

DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS GALILÉE

L'ENFANCE DE L'ART, 1985 (Payot, 1970).
NIETZSCHE ET LA MÉTAPHORE, 1983 (Payot,
1972).
CAMERA OBSCURA, de l'idéologie, 1973.
QUATRE ROMANS ANALYTIQUES, 1974.
AUTOBIOGRIFFURES, 1984 (Christian Bour-
gois, 1976).
NIETZSCHE ET LA SCÈNE PHILOSOPHIQUE,
1986 (U.G.E., 1979).
L'ÉNIGME DE LA FEMME, La femme dans les
textes de Freud, 1980.
LE RESPECT DES FEMMES, 1982.
COMMENT S'EN SORTIR? 1983.
UN MÉTIER IMPOSSIBLE, 1983.
LECTURES DE DERRIDA, 1984.
MÉLANCOLIE DE L'ART, 1985.
POURQUOI RIT-ON? 1986.
PAROLES SUFFOQUÉES, 1987.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

ABERRATIONS, le devenir-femme d'Auguste
Comte, Aubier-Flammarion, 1978.
NERVAL, LE CHARME DE LA RÉPÉTITION,
L'âge d'homme, 1979.
« Vautour rouge » in MIMESIS DES ARTICU-
LATIONS, Aubier-Flammarion, 1975.
« Sacrée nourriture » in MANGER, Yellow Now,
1980.
ROUSSEAU UND DIE FRAUEN, Tübingen, Rive
gauche, 1986.

SARAH KOFMAN

PR
2825
K63
1987

CONVERSIONS

Le Marchand de Venise
sous le signe de Saturne

ÉDITIONS GALILÉE

L'apotrope contre Atropos

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'URSS.*

© Éditions Galilée, 1987
9, rue Linné, 75005 Paris
ISBN 2-7186-0325-9

Dans *Le Motif du choix des coffrets* (*Das Motiv der Kästenwahl*)¹, s'interrogeant sur les mythes, les récits, les contes où intervient un choix entre trois femmes, vieux thème dont il cherche l'interprétation et la dérivation, Freud conclut que faire porter le choix sur la plus belle, la plus désirable, la plus sage, la plus fidèle, la meilleure ou la plus adorable résulte d'une fiction (*Schöpfung*) engendrée par le désir. Opérant de façon paradoxale un double renversement (*Wunschegegenteil, Wunschverkehrung*), le désir camoufle, par la voie du remplacement d'une chose en son contraire, la nécessité de la mort. Grâce à cette ruse, cette formation réactionnelle (*Reaktionsbildung*) ou cet *apotrope*, le désir triomphe de l'Invincible, d'*Atropos*, la troisième des trois Parques, l'Inexorable : « Le

1. Et non *Le Thème des trois coffrets* comme le dit la traduction de Marie Bonaparte, déplaçant singulièrement l'accent de la lecture freudienne.

choix est mis à la place de la nécessité, fatalité. L'homme vainc ainsi la mort qu'il avait recon- nue par sa pensée. On ne saurait penser de plus grand triomphe de la réalisation du désir. On choisit là où, en réalité, on obéit à la contrainte et celle qu'on choisit ce n'est pas la Terrible, mais la plus belle et la plus désirable. » (NRF, p. 100; *G.W.*, p. 34.)

Cette interprétation renversante qui découvre un « vieux fond » humain, plus ou moins dis- simulé, plus ou moins déformé, mais jamais complètement disparu, dans les mythes ou la littérature, Freud la corrobore en s'appuyant, comme toujours, sur quelques détails ou restes (*Resterscheinungen*) révélateurs qui, par-delà les différences d'époques, de civilisations et des genres, mènent sur la voie de la signification universelle cachée.

La lecture thématique comparative, voire structurale, menée par Freud, permet ainsi de rapprocher de façon insolite des mythes ou des récits gréco-romains anonymes (le récit du choix que Pâris doit faire entre les trois déesses, le mythe des trois Parques), de certains récits des *Gesta Romanorum*, d'un poème esthonien, de la *Psyché* d'Apulée, du conte de *Cendrillon*, de certains contes de Grimm (*Les six cygnes*, *Les douze frères*), du livret de *La Belle Hélène* d'Of- fenbach, enfin du *Marchand de Venise*, point de départ de l'analyse, et du *Roi Lear* de Shake-

speare. Ces deux pièces elles aussi, chacune à sa manière, l'une plus légère (*heitere*), l'autre plus tragique, chacune produisant un effet sin- gulier, l'un comique, l'autre écrasant, poignant sublime, monstrueux dit Freud (*Ungeheure*), auraient comme thème essentiel un choix entre trois femmes et recèleraient le même sens uni- versel.

Mais si, à partir d'un même matériau ou d'un même motif, tel « auteur » (*Dichter*) peut tirer de très différents effets, si tout son art consiste précisément à pouvoir « détourner nos sentiments d'un effet pour les orienter vers un autre »², isoler un motif de l'ensemble n'est-ce pas perdre l'essentiel de l'art ou de la création poétique? Et comment Freud peut-il invoquer le « vieux fond humain universel » pour ex- pliquer l'effet dramatique écrasant du *Roi Lear*, si, arrangé, composé d'une tout autre manière, il peut produire un tout autre effet, bien plus « léger » par exemple?

La réponse à cette objection consiste pour Freud à ramener la différence des effets – et donc des genres – à une différence de degrés du refoulement du « contenu primitif ». Parmi les exemples choisis *Le Roi Lear* serait l'œuvre où le sens poignant du mythe primitif, affaibli par

2. Cf. « L'inquiétante étrangeté » in *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 209 (NRF).

les déformations ultérieures, ferait retour et, grâce à la réduction des déformations, exercerait sur nous son action profonde. *Le Marchand de Venise* devrait, lui, sa plus grande « légèreté » à une plus grande dissimulation du sens primitif³. C'est pourquoi il faut, dans ce cas, toute l'ingéniosité freudienne pour l'y retrouver ou plutôt, à partir des déformations du contenu manifeste, pour parvenir à « construire » le contenu latent. Le postulat d'une telle méthode c'est qu'il faudrait entendre le texte littéraire comme l'on écoute le discours d'un névrosé sur le divan en prêtant une attention flottante à tout ce qui paraît sonner de façon étrange sinon inquiétante, en tout cas révélatrice. Ainsi, à propos de Bassanio, qui, afin de magnifier le plomb trouverait peu de chose à dire et parce que ce « peu sonnerait forcé » (*ist wenig und klingt gezwungen*), Freud écrit : « Si dans la pratique de la psychanalyse nous rencontrions un discours de ce genre nous ne manquerions pas de flairer derrière ces raisons peu satisfaisantes des motifs secrètement dissimulés (*geheimgehaltene Motive*). »

3. Si l'on avait à dater cette œuvre par rapport à la précédente, on pourrait gager qu'elle lui est antérieure. Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, c'est en fonction du critère du degré de refoulement que Freud, en effet, conjecture que *Le carton de Londres* est antérieur à *La Sainte-Anne* du Louvre. Cf. notre *Enfance de l'art* (Galilée).

Écoutant donc *Le Marchand de Venise* d'une oreille soupçonneuse, policière, armé du modèle de l'interprétation des rêves comme d'une baguette magique, Freud ôte successivement au contenu manifeste (*scheinbar*) du texte tous ses supposés déguisements. Cette méthode lui permet de congédier à la fois l'interprétation astrale⁴ la plus habituelle et celle la plus évidemment manifeste, la plus banale : « Il ne faut se fier pas plus qu'aux flatteries (leçon qu'on peut tirer du *Roi Lear*) aux apparences (*Schein*). » Freud fait donc comme le bon prétendant Bassanio qui dans son choix sait se défier de la brillance de l'or et de l'argent. Mais, paradoxalement, c'est en obéissant encore à la leçon qu'on peut tirer du texte manifeste qu'il distingue précisément le sens manifeste du sens latent et rejette le premier au profit du second, comme Bassanio l'or et l'argent au profit du plomb. C'est au moment même où il estime devoir négliger le texte manifeste que Freud se plie à son impératif : loin d'avoir inventé la distinction du « latent » et du manifeste et de

4. C'est l'interprétation des mythes qu'il emprunte à O. Rank qui lui permet de congédier, celle astrale, d'E. Strucker : « Nous ne croyons pas ainsi que le font tant de mythologues que les mythes aient été lus dans le ciel et en descendent ; nous jugeons plutôt avec O. Rank qu'ils ont été projetés au ciel après avoir surgi ailleurs dans des conditions purement humaines. Et c'est à ce fond humain que va notre intérêt. »

« l'appliquer » de l'extérieur à la littérature, Freud l'emprunte à la littérature, plus puissante que la psychanalyse, qui la porte inscrite en elle et, avec elle, donc l'exigence aussi d'un certain déchiffrement.

Pour dévêtir le texte de ses vêtements charmés d'or qui recouvrent de tout leur bruit le silence de plomb du contenu latent, Freud a recours essentiellement à la symbolisation des rêves. Il y fait appel une première fois (recours qui portera tout le poids de l'interprétation) pour convertir le choix des trois coffrets en un choix entre trois femmes; conversion qui autorise, seule, à ranger *Le Marchand de Venise* dans la série thématique examinée et à le rapprocher notamment du poème esthonien et du récit des *Gesta Romanorum*, à condition, toutefois, de recourir de nouveau au modèle du rêve et à son procédé du renversement, puisque dans les deux derniers cas c'est une jeune fille qui doit choisir entre trois prétendants, alors que dans le premier c'est un jeune homme qui doit se décider entre trois femmes substituées magiquement à des coffrets qui sont supposés les représenter de façon symbolique et métonymique; substitution légitime seulement pour que le texte littéraire fonctionne comme un rêve, un rêve typique qui dispense de recourir, pour l'interprétation, aux associations du rêveur : « Si nous avions affaire à un rêve nous penserions

aussitôt que ces coffrets sont des femmes, des symboles de l'essentiel chez la femme, donc de la femme elle-même, comme il en est en général des boîtes, cassettes, corbeilles, etc. Si nous nous permettons d'admettre dans notre mythe aussi ce remplacement symbolique, la scène des coffrets dans *Le Marchand de Venise* aura vraiment subi le renversement que nous avons supposé. D'un seul coup et comme il n'arrive d'ordinaire que dans les contes de fées, nous avons dépouillé notre thème de son revêtement astral, et nous voyons à présent qu'il traite un thème humain : le choix que fait un homme entre trois femmes. »

Un détail – négligé par Freud qui recourt quasi mécaniquement à la symbolique des rêves comme à une clef du texte – pourrait confirmer cette lecture, apparemment arbitraire : la première fois que Portia évoque les coffrets elle utilise, comme par lapsus, le mot « *Chest* »⁵ qui signifie aussi la poitrine de la femme; partout ailleurs c'est le terme *casket*⁶ moins po-

5. « The latterly that he hath divided in these three chests of gold, silver and lear. » (Acte I, scène II, v. 27.)

