Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2019

Gone With the Wind after *Gone With the Wind*

(Il)lisibilité du mélodrame américain au XIX^e siècle : *The Gladiator* (1831) de Robert Montgomery Bird et *Jack Cade* (1841) de Robert Conrad

Ronan Ludot-Vlasak

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/14431>

DOI : 10.4000/transatlantica.14431

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Ronan Ludot-Vlasak, « (Il)lisibilité du mélodrame américain au XIX^e siècle : *The Gladiator* (1831) de Robert Montgomery Bird et *Jack Cade* (1841) de Robert Conrad », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 04 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/14431> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.14431>

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

(Il)lisibilité du mélodrame américain au XIX^e siècle : *The Gladiator* (1831) de Robert Montgomery Bird et *Jack Cade* (1841) de Robert Conrad

Ronan Ludot-Vlasak

- 1 « Lorsque la révolution qui a changé l'état social et politique d'un peuple aristocratique commence à se faire jour dans la littérature, c'est en général par le théâtre qu'elle se produit d'abord, et c'est là qu'elle demeure toujours visible » (Tocqueville 114). Les propos d'Alexis de Tocqueville sur « le théâtre des peuples démocratiques » pourraient surprendre jusque dans les rangs des spécialistes de la littérature étatsunienne du XIX^e siècle, tant le théâtre de l'époque a perdu cette visibilité évoquée dans *De la démocratie en Amérique*. Aujourd'hui reléguées aux marges du canon littéraire américain, les œuvres dramatiques de la jeune république sont le plus souvent considérées comme des curiosités sans grande valeur esthétique qui oscillent entre une imitation révérencieuse des modèles esthétiques de l'Ancien Monde et l'affirmation maladroite, souvent outrancière, d'une identité nationale démocratique. À l'exception de l'anthologie *Early American Drama* publiée aux éditions Penguin, ces pièces ne survivent d'ailleurs que sous la forme d'imposants volumes édités dans la première moitié du XX^e siècle, volumes qui prennent la poussière des rayonnages des bibliothèques universitaires et ne sont exhumés que par de rares chercheurs et chercheuses.
- 2 Dans les décennies qui précèdent la guerre de Sécession, le théâtre constitue pourtant l'une des formes majeures de la culture populaire étatsunienne et imprègne la sphère publique (Ackerman xi ; Bank 2-25). L'un des genres les plus prisés des spectateurs est le mélodrame (Ackerman xiii) qui, dès la fin du XVIII^e siècle, prend des accents fortement politiques, les jeux de polarisation extrême à l'œuvre dans ces pièces offrant aux auteurs la possibilité de mettre en scène un conflit irréductible entre des patriotes

épris de liberté et des tyrans qui versent le sang de victimes innocentes (Shaffer 5). Le mélodrame est ainsi, dès la période révolutionnaire, l'un des médiums privilégiés de l'affirmation d'une culture politique se définissant contre les modèles de l'Ancien Monde et devient un mode d'expression dramatique dominant dès le tournant du XIX^e siècle¹. Son ubiquité dans la culture étatsunienne se poursuit jusqu'aux années 1870 (McConachie ix). Bien que ses amateurs incluent des figures de la scène littéraire ou politique aussi renommées que Margaret Fuller, Walt Whitman ou Abraham Lincoln (McConachie ix, 92, 94), le genre attire un public majoritairement démocrate, blanc, issu des classes populaires, et devient l'une des formes de culture les plus emblématiques de la démocratie jacksonienne².

- 3 Les pièces écrites pour l'acteur Edwin Forrest (la plupart dans le cadre du *Edwin Forrest Prize* qu'il crée en 1828) sont tout à fait révélatrices de la popularité du mélodrame et des enjeux politiques qu'il soulève. Soutien indéfectible du parti démocrate et du président Andrew Jackson, porteur d'un discours hostile aux élites nationales et symbole d'un rêve américain garant du principe de mobilité sociale, Forrest (1806-1872), dont la gloire a vite éclipsé celle des dramaturges qui écrivirent pour lui, est considéré comme la première icône d'un théâtre revendiquant ouvertement son américanité politique et culturelle³. Parmi les neuf pièces récompensées⁴, deux des plus appréciées du public et de Forrest lui-même (avec *Metamora; or the Last of the Wampanoags* en 1828) ont pour objet la rébellion d'un groupe social opprimé par une élite corrompue : *The Gladiator* (1831) de Robert Montgomery Bird et *Jack Cade* (1841) de Robert Conrad. Dans les deux œuvres, le héros est un père de famille aimant, que la souffrance ou le meurtre des siens par des puissants (forcément aussi cruels que cyniques) va conduire à la révolte, qui entraîne la mort de tous ses proches et la sienne.
- 4 *The Gladiator* (1831) est joué pour la première fois sur les planches du Park Theatre à New York, où le public de Forrest aime applaudir son champion. La pièce met en scène l'insurrection menée par Spartacus au I^{er} siècle avant J.-C. Réduit en esclavage par les Romains, le Thrace se résigne à combattre dans les arènes pour le lanista Bracchius à condition que celui-ci accepte de racheter son épouse et son fils, que le héros croyait morts et qu'il retrouve à la fin de l'acte I. Lors de son premier combat, on lui présente comme adversaire l'un de ses compatriotes, qui se révèle être son jeune frère, Phasarius – lui aussi, la propriété de Bracchius. Refusant de verser le sang d'un parent, les deux hommes lancent la révolte. Bien que les insurgés sortent victorieux des premières batailles, les divisions au sein de leur camp conduisent une partie des hommes à abandonner Spartacus. Ils sont vite défaits par les troupes du consul, lequel retient l'épouse et le fils du rebelle. Après que ces derniers sont tués lorsque Spartacus tente de les éloigner du danger des combats sous la protection de Phasarius – qui succombe à ses blessures – le héros refuse le pardon du préteur Crassus et décide de livrer une dernière bataille, au cours de laquelle il meurt lui aussi alors qu'il tente de tuer le magistrat romain.
- 5 *Jack Cade* (1841) de Robert Conrad, dont la première a également lieu au Park Theatre, revisite la révolte menée en 1450 par le rebelle anglais, dont la représentation littéraire la plus connue est celle que Shakespeare propose à l'acte IV de *2 Henri VI*. Contrairement au portrait dressé par le dramaturge élisabéthain, le Cade incarné par Forrest est un homme éduqué et vertueux qui retourne en Angleterre en se faisant désormais appeler Aylmere. Le personnage, dont la famille est réduite en servage, avait dû s'exiler en Italie après avoir voulu venger la mort de son père causée par Lord Say.

Opprimés par des élites aussi violentes que corrompues, les serfs trouvent bientôt en Cade un leader et se révoltent contre leurs bourreaux. La répression ne se fait pas attendre et n'épargne ni la mère du rebelle (brûlée vive dans sa chaumière incendiée par les hommes de Say), ni son fils (qui meurt de faim) ou son épouse (emportée par une crise de démence après avoir tué un noble qui tentait de la violer). Cade, blessé par une lame empoisonnée, rend l'âme à son tour dans la scène finale, au moment même où il est annoncé que le roi a signé une charte octroyant des droits aux paysans.

