

« In place of Shakespeare » : Shakespeare et la biographie d'Edwin Forrest à l'épreuve de ses paradoxes

Ronan Ludot-Vlasak, Université du Havre

Mots clés : Shakespeare, Edwin Forrest, XIX^e siècle, américanité, théâtre américain.

Keywords : Shakespeare, Edwin Forrest, nineteenth century, Americanness, American drama.

Tant sur les planches des théâtres que sur la scène de la société américaine, la figure d'Edwin Forrest (1806-1872) occupe une place centrale au milieu du XIX^e siècle. Issu d'une famille modeste et fervent démocrate, celui qu'à l'époque on considère comme le plus grand des acteurs du pays reste en haut de l'affiche pendant plusieurs décennies et marque de son sceau toute la vie théâtrale de la période. Non seulement il crée un prix portant son nom qui lui offre des rôles taillés sur mesure célébrant les valeurs de la jeune Amérique jacksonienne, mais ses interprétations des pièces les plus célèbres du canon shakespearien font également de lui le rival des acteurs britanniques, dont il cherche à se démarquer par son jeu fougueux et d'inspiration mélodramatique – qualifié d'excessif et grossier par ses détracteurs, mais incarnant la force de toute une Amérique conquérante et anti-aristocratique pour ses admirateurs. Dès la mort de l'acteur, plusieurs biographies célébrant ses vertus sont publiées.

En 1877, c'est au tour de William Rounseville Alger (1822-1905), homme d'Église versé dans la philosophie et formé à la *Harvard Divinity School*, d'en publier une : *Life of Edwin Forrest, the American Tragedian*¹. Ce texte apparaît marginal à plusieurs égards. Tout d'abord, l'œuvre d'Alger – et plus particulièrement sa biographie de Forrest – est tombée dans un oubli presque total en France et ailleurs, et se pencher sur cet ouvrage relève d'une forme d'archéologie littéraire. Ces deux épais volumes, en ce qu'ils oscillent entre la biographie, l'essai, l'écrit hagiographique et le traité théologico-moral, se situent également aux marges des genres. Alger le précise en effet dès le départ : à partir de la vie de Forrest, cet intellectuel qui

¹ L'abréviation *LEF* sera désormais usitée pour faire référence à l'ouvrage.

contribua au développement de la théologie comparée, entend explorer avant tout la nature humaine. Pourtant, les thèmes et idées développés dans ce texte délaissé par la critique s'inscrivent dans plusieurs débats centraux de l'époque : la place du « plus grand » des acteurs de la jeune nation, l'émergence d'une culture et d'une littérature nationales, mais également le statut de Shakespeare dans cette même culture.

Cette biographie, qui s'emploie à faire entrer Forrest dans le panthéon des arts national, ne cesse d'ailleurs de souligner le caractère intrinsèquement américain de sa vie, de ses idées et de son jeu tout en s'intéressant aux rapports complexes qu'il entretient avec l'œuvre et la figure du dramaturge élisabéthain. Cette américanité de Forrest – telle qu'elle est présentée par Alger dans son ouvrage – et l'héritage shakespearien que l'acteur revendique s'articulent autour d'une série de paradoxes (entre rupture et continuité avec les modèles esthétiques de l'Ancien Monde) et de brouillages (entre les figures de l'acteur et de Shakespeare, mais également entre monde dramatique et biographie) que cet article entend explorer.

Une généalogie conquérante et une destinée manifeste

Malgré les longues digressions d'Alger sur l'âme humaine, les passions et la morale, l'œuvre ne construit pas moins un portrait de Forrest digne d'une grande figure historique, dont chaque épisode de la biographie exalte les valeurs qu'il incarne sur scène dans ses rôles les plus célèbres, et dont le génie s'impose à son public comme une évidence ou une révélation. L'auteur lui-même n'échappe pas à cette attraction irrésistible :

I had myself recollections of Forrest warmly attracting me to him. He was one of the first actors I had ever seen on the stage; the very first who had ever electrified and spellbound me. When a boy of ten years I had seen him in the old National Theatre in Boston in the characters of Rolla, Metamora, and Macbeth. The heroic traits and pomp of the parts, the impassioned energy and vividness of his delineations, the bell, drum, and trumpet qualities of his amazing voice, had thrilled me with emotions never afterwards forgotten. (*LEF*, 15)

Forrest illustre ici – de manière paroxystique – les analyses d'Anne Ubersfeld sur la présence de l'acteur et son rapport au spectateur :

Le spectateur de théâtre fait semblant d'oublier ce que le comédien n'a garde d'admettre – et pour cause – : que le théâtre est une pratique concrète, que tout ce qui y figure sur la scène est un *être là*, une présence qui s'impose au spectateur en tant que réel contraignant, extérieur à lui, et sur lequel il a bien moins de prise, en définitive, que sur le monde où il vit, et dans lequel il peut au moins agir et se mouvoir. (Ubersfeld, 1980, 11)

Au-delà du magicien qui ensorcelle les foules, Forrest devient, sous la plume d'Alger, une incarnation de l'américanité dès les premières pages de l'ouvrage. Cette américanité s'inscrit, on le verra, dans une ligne politique et idéologique démocrate – notamment jacksonienne – et se veut une antithèse des valeurs de la vieille Europe : « All the outlines and setting of Forrest's career, the quality and smack of his sentiments, the mould and course of his thoughts, the style of his art, were distinctly American » (*LEF*, 28).

