



**HAL**  
open science

# Les tours de la machine et les détours du langage: Le Marchand de Venise mis en scène par Luca Ronconi

Carole Guidicelli

► **To cite this version:**

Carole Guidicelli. Les tours de la machine et les détours du langage: Le Marchand de Venise mis en scène par Luca Ronconi. Revue LISA / LISA e-journal, 2008, Vol. VI – n° 3, pp.279-290. 10.4000/lisa.413 . hal-03807048

**HAL Id: hal-03807048**

**<https://hal-univ-montpellier3-paul-valery.archives-ouvertes.fr/>**

**hal-03807048**

Submitted on 8 Oct 2022

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

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

# Les tours de la machine et les détours du langage : *Le Marchand de Venise* mis en scène par Luca Ronconi

Par Carole Guidicelli

(« La Présence & l'Image » EA 3208, Arts : Pratiques & Poétiques, Université Rennes 2, France)

\*\*\*

**“The Turns of the Machine and the roundabout means of language: The Merchant of Venice directed by Luca Ronconi”**

## Abstract

*In his 1987 staging of Shakespeare's Merchant of Venice at the Théâtre National de l'Odéon in Paris, Luca Ronconi adopted structuralist principles and so, highlighted the shifts of meaning between love and money thanks to an original choice and direction of the actors on the one hand, and to the use of implements and machines (winch, hoist, counterweight, scales, glass kiln, weaving loom) linked to the trade and industry of Venice, on the other. Within the spirit of the Renaissance these machines were a meaningful addition to the machinery of the Italian stage: by cutting and segmenting the scenic image thanks to the positioning of the curtains and frames, Luca Ronconi thus constructs the spectators' point of focus on the play.*

\*\*\*

Selon Luca Ronconi :

« [L]e théâtre, *par définition*, est le théâtre de l'époque baroque ! Le siècle du théâtre, c'est le dix-septième siècle. [...] C'est le siècle où le théâtre fait absolument tout ce qu'il a à faire. Il est édifiant quand il doit être édifiant, il en fait voir de toutes les couleurs au spectateur quand il doit lui en faire voir de toutes les couleurs, il le fait rire quand il doit le faire rire [...]. Il fait trembler quand il doit faire trembler, il est corrosif quand il doit l'être etc. »<sup>1</sup>.

Malgré la variété d'un répertoire théâtral qui s'étend de Goldoni à Ibsen, Schnitzler ou Pasolini, Luca Ronconi se reconnaît d'abord comme un fervent admirateur du théâtre élisabéthain et jacobéen, et plus largement des textes « baroques », permettant parfois la redécouverte de dramaturges oubliés comme l'italien Giovanbattista Andreini. Dès sa quatrième mise en scène, en 1966, Ronconi se fait remarquer par le traitement artaudien qu'il applique à la pièce de Middleton et Rowley, *The Changeling*, présentée en italien sous le titre *I Lunatici* (*Les Lunatiques*)<sup>2</sup>, devenant ainsi pour beaucoup le « metteur en scène de la folie ». Poursuivant ses recherches sur l'éclatement de l'unité du personnage et de l'intrigue et continuant d'explorer des formes de jeu surexpressives et exacerbées, il se confronte, en 1967, à *Mesure pour mesure* de Shakespeare. Puis, l'année suivante, il obtient un grand succès public et critique avec un *Richard III*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Luca Ronconi, « Rencontre à Paris avec Goldoni dialogue théâtral en deux soirées », retranscription et traduction par Ginette Herry in Ginette Herry (dir.), *Goldoni / Ronconi, La Servante aimante (La Serva amorosa)*, Paris : éditions Dramaturgie, 1992, p. 192.

<sup>2</sup> Thomas Middleton et William Rowley, *Les Lunatiques, I Lunatici (The Changeling)*, adaptation et mise en scène de Luca Ronconi. Création à Urbino, Cour du Palais Ducal, 12 août 1966.