6. Dans d'autres textes Shakespeare utilise fréquemment ce mot de coffre ou coffret en un sens métaphorique, mais jamais ce mot ne figure la « femme » ou « l'essentiel de la femme ». Dans le *sonnet XLVI*, il est la métaphore du cœur : « Mon cœur plaide le fait qu'en lui seul tu demeures (coffret (*closet*) jamais percé par des yeux de cristal) ».

Même métaphore dans le *sonnet LII* : « Ainsi le temps qui vous conserve en ma cassette (*chest*). »

lysémique qui est employé; et c'est lui, traduit en allemand par *Kästen*, que Freud garde seul et dans le titre même de son texte. Dans la suite de l'interprétation, par contre, c'est de façon un peu « forcée », que Freud recourt encore au rêve pour assimiler, cette fois de façon décisive pour sa lecture, le plomb à la mort que symboliserait toujours la troisième femme, silencieuse, muette, indistincte, cachée, introuvable, d'une pâleur frappante, tous caractères qui – l'expérience clinique le prouve – seraient, d'un point de vue symbolique, équivalents. En effet, la substitution de la mort au plomb est possible seulement si, d'une part, avec Freud, l'on tranche en faveur d'une variante du texte, celle de la *pâleur* du plomb (*Thy paleness moves me more than eloquence*, acte III, scène II, vers 106), l'autre variante étant celle de la simplicité (*Plainness*); et si, d'autre part, l'on néglige que cette pâleur caractérise aussi l'argent

Dans le *sonnet LXXV*, il figure le temps lui-même ou la mort qui conserve et garde les bijoux qu'il ou elle dérobe à la vie : « Redoutable méditation! Hélas, où le beau joyau du Temps sera-t-il dérobé loin du coffre (*chest*) du Temps? Quelle puissante main peut arrêter son pas, et sa rapine de beauté l'empêcher? »

Dans tous les cas le coffre est ce qui garde, dérobe, cache soit pour soustraire à la mort, soit pour soustraire à la vie. De même les « trois coffres » renferment ou la mort ou la vie. Il est à remarquer que le mot « *casket* » n'est pas utilisé pourtant dans ses *Sonnets*.

« *Thou pale and common drudge, Between man and man* » (vers 103) « Pâle et vulgaire agent entre l'homme et l'homme », dit de lui Bassanio.

Enfin, il est possible d'affirmer que le plomb est moins « bruyant » que l'or et l'argent dont les manières sont criardes – et qu'il est donc muet vraiment comme Cordélia qui « aime et se tait » et représente la mort, ou encore comme l'Aphrodite de la *Belle Hélène* ou discret comme *Cendrillon* – à condition d'oublier que le plomb, comme l'or et l'argent, porte une formule, une devise, à double sens au moins, destinée à orienter ou à égarer le choix, qui parle suffisamment pour qui sait déchiffrer et interpréter; à condition d'oublier, de plus, que comme les deux autres coffrets, le coffre en plomb porte un écriteau qui contient et résume la fortune de celui qui l'a choisi. En toute rigueur, l'on ne saurait donc dire qu'il est muet. Seul le pense celui qui croit entendre dans le discours de Bassanio une association saugrenue et insolite au moment même où il suit, lui, le fil de ses propres associations et la pente de séduisantes analogies, dressant, par ce biais, des ponts entre les textes les plus hétérogènes.

Le modèle du rêve semble donc commander toute la lecture freudienne du motif du choix des coffrets. Et pourtant, et à ma connaissance, l'on n'en a pas jusqu'ici signalé l'importance, à un tournant décisif du texte, quand il invoque le double renversement opéré par le désir convertissant la nécessité en choix et la mort en amour, Freud, il le souligne, abandonne ce modèle : « Or, des contradictions d'une certaine nature, des remplacements par le plus absolu contraire n'offrent pas au travail d'interprétation analytique de sérieuses difficultés. *Nous n'en appellerons pas ici à ces modes d'expression de l'inconscient d'après lesquels, comme dans les rêves, les contraires sont si fréquemment représentés par un seul et même élément* (je souligne). Mais il y a dans la vie psychique des mobiles qui amènent le remplacement d'une chose par son contraire, en créant ce qu'on appelle une formation réactionnelle,

et c'est la découverte de tels mobiles cachés qui sans doute assurera à notre travail le succès. »

L'opération renversante destinée à satisfaire notre désir – à soustraire l'homme à la loi inexorable de la mort et à lui laisser l'illusion qu'il est dans la nature un être d'exception, « un empire dans un empire » – aurait comme cause l'activité de l'imagination (*Phantasie-tätigkeit*) dont la fonction essentielle, précisément, est de satisfaire les désirs que la réalité frustre. Or, pour substituer à la troisième des sœurs – la mort – la déesse de l'Amour ou des figurations humaines qui lui ressemblent, l'imagination n'emprunterait pas à l'inconscient ses procédés, la technique du renversement d'une chose en son contraire, elle se fonderait, au contraire, sur la réalité, sur une vieille vérité plus ou moins oubliée, une vieille ambivalence de l'Amour, étroitement apparentée, voire identique à la Mort : « Et cette substitution n'était techniquement (*technisch*) nullement difficile, elle était préparée par une vieille ambivalence, elle s'accomplissait le long d'une antique corrélation (*Zusammenhanges*) qui ne pouvait être oubliée depuis longtemps. La déesse de l'Amour qui maintenant se présentait à la place de la déesse de la Mort lui était autrefois identique. Aphrodite la Grecque elle-même n'avait pas renoncé absolument à

toute relation avec les Enfers, bien qu'elle eût abandonné depuis longtemps son rôle chthonien à d'autres divinités, à Perséphone, à Artémis-Hécate à la triple figure. Les grandes déesses mères des peuples orientaux semblent aussi toutes avoir été aussi bien procréatrices que destructrices, déesses de la Vie et de la Génération, aussi bien que déesses de la Mort. Aussi le remplacement engendré par le désir d'une chose par son contraire (*Wunschgegenteil*) (je souligne) remonte dans notre thème jusqu'à une identité ancestrale. » (P. 99-100, NRF; G.W., p. 34.)

x // Cet appel à l'ambivalence comme *ratio essendi* de la division et du clivage d'une figure n'est pas unique dans l'œuvre de Freud. Dans *L'inquiétante étrangeté* à propos de *l'Homme au sable*, elle est invoquée comme principe explicatif de décomposition de la figure paternelle en deux opposés : un bon père et un mauvais père, diabolique (Coppelius, Coppola-Spalânzani). C'est l'ambivalence encore qui, dans *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle*, est rendue responsable de la scission en deux figures douées de qualités opposées, violemment contrastées (celle de Dieu, celle du diable), d'une personnalité unique, Dieu qui, au début, « aux temps primitifs des religions avait lui-même tous les traits effrayants qui par la suite furent réunis dans son contraire ».

Dans ces deux cas le clivage intervient pour préserver la figure paternelle d'un mélange d'autant plus intolérable qu'il serait le reflet de l'ambivalence œdipienne « qui domine dans les rapports de l'individu à son propre père ¹ ».

Quelle est donc l'originalité du *Motif du choix des trois coffrets*? D'une part, ici, l'ambivalence est celle d'une figure maternelle et, d'autre part, la raison de l'ambivalence n'est plus l'Œdipe, mais l'identité originaire de l'Amour et de la Mort, une identité en quelque sorte structurelle. Comme l'identité entre le symbolisé et le symbolisant dans la langue primitive serait, selon Sperber, la raison d'être de leur équivalence symbolique dans les rêves ², comme l'identité présumée des deux sexes dans

1. Dans « Le double e(s)t le diable » in *Quatre romans analytiques* (Galilée, 1974), j'ai montré que la notion d'ambivalence œdipienne ne saurait expliquer, à elle seule, la multiplication à l'infini, et pas seulement en deux, des figures du mal dans *l'Homme au sable*. Et aussi que l'ambivalence ne saurait être efficiente si elle ne rencontrait dans le réel une division plus originaire qui en est la condition de possibilité : le double, comme mauvais père renvoie quant à sa possibilité à un diabolique plus originaire, principe de toute division et de tout négatif, que Freud appellera par la suite « pulsion de mort ».

2. Cf. *L'interprétation des rêves* (PUF, p. 302). « Ce qui est aujourd'hui lié symboliquement fut vraisemblablement lié autrefois par une identité conceptuelle et linguistique. Le rapport symbolique paraît être un reste d'une marque d'identité ancienne. »

l'enfance y autorise leur substitution symbolique ³, ainsi l'identité structurelle de l'amour et de la mort serait le principe *réel* et la condition de possibilité des divisions, clivages, renversements, substitutions et conversions opérés sous l'effet de l'intolérance de notre désir ⁴.