- 6 Affrontement entre le bien et le mal, télescopage des sphères publique et domestique, scènes de reconnaissance, expression exacerbée des affects : les deux œuvres s'inscrivent pleinement dans les codes du genre mélodramatique, ce qui explique peut-être en partie l'oubli dans lequel elles et les autres pièces du *Edwin Forrest Prize* sont tombées. Certes, le regain d'intérêt pour l'étude des émotions et de l'affect dans l'imaginaire étatsunien du XIX^e siècle redonne au mélodrame une certaine visibilité dans le champ des études littéraires. En outre, comme l'atteste un récent numéro de *J19*⁵, le jeune théâtre semble intéresser un nombre croissant de chercheurs et de chercheuses. Toutefois, il ne faudrait pas sous-estimer les préjugés socio-culturels que laissent deviner certaines réserves du monde universitaire à l'encontre d'œuvres associées principalement aux classes populaires et qui, si l'on en croit les dires de ses critiques, exprimeraient des émotions grossières, incontrôlables, et dessineraient les contours d'un monde manichéen, trop simple pour prétendre à une quelconque vérité – un théâtre, en somme, qui se limiterait à ce que Tocqueville nomme ce goût pour l'expression des « émotions vives du cœur » sur les scènes des sociétés démocratiques (Tocqueville 118).
- 7 L'esthétique du pathos engage une politique du genre mélodramatique. Tel que Peter Brooks le définit, le mélodrame est un « drame de la moralité [qui] s'efforce de trouver, d'articuler, de démontrer, de "prouver" l'existence de l'univers moral » (Brooks 31), ce qui suppose non seulement la « polarisation des absolus moraux », mais également la nécessité d'une « extériorisation complète [des émotions] dans des postures lisibles et totales » (13, 61). Le mélodrame reposerait ainsi sur deux impératifs : l'expression des affects et l'intelligibilité du monde. Peter Brooks souligne en outre les enjeux démocratiques que soulève un type d'œuvre qui, selon lui, « ne représente pas seulement la chute de la tragédie », mais constitue également « une réponse à la perte de la vision tragique » ainsi qu'un genre « radicalement démocratique, s'efforçant de rendre ses représentations audibles et lisibles de tous » (25). Bien que les propos de Brooks portent davantage sur le théâtre français, ce « drame de l'ordinaire » (23) permet à Forrest, de l'autre côté de l'océan Atlantique, de fustiger l'aristocratie de l'Ancien Monde et de jouer sur scène l'irruption dans le champ politique de celles et ceux qui n'y étaient pas nécessairement invité.e.s.
- 8 La perspective proposée dans cet article est de relire *Jack Cade* et *The Gladiator* à rebours de l'apparente coïncidence entre le genre mélodramatique et la posture démocratique dont il serait l'expression. Il s'agira de mettre en lumière la complexité et l'ambivalence du mélodrame afin de montrer que les formes de lisibilité que les deux œuvres postulent se retournent contre elles et se manifestent en une prolifération d'écarts troublant l'élan téléologique qui semble les animer : tandis que l'articulation entre les sphères individuelle et politique essentialise les identités, les lectures typologiques auxquelles *Jack Cade* et *The Gladiator* se prêtent engagent des temporalités irréconciliables laissant apparaître l'hétérogénéité et les fractures d'un récit historique

d'autant plus brouillé que la représentation de personnages réduits à l'état de servitude est hantée par la question esclavagiste et notamment le spectre de l'insurrection – élément qui constitue en quelque sorte le refoulé des deux œuvres.

- 9 « Les peuples démocratiques n'ont qu'une estime fort médiocre pour l'érudition, et ils ne se soucient guère de ce qui se passait à Rome et à Athènes : ils entendent qu'on leur parle d'eux-mêmes, et c'est le tableau du présent qu'ils demandent » (Tocqueville 115). On ne saurait réfuter ces propos de Tocqueville en invoquant simplement les sujets des deux pièces étudiées (Rome pour l'une et, à défaut d'Athènes, l'Angleterre médiévale pour l'autre). En revanche, si *The Gladiator* et *Jack Cade* « entendent » nous parler d'un présent étatsunien davantage que des mondes antiques ou médiévaux, le « tableau » laisse apparaître plusieurs images troubles d'un présent qui n'est jamais entièrement intelligible.

Scènes de reconnaissance et politiques du domestique

- 10 Les formes de clarté et de lisibilité sur lesquelles le mélodrame se fonde accordent une place centrale à « la loi » ou « la voix du sang » (Thomasseau 28 ; Brooks 60) ainsi qu'à « l'acte de nomination » des êtres et des actes (Brooks 52). Cet établissement de l'identité des individus est particulièrement visible dans les scènes de reconnaissance qui rythment la structure dramatique de *Jack Cade* et de *The Gladiator*. Ce topos du genre repose sur « l'élan secret par lequel les parents, les enfants et une fratrie sont irrésistiblement attirés les uns vers les autres et cela en dépit des identités fausses ou perdues » (Brooks 59). Bien que les deux pièces soulignent les failles de modèles masculins inatteignables et hantés par des impératifs contradictoires (Ludot-Vlasak), ces scènes de reconnaissance cristallisent également les liens étroits qui se tissent entre les espaces politiques et familiaux dans les deux pièces, attestant et perpétuant une essentialisation des dispositifs patriarcaux.
- 11 Le premier acte de *Jack Cade*, au cours duquel le héros éponyme retourne en Angleterre après des années d'exil, se conclut par les retrouvailles entre le fils et sa mère. La recomposition familiale se fait en deux temps et se manifeste à un double niveau : métaphorique, puis littéral. Accompagné de son épouse et de son fils, Cade frappe à la porte de la chaumière dans laquelle il a grandi et se présente à sa mère (qui ne le reconnaît pas) comme un vagabond cherchant un refuge pour sa famille : « A wanderer, dame, / Houseless and heavy-hearted, craves a place / For these, his wife and child, beside your hearth » (I.2 469). L'acceptation immédiate de la proposition par la vieille femme participe de la lisibilité morale du genre et permet au foyer de se reconstruire selon une logique à la fois analogique et théâtrale où les liens réinventés supposeraient un jeu (entendu au sens de « performance ») : comme le propose Cade, « And we will be as children to thee, dame, / And thou shalt be our mother » (II.2 470).
- 12 Le moment de la reconnaissance se joue à la croisée de deux trajectoires temporelles : l'anticipation et la rétrospection. Alors que dans le premier vers cité plus haut, le contrat familial suppose une analogie explicite (« we will be as children to thee », je souligne), le second suggère que la veuve ne serait pas simplement une figure maternelle de substitution (« as » a disparu) ; il la rétablit déjà, avant la reconnaissance, dans ses pleins droits de mère, essentialisant l'apparente performativité de cette

recomposition familiale et réaffirmant le principe de la loi du sang. La révélation a lieu quelques vers plus loin lorsque Frère Lacy relate l'épisode au cours duquel le jeune Cade défia le seigneur Say – premier acte de rébellion politique du protagoniste – qui avait fait condamner son père à mort :

LACY: The proud lord would have spurned him, but young Cade—

AYLMERE: I struck him to my feet! [Laughs.] I've not forgot it! (II.2 472)

Comme en témoignent la réaction physique de Dame Cade (elle pousse « un cri de reconnaissance », « a scream of recognition ») ainsi que le moment où la mère et le fils tombent dans les bras l'un de l'autre, le corps sensible est le lieu à partir duquel s'opère cette reconfiguration familiale qui ordonne les rapports entre le domestique et le politique selon une logique hétéronormée.

- 13 Le moment est révélateur d'une politique des corps – et des affects – dans la pièce. D'une part, le corps en souffrance des individus constitue un espace sur lequel se lisent, ou plutôt doivent se lire, les stigmates de l'oppression d'une classe par une autre ; c'est le cas de la femme malade d'un des serfs, du fils de Cade qui meurt de faim pendant la rébellion ou de la mère du héros qui succombe dans sa chaumière incendiée par Lord Say. D'autre part, l'Angleterre elle-même est comparée à une mère enchaînée qui attend sa délivrance (« I heard the genius of my country shriek / Amid the ruins, calling on her son », I.4 479) : la sphère familiale est toujours rattrapée par le champ politique, mais elle devient également le lieu – physique et discursif – à partir duquel s'exprime une politique genrée, l'œuvre faisant de la nation et des personnages féminins (qui, avec les enfants, sont les seuls à être affaiblis par la faim) des corps fragiles dont la protection suppose l'exercice d'une force masculine, qui contrôle autant qu'elle libère. Comme l'a montré Jason Shaffer, l'intrusion du pouvoir tyrannique dans la sphère privée que certains mélodrames jacksoniens représentent constitue ainsi une violation de l'exercice d'une souveraineté masculine blanche – emblématique de la démocratie jacksonienne – au sein du foyer (24-25). Si donc *Jack Cade* entend promouvoir un ethos anti-aristocratique qui favorise la mobilité sociale – et spatiale –, l'œuvre n'en perpétue pas moins une politique patriarcale qui, de par son processus itératif⁶, essentialise l'association entre le corps genré et sa vulnérabilité, la transformant en une qualité apparemment stable et homogène ; elle construit par là-même « une matérialité du sexe » qui « produit » un effet de fixité (Butler, 1993 9, je traduis).
- 14 Les jeux de correspondance entre le politique et la sphère privée sont tout aussi forts dans les scènes de reconnaissance qui rythment l'intrigue de *The Gladiator*. Au seuil de la pièce, toute réunion familiale semble n'être plus qu'un lointain souvenir, Spartacus étant convaincu que son frère, son épouse et son fils ont péri sous la main des Romains, tout comme son père et sa mère. Si la violence de ce pouvoir détruit les liens familiaux, c'est également à travers l'image de la sphère familiale que sont exprimées son illégitimité et la remise en cause de l'exercice de la souveraineté masculine qu'elle induit : « Have Romans fathers, and wives, and children ? » (I.1 179). Dès sa deuxième réplique, dans laquelle il dénonce l'inhumanité de ses maîtres, le Thrace fonde son discours sur une politique patriarcale de l'affect qui engage un partage moral et politique du sensible. Non seulement elle contribue à rendre le « monde moralement lisible » sans qu'« aucune ombre ne demeure » (Brooks 56), mais l'établissement d'une continuité entre l'exercice des pouvoirs paternel et politique semble procéder d'un double processus de légitimation : le pouvoir politique repose sur un dispositif genré où l'homme d'État vertueux serait la projection dans la sphère publique du *pater familias*,

raisonnement qui revient en retour à légitimer la structure familiale patriarcale comme configuration sociale investie d'une légitimité morale. Elle témoignerait alors d'un désir de mettre en mots et en corps ce que Judith Butler nomme un « genre intelligible » à la fois stable et cohérent (Butler 1999 23).