<sup>3</sup> William Shakespeare, *Richard III. Riccardo III (Richard III)*, adaptation de Rodolfo J. Wilcock, Mise en scène : Luca Ronconi. Décors : Mario Ceroli. Costumes : Enrico Job. Musique : Fiorenzo Carpi. Création à Turin, Théâtre Alfieri, 18 février 1968.

qui marque le retour sur les planches d'un impressionnant Vittorio Gassman dans le rôle-titre. La scénographie très élaborée du spectacle rappelle en premier lieu la lecture proposée par Jan Kott d'une mécanique du pouvoir qui porte au sommet d'escaliers abrupts le dernier des York. En second lieu, elle symbolise un processus d'étouffement, de claustrophobie produit par un système conjoint de cloisons mécaniques enfermant Richard et d'apparitions / disparitions permettant de saturer l'espace d'objets et de sculptures composites. Ce goût pour la machinerie théâtrale, devenu première caractéristique de l'esthétique ronconienne, s'épanouit l'année suivante avec la création au festival de Spolète, le 4 juillet 1969, du grand'œuvre de Ronconi : *Orlando furioso* (*Roland furieux*) d'après L'Arioste. *Orlando furioso* connaît un succès retentissant en Europe et aux Etats-Unis, auprès d'un public très diversifié, ce qui témoigne de son grand impact imaginaire et émotionnel. Avec cette création mémorable dans l'histoire du spectacle vivant, Ronconi gagne le nouveau titre de « metteur en scène de la fête », c'est-à-dire de la participation du public à un nouveau mode de célébration collective et joyeuse de l'art et de la culture au sein d'un espace commun réinventé. Pourtant, Ronconi revendique par principe l'idée radicale d'un « spectacle qui n'ait pas d'unité *a priori* et qui ne puisse même pas être reconstitué mentalement par le spectateur *a posteriori* »<sup>4</sup>. Supprimant toute barrière entre les acteurs et le public, il fait représenter simultanément plusieurs épisodes sur des aires de jeu différentes, installées sur des chars mobiles qui se déplacent au cours du spectacle et entre lesquelles les spectateurs peuvent eux-mêmes circuler librement, de façon à ce que chacun puisse trouver son angle de vue et construire son expérience individuelle de la représentation. Par ailleurs, rapporte Franco Quadri, les comédiens

« agissent, parlent, caracolent, se battent en duel en courant sur le sol ou en se laissant emporter par des chariots et en lançant par moments dans la foule de grandes machines primitives, comme des jouets d'enfants, tout à fait surprenantes. [...] Cet extraordinaire spectacle aboutit, dans la scène finale, à la construction d'un labyrinthe métallique qui emprisonne, dans un système compliqué de cages, acteurs et public. »<sup>5</sup>

Certains des principes explorés par le *Roland furieux* constitueront pour longtemps la pierre philosophale du travail du metteur en scène. Pour ce qui est du répertoire élisabéthain et jacobéen mis en scène par Ronconi après *Roland furieux*, on peut noter *La Tragedia del vendicatore* (*La Tragédie du vengeur*) de Cyril Tourneur en 1970 et, bien plus tard, en 1987, *Le Marchand de Venise* de Shakespeare. Si l'on excepte ses mises en scène d'œuvres lyriques à partir d'un matériau shakespearien (*Macbeth* de Verdi en 1980 et 1983 au Deutsches Oper à Berlin ouest, *The Fairy Queen* de Purcell lors du Mai Musical Florentin à Florence en 1987), Shakespeare est un auteur peu abordé par Ronconi, étrangeté d'autant plus remarquable qu'elle émane de quelqu'un qui revendique très fortement son engouement pour ce type de dramaturgie. En fait, l'explication est simple : le metteur en scène italien préfère, autant que possible,

<sup>4</sup> Luca Ronconi cité par Franco Quadri in *Luca Ronconi ou le rite perdu*, traduit de l'italien par Ornella Volta, coll. « 10 / 18 », Paris : Union Générale d'Éditions pour la traduction française, 1974, p. 190.

<sup>5</sup> Franco Quadri, « Le théâtre de Luca Ronconi », *Théâtre/public* n 78, Gennevilliers : Théâtre de Gennevilliers, 1987, p. 18.

les textes pour lesquels il n'existe pas de longues traditions d'interprétation scénique.