La rupture avec le modèle du rêve au profit de la notion d'ambivalence – et d'une ambivalence structurelle – me semble de première importance. Avec celle-ci, en effet, se met en place une tout autre logique que celle du rêve : une logique du paradoxe qui diffère de celle, onirique ou névrotique, de l'ambiguïté ou du

3. « Il est exact que le penchant du rêve et de l'imagination inconsciente à employer des symboles sexuels dans un sens double traduit un fait ancien. Dans l'enfance on ne connaît pas la différence des sexes et on attribue les mêmes organes génitaux aux deux sexes. Mais il se peut que l'on se trompe en supposant bisexuel un symbole sexuel si l'on oublie que dans certains rêves il y a une inversion du sexe : ce qui est masculin est représenté comme féminin et réciproquement. De tels rêves expriment, par exemple, le désir qu'a une femme d'être un homme. » (*Ibid.*)

4. Dans *Le Banquet* de Platon, le discours de Diotime-Socrate qui fonde l'amour sur une pénurie essentielle (la mère d'Éros est Penia, figure de la détresse aporétique et de l'indigence), introduit subrepticement, de cette manière, l'Aphrodite chtonienne, identique à la mort, refoulée par Pausanias qui clive cette figure ambivalente en deux figures opposées, celle de l'Aphrodite ouranienne, entièrement valorisée, celle de l'Aphrodite pandémienne, totalement disqualifiée par lui comme l'est le sexe féminin. Cf. notre *Comment s'en sortir?*, Galilée, 1983.

compromis. Alors que l'ambiguïté, de façon équivoque, peut signifier aussi bien un sens *ou* l'autre, l'ambivalence affirme *simultanément* les deux sens opposés, le sens *et* le non-sens; non pas l'amour *ou* la mort mais l'amour *et* la mort. La structure de l'ambivalence est celle, sans compromis, d'un *Janus* à double face, celle-là même, selon Freud du mot d'esprit ⁵.

Si, pour expliquer la substitution de la figure de l'Amour à celle de la Mort, Freud abandonne le modèle onirique et n'a pas recours, mécaniquement, au processus de renversement du rêve, c'est que celui-ci ne renvoie pas nécessairement à une identité originaire des opposés, car son usage peut aboutir à des formations de compromis que le rêve autorise. Or, dans la littérature comme dans le mot d'esprit, productions éminemment sociales et qui s'adressent à l'homme éveillé, l'instance à l'œuvre doit, si possible, satisfaire – sans compromis – à la fois le désir que frustrer la réalité *et* la pensée qui connaît la réalité, en l'occurrence la nécessité de la mort. La ruse de l'imagination – faculté qui, de façon traditionnelle, joue pour Freud ⁶ le rôle d'un intermédiaire, d'un agent de liaison entre les opposés qu'elle réconcilie – sa prouesse

5. Cf. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* et notre lecture de ce texte dans *Pourquoi rit-on?* (Galilée, 1986).

6. Cf. en particulier *Les deux principes du fonctionnement psychique* et notre *Enfance de l'art*.

technique, c'est, paradoxalement, de ne rien inventer mais de se servir d'une relation *réelle*, la parenté étroite (*Zusammenhanges*) de l'amour et de la mort reconnue par la pensée, afin de se jouer d'elle en les dissociant pour les substituer l'un à l'autre : parce qu'ils sont étroitement liés et dépendants, elle s'autorise à leur faire jouer l'un le rôle de l'autre au risque – et c'est ce que dans sa duplicité elle recherche – de faire oublier l'un pour l'autre. A ce double jeu de l'imagination, y gagnent à la fois la pensée qui peut toujours, sous la figure de l'amour, deviner celle de la mort, et le désir, qui peut méconnaître la mort parce qu'elle n'est pas figurée en personne mais dans son double. C'est sur cette reconnaissance et méconnaissance *simultanée* que repose le plaisir : celui-ci ne va pas sans un sentiment d'inquiétante étrangeté, plus ou moins léger, plus ou moins poignant, selon que la reconnaissance ou la méconnaissance domine, selon le degré de déformations du mythe primitif, c'est-à-dire selon la réussite plus ou moins grande du travail « créateur », non pas de l'inconscient usant des modes d'expression du processus primaire, mais bel et bien de l'imagination double face.

Si par ses « créations » celle-ci permet, d'un côté, de triompher de la mort, d'un autre côté et en même temps elle n'assure jamais le plein succès de notre désir : la fonction pharmaceu-

tique de la littérature n'est pas substituable à celle du rêve ou de la psychose. Son « apollinisme » est seulement l'envers et le reflet plus ou moins évident de son « dionysisme ».

Dans *Le Roi Lear*, l'effet d'affect puissant, é/norme, qui empoigne le spectateur serait le signe que l'identité originaire de l'amour et de la mort est plus par lui reconnue que méconnue, tandis que dans *Le Marchand de Venise*, pièce plus légère, l'emporterait la méconnaissance.

*Pour une ambivalence
généralisée*

A la fin du *Motif du choix des trois coffrets*, comme encore sous la proie de l'effet puissant que provoque *Le Roi Lear*, et aussi peut-être parce que cette tragédie détiendrait la « vérité » et la clef de la comédie¹, Freud semble avoir complètement oublié le bien plus léger *Marchand de Venise*. Cet oubli est révélateur d'une sorte d'insatisfaction théorique, que ressent, en tout cas, le lecteur : si les créations de l'imagination peuvent faire l'économie des modes d'expression de l'inconscient, ne serait-il pas possible de lire *Le Marchand de Venise* sans faire, contrairement à Freud, appel au modèle

1. Dans le rapport qu'il établit entre ces deux pièces et entre les mythes et la littérature, Freud procède de façon aristotélicienne ou hegelienne : ce qui vient à la fin détient la vérité de ce qui précède. Mais, d'un autre côté, il rompt avec ce modèle linéaire ou dialectique parce que le plus récent retrouve seulement la vérité du plus originaire dissimulée sous l'effet du clivage ou du refoulement.

du rêve? Modèle du rêve typique qui le conduit à un déchiffrement symbolique² quasi mécanique du texte et à une lecture thématique isolant un thème de tout le reste. Or même si l'on admet l'explication dernière par l'ambivalence de l'amour, le thème des trois coffrets, en effet, ne semble pas isolable, mais être plutôt un simple cas, peut-être paradigmatique, du « thème » plus général de l'ambivalence que met en scène, nous allons le vérifier, *Le Marchand de Venise*.

L'ambivalence de Portia et le choix des coffrets

L'interprétation freudienne de la scène des trois coffrets revient à dire que le coffret de plomb, comme en témoigneraient sa pâleur et son silence, représenterait la mort que nul ne choisit. Nécessité intolérable de la mort qui se trouverait donc camouflée par le choix de la

2. « Le rêve est traité comme un écrit chiffré où chaque signe est traduit par un signe au sens connu grâce à une clef fixe. » « La caractéristique de ce procédé est que l'interprétation ne porte pas sur l'ensemble du rêve, mais sur chacun de ses éléments comme si le rêve était un conglomérat où chaque fragment doit être déterminé à part. » (*L'interprétation des rêves*, PUF, p. 92.)

plus belle, la plus désirable, la plus riche et la plus sage, Portia, dont le coffret de plomb contient le portrait. Il est vrai que nombreux sont les indices du texte qui marquent une certaine corrélation de Portia avec la mort et soulignent l'ambivalence de sa figure permettant cette substitution : belle et intelligente, elle est aussi perfide et rusée, sait jouer de déguisements afin de tromper sur son sexe. Sa conquête, comparée à celle de la Toison d'or (Acte I, scène I), implique pour ses prétendants un risque de mort symbolique puisque leur échec éventuel se solde par un renoncement définitif à l'amour et au mariage. Quand Bassanio ouvre le coffret de plomb et y trouve le portrait de Portia il compare ses cheveux d'or à un réseau arachnéen mortifère. « Dans ces cheveux le peintre imitant Arachné a tissé un réseau d'or où les cœurs d'hommes se prennent plus vite qu'aux toiles d'araignée les cousins. » (Acte III, scène II.) Ces liens manifestes de Portia avec la mort sont-ils des traits qui, en elle, touchent à l'inquiétante étrangeté? Constituent-ils des détails révélateurs par lesquels la figure de la Mort ferait retour sous celle de l'Amour? N'indiquent-ils pas simplement l'ambivalence de la figure de la femme? Le fait que la plus belle est, aux yeux des hommes, toujours aussi la plus dangereuse? La plus castratrice? Mais précisément cette ambivalence *manifeste* de la

figure de Portia l'empêche de jouer le rôle d'une figure rassurante capable de vaincre par le biais de la fiction la peur de l'Invincible. Choisir Portia (l'Amour) c'est bien choisir *manifestement* la Mort, non parce que, pour complaire à notre désir, l'une se serait substituée à l'autre mais bien parce que, femme, elle est pour l'homme qui la choisit, mortifère. De même le choix auquel les prétendants doivent se soumettre ne saurait, comme tel, camoufler la *nécessité* de la mort : le choix, par essence, implique la chance, bonne ou mauvaise, le risque, plus particulièrement, comme dans le coffret d'or (et non dans celui de plomb), de trouver à la place de l'amour un squelette. Il implique, en tout cas, là encore de façon *manifeste*, de risquer la mort, seule preuve d'un véritable amour : c'est pourquoi la volonté du père mort qui soustrait la volonté de la fille vivante à un libre choix (cf. Acte I, scène II) selon ses désirs pour la soumettre apparemment à une loterie hasardeuse et insensée, *malgré les apparences* (la suivante Nerissa le remarque), est une volonté vertueuse et sage car : « Cette loterie imaginée par lui en vertu de laquelle vous appartenez à celui qui choisit suivant son intention entre ces trois coffrets d'or, d'argent et de plomb, ne favorisera soyez-en sûr qu'un homme digne de votre amour. » (Acte I, scène II.) Si Bassanio l'emporte sur les autres prétendants – conformément aux vœux

et aux désirs de Portia – c'est parce qu'il est le seul, au moment du choix, à être guidé par l'amour, le sien et celui de Portia qui l'accompagne : « Si vous m'aimez, vous m'y découvrirez » (Acte III, scène II), dit-elle.