- 15 C'est en outre la recomposition progressive de la famille de Spartacus (chacun des deux premiers actes se conclut par une scène de reconnaissance) qui va donner forme au drame politique une fois que les deux frères se retrouvent. L'expérience sensorielle joue un rôle central dans ce processus. À la fin du premier acte, Spartacus reconnaît soudain la voix de son épouse (qui a été achetée avec son fils par Bracchius) tandis qu'elle implore son nouveau maître de ne pas violenter son fils :

SPARTACUS: Did my ears mock me?

BRACCHIUS: Well then sesterces,

For the woman alone.

SENONA: You will not part us?

SPARTACUS: Hah!

Gods, pity me! Does the grave give back the dead?

Senona!

SENONA: Hah! Hah! My husband! (I.1181-182)

Tout comme dans *Jack Cade*, c'est l'ouïe qui rend possible la reconnaissance, laquelle est confirmée par l'acte de nomination (« Senona! [...] My husband! ») qui (r)établit les identités. Si celles-ci sont essentialisées par l'expression exacerbée des affects qu'atteste la prolifération des exclamations, la scène fait du noyau familial l'espace à partir duquel elles peuvent être définies.

- 16 Une fois la famille nucléaire réunie, cette recomposition se poursuit à l'acte II lorsque Spartacus est envoyé dans l'arène : après avoir terrassé un gladiateur gaulois, il doit se confronter à un compatriote qui n'est autre que son frère cadet. Spartacus ne reconnaît pas le jeune homme, car les deux frères furent séparés alors que Phasarius était adolescent. Dans cette scène, l'imbrication des configurations familiale et politique noue les termes de l'intrigue et est confirmée par l'emploi du vocable « brother » pour désigner aussi bien un compatriote qu'un parent : c'est en effet de « frère » que Spartacus qualifie Phasarius dès qu'il s'adresse à lui, « brother » et « countryman » étant employés indifféremment lors de leurs premiers échanges⁷. La métaphore familiale exprime une expérience commune d'un peuple opprimé par Rome : frères de sang, Spartacus et Phasarius le sont déjà, en raison non seulement de la souffrance partagée et du combat mené par les Thraces lorsqu'ils résistèrent à l'envahisseur romain, mais également du sang qu'ils doivent désormais verser dans l'arène⁸. Dans une logique similaire à celle de *Jack Cade*, la métaphore familiale anticipe le rétablissement des liens du sang et l'essentialise après coup. C'est Phasarius (lequel a reconnu son aîné) qui redonne au terme « brother » son sens strictement familial :

SPARTACUS: And comest thou too of the same race? and set

Against thy brother?

PHASARIUS: Brother, indeed!

Thy name is Spartacus. (II.3 195)

Tandis que la répétition de « brother » dans le même vers (le nom conclut la question de Spartacus et ouvre la réponse de Phasarius) redonne à l'appel du sang sa signification biologique, cette césure suggère également l'impossible coïncidence entre les deux acceptions du terme – l'impossible coïncidence entre le politique et le domestique – tout au long de la pièce, tension qui, dans la plus pure tradition mélodramatique, va donner corps à l'intrigue et à son dénouement.

Drame familial, insurrection et hubris

- 17 Si, dans *Jack Cade* comme dans *The Gladiator*, la famille constitue un espace physique où le domestique est toujours habité par des enjeux politiques (il y a bien une politique de l'échelle familiale) et un espace discursif permettant de penser le politique et l'organisation de la communauté nationale, le jeu analogique entre les sphères domestique et politique ainsi que la politique de l'affect mise en œuvre se brouillent à mesure que les insurrections menacent les liens du sang récemment renoués.
- 18 Dans le drame de Robert Conrad, l'imbrication entre l'espace privé et celui du pouvoir politique se fait jour lorsque le fils retrouve sa mère. La reconnaissance a lieu au moment où est conté dans le foyer familial le souvenir de la confrontation entre le jeune serf et Lord Say, mais il est justement rappelé que celle-ci eut lieu dans cette même chaumière des Cade. Ce jeu de miroir – mais aussi, comme on le verra, la tension – entre structures domestiques et politiques est déjà suggéré par Lacy quelques vers plus tôt, lorsqu'il informe celui qu'il n'a pas encore reconnu que la veuve avait un fils dont le destin ne saurait se limiter à la sphère familiale :

LACY: She had a son, a noble boy,
So brave, so early wise! "Here's one," I said,
"That might be made the land's deliverer." (II.2 470)

À la fin de l'acte suivant, c'est la mort de la mère de Cade, annoncée par Mariamne, qui constitue l'élément déclencheur de la rébellion. Qu'il s'agisse du refus de Say d'épargner Dame Cade qui le supplie agenouillée, ou de l'évocation des flammes dévorant son corps, ou bien encore des cris de douleur et d'effroi qu'elle pousse une fois la chaumière incendiée, tout dans le récit de Mariamne participe du pathos de la scène et est censé exprimer la posture ouvertement anti-aristocratique de la pièce. La jeune femme, submergée par l'émotion que suscite son propre récit, s'évanouit et Cade, avant de s'effondrer de douleur, jure de venger ce meurtre dans une courte tirade :

CADE: Witness, Heaven!
Orphan, whose sole heritage hath been
Blood, bonds, and shame, here swears to be avenged!
To follow Say as shades pursue the night,
Steady as conscience on his bloody track,
Certain as death!
The mountains shall not shield, the cavern hide,
The grave itself protect him! From his shroud
I'll drag him reeking forth, tear out his heart,
His false, foul heart, and trample—trample on it! [*Staggers and falls into the arms of Lacy and Worthy*] (II.3 494)

Les exclamations et les hyperboles obéissent à cette logique mélodramatique d'expressivité des émotions (Brooks 71) qui, certes, tend à renforcer la lisibilité du monde moral habitant la pièce, mais engage dès le départ deux forces irréductibles (la justice et la vengeance) et se manifeste sous la forme d'une hubris potentiellement destructrice. Tandis que la politique du sentiment du premier acte semblait se manifester telle une force légitimante unissant les sphères familiale et politique, c'est elle qui désormais met en danger ces mêmes liens.

- 19 Dans la pièce romaine de Bird, la double recomposition – temporaire et incertaine – de la famille de Spartacus met en place deux impératifs moraux irréconciliables : la

situation de Senona et de l'enfant, captifs de Lentulus, et le refus de Spartacus de se battre contre son frère. C'est leur impossible réconciliation qui déclenche le soulèvement de tous les gladiateurs. Ainsi, tandis que l'évocation de la violence guerrière et politique romaine est cantonnée, pendant la scène de reconnaissance, à l'expérience familiale⁹, l'appel au soulèvement une trentaine de vers plus bas prend un caractère universel, lorsque les deux frères lancent un cri de ralliement face à l'opresseur romain qui marque la fin de l'acte II :

PHASARIUS: Freedom

For Gladiators!

SPARTACUS: Death to all their masters!— [...]

Kill and spare not—for wrath and liberty!—

Freedom for bondmen—freedom and revenge!

Tout comme dans la pièce de Robert Conrad, cet appel à renverser un pouvoir qui opprime le peuple relève autant de la liberté politique (qui engage l'ensemble des gladiateurs) que de la vengeance (d'ordre familial) et atteste les limites d'une politique reposant sur un jeu analogique entre le domestique et le collectif. D'une part, le dernier vers de l'acte renvoie à ce caractère irrépressible du dire dans le genre mélodramatique – dire de l'émotion et de l'action. D'autre part, l'expression d'un affect relatif aux conséquences d'un pouvoir despotique sur la cellule familiale – ou plus précisément sur une structure familiale patriarcale – brouille les lignes de partage morales et éthiques que le mélodrame est censé rendre lisibles, la cause défendue par le personnage relevant à la fois d'un principe aux prétentions universelles (la liberté) et de la vengeance personnelle (l'éradication de l'ennemi), tension qui causera la mort de l'épouse et du fils du héros.