Pourtant, en répondant favorablement à la proposition faite par Michel Guy, directeur du Festival d'Automne, et Jean-Pierre Vincent, alors administrateur de la Comédie-Française<sup>6</sup>, de créer *Le Marchand de Venise* avec les comédiens du Français sur la scène du Théâtre National de l'Odéon<sup>7</sup>, Ronconi s'attaque à une pièce dont la réception, notamment en France, a souvent été houleuse à cause des choix d'interprétation de Shylock et du discours explicitement antisémite de plusieurs des personnages.<sup>8</sup> Sur ce point, Ronconi répond sans détours :

« Et justement, le fait de monter un Shakespeare en France, en français, c'est déjà une expérience qui m'attire. Je n'ai pas à me situer par rapport à la tradition shakespearienne française, que j'ignore. De sorte que je peux peut-être, sans avoir à entrer dans une logique piégée, faire une mise en scène de ce que j'ai lu dans le texte. En échappant également à la fausse problématique de l'antisémitisme supposé de la pièce<sup>9</sup>. »

Se livrant, comme à son habitude, à une lecture de la pièce de type structuraliste, Ronconi en retire un ensemble de principes d'interprétation scénique, et imagine, avec la scénographe Margherita Palli, une série de dispositifs machinés afin de travailler d'une manière originale l'optique du spectateur à la fois sur l'œuvre représentée et sur la scène à l'italienne de l'Odéon.

## Une Venise industrielle et mercantile ou la (fausse) comédie du sexe et de l'or

Peut-être est-ce parce qu'il a déjà mis en scène plusieurs pièces de Goldoni (qui, comme chacun sait, prend pour cadre la société vénitienne du XVIII<sup>e</sup> siècle), notamment *La Serva amorosa* (*La Servante aimante*) en tournée à Paris pour le Festival d'automne en même temps que *Le Marchand de Venise* est créé, que Ronconi est plus sensible qu'un autre au contexte vénitien choisi par

<sup>6</sup> Si Jean-Pierre Vincent a négocié avec Michel Guy la venue de Ronconi au Théâtre National de l'Odéon, c'est sous le mandat de Jean Le Poulain qu'a lieu la création du *Marchand de Venise* le 10 novembre 1987, Jean-Pierre Vincent n'ayant pas souhaité renouveler ses fonctions d'administrateur général de la Comédie-Française à l'issue de ses trois ans de contrat.

<sup>7</sup> *Le Marchand de Venise* a été créé dans la mise en scène de Luca Ronconi et la traduction de Jean-Michel Déprats le 10 novembre 1987 sur la scène du Théâtre National de l'Odéon (Comédie-Française) à Paris. Assistante à la mise en scène : Myriam Desrumeaux. Décors : Margherita Palli. Costumes : Vera Marzot. Lumières : Sergio Bossi. Distribution : Jean-Luc Boutté (Shylock), Richard Fontana (Bassanio), Yves Lambrecht (Antonio), Christine Fersen (Portia), Bernard Ballet (Gratiano), Nathalie Nerval (Nérisa), Pauline Macia (Jessica), Baptiste Roussillon (Lorenzo), Philippe Fretun (Lancelot Gobbo), François Chaumette (le Prince d'Aragon), Laurent Blanchard (Stephano), Michel Favory (Solanio), Eric Lagarde (Balthazar), Jean-Michel Martial (Le Prince du Maroc), Pierrick Mescam (Tubal), Robert Ohniguian (Salerio), Jean Péméja (Le vieux Gobbo), Michel Ruhl (Le Duc de Venise), Pierre-Louis Saussereau (Léonardo).

<sup>8</sup> Sur ces questions voir notamment l'article de Jean-Michel Déprats : « Historique des représentations. Les métamorphoses de Shylock » in William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, Nouvelle traduction de J. M. Déprats, Paris : Éditions Théâtrales, 2001, 122-126 ; ainsi que Chantal Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme à la scène*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2005.

<sup>9</sup> « Luca Ronconi, Festival d'automne 1987 », entretien réalisé par Jean-Michel Déprats, *Théâtre/public* n°78, p. 26.