En outre, son succès ne saurait, selon l'auteur, être considéré comme un héritage, mais comme une conquête permanente. S'il représente si bien la jeune nation, c'est qu'il est issu d'une double lignée d'immigrés. Né d'un père écossais et d'une mère allemande, il est le symbole même du creuset américain : « His immediate descent [...] suggests the lesson of the mixture in our nationality, the providential place and purpose of the great world-gathering of nationalities and races in our republic » (*LEF*, 28). Tout en détaillant la généalogie européenne de l'acteur, Alger ne cesse de souligner son attachement aux idéaux et aux symboles de la jeune nation, en mentionnant son amour du drapeau, son admiration pour les idées démocratiques, sa haine de la culture des élites établies et son engouement pour les paysages du Nouveau Monde (*LEF*, 39). En bons Américains, peu éduqués mais vertueux, ses parents se sont d'ailleurs efforcés, selon le biographe, de lui inculquer les valeurs de son pays, et non celles de ses ancêtres (*LEF*, 43). Mais paradoxalement, il mentionne également que les traits les plus positifs des génies allemand et écossais se retrouvent en lui (à savoir l'intelligence, le sentiment poétique, l'honnêteté, la liberté individuelle et le sens de l'humanité pour le premier, le courage, la précision, l'économie, la ténacité et le patriotisme pour le second, *LEF*, 43), son identité étant ainsi à la fois tournée vers l'avenir et le passé.

Ne pouvant compter que sur lui-même, Forrest devient, au fil des passages qui évoquent sa volonté, son individualisme conquérant et son désir de rester maître de sa destinée, l'essence même de deux termes que seul l'anglais rend avec

exactitude : *self-improvement* et *self-reliance*², ce deuxième terme étant justement dans la pensée d'Emerson l'antithèse du conformisme ou de l'imitation et la condition même de l'originalité, du génie et de la création (Emerson, 1983, « Self-Reliance », 259-261). À l'âge de neuf ans, il n'est en effet qu'un petit garçon pâle et chétif sans grande culture, et ce n'est qu'au prix d'efforts constants et soutenus qu'il devient un héros à la force herculéenne (*LEF*, 140). Il se plonge lui-même dans la lecture, apprend la boxe et ne cesse d'entretenir son corps d'athlète durant toute son existence : « Forrest did not inherit that herculean poise of power which for half a century made him such a massive mark of popular admiration. He attained it by training. » (*LEF*, 161). Il incarne ici un refus de toute prédétermination et de tout privilège de classe qui fait écho aux positions ouvertement « anti-aristocratiques » d'un Jackson dans les années 1830, mais ce sens de l'effort individuel et de la vertu évoquent également le rêve américain tel qu'il est défini et vécu par Franklin dans son *Autobiographie* et par Crève-cœur, notamment dans la troisième missive des *Lettres d'un cultivateur américain*.

L'acteur symbolise ainsi la mobilité sociale et le champ des possibles qu'offre l'Amérique démocratique, et en retour, c'est à l'aune de sa popularité inégalée que son génie est évalué selon des critères démocratiques :

The common mass of the community may not be able to judge of the supreme niceties of merit in the different provinces of art, to appreciate the finest qualities and strokes of genius, and award their plaudits and laurels with that exact justice which will stand as the impartial verdict of posterity. [...] But the multitude are abundantly able – none more so – to respond with admiring interest to the impression of original power, recognize the broad outlines of a sublime and fiery soul, thrill under the general signs of genius, and pay deserved tribute to popular exhibition of skill. And when this great coveted democratic tribute has been given to a public servant, in an unprecedented degree, for half a century, throughout the whole extent of a nation covering eight millions of square miles and including more than thirty millions of inhabitants, securing him a professional income of from twenty to forty thousand dollars a season, and filling three dozen folio volumes with newspaper and magazine cuttings composed of biographic sketches of him and critical notices of his performances, – to undertake to set aside the overwhelming verdict, as deceived and vulgar, is both idle and presumptuous. (*LEF*, 18)

² Le terme de *self-reliance* est justement employé dans l'ouvrage, lorsqu'Alger cite un discours de Forrest devant un public new-yorkais : « My earliest ambition was distinction upon the stage; and while yet a mere child I shaped my course to reach the wished-for goal. I soon became aware that distinction in any vocation was only to be won by hard work and by an unflinching self-reliance » (*LEF*, 550).

Démocrate, indépendant, conquérant, déterminé, Forrest devient donc, sous la plume du biographe, celui qui incarne, à l'échelle de l'individu, le ciment idéologique qui permet à l'Amérique de se construire et de se développer d'un point de vue géographique, économique, culturel sous la forme d'une masculinité conquérante, laquelle évoque plusieurs modèles genrés dominants de la culture américaine du XIX^e siècle.