Les princes du Maroc et d'Aragon, par contre, invoquent, tous deux, non leur amour mais leurs mérites et au moment du choix se laissent guider seulement par l'aveugle fortune, moins aveugle pourtant qu'ils ne le pensent : « Si Hercule et Lychas jouent aux dés à qui l'emportera le plus beau coup peut tomber par hasard de la main du plus faible et Alcide sera battu par son page. Ainsi pourrais-je, guidé par l'aveugle fortune, manquer ce que peut atteindre un moins digne... » « Conduisez-moi à ma chance. » « Que la fortune me soit bonne. » « Que la fortune réponde aux espérances de mon cœur. »

Sous cet aspect – que le choix implique, comme preuve d'un véritable amour, le risque de mort – le thème des trois coffrets serait plutôt à rapprocher non des contes ou mythes où doit s'effectuer un choix entre trois femmes mais de l'histoire d'Atalante telle qu'Ovide³ en fait le récit. Les prétendants d'Atalante doivent pour obtenir sa main accepter de risquer la mort en se livrant à une course où seul triomphera celui qui, sur elle, l'Invincible,

3. *Les Métamorphoses*, vers 538 et suiv.

pourra l'emporter, sous peine, le cas échéant, d'y perdre la vie, prouvant par là même son amour. « Que dire de son amour, de ce qu'il attache un tel prix au bonheur d'être mon époux qu'il préférerait mourir si un sort cruel devait me refuser à lui. » Comme dans *Le Marchand de Venise* le sort favorise le prétendant pour lequel elle éprouve elle-même de l'inclination, Hippomène; or celui-ci parvient au succès seulement grâce à une ruse : il jette des pommes d'or sur le trajet de la course, fruits d'or qui, par leur brillance, séduisent Atalante et la détournent par trois fois de la course, laissant Hippomène la devancer, exactement comme c'est la séduction par l'or et l'argent des coffrets qui détournent les premiers prétendants du bon choix, celui du coffret de plomb, laissant à Bassanio toute sa chance.

Bassanio est le seul à ne pas se laisser séduire, à ne pas se « fier aux apparences », à se conformer donc à la loi que porte inscrite chacun des trois coffrets. Ainsi, dans l'œil du squelette enfermé dans le coffret d'or, se trouve roulé un grimoire avec cette inscription :

« Tout ce qui luit n'est pas or
Vous l'avez souvent entendu dire;
Bien des hommes ont vendu leur vie,
Rien que pour me contempler.
Les tombes dorées renferment des vers

Si vous aviez été aussi sage que hardi
Jeune de corps et vieux de jugement
Votre réponse n'aurait pas été sur ce parchemin. »

(Acte II, scène VII.)

Le prince du Maroc, au teint basané, qui sait que son apparence corporelle n'est pas le signe d'une noirceur de son âme – et qui met en garde Portia de ne pas se laisser prendre « aux apparences » : « Ne me prenez point en aversion à cause de mon teint sombre, livrée du soleil de bronze dont je suis le voisin et près de qui j'ai été nourri! Amenez-moi l'être le plus blanc qui soit né vers le Nord, là où le feu de Phébus fait à peine fondre les glaçons; et pour l'amour de vous, faisons-nous une incision afin de voir qui des deux a le sang le plus rouge », ce prince noir – tout vêtu de blanc – choisit pourtant le coffret d'or, apparemment le meilleur, à ses dépens.

De même Aragon, qui rejette le coffret d'or pour ne pas faire comme la « folle multitude », ne pas frayer avec les esprits vulgaires en choisissant d'après l'apparence, choisit pourtant le coffret d'argent dans lequel il trouve non pas le portrait de Portia mais celui d'un idiot grimaçant, sa propre image qui lui signifie son congé parce que, pour ne pas avoir éprouvé sept fois son jugement comme le feu l'argent,

il n'a su embrasser qu'une ombre en se fiant sottement à des « dehors argentés » (Acte II, scène IX).

Bassanio, au contraire, dans ses paroles comme dans ses actes – le choix du coffret de plomb aux dépens de l'or éclatant « âpre aliment de Midas » et de l'argent « pâle et vulgaire agent entre l'homme et l'homme » – de façon toute platonicienne, condamne les « brillants dehors et les beaux ornements », « apparences de vérité que revêt un siècle perfide pour duper les plus sages », et il sait distinguer « l'ombre » de Portia, son portrait, de la Portia réelle, en chair et en os⁴.

Parce qu'il est le seul à n'avoir pas choisi l'apparence, il a la chance bonne et le choix heureux – comme le déclare l'écriteau du coffret de plomb qui arrête la sentence; il fait le bon choix, celui de Portia : simple jeune fille qui ne se laisse pourtant pas guider par l'impression superficielle du regard (Acte II, scène I), par la couleur de la peau ou la brillance du costume elle qui sait, elle le montrera, que l'habit ne fait pas le moine puisqu'elle se déguisera en homme et trompera ainsi les plus ingénieux.

4. « Autant la réalité de mon enthousiasme calomnie cette ombre par ses éloges insuffisants, autant cette ombre se traîne péniblement loin de la réalité. » (Acte III, scène II.)

L'ambivalence des métaux et leur convertibilité

Dans l'examen de la scène des trois coffrets, l'erreur de Freud est l'inverse de celle des premiers prétendants : il n'a d'yeux que pour le coffret de plomb, ce qui lui fait rejeter rapidement et ironiquement la leçon, banale il est vrai, que tous *trois* portent inscrite, ce qu'il appelle le sens manifeste de la pièce : « Il ne faut pas se fier aux apparences. » En rester là ne mènerait certes, guère loin; mais point n'ait besoin pour autant de chercher un contenu latent. Si l'on prête attention aux *trois* coffrets, plus exactement aux *trois métaux* qui les constituent, on s'aperçoit que tous trois enseignent la même leçon parce qu'ils sont en fait indissociables, tous trois profondément ambivalents; et cette ambivalence est la condition de possibilité de la « fausse apparence » qu'ils revêtent, séduisant et dupant tous ceux qui la méconnaissent; la condition aussi de leur convertibilité ou transmutabilité.

Malgré les apparences, l'or brillant et royal, solaire et divin, n'est pas l'opposé du plomb pâle et vil. Sa perfection est le résultat d'une

gestation lente, d'une transformation de métaux vulgaires; c'est seulement cette origine vile de l'or qui explique son équivalence symbolique avec le plus vil, les excréments, et tous les efforts accomplis par les alchimistes pour convertir le plomb en or, eux qui achèvent seulement en l'accélération la transmutation naturelle du vil en parfait : faire de l'or le symbole de la perfection, se fier au brillant de son apparence, c'est voir un résultat en oubliant la genèse⁵. C'est oublier le temps facteur de toute transmutation : l'Age d'or, âge mythique, paradisiaque, est aussi l'âge de Saturne, le Temps, associé au plomb, association révélatrice de l'ambivalence structurelle profonde de l'or, de sa double face, responsable d'une double évaluation : d'un côté, il est le métal de la richesse, de la domination; parce qu'il résulte d'une gestation lente au sein de la terre il est le symbole de la connaissance ésotérique. Foyer de lumière et de rayonnement⁶ il est le symbole

5. « On admire tout ce qui est achevé, parfait, on sous-estime toute chose en train de se faire (...); partout où l'on peut observer une genèse, on est quelque peu refroidi. » Nietzsche, *Humain trop humain*, 162; cf. aussi, 145, 252.

6. « La couleur or est la plus noble des couleurs dit Bartolo, parce que c'est cette couleur qu'on donne à la lumière; si on veut représenter les rayons du soleil, le plus lumineux des corps on ne peut mieux le faire que par des rayons d'or; et on sait qu'il n'y a rien de plus noble que la lumière. » Lorenzo Valla cité par Michaël Baxandall in *L'Œil du Quattrocento* (Gallimard, 1986).

de la fécondité, et par ce trait, est associé au bélier, emblème de la puissance génératrice. La toison d'or est l'insigne du maître et de l'initiation. Telle est la face d'or, solaire, apollinienne de l'or, qui présente *aussi* d'un autre côté une face d'ombre, dionysiaque, démoniaque ou saturnale, par laquelle il est le symbole du pervetissement et de l'exaltation impure des désirs. Non plus une arme de lumière mais un fardeau qui vous fait rompre les os et le cou, vous transforme si vous fixez sur lui votre choix, vous qui vous croyez d'origine divine et impérissable, en un vil squelette qu'enferme peut-être une tombe dorée, non moins rongée pourtant par les vers que si elle était en plomb vulgaire. Cette duplicité de l'or, sa double face qu'indique, pour qui sait la déchiffrer, l'ambiguïté de la formule destinée à guider le choix : « qui me choisit gagnera ce que beaucoup d'hommes désirent », se manifeste au moment fatidique du choix, moment de « suspense » dramatique, moment de suspense du temps, comme le sait très bien Portia qui tente de différer l'instant où Bassanio devra choisir, « et qui l'invite à suspendre le temps, l'étendre, le traîner en longueur et retarder (son) choix » (Acte III, scène II). Ce suspense prélude au renversement catastrophique, à la conversion du positif en négatif, au passage de la phase euphorique, maniaque, à la phase dépressive,

mélancolique où l'homme qui pouvait espérer avec la conquête de la Toison d'or, celle de l'immortalité, se trouve réduit à néant. Le moment du choix est celui de la convertibilité de l'or en plomb, toujours possible parce que loin d'être son opposé l'or en dérive, et lui doit cette propriété même de pouvoir, par-delà son apparente perfection, être transmué en son supposé contraire.