- 20 Les deux révoltes conduisent d'ailleurs à la destruction des liens familiaux retrouvés, Cade et Spartacus perdant l'un comme l'autre femme et enfant (également un frère dans le cas de Spartacus) avant de succomber eux-mêmes. Dans *The Gladiator*, au nœud dramatique de la fin du second acte qui fait s'embraser la rébellion succède dans les deux actes suivants la décomposition de cette double fratrie politique et familiale. Lorsque Crixus refuse d'obtempérer face à Spartacus, qui exclut d'attaquer le camp du consul Gellius, les deux frères thraces tentent de convaincre le chef des rebelles germains dans un dialogue révélant l'instabilité du jeu de correspondances entre le national et le familial :

PHASARIUS: Brother Crixus,

On second thoughts, 'tis better to put this off,

According as the general commands.

CRIXUS: I am sole leader of my countrymen.

PHASARIUS: Sirrah, thou art a mutineer.—

SPARTACUS: Peace, brother.—

PHASARIUS: Defy the general! If one beggar's rogue

Of all his Germans dare to leave the lines,

I'll have him spitted like a cur.

SPARTACUS: Peace, brother.

Contention will harm worse than this partition.

German, thou hast thy wish: depart in peace,

But without hope of succor, if the Roman

Prevail above thee. (III.2 203)

À rebours des liens du sang de la famille nucléaire, Phasarius appelle Crixus « mon frère » et Spartacus « le général ». Au contraire, Spartacus emploie le terme « brother » lorsqu'il interpelle son frère biologique, qu'il tente d'apaiser, et ne fait référence qu'au

peuple auquel Crixus appartient (« German ») lorsqu'il s'adresse à ce dernier. Si donc l'analogie sur laquelle repose le passage devient instable, c'est le processus même de nomination (des identités, des émotions) qui se trouble. Il est d'ailleurs significatif qu'en l'espace de trois lignes, Crixus soit envisagé successivement comme un frère (par Spartacus), un meneur d'hommes (par lui-même) et un mutin (par Phasarius).

- 21 La mise en mots des liens familiaux se complique lorsque Phasarius fait sécession après que son frère lui signifie qu'il ne pourra faire de la nièce de Crassus (que le jeune Thrace a capturée) son esclave sexuelle. Les troupes de Phasarius sont décimées et le frère vaincu, seul survivant de la bataille, revient à l'acte suivant implorer le pardon de son aîné, ce dernier refusant au départ d'évoquer un quelconque lien fraternel en s'adressant à lui ; il emploie à la place les termes « Sirrah »¹⁰ et « Most wretched man » avant de retisser par la parole les liens du sang au moment même du pardon : « I will forgive thee: nay, I have.—O brother, / Why didst thou do this wrong? » (V.1 225). Cette prolifération des vocables familiaux, en raison de l'instabilité de leurs usages, rend paradoxalement illisibles les liens du sang, mais également ceux qui unissent les individus dans la lutte politique.
- 22 L'affirmation d'une identité politique et de l'appartenance à une communauté de classe dans les deux pièces repose sur une épreuve commune (l'oppression d'une majorité par une minorité de puissants) et l'expression d'un pathos. En ce sens, *Jack Cade* et *The Gladiator* s'inscriraient dans la tradition d'un sentimentalisme politique étatsunien (étudié par Lauren Berlant) qui s'exprime dans le cadre d'institutions « saturées d'affect » telles la nation et la famille et selon lequel la citoyenneté est fondée sur une expérience partagée de la souffrance (636-637). Toutefois, cette inscription est aussi incomplète que paradoxale. Dans ce que Berlant nomme « l'histoire de la sentimentalité nationale », les individus (principalement des hommes) qui, dans des moments de crise, investissent la sphère publique afin de préserver leurs droits envisagent cette rupture comme temporaire, le retour à la sphère privée étant possible « une fois que l'espace national sera de nouveau sans danger » (647, je traduis). Non seulement cette perspective de regagner en paix son foyer est impossible, mais les deux pièces semblent également mettre en scène une forme incontrôlable de sentimentalité que l'exercice d'une violence masculine rend potentiellement destructrice et qui ne permettrait donc pas d'unir une communauté de citoyens. Si, dans *Jack Cade*, l'hubris vengeresse du héros n'atteint pas la violence exacerbée dont Spartacus fait preuve et si la révolte se conclut par la signature d'une charte reconnaissant des droits aux paysans, la pièce n'en évacue pas moins du corps politique celui du rebelle, blessé de manière toute hamletienne par la pointe d'une épée empoisonnée. La disparition du héros devient, dans les deux œuvres, constitutive du rétablissement d'un ordre politique.
- 23 C'est au cœur de cette tension entre impératif privé et lutte politique que les deux pièces se prêtent à des formes de lecture ambivalentes reposant sur une logique téléologique et fixant un horizon historique qui ne parvient jamais à se stabiliser.

Une téléologie historique ?

- 24 *The Gladiator* et *Jack Cade* mettent en jeu des temporalités qui ne se réduisent pas aux contextes historiques des intrigues (à savoir le 1^{er} siècle avant Jésus-Christ pour la pièce de Bird et l'Angleterre du xv^e siècle pour celle de Conrad). Telle qu'elle est analysée par Bruce McConachie, la figure sacrificielle et providentielle des deux héros (trahis par des

proches) suggère leur dimension christique et participe ainsi de la légitimation de l'entreprise insurrectionnelle (1992 102-104)¹¹. Outre cette possible lecture typologique qui revisiterait à l'époque coloniale un discours théologico-historique consubstantiel à la littérature puritaine, l'horizon politique que les deux héros dessinent contre la tyrannie des puissants entre également en résonance avec les idéaux de la période révolutionnaire et des jeunes États-Unis dont Spartacus et Cade seraient, de manière anachronique, les porte-paroles. Bien que les deux pièces deviennent une chambre d'écho de principes politiques dont il faudra d'abord esquisser les grands traits, cette dernière ne parvient pourtant pas à faire entendre à l'unisson ces différentes temporalités et laisse au contraire deviner des dissonances.

- 25 Cade se remémore avec le Père Lacy les années qu'il a passées en Italie, terre qu'il décrit comme un champ des possibles garantissant à ses habitants aussi bien leurs ambitions de mobilité sociale (ce fils de serf a pu obtenir le grade de docteur) que la poursuite du bonheur dans un monde où se conjuguent idéal pastoral, vertu et effort individuel :

LACY: You were a dweller in a happy clime.
 AYLMEER: In that blest land the tiller is a prince.
 No ruffian lord breaks Spring's fair promises,
 And summer's toils—for Freedom watches o'er them—
 Are safe and happy. (I.4 478)

Lacy ne tarde pas à conclure : « Of course, you were / Most happy there? » (479). Que l'adjectif « happy » ait pour sujet grammatical le climat, puis les travaux des champs atteste non seulement le lien nécessaire entre le sujet / citoyen libre et le territoire sur lequel il exerce cette liberté – vision d'ailleurs anthropocentrée qui fait de l'humain l'ordonnateur de l'environnement –, mais également une lecture providentielle (« blessed ») de cette terre d'accueil. L'Italie rêvée de la pièce, qui n'offre aucune ressemblance avec la multitude des territoires que comprend la péninsule à la fin du Moyen-Âge, se mue, de manière somme toute assez prévisible, en une projection d'une république fondée sur les principes érigés dans la Déclaration d'Indépendance ; elle s'inscrit plus généralement dans une tradition à la fois pastorale, littéraire et politique incluant aussi bien les *Lettres d'un cultivateur américain* de Crèvecoeur que l'imaginaire politique d'un Thomas Jefferson – deux visions selon lesquelles la propriété individuelle foncière constitue l'un des fondements de la liberté individuelle – et elle se prolonge dans les idéaux ruraux célébrés à l'époque jacksonienne (Fisher 4, 6, 8-10). Il n'est d'ailleurs pas anodin de voir Cade déclarer à l'acte II que les paysans anglais se sont vu déposséder de la terre, que « les cieux ont accordée en partage à tous les hommes » (« the sharing / Of the soil given by Heaven to all », II.3 492)¹².

