provient surtout de ce que le peuple juif, condamné à l'exil, sait s'adapter remarquablement aux conditions des sociétés dans lesquelles il vit, et qu'il devient la caricature des qualités et des défauts de cette société. En connaissant les valeurs, en les adoptant, les juifs semblent tout à fait assimilables, mais ils n'en gardent pas moins fidélité à leurs origines, souvenir de leur appartenance à un peuple. Pour cette raison, ils apparaissent comme l'étranger radical, l'Autre qui garde sa propre loi, celui qui est trompeur parce qu'on se trompe sur lui.

Cette méfiance et cette haine ne font que recouvrir une haine beaucoup plus inexpiable à l'égard des femmes, dont le pouvoir et le rapport à la loi ont été longtemps et systématiquement méconnus, pour effacer la dépendance et la soumission qu'a eues tout enfant à l'égard de sa mère et de sa nourrice. Au fond, nous ne cessons de faire le procès de cette mère qui nous a formés alors qu'elle n'avait pas de phallus. Elle en reste toujours suspecte de duplicité, de mensonge, d'imposture, de tromperie. C'est ce qui a fait décréter que les sorcières étaient folles, ou que les hystériques étaient menteuses, leur crime étant toujours de tenir un discours qui n'était pas simple soumission au discours dominant, celui des hommes.

Le Marchand de Venise a ainsi le mérite de marquer un point d'histoire. Les psychanalystes, qui surenchérisent si volontiers sur la dette qu'ils ont envers Freud, ne devraient pas méconnaître la dette historique qu'ils ont à l'égard de ce long et profond remaniement des relations humaines qui s'est effectué au cours des siècles, de cette démarche hésitante et tâtonnante, marquée des pires violences. Il est sûr que si nous voulons faire de la pièce de Shakespeare une œuvre militante, engagée, nous ne pouvons qu'être agacés par ces violences et ces pirouettes. Mais la multiplicité des thèmes qui s'y entrecroisent lui donne une

richesse incomparable. C'est sans doute parce qu'elle nous laisse perplexes et incapables de conclure que cette œuvre conserve aujourd'hui tout son intérêt pour nos contemporains.

* Shakespeare. *Œuvres complètes*, t. 1, la Pléiade, Seuil, Paris, 1959.

** J. Lacan, le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986, p. 133.

*** J. Lacan, « Subversion du Sujet et dialectique du désir », in *Écrits*, Seuil, Paris, 1964, p. 823.