Dans son histoire de la masculinité, Michael Kimmel identifie trois modèles principaux dans la jeune Amérique : le patriarche respectable (« the genteel patriarch »), propriétaire ancré dans un territoire qui subvient aux besoins de sa famille, l'artisan héroïque (« the heroic artisan »), version urbaine de l'agriculteur rêvé par Jefferson et enfin le *self-made man*, symbole de la mobilité sociale et géographique qui sait s'adapter à un environnement sujet aux mutations incessantes. Selon l'auteur, les deux premiers modèles, qui supposent un enracinement physique et social stable, sont progressivement supplantés par le dernier à partir de la moitié du XIX^e siècle (Kimmel, 2006, 19-21). Si Forrest semble être une antithèse du premier archétype, son milieu familial l'associe au second tandis que sa réussite fait de lui un *self-made man* accompli. En cela, il symbolise chez Alger une forme de continuité entre un modèle étroitement associé à l'héritage révolutionnaire (notamment dans le quart nord-est du pays) et une société en profonde mutation qui se convertit à un capitalisme exacerbé – lien entre héritage et identité américaine que l'on retrouve également dans son interprétation des œuvres de Shakespeare.

Américanité et jeu shakespearien

Au début du chapitre IX, Alger établit la liste de ceux qui, selon lui, ont été les pionniers de la culture américaine : Thomas Jefferson pour la politique, Gilbert Stuart pour la peinture, James Fenimore Cooper pour la fiction, William Ellery Channing pour la religion et William Cullen Bryant pour la poésie (*LEF*, 193). En d'autres termes, uniquement des hommes nés au XVIII^e siècle. L'auteur souligne qu'un domaine encore largement inexploré – le théâtre – ne demandait qu'à trouver l'homme qui allait le faire éclore et lui donner ses lettres de noblesse :

All was servile imitation or lifeless reproduction, until Forrest fought his way to the front, burst into fame, and by the conspicuous brilliance of his success

heralded a new day for his profession in this country. Forrest, as an eloquent writer said a quarter of a century ago, was the first great native actor who brought to the illustration of Shakspeare and other poets a genius essentially American and at the same time individual. (*LEF*, 193)

Les images de conquête (« fight », « front », « burst ») ne sont pas sans évoquer la *virtus* romaine³ et font de l'émergence d'un théâtre américain un combat de haute lutte ainsi qu'une performance, au sens butlerien du terme (Butler, 1993, x), d'une masculinité impériale, à l'image du capitaliste ou du pionnier du XIX^e siècle. En outre, si l'auteur déplore quelques pages plus tôt l'absence de dramaturges américains dignes de ce nom et reprend une rhétorique caractéristique des tenants du nationalisme littéraire du milieu du XIX^e siècle – qui déplorent le caractère imitatif du théâtre américain de l'époque – (*LEF*, 167), il est significatif qu'Alger n'ait pas choisi un dramaturge mais un acteur pour incarner le renouveau, ou plutôt la véritable naissance du théâtre national. Il est vrai que les directeurs de théâtre, qui préfèrent souvent produire à moindre coût une pièce de l'Ancien Monde, et les acteurs, dont la renommée éclipse celle des dramaturges américains qui leur écrivent des œuvres sur commande, constituent autant d'obstacles à l'émergence d'un théâtre national original (McDermott, 1998, 212 ; Porte, 1991, 201).

Alger évoque notamment la création par l'acteur d'un prix – portant son nom, cela va sans dire – dont le but est de promouvoir de nouveaux talents. Sa contribution au développement et au rayonnement d'un théâtre national est décrite en termes d'action, voire de conquête : « He hoped thus *to do something* towards the creation of an American Dramatic Literature in the plays which our writers would be *stimulated* to produce » (*LEF*, 168, je souligne). Acteur, Forrest l'est en effet tout au long de la biographie dans tous les sens du terme : il joue, mais il agit également sur le monde qui l'entoure. L'interprétation d'Alger semble néanmoins davantage relever de la construction du « mythe Forrest » que d'un état des lieux du théâtre américain des années 1830-1840 : si le *Forrest Prize* a effectivement permis à certains dramaturges d'obtenir la reconnaissance de leurs contemporains⁴, leur liberté de composition se

³ Les valeurs héroïques de la Rome républicaine constituent d'ailleurs dans la jeune république américaine un modèle politique et moral. Sur ces questions, je renvoie notamment à l'ouvrage d'Eran Shalev, *Rome Reborn on Western Shores. Historical Imagination and the Creation of the American Republic*, (16-17, 19) ainsi qu'à celui de Carl J. Richard, *The Founders and the Classics. Greece, Rome, and the American Enlightenment* (Chapitre 3).

⁴ Les lauréats du *Forrest Prize* incluent John Augustus Stone (*Metamora; or the Last of the Wampanoags*, 1828, *The Ancient Briton*, 1833), Richard Penn Smith (*Caius Marius*, 1831), Richard Montgomery Bird (*Pelopidas; or, the Fall of the Polemarchs*, 1830, *The Gladiator*, 1831, *Oraloosa*, 1832, *The Broker of Bogota*, 1834), Robert T. Conrad (*Jack Cade*, 1841) et George H. Miles (*Mohammed, the Arabian Prophet*, 1851).

trouvait fortement limitée puisqu'il s'agissait avant tout pour l'acteur de bénéficier de rôles écrits sur mesure, où un héros au cœur noble domine sans partage l'espace scénique.