- 26 À l'inverse de ce rêve pastoral, l'Angleterre féodale constitue un contremodèle absolu des idéaux étatsuniens :

LACY: Unhappy England! You beheld her lords
 Rolling in reckless revel, while her people
 Laboured beneath the lash, and mixed their blood
 With the grudging crust that fed them. (I.4 480)

La dichotomie « happy-unhappy » dessine les contours d'un dispositif dont la structuration binaire témoignerait alors de la lisibilité des forces politiques et morales en jeu dans les deux œuvres, où c'est le peuple qui incarne la nation et ses élites qui la corrompent. Ce jeu d'oppositions permet en outre d'appréhender les espaces géographiques de la pièce (Angleterre et péninsule italienne) selon une double logique historique : l'époque féodale et la guerre d'Indépendance américaine. Une réplique de

Cade au dernier acte constitue une reformulation explicite d'une des expressions les plus célèbres de la Déclaration d'Indépendance lorsque le rebelle déclare : « Liberty [...] but permits us to be good and happy » (IV.3 513). Bien que, dans les années 1830, les principes de la Déclaration d'Indépendance soient moins souvent convoqués au profit de la notion de « prospérité »¹³, cette dissémination et cette répétition de vocables ayant trait au bonheur fonctionne comme un intertexte politique aisément identifiable par le spectateur ou la spectatrice du XIX^e siècle présentant Cade comme le prophète qui s'ignore d'un ethos démocratique, processus qui inscrit l'expérience américaine dans un schéma providentiel.

- 27 Les idéaux du Frère Lacy, membre d'un ordre mendiant, font écho à un autre principe de la Déclaration d'Indépendance lorsque l'un des serfs, Sutton, déclare à propos de l'homme d'Église : « and he / Says that all men are in God's image made, / And are all equal » (I.1 466)¹⁴. Non seulement la réplique souligne l'ambition démocratique de cette théologie éminemment politique, mais la mise en relation de la création divine et du concept d'égalité fait là encore allusion de manière à peine voilée à un exceptionnalisme américain volontiers mobilisé dès la fin des années 1820 afin de justifier les ambitions territoriales de la jeune nation. Elle témoigne en outre d'un désir d'instaurer une société fondée sur les lois lockiennes de la nature et de la propriété (Fisher 15-16 ; McConachie 100).

- 28 Le motif pastoral occupe une place tout aussi centrale dans *The Gladiator*. Dès sa première réplique, Spartacus, qui était berger avant d'être capturé par les Romains, évoque la distance qui sépare Rome des collines de Thrace et c'est en rêvant d'un retour impossible sur sa terre natale qu'il rend son dernier soupir :

SPARTACUS: Well—never heed the tempest—

There are green valleys in our mountains yet.—

Set forth the sails.—We'll be in Thrace anon.—[Dies.] (V.7 241)

Cet imaginaire et les associations qu'il suscite dans la jeune république (l'harmonie entre l'homme et la nature, la propriété privée, le travail de la terre) donnent forme à l'horizon politique de la pièce qu'accompagnent de forts accents méritocratiques. Si les qualités de stratège de Spartacus, qui se fait ensuite appeler « Général », en sont un signe (les Romains sont d'ailleurs prêts à lui accorder la citoyenneté s'il renonce à la rébellion), la situation de Florus, fils du lanista Lentulus et épris de la nièce du préteur Crassus, est également révélatrice de ce désir de mobilité sociale. Le jeune homme se voit refuser la main de sa bien-aimée car il n'est pas suffisamment bien né, Crassus insistant sur la pureté et le prestige de sa lignée (« She has the blood of nobles in her veins, / Distilling purely through a thousand years », II.1 186). La mobilité sociale qu'il incarne, fondée sur l'effort et la vertu (« Worth and deserving toil can raise me up », 186), renvoie non seulement à un imaginaire qui remonte aux premières heures de la nation américaine, mais également à l'image que Forrest lui-même donnait de lui à son public – et que ses biographes ont perpétuée¹⁵.

- 29 Ces échos diffus de principes constitutifs d'un ethos démocratique américain mettent en jeu une double vectorisation temporelle (l'une rétrospective, l'autre prospective). D'une part, la représentation de ces révoltes opère un retour sur deux événements de l'histoire antique et médiévale : dans *The Gladiator* et *Jack Cade*, il s'agit de légitimer l'acte de rébellion face à un pouvoir tyrannique (vocalé fréquemment mobilisé pendant la guerre d'Indépendance pour évoquer la couronne britannique). Robert Conrad ne s'en cache d'ailleurs pas, comme en témoigne la préface de la pièce, dans

laquelle il affirme que l'œuvre constitue une antithèse systématique du portait que Shakespeare dresse du rebelle dans *2 Henri VI* :

Mr. Malone has satisfactorily demonstrated that the caricature of the leader in the English insurrection of 1450, introduced in Shakspeare's second part of Henry VI., was borrowed from an old play, which, but for his touch of fire, would long since have sunk into oblivion. But it is the attribute of transcendent genius to impart immortality even to the grossest absurdity; and the idea of JACK CADE is now associated, in the popular mind, with all that is vulgar, brutal and barbarous. So general, indeed, is this impression, that the attempt, even in fiction, to render such a character an object of interest, is regarded as a poetical license so presumptuous as to demand apology. The author does not regret a necessity that enables him to correct an historical wrong, which, originating in the subserviency of contemporaneous chronicles, has, either from a culpable carelessness, or from a characteristic disposition to derogate from every popular movement for the assertion of the equal rights of man, been repeated and sanctioned by more modern historians. (439)

D'autre part, la résurgence – anachronique – dans les deux pièces de principes célébrés dans la jeune république fait de la révolte des esclaves contre Rome et de celle menée par Cade contre les seigneurs féodaux les signes annonciateurs de la Révolution américaine et suppose que l'on envisage une autre trajectoire permettant aux États-Unis de rejouer leur acte fondateur sur les planches de ses théâtres. Les deux œuvres se prêtent alors à des lectures typologiques selon lesquelles les rébellions représentées seraient les premières manifestations d'une longue conquête des libertés qui trouverait son point d'aboutissement dans l'avènement de la nation américaine¹⁶. Cette orientation des temporalités historiques dans *The Gladiator* et *Jack Cade* inscrirait l'expérience étatsunienne dans un élan téléologique participant ainsi de la construction d'un discours exceptionnaliste.

- 30 L'étude de la pièce de Bird suppose en outre que l'on mette en regard les usages de l'Antiquité qui s'y font jour et la place que la jeune nation accorde aux modèles classiques. Dans l'imaginaire politique de la Révolution à la fin du XVIII^e siècle, les lectures typologiques de l'Antiquité gréco-romaine sont monnaie courante, aussi bien dans les pamphlets que dans les œuvres dramatiques ou les discours politiques. Les cultures classiques offrent à la jeune nation un miroir idéalisé dans lequel il lui est possible de contempler ses réalisations et d'envisager son futur, les pères de la nation s'identifiant aux grandes figures historiques ou légendaires de la République romaine (notamment Cincinnatus, Cicéron, Brutus ou Caton) et faisant de la Rome impériale un système tyrannique qui évoque la couronne britannique¹⁷. *The Gladiator* infléchit ces usages des mondes antiques. Dans la pièce de Bird, toute lecture typologique suppose que l'on associe les patriotes américains aux gladiateurs et aux esclaves ; la Rome républicaine devient quant à elle une métropole qui, sans aucune forme de légitimité, asservit des nations qu'elle colonise et dont elle pille les ressources. Si le mélodrame s'inscrit donc dans une « culture du classicisme » étatsunienne (Winterer) se rêvant comme une nouvelle Rome ressuscitée en territoire américain, il se démarque des formes analogiques qui structurent traditionnellement cet imaginaire, et ce d'autant plus que les héros classiques célébrés dans le théâtre révolutionnaire sont, comme le rappelle Jason Shaffer, davantage Lucius Junius Brutus (qui renverse Tarquin) ou Brutus Marcus Junius (fils adoptif de Jules César), et non Spartacus (Shaffer 154).
- 31 Enfin, la possibilité d'une lecture typologique de *The Gladiator* et de *Jack Cade* suppose non seulement que l'on postule une coïncidence exacte entre la politique des textes et

les formes d'expression ou de lisibilité constitutives du genre mélodramatique, mais également qu'histoires européenne et étatsunienne se répondent dans un jeu de miroir. Or l'intelligibilité supposée des dispositifs typologiques des deux œuvres est trompeuse, cet apparent équilibre ne prenant jamais la forme d'un calque parfait.