Les alchimistes, Paracelse en particulier, en effet, le savent : le *plomb* est l'eau de tous les métaux; qui connaîtrait ce qu'il contient aurait vite fait d'abandonner toute autre matière pour ne travailler que sur celle-là car le plomb blanc implique la possibilité de transmuier les propriétés d'un corps en celle d'un autre et les propriétés générales de la matière en qualité de l'esprit. Le plomb symbolise la base la plus modeste d'où puisse partir une évolution transformante. Par la transmutation du plomb en or les alchimistes cherchaient symboliquement à se détacher des limitations individuelles pour atteindre des valeurs collectives et universelles. Agent de liaison entre tous les métaux il est aussi, et c'est là son autre face, le symbole de l'individualité inentamable et se rattache donc à Saturne, le dieu séparateur, dont la faux tranche tous les liens, toutes les attaches. Le plomb, comme Saturne, est donc à la fois la condition de toute liaison, transformation, créa-

tion et de toute séparation, coupure, dissociation mortelle. Choisir le plomb c'est donc bien, comme le dit la formule du coffret, choisir de « donner et de hasarder tout ce qu'on a », car c'est choisir Saturne, le temps et ses hasards, c'est choisir le choix avec le risque de mort catastrophique qu'il comporte alors que le choix de l'or – ou de l'argent – pour qui méconnaît leur parenté profonde avec le plomb, est choix illusoire de l'incorruptible, refus du risque et donc refus du choix.

L'*argent*, comme l'or et le plomb, et Aragon doit son échec à l'ignorance de cette ambivalence, est également un métal double. Agent de médiation et d'échange entre les hommes, il est un intermédiaire entre l'or et le plomb. Vil et pâle comme le plomb (c'est pourquoi la version de la pâleur du plomb me paraît meilleure que celle de sa simplicité) il possède cependant une certaine brillance, moindre que celle de l'or solaire, dont il serait en quelque sorte la face féminine ou lunaire⁷. Comme l'or il est l'objet d'une double évaluation. Pur et divin, il éveille pourtant toutes les cupidités et provoque le malheur de qui le choisit, faute

7. « Si tu places le soleil en tête, alors tu dois placer la lune en seconde place, et si tu appelles celui-là or, tu dois appeler celle-ci argent et la placer juste après le soleil, exactement comme l'argent vient juste après l'or. » Lorenzo Valla cité par Michaël Baxandall in *L'Œil du Quattrocento*.

d'avoir pris le temps de la réflexion, de savoir que l'argent c'est aussi le temps, d'avoir choisi dans l'argent le temps (le plomb) en se fiant à tort, narcissiquement, à sa chance et à son mérite. Bien choisir, c'est d'abord essentiellement *prendre le temps* comme le fait Bassanio, doublement aidé et par les recommandations d'Antonio : « Ne brusquez pas les choses à cause de moi, mais attendez que le temps les ait mûries » (Acte II, scène IX) – et par Portia qui, de peur de le perdre, tente de retarder son choix, de faire traîner le temps, de laisser à Bassanio *prendre tout son temps* (Acte II, scène II) ⁸.

Ainsi l'or, l'argent, le plomb sont tous trois ambivalents d'une ambivalence dissimulée par le clivage en trois métaux différents, voire opposés, qui camoufle leur profonde parenté, leur dérivation commune de celui qui est supposé le plus vil : le plomb ou Saturne; clivage qui occulte que chacun d'eux et pas seulement le plomb porte inscrit en lui le temps, le risque de transformation, de détérioration, de transmutation dans un sens ou dans l'autre et cache sous des dehors dorés et argentés, la genèse, le devenir, la mort. Les trois métaux sont donc structurellement homologues aux trois Aphrodites grecques dont la troisième, la chtonienne,

8. Pour la signification alchimiste des trois métaux, cf. le *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (Seghers).

identique à la mort, méconnue et refoulée, est présente au cœur des deux autres, l'Ouranienne et la Pandémienne. Cette homologie autorise-t-elle, par elle-même, sans se servir de la clef des songes, à passer, avec Freud, des déesses aux coffrets? Le thème du choix entre trois métaux, en fait, ne peut être remplacé par celui du choix entre trois femmes car les trois métaux ne sont pas constitutifs seulement des coffrets, symboles supposés des femmes; chacun d'eux, avec son ambivalence, s'incarne dans l'un des trois personnages principaux : Antonio, Bassanio, Shylock, dont la double face se trouve également dissimulée par le clivage et parce que l'un d'eux, le juif Shylock, comme le plomb (bien que Shylock figure l'argent), en véritable bouc émissaire, est chargé de toute la vilénie.

Antonio/Bassanio
ou la double face de Saturne

Antonio et Bassanio, doubles l'un de l'autre, représentent, chacun, l'une des faces de ce Janus double face qu'est le Temps.

Janus, étroit parent de Saturne, est invoqué, dès la première scène, par Solanio, pour dire

en abîme, par-delà le clivage apparent, la double face de toute chose, « thème » véritable du *Marchand de Venise* : « Par Janus au double visage, la nature forme à ses heures d'étranges gaillards, ceux-ci cligneront de l'œil perpétuellement et riront, comme des perroquets, au son d'une cornemuse; ceux-là ont l'aspect si vinaigré qu'ils ne montreraient pas les dents en manière de sourire, quand Nestor jurerait que la plaisanterie est risible. »

Solanio, en effet, est intrigué par la tristesse insondable d'Antonio : rien ne l'explique, ni chagrin d'amour ni perte d'argent; tristesse du mélancolique, atteint par l'*Acedia* : « Je ne sais pourquoi j'ai cette tristesse. Elle m'obsède (...) Mais comment je l'ai gagnée, trouvée ou rencontrée, de quelle étoffe elle est faite, d'où elle est née, je suis encore à l'apprendre. »

Antonio représente la « face triste », la face de mort⁹ de toutes choses dont il joue le rôle : « Je tiens le monde pour ce qu'il est (...) un théâtre où chacun doit jouer son rôle, et où le mien est d'être triste. » (scène I.) Bassanio représente l'autre face; la face vivante, gaie et riante : ses premières paroles sont pour inviter ses amis à rire : « Mes bons seigneurs, quand rirons-nous? » (scène V), comme par la suite il

9. A la scène II de l'acte I, Portia compare l'un de ses prétendants mélancoliques à Héraclite, le philosophe larmoyeur, et à une tête de mort ayant un os entre les dents.

les engage à revêtir leur « plus audacieux assortiment de gaieté » (Acte II, scène I). Il se trouve toujours accompagné, comme de son ombre, par Gratiano qui préfère jouer le rôle du fou à celui du sage et voir ses rides se creuser à force de gaieté et de rire plutôt que d'avoir, comme Antonio, une réputation de profondeur et de gravité, au prix d'une immobilité stagnante et d'un silence de plomb, mortifère.

D'Antonio, la face mélancolique, saturnale, au teint de plomb, une double lecture est possible correspondant à la double évaluation de l'*Acédia*. Une évaluation négative : la mélancolie est liée à la tristesse, la froideur de glace, l'immobilité de la mort, la solitude, à la stérilité, à la sécheresse, à la pauvreté vitale. C'est l'évaluation donnée par l'entourage de Bassanio, par Solanio et Gratiano ou par Shylock, proche de l'évaluation « moderne », psychanalytique : Antonio n'a plus qu'un moi « rétréci » parce qu'il a déversé toute sa libido narcissique et homosexuelle sur son double; il s'est vidé de sa bourse et est prêt à donner sa vie pour Bassanio, seul être qui le rattache à l'existence, parce qu'il lui a donné toute son existence : « Je crois qu'il n'aime cette vie que pour Bassanio », dit Solanio à l'Acte II, scène VIII; « Ma bourse, ma personne, mes ressources dernières sont toutes ouvertes à votre service. »

(...) Vous me faites plus de tort, par vos doutes, en mettant en question mon dévouement absolu que si vous aviez dissipé tout ce que j'ai. » (Acte I, scène I.)

Il est prêt à lui donner sa chair et son sang, sa vie, à condition – et par-delà le « désintérêt » total affiché cela est révélateur du mobile pulsionnel profond – à condition que le double assiste au sacrifice, voit de ses yeux tout son amour, le paye de son amour (Acte III, scène IV).

Dans cette perspective, qui accentue le caractère « psychotique » d'Antonio (de là sa belle indifférence, son beau désintérêt), on pourrait dire que le sacrifice de sa chair que réclame le juif, il peut aisément y consentir car il l'a toujours déjà accompli : il s'est lui-même déjà coupé, castré, au profit de son double Bassanio. La faux de Saturne (associée, rappelons-le, au plomb) est intervenue – avant le couteau du juif – et l'a coupé de tout intérêt pour les biens matériels, l'a fait courir lui-même à sa perte, à celle de son moi et à celle de ses amours (puisqu'en prêtant à Bassanio son argent, ou du moins son crédit, il l'éloigne de lui, lui permet de partir à la conquête de Portia qui devient, elle, dès lors à sa place, sa « moitié » (comme celle-ci le souligne par un lapsus¹⁰);

10. « Maudits soient vos yeux! Ils m'ont enchantée et partagée en deux moitiés : l'une est à vous, l'autre est à vous... à

elle le fait courir aussi à la perte de ses bateaux et de sa fortune. De ce point de vue, négatif, Antonio représente l'aspect maléfique de Saturne, l'homme de la malchance et des revers de fortune, qui, pour se punir d'on ne sait quel crime, court allègrement à la catastrophe.

Cependant, une autre lecture, positive, est possible, celle que donnent de ce personnage, Bassanio et, dans une certaine mesure, Antonio et ses amis : Antonio est l'homme « moral » par excellence, l'homme de l'effacement, du détachement et du sacrifice désintéressé, non par désintérêt devant la vie et par pauvreté vitale mais par générosité et amour; un personnage christique, tout en spiritualité, à l'opposé du juif Shylock aux pulsions basement matérialistes. Alors que celui-ci garde son argent pour le faire fructifier, le serre précautionneusement, analement, dans sa cassette, Antonio le dépense et prodigue sans réserve et dans le risque, n'hésitant pas à hasarder toute sa fortune sur mer, ce lieu par excellence aporétique¹¹.

moi, voulais-je dire; mais, si elle est à moi, elle est à vous, et ainsi le tout est à vous. » (Acte III, scène II.) Et plus loin, elle lui rappellera qu'elle est sa « moitié » (Acte III, scène II).