Shakespeare : celui d'une société marchande et industrielle. Les principales activités de la ville sont donc montrées explicitement au cours du spectacle : la banque, l'industrie du verre ou celle de la soie, le transport maritime, le palais de justice. Un métier à tisser, un four à verre, des balances de commerçants, des coffres remplis d'argent ou de lettres de change, des caisses prêtes à être embarquées sur un navire : voilà quelques-uns des éléments qui composent les tableaux auxquels viennent s'intégrer des Vénitiens portant un habit noir rehaussé d'un col de dentelle blanc et qui pourraient sortir tout droit de toiles du XVII<sup>e</sup> siècle. Les murs des maisons, dans des teintes d'ocre délavées, sont lézardés et décrépits ; les éclairages peu marqués composent des ambiances plutôt sombres, à l'image d'une pièce où même le personnage du clown, Lancelot Gobbo (Philippe Fretun), a du mal à déclencher un rire franc.

Partant du contexte d'une Venise mercantile presque exclusivement masculine, Ronconi relève dans le discours des personnages le rapport qu'ils entretiennent à l'argent : celui-ci lui paraît à l'origine de toutes les fascinations, de tous les désirs. Le metteur en scène débusque ainsi finement une série de glissements de sens entre l'argent et l'amour, le sexe et l'or. Sur ce point, l'accord avec le traducteur est parfait. En effet, même si par principe Jean-Michel Déprats n'infléchit jamais sa traduction en fonction des options dramaturgiques du metteur en scène, il est lui-même très attentif au motif structurant de l'argent qui constitue l'unité profonde de la pièce :

Il y a croisement constant de métaphores entre le champ sémantique de l'usure et le champ sémantique de l'amour. Amour et usure sont opposés l'un à l'autre mais il y a aussi des similarités entre l'un et l'autre. L'usure est employée comme image paradoxale de l'amour. Shakespeare utilise cette comparaison dans plusieurs pièces — *Roméo et Juliette*, *Mesure pour mesure*, *Tout est bien qui finit bien...* — mais de façon plus explicite encore dans les *Sonnets*. Il parle de l'amour en termes commerciaux, et le décrit comme une forme d'usure où la multiplication du bonheur entre ceux qui donnent et ceux qui reçoivent est semblable à un profit naturel. Dans *Le Marchand de Venise*, quand Portia s'offre à Bassanio (3.2), elle se décrit en termes monétaires. Plusieurs fois, la terminologie commerciale de Venise est employée à Belmont<sup>10</sup>.

Ainsi les deux balances et les trois coffrets posés sur la table de Shylock annoncent-ils le système de balancier installé à Belmont où un plateau destiné à la pesée de l'or fait pendant aux trois coffres-forts attachés à l'autre extrémité du balancier, de l'autre côté d'un mur de briques. C'est aussi le moyen de relier Jessica à Portia à travers l'imagerie du précieux coffret (celui qui, volé ou choisi, est lié à la possession de la femme) et de la loi du père, que l'une trahit et que l'autre respecte scrupuleusement. La circulation et la transformation des objets de Venise à Belmont et l'activité des machines (qui tissent, pèsent, soulèvent, renferment...) dessinent les forces souterraines, ici rendues visibles, de modes de production, d'échange et d'organisation qui s'inventent dans l'Europe renaissante. L'argent exerce donc autant de pouvoir chez les chrétiens que chez les juifs, à Venise comme à Belmont.

Mettant au jour la trame souterraine de l'argent dans la pièce, Luca Ronconi en tire des conséquences pour la distribution et l'interprétation des principaux rôles. Finalement, l'importance de l'argent se manifeste moins dans le discours de Shylock, pour qui le profit est logique et naturel, conformément à la Bible —

<sup>10</sup> Jean-Michel Déprats in « Luca Ronconi, Festival d'automne 1987 », *Théâtre/public* n°78, 26.

Jacob est pour lui l'exemple même de celui qui fait fructifier son bien, avec la bénédiction de Dieu— que dans celui des autres personnages.