Hantise et trouble des trajectoires historiques

- 32 Les multiples temporalités et jeux analogiques qui se font jour dans les deux mélodrames troublent les téléologies historiques censées les habiter. L'imaginaire pastoral et le projet politique qui le sous-tend relèvent conjointement du « champ d'expérience » (la Thrace de Spartacus d'une part, l'Italie de Cade de l'autre) et de « l'horizon d'attente »¹⁸. Ils sont toutefois associés à une forme de nostalgie ou de paradis perdu dès les premières scènes et se muent en un espace aussi inatteignable qu'inassignable au terme des intrigues. Les derniers vers prononcés par Spartacus et cités plus haut sont tout à fait significatifs à cet égard. Cette Arcadie renvoie à un monde désormais révolu, une Amérique pastorale fantasmée dont les deux pièces seraient à la fois le véhicule et le tombeau. En cela, *The Gladiator* et *Jack Cade* soulignent l'impossible coïncidence entre le cours d'une histoire nationale échappant à ceux qui revendiquent la défense de ses principes fondateurs et un horizon politique porté par les deux pièces, devenu le souvenir d'une Amérique rêvée jamais advenue.
- 33 Cet idéal est d'autant plus inassignable que la multiplicité des régimes analogiques auxquels les œuvres se prêtent transforme la lecture typologique de celles-ci en une entreprise incertaine, le modèle pastoral évoquant simultanément deux périodes distinctes de l'histoire américaine : l'acte fondateur de la nation et l'Amérique des années 1830. Si l'on suit une logique typologique, rendue possible par l'intertexte politique explicite analysé plus haut, l'opresseur aristocratique, qu'il soit romain dans la pièce de Bird ou anglais dans celle de Cade, renverrait aussi bien au joug britannique prérévolutionnaire qu'aux élites urbaines fustigées par Jackson – un ennemi intérieur contemporain des productions des deux pièces¹⁹. Cette superposition des temps à partir desquels se construit une *historia magistra* révèle l'instabilité de celle-ci et trouble par là-même la téléologie historique qui anime les deux mélodrames, le dispositif engageant des trajectoires contraires qui empêchent toute vectorisation homogène : au lieu de donner à voir un sens de l'histoire se déployant tel un processus linéaire, les temporalités à l'œuvre se diffractent et ne parviennent jamais à se stabiliser.
- 34 Les deux pièces sont en outre rattrapées par un présent qui trouble davantage encore l'intelligibilité des formes d'historicité dont elles témoignent, notamment lorsqu'elles mettent en scène le soulèvement de populations asservies dans un contexte national qui voit, au XIX^e siècle, éclater plusieurs insurrections d'esclaves réprimées dans le sang. Non seulement celles-ci trouvent leur inspiration dans l'élan révolutionnaire qui traverse les États-Unis, la France et Haïti à la fin du XVIII^e siècle, mais elles sont également associées à un meneur, toujours exécuté (tout comme ses compagnons d'armes) : Gabriel à Richmond (Virginie) en 1800, Charles Deslondes à La Nouvelle-Orléans en 1811, Denmark Vesey à Charleston en 1822, ou Nat Turner dans le comté de Southampton de Virginie en 1831 (Berlin 219, 361-362). Autant de similitudes entre ces révoltes et les deux mélodrames qui viennent hanter l'américanité conquérante dont ces derniers seraient l'expression. Comment lire alors cette présence voilée de l'esclavage des Africains-Américains ? Faudrait-il voir dans *The Gladiator* et *Jack Cade*

deux exemples de littérature abolitionniste ? Ou est-ce une contradiction irréductible de la politique des deux œuvres ?

- 35 Bien que ce spectre de l'esclavage étatsunien soit davantage perceptible dans *The Gladiator* que dans *Jack Cade* en raison du statut d'esclaves des personnages et de la violence incontrôlable qui s'empare de la rébellion, les deux pièces incluent des motifs et des images de la littérature abolitionniste. La scène de retrouvailles entre le Thrace et sa femme, à la fin de laquelle Lentulus rachète à Bracchus Senona et son fils, réduits par les deux hommes à de simples biens d'échange, est tout à fait éloquente à ce sujet ; elle soulève également la question de la séparation des familles d'esclaves dont les membres étaient achetés ou vendus sans aucun égard pour les liens les unissant – épisodes qui, dans le second quart du XIX^e siècle, nourrissent les fictions antiesclavagistes, les récits autobiographiques d'anciens esclaves ou le discours politique²⁰. Dans *Jack Cade*, la condition des paysans relève du servage, mais elle est explicitement assimilée à de l'esclavage à plusieurs reprises, et ce, dès la première scène, au cours de laquelle Courtney, un sbire de Lacy, menace Straw, Pembroke et Sutton de les fouetter en des termes qui ne sont pas non plus sans évoquer des scènes archétypiques des fictions abolitionnistes : « Slaves, drudges, to your toil! or I'll scourge you! » (I.1 467). L'image citée plus haut du peuple aux chairs meurtries par le fouet et dont le sang a nourri la terre qu'il a travaillée évoque quant à elle des motifs que l'on retrouve dès les années 1830 dans des poèmes qui s'emparent de la question de l'esclavage²¹. L'un des paradoxes à l'œuvre dans les deux mélodrames serait que malgré l'absence de toute prise de position antiesclavagiste de leurs auteurs, ils sont traversés par un ensemble d'images qui font écho à la rhétorique abolitionniste, cette présence voilée étant d'autant plus susceptible d'être identifiée par le public ou le lectorat que le régime analogique constitue l'un des principes structurants de *The Gladiator* comme de *Jack Cade*.
- 36 Le contexte de production de la pièce de Bird est en outre fortement marqué par la question esclavagiste : la première eut lieu neuf mois après le lancement du *Liberator* par William Lloyd Garrison et quelques semaines seulement après le début de l'insurrection menée par Nat Turner. Bien que Bird ait toujours affirmé ne pas avoir voulu faire de son mélodrame un plaidoyer contre l'esclavage, il était tout à fait conscient des résonances que sa pièce pouvait prendre à l'aune du contexte racial – et notamment de la révolte de Virginie – et se demandait si une éventuelle production de la pièce dans un état sudiste ne lui vaudrait pas un séjour en prison (Reed 172-173). Comme Peter Reed l'a montré, si le dramaturge considérait que l'émergence d'un Spartacus africain-américain ne pouvait alors que justifier la préservation de l'institution particulière au nom de la sécurité des populations blanches, *The Gladiator* masque les questions raciales étatsuniennes tout autant qu'elle les convoque de manière oblique en situant son intrigue dans la Rome antique²². Les craintes de Bird étaient infondées, puisque la pièce fut également un succès lorsqu'elle fut jouée dans le Sud, et il est effectivement hasardeux de la lire comme une œuvre épousant ouvertement la cause abolitionniste, ce que Whitman fait pourtant lorsqu'il déclare y déceler la présence d'un abolitionnisme en germe (McConachie 116) ; toutefois, on ne saurait circonscrire la question de l'esclavage dans *The Gladiator* à une forme d'historicisation qui porterait exclusivement sur le contexte immédiat de sa création. Son traitement relève d'une tension entre le proche et le lointain qui suppose de lire la

pièce à l'aune de deux types de productions littéraires qui se diffusent aux États-Unis à partir de la période révolutionnaire.