Les interprétations de Forrest constituent, selon Alger, une seconde contribution au développement d'un théâtre national. Il est vu par beaucoup de ses contemporains comme le plus grand et le plus « américain » des acteurs de son temps et cette vision est d'ailleurs largement partagée par de nombreux critiques et biographes jusqu'au XX^e siècle, comme l'atteste le titre même de la biographie universitaire de Richard Moody (*Edwin Forrest. First Star of the American Stage*). En cela, l'analyse d'Alger participe d'une essentialisation de l'américanité dramatique. Forrest triomphe néanmoins aussi bien dans les grandes tragédies de Shakespeare que dans des œuvres américaines écrites pour lui. Le biographe reconnaît d'ailleurs à plusieurs reprises – parfois en citant les propos mêmes de Forrest – la supériorité inégalable du dramaturge élisabéthain, mais refuse en revanche d'établir une quelconque hiérarchie entre le Lear ou l'Othello de l'acteur, et ses interprétations de Jack Cade, Metamora ou Spartacus :

Faint ladies, spruce clerks, spindling fops, and perfumed dandies were horrified and wellnigh thrown into convulsions by his Gladiator and Jack Cade. Then they vented their own weakness and ignorance of virile truth in querulous complaints of his measureless coarseness and ferocity. It is obvious that weaklings will shudder before such heroic volcanoes of men as Hotspur and Coriolanus and resent their own terror on its cause. Forrest produced the same effect when he personated such overwhelming characters on the stage. (LEF, 177)

Selon la perspective d'Alger, le génie d'une œuvre ne reposerait donc pas tant sur l'inspiration du dramaturge que sur la voix et le corps qui la font s'incarner sur scène. Forrest libérerait ainsi le théâtre américain de ses angoisses et de ses complexes (les Européens, mais également de nombreux critiques américains de l'époque, ne cessent de déplorer la pauvreté de la vie dramatique américaine) en s'appropriant Shakespeare et en le mettant au même niveau que d'autres productions moins canoniques.

On notera également à travers la présence d'images fortement genrées et sexuées dans ce passage que cette vision du jeu de l'acteur apparaît comme une construction d'un ethos masculin agressif et conquérant qui s'ancre dans l'action, la

conquête et le refus du sentimentalisme. En évoquant ceux qui sont choqués par son jeu, Alger fait de Forrest un tenant des valeurs jacksoniennes et ce pour deux raisons : le passage n'est pas sans rappeler les attaques du président démocrate contre les élites urbaines « efféminées » majoritairement Whigs, mais également contre ceux qui continuent de prôner une culture policée héritée de l'Ancien Monde⁵.

Cette appropriation de plusieurs grands rôles passe par une réinterprétation radicale de certaines lectures des pièces qui se veut compatible avec le modèle idéologique dans lequel l'ouvrage s'inscrit, processus qui n'échappe pas aux paradoxes idéologiques. C'est le cas de Coriolan, qui n'est plus envisagé comme un patricien romain qui méprise le peuple, mais comme le symbole d'une aristocratie d'un genre démocratique (« his aristocracy was of the true democratic type », *LEF*, 762) :

He loathed and launched his scorching invectives against the commonalty not because they were plebeians and he was a patrician, but because of the revolting opposition of their baseness to his loftiness, of their sycophancy to his pride, of their treacherous fickleness to his adamantine steadfastness. (*LEF*, 762)⁶

Les prestations de l'acteur dans les grands rôles shakespeariens, qui se veulent donc le reflet des idéaux prônés par les démocrates américains de l'époque, bousculent en effet les interprétations traditionnelles et sont loin de faire l'unanimité. Son jeu est notamment décrié par les Britanniques, qui n'y voient que vulgarité et manque de culture, comme en témoignent les propos de Fanny Trollope, lorsqu'elle assiste à une représentation d'*Hamlet* où Forrest tient le rôle titre :

We also saw the great American star, Mr. Forrest. What he may become I will not pretend to prophesy; but when I saw him play Hamlet at Cincinnati, not even Mrs. Drake's sweet Ophelia could keep me beyond the third act. It is true that I have seen Kemble, Macready, Kean, Young, C. Kemble, Cook, and Talma play Hamlet, and I might not, perhaps, be a very fair judge of this young actor's merits. (Trollope, 1997, 102)

⁵ Sur l'affirmation d'une identité politique et nationale masculine, voir notamment Kimmel, 2005, 4 ; Wilentz, 2005, 8.

⁶ On touche ici aux limites du « héros démocratique ». Le raisonnement qui fait du Coriolan de Forrest le symbole d'une aristocratie naturelle, rejoint dans une certaine mesure, celui des défenseurs de la culture aristocratique, pour qui la supériorité des élites nobiliaires est également toute naturelle puisque l'on est noble de naissance. La seule différence de fond est que cette supériorité se transmet par le sang chez ces derniers, alors que le héros démocratique ne s'inscrit dans aucune lignée.