« C'est lorsque Lorenzo vole sa fille et son argent, remarque Ronconi, que Shylock change d'attitude envers Antonio et décide de lui prendre une livre de chair. Je ne veux pas faire un Shylock méchant par nature mais un Shylock supérieur qui exige réparation »<sup>11</sup>. Eviter tout autant le pathétique que la dérision, fuir le stéréotype du méchant homme ou au contraire celui de la victime : telle est la voie de ce projet. C'est pourquoi le choix d'un Shylock encore jeune (la quarantaine), séduisant et digne, se porte sur Jean-Luc Boutté dont l'interprétation totalement nouvelle du personnage est unanimement saluée par la critique<sup>12</sup>. Lors du procès contre Antonio, Shylock se montre à la fois ferme et calme, plein d'une souffrance rentrée, pur et dur en quelque sorte comme peut l'être un homme sûr de son bon droit et qui croit en la justice.

Chez les autres personnages, le rapport à l'argent, parfois moins évident au premier abord que pour l'usurier, s'avère néanmoins fondamental. Sa fille Jessica, par exemple, s'enfuit en n'oubliant pas de se doter de quelques biens substantiels. L'analogie entre la femme et l'argent est rendue explicite dans la mise en scène de Ronconi par l'utilisation d'un palan qui soulève un énorme coffre pour le déposer, en même temps que Jessica, aux pieds de Lorenzo, tandis que celui-ci ne peut s'empêcher de faire circuler son regard de la jeune femme au coffre et inversement, comme si elle était équivalente au précieux coffret chargé d'argent et de bijoux qu'elle lui livre.

De même, l'attention de Ronconi s'arrête sur la somme considérable que Bassanio emprunte à Antonio : cette somme lui semble très excessive par rapport aux frais de voyage, de séjour et de représentation à Belmont. Il fait alors le rapprochement avec l'épreuve par laquelle il faut passer pour gagner le droit d'épouser Portia : « J'imagine qu'il s'agit d'une vraie loterie. Il faut payer pour pouvoir participer à la loterie. »<sup>13</sup>. Il choisit donc de montrer comment chaque candidat au tirage au sort des coffrets est contraint de déposer une grosse fortune sur un plateau : si la pesée est concluante, le prétendant pourra tenter sa chance au tirage au sort des coffrets ici changés en trois grands coffres-forts mis en place par le palan. Telle est l'ingénieuse trouvaille imaginée par le père de Portia pour accroître toujours plus les possessions de sa fille : plus il y a de perdants à ce jeu, plus il y a de candidats attirés par la dot (qu'on imagine devenue colossale au fil des ans) de la fiancée.

C'est le cas de Bassanio (Richard Fontana), en qui le metteur en scène voit un personnage motivé avant tout par le besoin de redresser sa fortune. « A quel moment Bassanio devient-il amoureux de Portia ? » se demande Ronconi :

Pour moi, il tombe amoureux de Portia quand il voit son portrait. La description qu'il fait du portrait de Portia est celle d'un homme qui tombe amoureux d'une image. Il ne choisit pas le bon coffret par amour mais par calcul. Il peut dire en effet que les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent car il vient d'une Venise où les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Luca Ronconi, *Ibidem*, p. 26.

<sup>12</sup> Le rôle de Shylock fut le dernier de Jean-Luc Boutté, qui mourut peu après. La souffrance rentrée du personnage de Shylock s'en trouvait donc d'autant plus poignante que les spectateurs pouvaient aussi y voir celle de l'immense comédien, dont l'état physique déclinait.

<sup>13</sup> Luca Ronconi, *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> Luca Ronconi, *Ibid.*, p. 28.

Le jeune vénitien, précisément, n'est pas ce qu'il paraît : il semble riche (puisqu'il donne une livrée neuve à quiconque souhaite entrer à son service), il a l'air honnête et fidèle en amitié autant qu'en amour (mais laisse son meilleur ami risquer pour lui sa propre chair et donne facilement sa bague de fiançailles à qui la lui demande pour service rendu).