11. « Mon souffle (...) me ferait frissonner, à la pensée de tout le mal qu'un trop grand vent peut faire en mer. Je ne pourrais pas voir couler le sablier, sans penser aux bas-fonds et aux bancs de sable (...) sans songer que cette opulence si grande naguère peut être à cette heure réduite à néant », dit Salerio à l'Acte I, scène I.

Par ses traits positifs, notamment sa prodigalité, il porte, pourrait-on dire, en lui-même les traces de son double, de la face d'or, riante et heureuse, de Saturne, projetée à l'extérieur sous la figure de Bassanio.

Bassanio est, en effet, prodigue à l'excès. Face euphorique, maniaque du temps, il en représente l'aspect dévorateur et cannibalique : avide de jouissance, fût-ce au prix des ressources, voire de la vie de son double (et il communique par là, avec le juif Shylock qui a du moins l'honnêteté de déclarer non qu'il aime Antonio mais le hait), Bassanio l'euphorique est seulement l'envers d'Antonio, le mélancolique, et les destins de ces deux faces clivées du Temps, essentiellement boiteux, sont étroitement liés. La chance de Bassanio est sous la dépendance d'Antonio : il peut la tenter seulement grâce au crédit de son double, et partir, grâce à lui seul, à la conquête de la Toison d'or. Son bonheur a comme pendant rigoureux la malchance d'Antonio : c'est au moment même où Bassanio tire le bon lot qu'Antonio perd tous ses navires comme si le bonheur de l'un ne pouvait qu'entraîner la perte de l'autre. A Gratiano qui annonce à Salerio : « Nous sommes des Jason, nous avons conquis la toison », Salerio rétorque : « Que n'avez-vous conquis la toison qu'il a perdue » (Acte III, scène II), et ces mauvaises nouvelles « ravissent leur couleur aux

joues de Bassanio » comme elles avaient fait saigner le corps de son ami ¹². Cette arrivée, à l'antique, d'un messager annonçant l'infortune d'Antonio n'est donc pas un « coup de théâtre » renversant et arbitraire fomenté par quelque *deus ex machina*; c'est plutôt un coup du dieu Temps ¹³, biface, condition de tous les renversements catastrophiques, de toutes les conversions de la chance en malchance et inversement. Ainsi, à la fin, un nouveau « revers » de fortune permet aux navires d'Antonio d'arriver à bon port et, à lui-même, de refaire fortune : de se refaire; et là encore, le renversement n'est pas arbitraire mais est étroitement lié au sort de son double : quand celui-ci se marie, et qui plus est, avec une femme riche, le lien homo-

12. « Voici une lettre dont le papier est comme le corps de mon ami et où chaque mot est une plaie béante par où saigne sa vie. » (Acte III, scène II.)

13. Le temps comme *deus ex machina* tout-puissant autorisant tous les renversements catastrophiques est mis en scène dans *Le conte d'hiver* où il joue le rôle du *chœur* dans la scène I de l'Acte IV. *Le Temps* : « Moi qui plais à quelques-uns et qui éprouve tout le monde, moi qui suis la joie des bons et la terreur des méchants, moi qui fais et découvre l'erreur, je prends sur moi, en ma qualité de Temps, de déployer mes ailes. Ne m'imputez pas à crime si dans mon vol rapide je glisse pardessus seize années et si je laisse inexplorée la transition de ce vaste intervalle, puisqu'il est en mon pouvoir de renverser la loi, et, dans une heure d'initiative, de faire germer ou de bouleverser une coutume (...). Avec votre permission, je retourne mon sablier et j'accélère la marche de la scène comme si vous aviez fait un long somme. »

sexuel se défait; Antonio peut alors récupérer, avec son argent, sa libido narcissique, et peut se reconstituer : le retour de la bonne fortune, c'est celui des navires chargés de la vie même d'Antonio. La pièce s'achève donc de façon « heureuse » pour les deux doubles; rien n'assure cependant d'un bonheur « définitif » puisque *avec le temps*, comme sur mer, tous les risques restent ouverts, et que Gratiano, ce fou plus sage que le triste Antonio, a su prédire de façon métaphorique, en les associant, aussi bien un retournement de la bonne fortune amoureuse de Bassanio, que celle, marchande, d'Antonio : « Qui donc en se levant d'un festin a l'appétit aussi vif qu'en s'y asseyant? Où est le cheval qui revient sur sa route fastidieuse avec sa fougue indomptée au premier élan? En toute chose on est plus ardent à la poursuite qu'à la jouissance. Qu'il ressemble à l'enfant prodigue le navire pavoisé quand il sort de sa baie natale, pressé et embrassé par la brise courtisane! Qu'il ressemble à l'enfant prodigue quand il revient, les flancs avariés, les voiles en lambeaux, exténué, ruiné, épuisé par la brise courtisane. » (Acte II, scène v.)

Avec et par le temps, foncièrement ambivalent, toutes les conversions restent possibles.

La figure ambivalente de l'argent : le juif Shylock

Cette leçon le juif Shylock à son tour permet de la tirer, lui qui en dépit de toute attente, alors qu'il possède pour les chrétiens une haine viscérale, finit par se convertir au christianisme (contraint et forcé, il est vrai).

Ce qu'Antonio est au plomb, Bassanio à l'or, Shylock l'est à l'*argent* : « ce vil agent d'échange entre les hommes », nécessaire pourtant – et c'est là son autre face – entre autres, à Bassanio pour conquérir Portia, et à la prospérité des Doges de Venise, contraints de ménager ce chien, le juif, et, en dépit de tout, de lui faire rendre justice.

La parenté de Shylock avec le coffret d'argent est dit en abîme par l'attachement qu'il porte à son propre coffret (le même mot *casket* est ici utilisé) où il serre tous ses trésors et dont le vol par sa fille Jessica en faveur d'un chrétien, le portera au même désespoir que la trahison de sa propre chair. Comme il le clamera à la fin du procès qui l'oppose à Antonio, lui ôter son argent c'est lui ôter la vie : « Eh! prenez

ma vie et tout, ne me faites grâce de rien. Vous m'enlevez ma maison en m'enlevant ce qui soutient ma maison; vous m'ôtez la vie en m'ôtant les ressources dont je vis.» (Acte IV, scène I.)

La figure de Shylock, ambivalente comme celle de l'argent, est susceptible, elle aussi, d'une double lecture; bien que les protagonistes chrétiens en accentuent le seul côté négatif. Pour leurs regards, qui l'opposent à Antonio, figure de la spiritualité et du désintéret, il est l'incarnation absolue du « mal », un jouisseur, un être basement matérialiste, prêtant à intérêt, et qui, empli de haine pour les chrétiens, n'hésiterait pas, le cas échéant, tel un vil chien, à se repaître de leur chair. Mais aux reproches d'insensibilité qu'ils lui font, Shylock n'a pas de peine à rétorquer que son comportement est conforme à la figure du juif qu'ils ont eux-mêmes forgée et que c'est se mettre dans la contradiction que d'attendre d'un chien, de l'émotion, du cœur ou de l'amitié, que de croire, que celui qu'ils ont réduit à l'usure, pourrait, dupé par leur bienveillance soudaine, accepter d'aller dîner avec eux, d'avoir avec eux d'autres rapports que ceux de créancier à débiteur : « Je veux bien acheter avec vous, vendre avec vous, causer avec vous, cheminer avec vous, et ce qui s'ensuit, mais je ne veux pas manger avec

vous, boire avec vous ni prier avec vous.» (Acte I, scène III.) Et encore :

« SHYLOCK. — Signor Antonio, mainte et mainte fois, sur le Rialto, vous m'avez honni à propos de mon argent et de mes usances. Je l'ai supporté patiemment en haussant les épaules, car la souffrance est l'insigne de toute notre tribu. Vous m'appelez mécréant, chien, coupe-jarret, et vous crachez sur mon gaban juif, et cela parce que j'use de ce qui m'appartient. Eh bien, il paraît qu'aujourd'hui vous avez besoin de mon aide. En avant donc! Vous venez à moi et vous me dites : *Shylock, nous voudrions de l'argent!* Vous dites cela, vous qui vidiez votre bave sur ma barbe et qui me repoussiez du pied comme vous chassez un limier étranger de votre seuil! Vous sollicitez de l'argent! Que devrais-je vous dire? Ne devrais-je pas vous dire : *Est-ce qu'un chien a de l'argent? Est-il possible qu'un limier puisse prêter trois mille ducats?* Ou bien, dois-je m'incliner profondément et, d'un ton servile, retenant mon haleine dans un murmure d'humilité, vous dire ceci : *Mon beau monsieur, vous avez craché sur moi mercredi dernier; vous m'avez chassé du pied tel jour; une autre fois, vous m'avez appelé chien; pour toutes ces courtoisies je vais vous prêter de l'argent?*

ANTONIO, *vivement*. — Je suis bien capable de t'appeler encore de même, de cracher sur

toi encore, de te chasser du pied encore. » (Acte I, scène III.)

A l'illogisme des chrétiens, à leurs contradictions aussi avec eux-mêmes et avec leur foi (qui feront, par exemple, Bassanio et Gratiano rompre la promesse qu'ils avaient faite à leurs épouses de ne jamais se défaire de leurs anneaux, alors que lui, le juif, n'aurait pas vendu pour tout l'or du monde, « pour une forêt de singes » (Acte III, scène I), la bague remise par sa femme), Shylock oppose toujours la logique, la rationalité, la légitimité de ses actes conformes à la littéralité de la loi : celle de la justice de son pays (qui, grâce à la ruse de Portia, déguisée en juriste expert, poussera cette littéralité jusqu'au bout à ses dépens pour triompher de lui); conformes surtout, selon lui, à la loi de Dieu, à la loi juive qui légitimerait ses profits; « ses intérêts » (Acte I, scène III), disent les autres, pour le bafouer, méconnaissant que Dieu lui-même a commandé aux hommes de croître et de se multiplier, et que c'est là une loi de la vie et du temps : la loi de la fécondité et de la reproductibilité qui vaut aussi bien pour les êtres vivants que pour ce qu'Antonio, dans sa stérilité, appelle à tort « le stérile métal ¹⁴ ».