Il est vrai que sa voix tonitruante – certains critiques de l'époque la comparent au bruit assourdissant des chutes du Niagara (Moody, 1960, 96) – et l'énergie physique qu'il déploie sur scène font de l'acteur l'antithèse même de William Charles Macready et de son jeu contrôlé tout en nuances. La rivalité entre les deux acteurs, qui incarnent deux types de masculinité contrastés (Kimmel, 2006, 28) culmine d'ailleurs avec les émeutes de l'*Astor Place* en 1849, qui témoignent des tensions politiques, sociales et culturelles en jeu dans le monde théâtral américain de l'époque (Ackerman, 1999, 37).

Alger utilise justement ce caractère novateur de l'art de Forrest pour rendre compte de sa contribution au théâtre américain. Aux détracteurs de l'acteur, la réponse de l'auteur est très claire : ses choix peuvent paraître à première vue déroutants, mais ils sont ceux qui correspondent le plus à la vision même de Shakespeare. L'analyse du *Richard III* de Forrest est tout à fait éloquente à ce sujet :

Quite early in his histrionic career Forrest wrote to his friend Leggett, "My notions of the character of Richard the Third do not accord with those of the players I have seen personate it. They have not made him gay enough in the earlier scenes, but too sullen, frowning, and obvious a villain." [...] He represented him not only as ravenously ambitious, but also full of a subtle pride and vanity which delighted him with the constant display of his mental superiority to those about him. [...] There can be no doubt that in removing the conventional stage Richard with this more dashing and versatile one Forrest restored the genuine conception of Shakspeare, who has painted him as rattling not brooding, exuberantly complacent even under his own dispraises, an endlessly inventive and triumphant hypocrite, master of a gorgeous eloquence whose splendid phrases adorn the ugliness of his schemes almost out of sight. His mental nature devours his moral nature, and, swallowing remorse, leaves him free to be gay. The character thus portrayed was hard, cruel, deceitful, mocking, – less melodramatically fiendish and electrical than the Richard of Kean, but more true to nature. The picture was a consistent one. (*LEF*, 746)

Le passage soulève un double paradoxe : non seulement Alger célèbre Forrest comme l'acteur le plus emblématique de la jeune Amérique démocrate et démocratique tout en soulignant la force de son interprétation des grands rôles shakespeariens, mais la contribution de Forrest au développement du théâtre en terre américaine est également vue comme une « restauration » – fantasmée – de ce qu'auraient été les intentions originales du dramaturge élisabéthain. En outre, certains des arguments utilisés par Alger pour célébrer l'originalité de l'acteur

américain font écho à la critique shakespearienne anglaise du XVIII^e siècle, qui présente Shakespeare comme le grand poète de la nature (voir notamment D. Nicol Smith, 1963, 23 (John Dennis), 44 (Alexander Pope), 68 (Lewis Theobald)). Cette insistance sur cette idée d'une « fidélité » à la nature opère d'ailleurs deux formes de brouillage dans le texte, d'une part entre l'acteur américain et le dramaturge élisabéthain, et de l'autre entre la scène et la biographie de Forrest.

Du dramaturge à l'acteur

Ce rétablissement d'une soi-disant vérité du texte shakespearien (qui est bien entendu une lecture de l'œuvre ancrée dans un contexte idéologique et politique) semble en effet rapprocher dans l'ouvrage d'Alger les figures de Forrest et de Shakespeare, comme le montrent quelques lignes sur l'interprétation de Macbeth par l'acteur. Le héros de la tragédie est perçu à l'époque par la plupart des critiques et des interprètes comme un faible manipulé par une femme sanguinaire et des sorcières malveillantes. Qu'à cela ne tienne, Forrest, nous dit Alger, entend rétablir la vérité sur le personnage :

Many actors have represented Macbeth as a coward moulded and directed at will by his stronger wife, – a weakling caught like a leaf in an irresistible current and hurried helplessly on to his doom. *Such is not the picture painted by Shakspeare. Such was not the interpretation given by Forrest.* Macbeth is a broad, rich, powerful nature, with a poetic mind, a loving heart, a courageous will. He is also strongly ambitious, and prone to superstition. (*LEF*, 739, je souligne)

Le passage ne se contente pas de souligner la véracité de l'interprétation de Forrest ; en exprimant la convergence de vue du dramaturge et de l'acteur à travers le parallélisme des structures syntaxiques digne d'un parallogisme, il suggère que les deux hommes sont à placer sur le même plan⁷. Les tenants du nationalisme littéraire américain du milieu du XIX^e siècle dénoncent souvent le poids du dramaturge élisabéthain sur la scène culturelle et littéraire de la jeune nation : ils appellent artistes, écrivains et intellectuels à rompre avec les modèles esthétiques de l'Ancien

⁷ On retrouve un passage aux enjeux similaires à propos de l'Othello de Forrest, où Alger souligne clairement que les choix de l'acteur sont point pour point fidèles à la vision originale de Shakespeare : « The explicit contents and teaching of the part as Shakspeare wrote it and as Forrest acted it are the unspeakable privilege and preciousness of a supreme human love crowned with fulfilment, and the fearful nature and results of an ill-grounded jealousy » (*LEF*, 778).