- 37 L'écart géographique (un océan) et historique (deux millénaires) entre l'intrigue, dont tous les personnages sont blancs, et les conditions de production de la pièce semblent mettre à distance la question de l'esclavage en territoire américain. *The Gladiator* s'inscrirait alors dans la tradition d'un théâtre étatsunien révolutionnaire (on pense notamment aux œuvres composées par Mercy Otis Warren) qui revisite un héritage classique pour penser et légitimer son identité politique (Shalev 132-140). Cependant, invoquer l'argument selon lequel le fait que les esclaves dans la pièce de Bird soient blancs empêcherait tout lien analogique avec l'esclavage aux États-Unis ne résiste pas à la prise en compte des représentations littéraires de l'esclavage blanc depuis la fin du XVIII^e siècle. Dans les années 1780, les marins américains interceptés par les pirates sur la côte des Barbaresques sont presque systématiquement réduits en servitude. Les récits de leur captivité ne tardent pas à s'immiscer dans le débat abolitionniste : la publication de lettres satiriques par Benjamin Franklin juste avant sa mort, dans lesquelles il feint de prendre fait et cause pour les esclavagistes africains, celle du poème narratif *The American in Algiers* (1797) ou celle de contes orientaux dans la dernière décennie du XVIII^e siècle (notamment *The Algerian Captive* de Royall Tyler en 1797) en sont des exemples notoires (Sinha 106 ; Montgomery 616-617). Plusieurs dramaturges s'emparent également de ces histoires des années 1790 au début des années 1810 : comme l'a analysé Benilde Montgomery, à l'exception d'une pièce sudiste, ces compositions dramatiques soutiennent un propos abolitionniste de plus en plus explicite, notamment celles qui sont jouées ou publiées au XIX^e siècle²³. Envisager *The Gladiator* en lien avec ces textes fait resurgir la présence spectrale de l'esclavage africain-américain et rend possible une lecture qui se construirait à rebours des propos tenus par le dramaturge au sujet de son œuvre et qui troublerait l'élan démocratique blanc dont elle se réclame.
- 38 Si donc le public pouvait voir dans ce spectacle une répétition de l'acte fondateur de la nation américaine et s'identifier aux rebelles, le jeu analogique se vrille. Au début des années 1830, représenter sur les planches d'un théâtre américain une révolte d'esclaves qui fit trembler l'ensemble de la péninsule italienne pendant un an et se solda par des milliers de morts aussi bien chez les insurgés que chez les citoyens romains contribue à l'illisibilité des temporalités historiques dans *The Gladiator* : les relations entre maîtres et esclaves laissent apparaître, telle une anamorphose, un autre schéma analogique dans lequel l'image renvoyée aux spectateurs est celle de l'oppresseur, cette présence spectrale de l'esclavage aux États-Unis invalidant une possible identification entre le public et la figure du rebelle. Malgré l'apparent manichéisme des forces morales en présence (les Romains et celles ou ceux qu'ils oppriment), l'œuvre révèle l'écart incommensurable entre une version fantasmée d'une identité étatsunienne en costume classique, l'acte fondateur d'un récit historique national, et le spectre des forces historiques qui divisent les États-Unis du premier XIX^e siècle, ce télescopage de trajectoires historiques ébranlant les logiques typologiques et téléologiques qui semblaient l'animer. Lire *The Gladiator* à l'aune du théâtre révolutionnaire ou des pièces et récits représentant des esclaves blancs, c'est également préférer l'inscrire dans le temps d'une histoire littéraire et intellectuelle et re-périodiser la pièce selon une temporalité ouverte (Gillman 314), plutôt que de circonscrire l'analyse à une

synchronisation avec des événements exclusivement contemporains des conditions de composition de l'œuvre.

- 39 Selon Tocqueville, « le théâtre met en relief la plupart des qualités et presque tous les vices inhérents aux littératures démocratiques » (Tocqueville 115). Toutefois, lorsque l'on envisage *The Gladiator* ou *Jack Cade* à l'aune des temporalités et des dispositifs politiques qui les traversent, ce sont moins les « qualités » ou les « vices » de la démocratie jacksonienne qui sont mis en lumière que les formes d'hétérogénéité d'une culture politique dont les deux mélodrames sont censés être l'expression dramatique. Ceux-ci attesteraient un mode d'historicité (étudié par François Hartog) qui « se fonde sur le déploiement du topos de l'historia magistra » tout en révélant « l'obsolescence » de ce même « topos [qui] cesse d'être opératoire » (123). Si, dans « l'historia magistra, l'exemplaire reliait le passé au futur », l'opération semble ici impossible : tandis que les énergies potentiellement destructrices incarnées par les héros des deux pièces ne sauraient offrir un horizon d'attente durable, ces dernières sont rattrapées par un présent qui resurgit comme par effraction et ébranle le dispositif téléologique qui s'y déploie. L'insu de *The Gladiator* et de *Jack Cade* serait alors, de manière tout à fait paradoxale et contre toute attente, leur contemporanéité, c'est-à-dire, telle qu'Agamben la définit, la condition de « celui qui ne coïncide pas parfaitement avec [son temps] » et qui « en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière » (Agamben 10, 39). Elles signaleraient l'impossible « tableau du présent » en habit classique ou médiéval d'une histoire étatsunienne se construisant dans une tension irréductible entre un passé revisité et un horizon sans doute inatteignable²⁴.

BIBLIOGRAPHIE

ACKERMAN, Alan L. *The Portable Theater: American Literature and the Nineteenth-Century Stage*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008.

ALGER, William Rounseville, *Life of Edwin Forrest, the American Tragedian*, Londres/Philadelphie : J.B. Lippincott & Co., 1877.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of nationalism*. 1983. Londres : Verso, 2016.

BANK, Rosemarie K. *Theatre Culture in America, 1825-1860*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

BERLANT, Lauren. « Poor Eliza ». *American Literature*, vol. 70, n° 3, 1998, p. 635-668.

BIRD, Robert Montgomery. « The Gladiator ». *Early American Plays*. 1831. Éd Jeffrey H. Richards. New York : Penguin Books, 1997.

BERLIN, Ira. *Many Thousands Gone: The First Two Centuries of Slavery in North America*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

BROOKS, Peter. *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*. 1976. Traduit de l'anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar. Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010.

BURK, John Daly. *Female Patriotism; or, the Death of Joan d'Arc: An Historic Play in V Acts*. New York : Robert M. Hurin, 1798.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York : Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York : Routledge, 1999.

CONRAD, Robert. « Jack Cade ». *Representative Plays by American Dramatists*. Éd. Montrose J. Moses. New York : E.R. Dutton & Company, 1925.

FISHER, Judith L. et Watt STEPHEN, dir. *When They Weren't Doing Shakespeare: Essays on Nineteenth-Century British and American Theatre*. Athens : The University of Georgia Press, 1989.

GARRISON, William Lloyd. *Selections from the Writings of W.L. Garrison*. Boston : R.F. Wallcut, 1852. utcr.iath.virginia.edu/abolitn/abeswlgct.html.
Page consultée le 21 janvier 2020.

GILLMAN, Susan. « The Newer Newest Thing: Reperiodizing, Redux ». *Timelines of American Literature*. Dir. Cody Marrs et Christopher Hager. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2019.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. 2003. Paris : Éditions du Seuil, 2012.

KAMMEN, Michael G. *A Season of Youth: The American Revolution and the Historical Imagination*. New York : Alfred A. Knopf, 1978.

LUDOT-VLASAK, Ronan. « Too Much to Perform: Edwin Forrest and Masculinity in *Jack Cade* and *The Gladiator* ». *Culture, Society and Masculinities*, vol. 4, n° 1, 2012, p. 63-75.

MCCONACHIE, Bruce. *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870*. Iowa City : University of Iowa Press, 1992.

MESERVE, Walter J. *Heralds of Promise: The Drama of the American People during the Age of Jackson, 1829-1849*. New York : Greenwood Press, 1986.

MONTGOMERY, Benilde. « White Captives, African Slaves: A Drama of Abolition ». *Eighteenth-Century Studies*, vol. 27, n° 4, 1994, p. 615-630.

MOODY, Richard. *Edwin Forrest: First Star of the American Stage*. New York : Alfred A. Knopf, 1960.

NATHAN, Heather S. « Marking Time in American Performance Culture ». *J19: A Journal of Nineteenth-Century Americanists*, vol. 6, n° 2, 2018, p. 395-402.

PAYNE, Howard. « Romulus the Shepherd King ». *America's Lost Plays*. Vol. 6. Éd. C. Hislop et W.R. Richardson. Princeton : Princeton University Press, 1940.

PIERPONT, John. *Anti-Slavery Poems of John Pierpont*. Boston : Oliver Johnson, 1843. quod.lib.umich.edu/a/amverse/BAD1996.0001.001?rgn=main;view=fulltext.
Page consultée le 21 janvier 2020.

REBHORN, Matthew. « Introduction : "Nineteenth-Century" "American" "Theater" and "Performance" ». *J19: A Journal of Nineteenth-Century Americanists*, vol. 6, n° 2, 2018, p. 389-394.

REED, Peter. « Slave Revolt and Classical Blackness in *The Gladiator* ». *Rogue Performances: Staging the Underclass in Early American Theatre Culture*. New York : Palgrave Macmillan US, 2009, p. 151-174.

SHAFFER, Jason. *Performing Patriotism: National Identity in the Colonial and Revolutionary American Theater*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2007.

SHALEV, Eran. *Rome Reborn on Western Shores: Historical Imagination and the Creation of the American Republic*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2009.

SINHA, Manisha. *The Slave's Cause: A History of Abolition*. New Haven : Yale University Press, 2016.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris : PUF, 1984.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la démocratie en Amérique II*. 1840. Éd. André Jardin. Paris : Gallimard, 1986.

WILENTZ, Sean. *The Rise of American Democracy: Jefferson to Lincoln*. New York : W.W. Norton, 2005.

WINTERER, Caroline. *The Culture of Classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780-1910*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2002.