14. La thèse de la « stérilité » du métal n'est pas propre à Antonio mais au christianisme en général. La condamnation de

L'histoire biblique de la ruse inventée par Jacob pour tirer profit des moutons de son oncle Laban le confirmerait :

« SHYLOCK. – Quand Jacob menait paître les moutons de son oncle Laban, grâce à ce que fit pour lui sa prudente mère; ce Jacob était le troisième patriarche après notre saint Abraham; oui, il était le troisième.

l'usure par l'Église s'appuie, entre autre, sur cette confusion que ferait à tort le juif entre le vivant et le métal.

Saint Thomas disait que « l'argent ne se reproduit pas ». Faire faire des petits à l'argent est donc un phénomène contre nature, illégitime. L'argent est par lui-même improductif, infécond. « La monnaie (...) a été principalement inventée pour les échanges; ainsi son usage propre et premier est d'être consommée, dépensée dans les échanges. Par suite, il est injuste en soi de recevoir un prix pour l'usage de l'argent prêté; c'est en cela que consiste l'usure ». (*Somme théologique.*)

« Les usuriers pèchent contre nature en voulant faire engendrer de l'argent par l'argent comme un cheval par un cheval ou un mulet par un mulet. De plus les usuriers sont des voleurs car ils vendent le temps qui ne leur appartient pas. » (*Manuscrit du XIII^e siècle.*)

Textes cités par Jacques Le Goff in *La Bourse et la vie* (Hachette 1986) auquel nous renvoyons pour la position de l'Église à l'égard de l'usure au Moyen Age, position qui a retardé, selon lui, l'avènement du capitalisme, du moins jusqu'au moment où l'Église laisse à l'usurier l'espoir d'échapper à l'enfer grâce au purgatoire.

L'Ancien Testament, par contre, autorise le prêt à intérêt à l'étranger (*Deutéronome*, XXIII, 20), donc au chrétien : la position de Shylock est, dans cette perspective, conforme à la loi juive qui condamne seulement le prêt à intérêt à d'autres juifs.

ANTONIO. – Eh bien, après? Prêtait-il à intérêt?

SHYLOCK. – Non, il ne prêtait pas à intérêt, pas comme vous diriez positivement à intérêt. Écoutez bien ce que faisait Jacob. Laban et lui étaient convenus que tous les agneaux qui étaient rayés et tachetés seraient le salaire de Jacob. Les brebis, étant en rut, cherchèrent les béliers à la fin de l'automne; tandis que le travail de la génération s'accomplissait entre ces bêtes à laine, le malin berger se mit à me peler certaines baguettes, et, au moment de l'œuvre de la nature, les planta devant les brebis lascives, lesquelles, concevant alors, mirent bas, au moment venu, des agneaux bariolés; et ceux-ci furent pour Jacob. C'était là un moyen de profit, et Jacob était béni, et le profit est bénédiction quand il n'est pas volé.

ANTONIO. – Jacob, monsieur, servait là en vue d'un bénéfice aventureux qu'il n'était pas en son pouvoir de produire, mais qui était réglé et créé par la main de Dieu. Est-ce là un argument pour justifier l'intérêt? Votre or et votre argent sont-ils des brebis et des béliers?

SHYLOCK. – Je ne saurais dire; je les fais produire aussi vite. Mais suivez-moi bien, s'il vous plaît... » (Acte I, scène III.)

Pour Antonio, c'est là une parabole diabolique qui aiderait seulement « la pensée d'un

coquin à se dissimuler sous des beaux termes », « à donner à la fausseté de beaux dehors »; Shylock, « scélérat à la joue souriante », « belle pomme pourrie au cœur », par cette histoire se comporterait comme le diable invoquant l'Écriture à ses propres fins.

Aux yeux de Shylock, elle justifie, en tout cas, l'association permanente entre sa fille¹⁵ – le rejeton de sa chair – et ses profits, les rejetons de son argent, ces deux « biens » les plus précieux qu'il perdra simultanément quand Jessica s'enfuira avec la cassette. Association ridiculisée par Solanio qui rapporte en s'en moquant, comme de celles d'un insensé, les plaintes du juif : « Ma fille! Ô mes ducats! ô ma fille! enfuie avec un chrétien. Oh! mes ducats chrétiens! Justice! La Loi! Mes ducats et ma fille! Un sac plein, deux sacs pleins de ducats, de doubles ducats, à moi volés par ma fille! » (Acte II, scène VIII.)

Ces plaintes prouvent que, si, contrairement à Antonio, Shylock connaît bien la face créatrice du temps, sait que « le temps c'est de l'ar-

15. Cet attachement à la descendance se comprend d'autant plus que pour Shakespeare (si on se reporte à ses *Sonnets*), seule celle-ci est un moyen d'obtenir l'immortalité, c'est-à-dire justement de triompher du Temps et de sa faux : Cf. par exemple *Sonnet XII* : « Contre la faux du Temps, rien ne peut te défendre, sauf engendrer, pour le braver ce temps quand il viendra te prendre. »

gent ¹⁶ » – et qu'à celui qui lui emprunte trois mille ducats il convient donc de demander immédiatement : « Pour combien de temps? » – il ne peut accepter l'envers et le corrélat de cette face positive, le risque de pertes qu'implique *aussi* le temps, le risque que le temps qui ne lui appartient pas et dont il est le marchand et le voleur ne fasse pas seulement fructifier sa chair et son argent, mais puisse jouer aussi contre lui : que ses rejets puissent le quitter, sa fille se marier en emportant ses profits, que sa propre chair puisse se retourner contre lui. Et c'est bien parce qu'il ne peut supporter d'être coupé de sa propre chair que, pour éviter, comme Antonio, de tomber dans la mélancolie, après la double perte et de ce qu'il a jusqu'alors « serré » sans le dépenser dans ses coffrets, et de sa fille qu'il a toujours gardée et préservée pour lui seul à la maison, il désirera plus que jamais tirer vengeance des chrétiens : « Un diamant qui m'avait coûté à Francfort deux mille ducats, perdu!... Deux mille ducats que je perds là, sans compter d'autres bijoux précieux, bien précieux!... Je voudrais ma fille là, à mes pieds, morte, avec les bijoux à ses oreilles! Je la voudrais là, ensevelie, à mes pieds avec les ducats dans son cercueil!... oui, perte

16. Dès le xv^e siècle, Léon Battista Alberti définit le temps comme de l'argent. Cité par J. Le Goff. //

sur perte! Le voleur parti, avec tout; tout pour trouver le voleur! Et pas de satisfaction, pas de vengeance! » (Acte III, scène 1.)

Parce qu'on l'a doublement coupé de sa chair, il désirera – œil pour œil, dent pour dent – couper au vif la chair d'Antonio, d'Antonio qui a risqué imprudemment toute sa fortune sur la mer aventureuse, jouet de mille hasards et vicissitudes, autorisant par là même Shylock, à cause de tous ces risques encourus pendant trois mois, à demander lors du contrat un supplément de garantie à sa solvabilité : le droit de lui prélever – et ce sera là, le cas échéant, la stricte loi et justice – une livre de sa chair si, à terme, la dette n'était pas remboursée.

Dès lors on peut dire que la « logique » du juif et son appel permanent à la légitimité de ses actes ne font que recouvrir de leurs raisons une tout autre logique : celle du désir et de la compensation, logique du supplément mortel et de la cruauté, logique folle qui, ne reposant plus sur la stricte équivalence et la justice, fait taire tout calcul, toute raison, et entraîne que le juif Shylock, malgré son avarice présumée, préfère par haine, à l'étonnement de tous, en dépit de leur appel successif à sa cupidité et à la clémence de son cœur, une livre de chair à trois mille ducats (comme à l'inverse Antonio, cette fois par amour, préfère lui, aussi « dérai-

sonnablement », selon la même étrange logique, la mort à la vie) :

« Vous me demandez pourquoi j'aime mieux prendre une livre de charogne que recevoir trois mille ducats. A cela je n'ai point à répondre, sinon que tel est mon goût. Est-ce répondre? Supposez que ma maison soit troublée par un rat, et qu'il me plaise de donner dix mille ducats pour le faire empoisonner! (...) Cette réponse vous suffit-elle? Il y a des gens qui n'aiment pas voir bâiller un porc, d'autres qui deviennent fous à regarder un chat, d'autres qui, quand la cornemuse leur chante au nez, ne peuvent retenir leur urine : car la sensation, souveraine de la passion, la gouverne au gré de ses désirs ou de ses dégoûts. Or, voici ma réponse : de même qu'on ne peut expliquer par aucune raison solide pourquoi celui-ci a horreur d'un cochon qui bâille, celui-là d'un chat familier et inoffensif, cet autre d'une cornemuse gonflée et pourquoi tous, cédant forcément à une inévitable faiblesse, font pâtir à leur tour ce qui les a fait pâtir, je ne puis et ne veux donner d'autre raison qu'une haine irréfléchie et une horreur invétérée pour Antonio... » (Acte IV, scène I.)