Monde ou à ne plus « shakespeariser » (j'emprunte le néologisme à Emerson), c'est-à-dire à ne plus imiter l'œuvre du barde mais parvenir à l'utiliser comme un matériau de l'imaginaire permettant à une littérature autochtone de se faire jour. Alger cherche au contraire à articuler la figure de Shakespeare et l'originalité de Forrest en *rapprochant* les deux hommes. Il ne s'agit pas pour Alger de remettre en question la place de Shakespeare dans le canon littéraire et la culture américaine, mais de « consacrer » Forrest – au sens religieux du terme – en le soustrayant « au libre usage et au commerce des hommes » (Agamben, 2005, 91). Sorti « de la sphère du droit humain » (*Ibid.*), il semble ainsi trôner telle une divinité aux côtés de son illustre prédécesseur.

Sous la plume d'Alger, le jeu de l'acteur semble donc devenir consubstantiel de l'œuvre de Shakespeare. Il prend la forme d'un retour à l'origine largement fantasmé, mais également d'un supplément (Derrida, 1967, 208) qui offre l'hospitalité à Shakespeare en terre américaine : en effet, « le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence. Il cumule et accumule la présence » (*Ibid.*). En outre, à travers ces parallélismes entre le dramaturge et Forrest, ce dernier semble « s'insinue[r] *à-la-place-de* » (*Ibid.*). Ces passages créent en effet l'illusion que l'icône américaine ne serait pas un simple interprète des œuvres de Shakespeare – un homme qui, par sa voix et son corps, véhicule un texte dramatique –, mais celui sans qui Shakespeare ne peut véritablement advenir. Ainsi, lorsqu'Alger évoque le rapport de Forrest à l'œuvre de son prédécesseur, c'est finalement sa relation à la figure même du dramaturge qui est en jeu en filigrane. Non seulement il se démarque des acteurs britanniques et propose une vision pétrie d'idéaux américains de Richard III, de Macbeth ou du Roi Lear, mais il se montrerait aussi à la hauteur du génie shakespearien – et en serait même la mesure. En cela, la biographie d'Alger promeut un jeune théâtre américain tout en construisant le « mythe Forrest » et en confirmant la place de Shakespeare au sommet du panthéon littéraire.

À mesure que l'on avance dans l'ouvrage, Alger brouille d'ailleurs les distinctions entre la figure de Forrest et celle du barde, mais aussi entre la vie même de l'acteur et celle des personnages qu'il incarne sur scène, lorsqu'il évoque ses plus grands rôles américains, l'Indien Metamora (*LEF*, 239) ou surtout Jack Cade :

He was never the assassin, but always the judge, his vengeance never the blow of caprice, but always of Nemesis. Nor did he ever *play* the selfish demagogue. His heart was pure, his hands were clean, his soul was magnanimous, and his tongue was eloquent. (*LEF*, 371, je souligne)

Le texte opère un jeu discursif où les verbes « to be » et « to play » semblent interchangeable, comme si le jeu et l'identité de Forrest se confondaient dans un espace dramatique qui ne serait plus confiné à la scène du théâtre, mais qui s'ouvrirait au monde entier.

La force de Forrest serait dès lors, selon la logique d'Alger, d'être littéralement plus vrai que nature. Si son existence est digne d'un héros littéraire, son jeu donnerait aux personnages qu'il incarne toute l'authenticité du réel. Le biographe évoque une représentation d'*Othello* avec Kean dans le rôle titre et Forrest – jeune acteur à l'époque – dans celui de Iago. L'interprétation de ce dernier s'avère tellement convaincante qu'un spectateur proche de la scène se met à le prendre en grippe :

While he was enacting the part of Iago to the Othello of Edmund Kean in Albany one night, a stalwart canal-boatman was seated in the pit, so near the stage that he rested his elbow on it close to the footlights. Iago, in the scene where he had wrought so fearfully on the jealousy of the Moor, crossed the stage near the boatman, and, as he passed, the man looked savagely at him and hissed through his teeth while grinding them together, "You damned lying scoundrel, I would like to get hold of you after this show is over and wring your infernal neck!" When they met in the dressing-room, Kean generously said to Forrest, "Young man, if my acting to-night had received as high a compliment as that brawny fellow in the pit bestowed on yours I should feel very proud. You made the mimic show real to him, and I will tell you your acting merited the criticism." (*LEF*, 477-478)

L'effet créé par ce passage est double : non seulement Forrest donne ici vie aux personnages shakespeariens, mais il devient lui même l'œuvre de son prédécesseur. Il s'agit également de montrer comment le jeune acteur surpasse son maître, Edmund Kean, et devient à part entière un acteur original.