Seul Antonio (joué par Yves Lambrecht, invité pour l'occasion dans la troupe du Français) entretient un rapport à l'argent différent des autres, et surtout de son ami. Tel qu'il apparaît dans le spectacle, c'est un homme au moins aussi jeune que Bassanio, mais moins déterminé que lui. Quant à la piste de l'attirance homosexuelle entre les deux hommes, elle n'éveille pas elle-même l'intérêt du metteur en scène :

« Pour moi, Antonio est un personnage très religieux qui a, par rapport à l'argent, une mentalité puritaine. Il n'est pas séduit par la beauté ou la jeunesse de **Bassanio**, il est séduit par quelqu'un, peut-être même plus âgé que lui, qui gaspille son argent<sup>15</sup>. »

Antonio inverse la place de l'argent et de la chair puisqu'il pousse le don de soi à Bassanio jusqu'à engager sa propre chair.

### Un conte de l'enfermement et de l'échec ?

Si on retrouve à Belmont les mêmes valeurs et les mêmes objets qu'à Venise (or et argent, coffres et balances), c'est néanmoins de manière disproportionnée. Tout y est en effet démesuré : des coffrets à échelle d'homme, des systèmes d'échafaudages, de palans et de balancier dont le volume, plus encore qu'à Venise, envahit l'espace scénique et tend à écraser les comédiens. Ainsi l'univers de Belmont se charge-t-il d'une atmosphère d'étrangeté qui flirte avec le cauchemar. Dans une dominante de gris, une grande muraille et de hautes grilles tiennent prisonnière une femme, Portia qui, depuis un haut trépied de bois, regarde le monde de loin et guette toute nouvelle arrivée à l'aide d'une longue vue en or.

Recluse selon la volonté d'un père qui ressemble à un mauvais sort, elle est vouée à attendre celui qui sera capable de la libérer en résolvant l'énigme des coffrets. Malheureusement, le temps passe, elle vieillit et désire avec de plus en plus d'ardeur un époux à qui elle brûle de s'offrir. Chaque fois qu'un nouveau prétendant est sur les rangs, qu'il dépose sur un plateau le poids d'or suffisant, et qu'il a alors accès aux coffrets, Portia est vouée au même rituel : s'enfermer elle-même dans le coffre et prendre le visage de la mort ou celui, grimaçant, de la folie, selon le mauvais choix du candidat. C'est en faucheuse qu'elle se montre au Prince marocain qui s'est laissé séduire par l'or : choix fatal, puisque c'est un corps inerte que semblent transporter à bout de bras les gens de sa suite, tous le visage voilé, en quittant le palais de la dame. Seul le coffret de plomb permet à Portia d'apparaître dans une robe Renaissance au grand décolleté blanc, dans tout l'éclat de sa beauté de femme, moins finalement pour se donner que pour gagner le droit d'aimer et de séduire son futur époux. L'interprétation audacieuse d'une

<sup>15</sup> Luca Ronconi, *Ibid.*, 28.

Portia assez mûre dotée d'une forte personnalité est portée par Christine Fersen qui, sobre et sèche durant le procès, perd en somme ses dernières illusions en mettant à l'épreuve son mari. Mais, de retour à Belmont à la fin de la pièce, la nuit de la réconciliation des deux couples de maîtres et de valets ne restaure pas, loin s'en faut, la belle harmonie initiale. Malgré le pardon accordé au fiancé parjure qui a osé se séparer de l'anneau reçu de sa promise, Christine Fersen réussit à communiquer un sentiment d'échec qui perdure au-delà du dénouement heureux. Ce sentiment se cristallise bientôt dans une image explicite : Bassanio et Gratiano sont liés par une chaîne de fer dans la nuit de la réconciliation, réitération du motif de la prison dorée associé à Belmont au début de la pièce.

### **Montrer / cacher ou les lois de l'optique selon Ronconi**

Malgré l'enchantement des costumes et des images étonnantes, parfois monumentales, le rythme de la représentation se caractérise par une lenteur jugée excessive par une partie du public. De manière générale, les différentes séquences, à cause de la complexité des dispositifs machinés, ne s'enchaînent pas toujours rapidement, d'où une impression parfois de cassure rythmique et de structure éclatée de la représentation. Or, le théâtre à l'italienne est théâtre de mouvement, grâce à sa machinerie, qui permet des effets. Mais Ronconi, le plus souvent, préfère à cette machinerie efficace ses propres machines, conçues et fabriquées spécialement.