Shylock préfère la torture d'Antonio à son argent, car tel est le fondement de cette sou-

terrine et étrange logique¹⁷ : voir ou faire souffrir procure du plaisir et un plaisir d'autant plus grand que le débiteur est un maître hiérarchiquement supérieur au créancier qui le temps de ce spectacle inespéré – le temps d'une Saturnale – peut ainsi, renversant les rôles, jouer celui de maître, c'est-à-dire s'assigner un droit à la cruauté, exercer sa puissance sur un être réduit à l'impuissance et jouir voluptueusement de ce plat particulièrement savoureux pour lui

17. Cf. Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, deuxième dissertation, 5. « Le débiteur (...) s'engage, en vertu d'un contrat, auprès du créancier, pour le cas où il ne paierait pas, à l'indemniser par quelque chose qu'il "possède" encore, qu'il a encore en sa puissance (...). Le créancier pouvait notamment dégrader et torturer de toutes les manières le corps du débiteur (...). En se basant sur cette manière de voir, il y eut partout et de bonne heure des évaluations précises, parfois atroces, dans leur minutie (...). Rendons-nous compte de la logique qu'il y a dans cette forme de compensation : elle est assez étrange. Voici en quoi consiste l'équivalence : au lieu et place d'un avantage qui compense directement le dommage causé (donc au lieu d'une compensation en argent, en bien-fonds, en possession d'une chose quelconque) il est accordé au créancier une sorte de *satisfaction*, en manière de remboursement et de compensation, la satisfaction d'exercer, en toute sécurité, sa puissance sur un être réduit à l'impuissance, la volupté "de faire le mal pour le plaisir de le faire", la jouissance de tyranniser : et cette jouissance est d'autant plus vive que le rang du créancier sur l'échelle sociale est plus bas, que sa condition est plus humble, car alors le morceau lui paraîtra plus savoureux et lui donnera l'avant-goût d'un rang social plus élevé. Grâce au "châtiment" infligé au débiteur, le créancier prend part *au droit des maîtres* (...). La compensation consiste donc en une assignation et un droit à la cruauté. »

qui, jusqu'alors, a été bafoué, humilié, a été traité pire qu'un chien.

En opérant ce renversement de la maîtrise, non seulement Shylock satisfait au mieux sa volonté de puissance mais, en montrant qu'il préfère la vengeance à l'argent, il exhibe, à ceux qui l'ont déniée, sa « spiritualité » et, par-delà les différences sociales et raciales instituées, clame l'universalité des pulsions, notamment celle de la cruauté, et donc l'unité de l'espèce humaine :

« Je suis un 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 affections, des passions? N'est-il pas nourri de la même nourriture, blessé des mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, échauffé et refroidi par le même été et par le même hiver qu'un chrétien? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas? Si vous nous chatouillez, est-ce que nous ne rions pas? Si vous nous empoisonnez, est-ce que nous ne mourons pas? Et si vous nous outragez, est-ce que nous ne nous vengerons pas? Si nous sommes comme vous, du reste nous nous ressemblerons aussi en cela, quand un chrétien est outragé par un juif, où met-il son humilité? A se venger! Quand un juif est outragé par un chrétien où doit-il, d'après l'exemple chrétien, mettre sa patience? Eh bien à se venger! La

perfidie que vous m'enseignez, je la pratiquerai et j'aurai du malheur, si je ne surpasse pas mes maîtres. » (Acte III, scène I.)

Shylock dans son discours convertit donc le chrétien en juif, et le juif en chrétien, autorisant et justifiant, au nom de cette équivalence réciproque dans la cruauté, sa propre « conversion », annoncée ironiquement dans la scène III de l'Acte I : « Cet hébreu se fera chrétien, il devient bon », conversion insupportable pourtant au spectateur moderne, car elle ne signe pas cette universalité et cette communauté naturelle entre les hommes, condition de toute convertibilité, mais parce que, contrainte et forcée, octroyée en guise de châtiment, elle marque la fin des Saturnales, un nouveau renversement de la maîtrise au profit des plus puissants; l'humiliation finale du juif, qui, non seulement a perdu son argent et sa fille au profit d'un chrétien mais se voit contraint d'épouser une foi abhorrée, ce retournement catastrophique en un instant dramatique extrême est le pendant des « revers » de fortune d'Antonio, pour qui, à la fin, cette déesse changeante, double face, redresse, au contraire, sa roue.

On a souvent discuté pour savoir si *Le Marchand de Venise* était une pièce « antisémite » et parce que les protagonistes de Shylock reflètent l'antisémitisme ambiant, on a voulu en rendre

responsable Shakespeare lui-même : pourtant « la sympathie » de l'auteur ne me semble pas aller davantage du côté d'Antonio ou de Bassanio. De chacun des personnages il exhibe seulement la double face, l'ambivalence, condition de leur convertibilité, la même et pour les mêmes raisons, que celle des métaux, de l'or et de l'argent en plomb, et réciproquement.

Un drame baroque

Privilegier avec Freud le thème des trois coffrets et souligner seulement l'ambivalence de l'amour, c'est donc méconnaître le « thème » plus général de l'ambivalence, de la double face du temps, condition de toutes les conversions, de tous les renversements. Thème qui ne se substitue pas à un autre, qui n'est pas un thème comme un autre : il appartient structurellement au théâtre et à ses coups, notamment au théâtre baroque, où la double face de Saturne est responsable des renversements catastrophiques qui, en un instant – le temps d'un suspense, le temps d'un choix – font virer la chance en malchance et inversement. Par là, *Le Marchand de Venise* – drame de la conversion sous toutes

ses formes – ne serait pas une pièce plus légère que *Le Roi Lear*. Ni une tragédie ni une comédie, mais au-delà et en deçà, un drame baroque dont, de façon paradigmatique, *Le Marchand de Venise* met en scène les conditions de possibilité. Disant avec la vanité humaine, la vanité de toutes les oppositions simples, du même geste par lequel, avec ses bouffons, il installe la folie au cœur de la sagesse et la comédie à l'intérieur de la tragédie¹⁸, Shakespeare, dans *Le Marchand de Venise*, montre par-delà les clivages opérés par le désir, l'étroite dépendance de la tristesse et du rire, des deux faces, mélancolique et maniaque, du Temps.

S'il fallait sauver la lecture freudienne – mais faut-il la sauver? – on pourrait pourtant dire que la généralisation du thème de l'ambivalence et donc de la conversion est encore au service du désir : elle servirait à mieux camoufler l'essentiel, la seule chose qui nous importe, au fond, l'ambivalence de l'amour (son identité avec la mort), exactement comme la généralisation de l'angoisse permet de mieux supporter et refouler telle angoisse déterminée. On pourrait, en effet, le dire, mais au prix d'un appauvrissement du texte et d'un recours quelque peu forcé et peu convaincant au modèle oni-

18. Cf. Walter Benjamin, *L'Origine du drame baroque allemand* (Flammarion, coll. « La philosophie en effet »).

rique que Freud en même temps – et c'est l'apport majeur, me semble-t-il du *Motif du choix des coffrets* – en introduisant la catégorie d'une ambivalence structurelle, remet lui-même en question, sans toutefois en tirer cette conséquence : l'invalidation d'une lecture psychanalytique des textes littéraires, du moins en son sens le plus habituel.

LIB

IFC

1817

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| <i>L'apotrope contre Atropos</i> | 9 |
| <i>L'ambivalence de l'amour</i> | 21 |
| <i>Pour une ambivalence généralisée</i> | 31 |
| L'ambivalence de Portia et le choix des coffrets | 34 |
| L'ambivalence des métaux et leur convertibilité | 41 |
| Antonio/Bassanio ou la double face de Saturne | 47 |
| La figure ambivalente de l'argent : le juif Shylock | 55 |
| Un drame baroque | 68 |

DANS LA MÊME COLLECTION

Jean-François Lyotard
Instructions païennes

David Cooper
Qui sont les dissidents

Jean Baudrillard
L'effet Beaubourg

Paul Virilio
Défense populaire et luttes écologiques

Yvon Bourdet
L'espace de l'autogestion

Jean-Marie Touratier
Le stéréotype

Pierre Jakez Hélias
Lettres de Bretagne

Colette Petonnet
On est tous dans le brouillard

Collectif
Stratégies de l'utopie

Serge Doubrovsky
Parcours critique

Louis Janover
Surréalisme, art et politique

Jalil Bennani
Le corps suspect

Suzanne Roth
Les aventuriers du XVIII^e siècle

Rosèlene Dousset-Leenhardt
La tête aux antipodes

Jean Oury
Onze heures du soir à La Borde

Collectif
Analyse de l'idéologie, I

Jean Lohisse
Communication et sociétés

Fernand Deligny
Les enfants et le silence

Louis Sala-Molins
Le dictionnaire des inquisiteurs

Jacqueline Rousseau-Dujardin
Couché par écrit

Jean Borie
Mythologies de l'hérédité au XIX^e siècle

Patrick Lacoste
Il écrit

Jean Baudrillard
Simulacres et simulation

Collectif
Les fins de l'homme

Claude Durand
Chômage et violence

Collectif
Le semblant

Sarah Kofman
Le respect des femmes

Dominique Viart
L'écriture seconde

Colette Pétonnet
Espaces habités

Jean-Luc Nancy
Le partage des voix

Collectif
Le champ du laboureur

Sarah Kofman
Comment s'en sortir?

Sarah Kofman
Un métier impossible

Collectif
C'est terrible quand on y pense

Jacques Derrida
*D'un ton apocalyptique
adopté naguère en philosophie*

Luce Irigaray
La croyance même

Collectif
Analyse de l'idéologie, II

Sarah Kofman
Nietzsche et la métaphore

Sarah Kofman
Lectures de Derrida

Edgar Morin
Le rose et le noir

Jean-Joseph Goux
Les monnayeurs du langage

Mikkel Borch-Jacobsen
Éric Michaud
Jean-Luc Nancy
Hypnoses

Jean-François Lyotard
*Tombeau de l'intellectuel
et autres papiers*

Jacques Derrida
Otobiographies

Max Gallo
Les idées décident de tout

Sarah Kofman
*Autobiogriffures
du chat Murr d'Hoffmann*

Sarah Kofman
Lectures de Derrida

Paul Virilio
L'horizon négatif

Christine Buci-Glucksmann
La raison baroque

Sarah Kofman
Mélancolie de l'art

Sarah Kofman
Nietzsche et la scène philosophique

Sarah Kofman
Pourquoi rit-on?

Jean-François Lyotard
Le postmoderne expliqué aux enfants

Jean Baudrillard
L'autre par lui-même

Sarah Kofman
Paroles suffoquées

CET OUVRAGE
A ÉTÉ COMPOSÉ
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS GALILÉE
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
À MAYENNE EN NOVEMBRE 1987

N° d'éd. : 334.
N° d'impression : 25974.
Dépôt légal : novembre 1987.
(Imprimé en France)