Ce brouillage entre le jeu et la vie de l'acteur n'est pas d'ailleurs l'apanage de cette biographie. Quelques années après Alger, Lawrence Barrett retrace l'existence de Forrest dans un ouvrage où, s'il évoque longuement, lui aussi, l'héroïsme et le charisme de l'acteur, ainsi que son attachement viscéral à l'Amérique et à ses valeurs, il s'attache à montrer le caractère excessif du personnage et critique

certaines de ses interprétations – parmi lesquelles Lear, Macbeth et Hamlet (Barrett, 1882, 155-156). Les passages consacrés à la vieillesse de l'homme sont tout à fait révélateurs. Après avoir renoncé aux planches, ses lectures publiques de pièces sont un échec et l'homme autrefois débordant d'énergie est présenté comme un vieillard pathétique tout en étant comparé à Lear : « A wreck of the once proud man who had despised all weaknesses and had ruled his kingdom with imperial sway, he now stood alone. Broken in health and in spirit, deserted, forgotten, unkinged, he might well exclaim, "I am Lear." » (*Ibid.*, 158). Ce télescopage entre l'espace de la représentation et la vie (auquel la métaphore du *theatrum mundi* qui est filée tout au long de l'ouvrage contribue) cherche à donner ainsi par ricochet toute la puissance et la profondeur d'un chef d'œuvre shakespearien à la biographie de Forrest et participe de la consécration de l'acteur.

Forrest au panthéon dramatique

Si l'individu de chair et de sang semble donc être assimilé aux héros qu'il incarne tout au long de sa carrière, Alger souligne la dimension universelle de son jeu et fait de l'acteur un peintre de la nature humaine. La biographie participe directement de la construction du mythe d'Edwin Forrest, car elle le place, toujours selon Alger, au-dessus de la plupart de ses prédécesseurs et contemporains, même lorsque l'auteur souligne les limites des choix interprétatifs de l'acteur. Son Othello en est une illustration significative :

Some actors have made Othello feared and disliked; others have caused him to be regarded with moral curiosity or poetic interest. As Forrest impersonated him he was first warmly admired, then profoundly pitied. Of the tragedians most celebrated in the past, according to the best descriptions which have been given of their representations, it may be said that the Othello of Quin was a jealous plebeian; the Othello of Kean, in parts a jealous king, in parts a jealous savage; the Othello of Vandenhoff, a jealous general; the Othello of Macready, a jealous theatrical player; the Othello of Brooke, a jealous knight; the Othello of Salvini, a jealous lover transformed into a jealous tiger; but the Othello of Forrest was a jealous man carried truthfully through all the degrees of his passion. (*LEF*, 777)

Selon cette perspective, le génie de Forrest lui confère une dimension universelle, presque cosmique, où son individualité exacerbée se veut à la hauteur des immensités sauvages du Nouveau Monde :

The Lear of Forrest was the storm, and his Broker of Bogota the rainbow, of his passion. Othello was his tornado, which, pursuing a level line of desolation, had on either side an atmosphere of light and love that illuminated its dark wings. Macbeth was his supernatural dream and entrancement of spasmodic action. (*LEF*, 361)

Le monde entier est peut-être un théâtre, mais la figure de Forrest contiendrait également en elle le monde entier – tout comme la critique de l'époque l'affirme au sujet de l'œuvre de Shakespeare. C'est entre un nationalisme exacerbé et une rhétorique universaliste – tension au cœur même de l'identité nationale américaine, par exemple dans le concept de « destinée manifeste », évoqué en 1845 par John O'Sullivan – que s'inscrit l'ethos conquérant de l'acteur.

Universalité, incarnation du génie national, fidélité à la nature, exploration de l'âme humaine. Tous ces arguments pour décrire le jeu de Forrest sont précisément ceux auxquels les critiques littéraires des XVIII^e et XIX^e siècles ont recours pour rendre compte du génie shakespearien et dont la rhétorique a été étudiée entre autres par Michael Dobson et Jonathan Bate. Forrest devient d'ailleurs, selon Alger, une icône qui, à l'instar de Shakespeare, donne son nom à une multitude d'associations et dont le portrait, reproduit à l'envi, circule partout aussi bien au Royaume-Uni qu'aux États-Unis :

Seven different dramatic associations, composed of amateurs and professionals, were formed in the cities of Portland, Boston, New York, and elsewhere, bearing his name. And the notices of him in the newspapers were to be reckoned by thousands, ranging all the way from majestic eulogium to gross vituperation.

Portraits of him, paintings, engravings, photographs, in his own individuality and in his chief impersonations, were multiplied in many quarters. (*LEF*, 586)

Il devient ainsi le cœur d'un dispositif tel qu'Agamben le définit en s'appuyant sur Foucault, c'est-à-dire « un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non », « s'inscrit [...] dans une relation de pouvoir » et met en jeu différents types de discours, des représentations et des institutions » (Agamben, 2007, 10).

Les poèmes à la gloire de Forrest rassemblés dans l'ouvrage participent également de ce dispositif et contribuent à rapprocher les figures de l'acteur et de Shakespeare. En voici un exemple parlant :

In every soul where Poesy and Beauty find a place,
Thy image, Forrest, sits enshrined in majesty and grace.
Could but the high and mighty bard, whose votary thou art,
Have seen with what a matchless power thou swayest the human
heart,
He too had bowed beneath the spell and owned thy wondrous sway,
And bound thy brow with laurel, and with flowers strewn thy way.
(*LEF*, 589)

Enfant de la nature, demi-dieu ou souverain du panthéon théâtral : le poème est informé par une rhétorique du sacré et du religieux qui n'est pas sans évoquer les poèmes anglais ou américains célébrant le génie shakespearien et proliférant depuis le milieu du XVIII^e siècle, dont l'effet est de consacrer la figure du dramaturge au sommet du panthéon littéraire.