Paradoxalement, les machines qui, d'habitude, dans les spectacles de Ronconi, sont source de mouvement inattendu et produisent une impression de vie extrême émanant de la scène, semblent en l'occurrence manquer cet objectif. Même extrêmement précise (ce qu'elle n'a pas toujours été dans ses spectacles précédents), cette machinerie s'avère lourde à manipuler et, de l'avis d'un certain nombre de comptes rendus dans la presse, tend à appesantir la pièce et à en fragmenter le déroulement. Elle exerce néanmoins une certaine fascination sur le spectateur. Par ses techniques de poids et de contrepoids, elle le renvoie à l'activité productrice et marchande de Venise, tout en entrant en contraste avec un autre type de dispositif (un dispositif de cadrage) au service d'une esthétique du spectacle qui en exhibe les effets de théâtralité.

« Ce que j'aime, dans un récit théâtral, avoue Ronconi, c'est perdre les choses et puis les retrouver. Et c'est un des procédés du montage, au cinéma, où tu ne *vois* jamais tout ensemble. [...] Alors moi, je me sers d'un petit rideau, temporairement ; je me sers du dos d'un grand fauteuil... je mets un cache entre le spectateur et la partie du récit qui n'est pas intéressante à voir, à ce moment-là, sur le plateau. [...] [C]e que j'aime, c'est de travailler pour un regard qui découpe ce qu'il voit, et qu'il le sache ou non, selon les procédures de cinéma, effectivement ; mais de travailler, selon ces mêmes procédures, des matériaux qui avaient été écrits, conçus, pour être racontés tout autrement<sup>16</sup>. »

Pour déshabituer le regard des images traditionnelles, le metteur en scène agit sur la composition des espaces et des cadrages, « [d]e façon que, durant la

<sup>16</sup> Luca Ronconi, « Rencontre à Paris avec Goldoni dialogue théâtral en deux soirées » *op. cit.*, 207-209.



représentation, on puisse toujours imaginer ce qu'on ne voit pas à partir de ce qu'on voit »<sup>17</sup>.

Avant d'être celle du cinéma ou de la photographie, la question de la délimitation d'un cadre pour la représentation est spécifiquement celle du théâtre à l'italienne. Dans celui-ci, châssis, rideaux et manteau d'Arlequin permettent de délimiter le cadre correspondant au champ de vision du spectateur. Grâce à un jeu complexe de rideaux de velours rouge et de châssis de types divers disposés à différents plans, Ronconi fait varier les ouvertures et les types de découpe de façon à obtenir des portions de scène variables en hauteur, largeur et profondeur selon les séquences, ou de façon à isoler un personnage, mettre en valeur un objet ou encore à produire l'équivalent d'un regard humain sur un paysage en mouvement, par exemple.

Parfois, le redécoupage par les rideaux et châssis forme une image perçue par un trou de serrure ou encore par une longue vue (comme si, après avoir vu Portia regarder le monde extérieur, nous nous retrouvions à sa place, en train d'épier d'étranges personnages...). C'est ainsi que nous rencontrons pour la première fois Bassanio, de dos, attablé avec des amis. D'autres fois, l'image semble comme projetée dans une grotte (allusion à la grotte d'Alcandre, le magicien de théâtre de *L'Illusion comique* de Corneille, montée trois ans plus tôt par Giorgio Strehler dans la même salle ?). A de plus rares moments, l'image scénique est coupée en deux (clin d'œil anachronique au *Split screen* cinématographique ?) : n'est-ce pas le moyen de montrer alors le décalage, donc l'isolement, du mélancolique Antonio par rapport à ses joyeux amis ? Tous ces procédés sont renforcés par l'utilisation des noirs qui, pour Franco Quadri, rappellent le clignement de la paupière du spectateur davantage que celui, un peu trop mécanique, des changements de diaphragme d'un appareil photographique.