NOTES

1. Dans un article récent, Heather S. Nathan identifie les funérailles de Washington (qui font l'objet de représentations théâtrales dans tout le pays) comme l'acte de naissance de ce qu'elle nomme le « drame émotionnel du "XIX^e siècle" » (« the emotional drama of the "nineteenth century" »). (Nathan 395)
2. Sur le théâtre et la démocratie jacksonienne, on pourra consulter Meserve. Le troisième chapitre de l'ouvrage est d'ailleurs consacré à la figure d'Edwin Forrest. Quant aux limites genrées et raciales de la démocratie jacksonienne, qui ne concerne qu'une minorité de la population adulte – les hommes blancs – je renvoie notamment à Wilentz viii, 327, 423-424, 512-513.
3. Sur l'émergence d'un système mettant l'acteur au cœur de la vie dramatique à partir des années 1830, voir par exemple McConachie 147-150. Pour une biographie d'Edwin Forrest, voir Moody.
4. Outre les trois pièces susmentionnées, les six autres œuvres primées sont *Caius Marius* (1831) de Richard Penn Smith ; *Pelopidas; or, the Fall of the Polemarchs* (1830), *Oralloosa* (1832) et *The Broker of Bogota* (1834) de Richard Montgomery Bird ; *The Ancient Briton* (1833) de John Augustus Stone et *Mohammed, The Arabian Prophet* (1851) de George H. Miles. (Meserve 45)
5. J19: *A Journal of Nineteenth-Century Americanists*, vol. 6, n° 2, 2018, p. 389-426. Dans l'introduction du dossier, Matthew Rebhorn rappelle d'ailleurs à son lecteur ou sa lectrice qu'il ou elle est probablement incapable d'indiquer une liste, ne serait-ce que de trois titres, de ses pièces préférées du XIX^e siècle (Rebhorn 391).
6. Sur cette question de l'itération comme processus constitutif d'un discours essentialiste qui stabilise les corps et les structures sociales, voir notamment Butler, 1993 3-10.
7. À titre d'exemple, Spartacus s'adresse pour la première fois à son jeune frère avant de l'avoir identifié en les termes suivants : « Alas, / Thou art a Thracian and my countryman, / And yet we meet as deadly foes. » (II.2 195). Plus tôt dans la même scène, Spartacus emploie également le vocable « brother » pour s'adresser au gladiateur gaulois qu'il doit achever.
8. Sur l'emploi de métaphores familiales dans la mise en mots d'une communauté nationale, voir notamment Anderson 192, 201.

9. Non seulement Phasarius fait le récit du pillage du village en se concentrant exclusivement sur son expérience et celle de ses parents, mais Spartacus lui répond également en ces termes : « I do believe the gods have given me o'er / To some new madness: First, I find in Rome, / Where naught I looked but for despair, my wife / And then my brother! » (III.2 196).
10. Comme le signale Peter P. Reed, Spartacus reprend le vocable que les Romains eux-mêmes utilisent plus tôt dans la pièce pour nommer les gladiateurs. (Reed 159)
11. Cet horizon christique se heurte cependant à l'hubris potentiellement destructrice des deux protagonistes évoquée plus haut.
12. C'est à cette vision de la propriété héritée de Locke que les tenants de l'expansion territoriale ont recours à partir des années 1820 afin de justifier le déplacement de populations amérindiennes ou l'annexion de nouveaux territoires. Le discours sur l'état de l'Union prononcé par Andrew Jackson (dont Forrest était l'un des fervents soutiens) en décembre 1830 est tout à fait éloquent à cet égard.
13. Sur cette question, je renvoie aux analyses de Michael Kammen.
14. On notera toutefois que dans la Déclaration d'Indépendance, il n'est pas fait référence à l'image biblique de Dieu créant l'homme à son image, mais à un « créateur » qui a « doué » chaque individu de droits inaliénables.
15. On pourra, à ce sujet, consulter la biographie aux forts accents hagiographiques que William Rounseville Alger publie en 1877.
16. Ce schéma temporel est visible dans d'autres pièces de la fin du XVIII^e siècle ou de la première moitié du XIX^e siècle, par exemple dans la pièce de John Daly Burk, *Female Patriotism; or, the Death of Joan d'Arc: An Historic Play in V Acts* (1798) ou dans celle de John Howard Payne, *Romulus, the Shepherd King* (1839).
17. Sur cette question des lectures typologiques et de l'identification des grands hommes de la jeune république aux figures de l'Antiquité romaine, je renvoie notamment aux analyses d'Eran Shalev, tout particulièrement aux pages 45, 93-104, 116, 125, 133, 144, 219-233.
18. J'emploie ici la terminologie de François Hartog (29).
19. Bruce McConachie suggère par exemple que l'appel à la rébellion à la fin de l'acte II lancé par Spartacus (« Freedom for bondmen! Freedom and revenge! », II.3 198) faisait également écho pour les spectateurs à la politique jacksonienne hostile aux élites traditionnelles de la nation (McConachie 116), l'insurrection populaire dans la pièce offrant selon lui au public une forme sublimée de lui-même.
20. On pourra, à titre d'exemple, citer un passage connu de la Déclaration des sentiments de la Société anti-esclavagiste américaine (AASS), dont William Lloyd Garrison fut l'un des principaux contributeurs : « But those, for whose emancipation we are striving—constituting at the present time at least one-sixth part of our countrymen—are recognized by law, and treated by their fellow-beings, as marketable commodities, as goods and chattels, as brute beasts; are plundered daily of the fruits of their toil without redress; really enjoy no constitutional nor legal protection from licentious and murderous outrages upon their persons; and are ruthlessly torn asunder—the tender babe from the arms of its frantic mother—the heart-broken wife from her weeping husband—at the caprice or pleasure of irresponsible tyrants. For the crime of having a dark complexion, they suffer the pangs of hunger, the infliction of stripes, the ignominy of brutal servitude. » (Garrison 67)
21. On pense notamment à la poésie abolitionniste de John Pierpont, dans laquelle le sang versé ainsi que les chairs meurtries par le fouet, les chaînes et le travail forcé constituent des motifs structurants. Je renvoie tout particulièrement aux poèmes suivants : « The Tocsin » « The Chain » « Plymouth Rock » ou « Prayer of the Abolitionist ». (Pierpont 15, 26, 40, 53)
22. Reed tente notamment d'articuler les usages de l'Antiquité classique aux États-Unis au cours du XIX^e siècle avec les images et motifs classiques utilisés à la même époque pour représenter ou désigner les Africains-Américains. L'association entre la figure de Spartacus et les mouvements

de libération des populations noires dans les Amériques n'est d'ailleurs pas spécifiquement étatsunienne : comme le rappelle Manisha Sinha, Denis Diderot avait lui-même prédit l'avènement d'un Spartacus noir (55).

23. Il s'agit notamment de la pièce *The American Captive* de James Ellison, jouée pour la première fois en décembre 1811 à Boston, et de *Slaves in Barbary* de David Everett, publiée en 1810 (Montgomery 623-626).

24. Je remercie vivement Hélène Quanquin pour ses précieux conseils et ses relectures.

RÉSUMÉS

Le genre mélodramatique s'efforce de rendre intelligible l'expression des principes moraux et des émotions. En cela, *The Gladiator* (1831) de Robert Montgomery Bird et *Jack Cade* (1841) de Robert Conrad – deux mélodrames étatsuniens récompensés par le *Edwin Forrest Prize* – ne font pas exception. Toutefois, bien que les deux pièces entendent incarner un ethos démocratique et patriarcal qui entre en résonance avec l'idéal politique défendu par Andrew Jackson, les temporalités contradictoires à l'œuvre troublent l'élan téléologique qui anime la relecture de l'histoire proposée par les deux dramaturges et sapent toute interprétation typologique cohérente de ces mélodrames.

The melodramatic genre gestures towards the expression of a morally and emotionally legible world (Peter Brooks). Robert Montgomery Bird's *The Gladiator* (1831) and Robert Conrad's *Jack Cade* (1841)—two plays that were awarded the Edwin Forrest Prize—are no exception and champion a democratic and patriarchal ethos that echoes the political ideal fostered by Andrew Jackson. Yet the conflicting temporalities at work in both plays problematize the teleological impulse that informs their revisiting of European history and undermine the possibility to venture a coherent typological interpretation of them.

INDEX

Keywords : American melodrama, nineteenth century, Bird (Robert Montgomery), *Gladiator* (The), Conrad (Robert), *Jack Cade*, Forrest (Edwin), slavery

Thèmes : Hors-thème

Mots-clés : mélodrame étatsunien, xixe siècle, Bird (Robert Montgomery), *Gladiator* (The), Conrad (Robert), *Jack Cade*, Forrest (Edwin), esclavage

AUTEUR

RONAN LUDOT-VLASAK

CECILLE, Université de Lille