Même quand l'image scénique est moins étonnante, elle souligne la boîte à illusion qu'est la salle à l'italienne en tant que théâtre machiné où le public devient véritablement « spectateur » (au lieu qu'avant son invention, il était d'abord « auditeur » d'une pièce dont les mots allaient permettre, dans un espace quasi-vide, de déployer son imagination pour suppléer le peu d'éléments visuels.)

Avec ces images scéniques parfois saisissantes, la recherche esthétique du spectacle tend peut-être par moments à figer la représentation. Le plus beau moment de la représentation est le procès, où Ronconi recrée sous nos yeux *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt avec un Antonio prêt à offrir sa chair à la lame de Shylock. D'abord un pan de rideau se lève sur un coin de tableau, à la manière d'un drap enveloppant une toile, un trésor caché qu'on découvrirait subrepticement à un amateur éclairé. Quand la scène s'installe pour dérouler le fil du procès intenté par Shylock à Antonio, le premier se tient assis, à l'avant scène, devant un châssis qui donne l'illusion d'une tenture cachant en partie le tableau de fond de scène. Plus tard, Shylock, lame à la main, s'approche du corps étendu d'Antonio, et entre alors dans le tableau qui se construit en mobilisant la référence à la toile de Rembrandt. Subitement, le spectateur sent surgir dans sa mémoire l'oeuvre du peintre hollandais en toile de fond, au sens propre comme au figuré. C'est un peu comme si le tableau avait pris vie et relief, comme si l'organisation de l'espace du plateau par la présence de ces châssis mobiles aux

---

<sup>17</sup> Luca Ronconi, *Ibidem*, 210.

différents plans entrain en contraste avec l'aplat suscité par l'imaginaire de la toile. En jouant à la fois sur la présentation en volume et profondeur et les échos à la peinture (ici Rembrandt, ailleurs davantage Vermeer, La Tour ou même Caravage selon la mémoire picturale de chacun), Ronconi ne cesse de nous rappeler que la scène à l'italienne repose sur le désir d'enfermer le théâtre dans un cadre, autrement dit sur celui de faire entrer le corps de l'acteur en trois dimensions dans les deux dimensions du tableau.

Dans une perspective de type structuraliste, Ronconi fait ressortir les machinations du sexe et de l'argent qu'il concrétise à travers des engins et dispositifs machinés. Mais dans son système, les machines prennent aussi une fonction poétique : nourries du génie de la Renaissance, elles irriguent à leur tour l'imaginaire du spectateur et viennent s'ajouter à sa propre machinerie pour lui imposer un nouveau rythme. Grâce à des procédés de découpe et de segmentation de l'image scénique agissant sur le regard du spectateur, Luca Ronconi contribue à éclairer la pièce d'un jour différent. Echappant aux stéréotypes, il nous montre différents niveaux de lecture produits selon les cadrages et focales adoptés. Et varier les points de vue sur ce texte, n'est-ce pas nous permettre de retrouver à la fois quelque chose de l'hybridité des couches intertextuelles du *Marchand de Venise* ainsi que la variété des points de vue de l'espace du théâtre élisabéthain ?

\*\*\*

## Bibliographie

- DÉPRATS Jean-Michel, « Historique des représentations. Les métamorphoses de Shylock », in SHAKESPEARE William, *Le Marchand de Venise*, nouvelle traduction J. M. Déprats, Paris, Théâtrales, 2001, p. 122-126.
- DÉPRATS Jean-Michel / RONCONI Luca, « Luca Ronconi, Festival d'automne 1987 » (entretien) *Théâtre/public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n°78, 1987, p. 23-28.
- HERRY Ginette (dir.), *Goldoni / Ronconi, La Servante aimante (La Serva amorosa)*, Paris, éditions Dramaturgie, 1992.
- MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme à la scène*, Bruxelles, Complexe, 2005.
- QUADRI Franco, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, traduction de l'italien par Ornella Volta, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.
- QUADRI Franco, « Le théâtre de Luca Ronconi », *Théâtre/public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n°78, 1987, p. 17-22.
- SHAKESPEARE William : *Le Marchand de Venise*. Programme de la Comédie-Française pour la mise en scène de Luca Ronconi, novembre 1987.