Alger se garde d'identifier les auteurs des textes qu'il cite, ce qui a pour effet de leur ôter leur propre singularité et de les intégrer plus fortement à son propos. Seules les dates sont mentionnées et s'échelonnent de 1828 à 1863, montrant ainsi que l'admiration sans borne des Américains à l'égard de Forrest couvre toute la carrière de l'artiste. Ces textes ont en commun de rendre la figure de l'acteur chaque fois un peu plus inatteignable pour le commun des mortels, à l'instar de Shakespeare qui trône au panthéon des auteurs – ce qui n'est pas sans mettre à mal les idéaux démocratiques que, selon Alger et les admirateurs de Forrest, ce dernier est censé incarner.

Cet ouvrage hagiographique dresse un portrait de Forrest dont le parti pris n'est plus à prouver. Icône adulée des classes moyennes et surtout populaires, symbole d'une Amérique conquérante, héros aussi bien sur scène que dans la vie, l'acteur envahit tous les espaces : historique, idéologique, fictionnel et mythique. Cette centralité conquérante et cette ubiquité font de Forrest un symbole national de l'Amérique, tout comme Shakespeare est censé à l'époque incarner le génie britannique. Les multiples tensions qui informent l'ouvrage d'Alger soulignent néanmoins une tension entre un désir de promouvoir et de célébrer une identité

américaine qui se construit en rupture avec l'Ancien Monde et la canonisation de Forrest, qui s'appuie au contraire sur un retour (illusoire) vers le dramaturge élisabéthain : dans cette entreprise de consécration de l'acteur, l'affirmation de son américanité suppose paradoxalement la réaffirmation d'un héritage shakespearien et de la domination par le « barde » du panthéon littéraire.

En déplaçant le problème de l'originalité créatrice du dramaturge à l'acteur, Alger propose une voie au théâtre américain, où la figure et l'œuvre de Shakespeare ne constituent plus un obstacle à l'émergence d'une américanité théâtrale, où Forrest se retrouve l'emblème de l'art dramatique de son pays, qu'il interprète un personnage du dramaturge élisabéthain ou l'un des héros du théâtre national de l'époque. Mais cette appropriation de l'héritage shakespearien se fait aux dépens de la place de ceux qui cherchent à produire des œuvres dramatiques dans la culture de la jeune république. Selon cette perspective, le théâtre est moins une œuvre qu'un spectacle, la propriété d'un auteur qu'un jeu d'acteur et se trouve paradoxalement victime des attentes et du goût du public. On imagine d'ailleurs mal un autre que Forrest reprendre les rôles principaux des œuvres récompensées par le *Forrest Prize*⁸. C'est peut-être là que résident les limites de pièces comme *Jack Cade* ou *Metamora*, dans cette fusion structurelle entre l'interprétation de l'acteur et l'économie dramatique du texte. Entre Shakespeare et les auteurs dramatiques de l'Amérique, Forrest fait irrémédiablement écran.

À travers l'exemple d'une individualité, qui, poussée à son paroxysme, semble toucher à l'universel, Alger cherche également à montrer ce qu'est la place du « grand homme » dans l'Amérique du XIX^e siècle, complétant dans une certaine mesure la liste des grandes figures européennes dressée par Emerson. En faisant des pièces de Shakespeare un répertoire que l'acteur doit s'approprier, il offre à sa manière de nouvelles perspectives aux interrogations de Melville qui se demande dans « Hawthorne et ses mousses » comment il est possible d'« approcher » le dramaturge. On ne peut cependant passer sur le héros tel qu'il est présenté par Alger : l'auteur ne cesse de souligner le caractère démocratique du personnage, mais ce faisant, il le transforme en une figure emblématique impériale – presque divine. On touche ici aux paradoxes du héros démocratique et du grand homme tel qu'Emerson le définit : « He is great who is what he is from nature, and who never

⁸ Par exemple, seul un acteur, John Mc Cullough, a essayé – sans grand succès – de reprendre le rôle de *Metamora* (voir Moody, 1955, 96).

reminds us of others. But he must be related to us, and our lives receive some promise of explanation. » (Emerson, 1983, 617). En s'attachant à la vie de Forrest, l'ouvrage glorifie l'émergence d'une culture américaine démocratique, tout autant qu'il en suggère les contradictions. Ce texte suggère de surcroît que la culture qui revendique le plus fortement son américanité ne se construit pas nécessairement dans un rapport d'opposition à l'Europe, mais dans un processus complexe – souvent paradoxal – d'appropriation et de réinvention idéologique et esthétique des modèles de l'Ancien Monde.

Ouvrages cités

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

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2007.

ALGER, William Rounseville, *Life of Edwin Forrest, the American Tragedian*, London, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co, 1877.

BARRETT, Lawrence, *Edwin Forrest*, American Actor Series, Boston, James R. Osgood and Company, 1882.

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

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, Joel Porte, dir., The Library of America, New York, Literary Classics of the United States, 1983.

KIMMEL, Michael, *The History of Men. Essays on the History of American and British Masculinities*, Albany, State University of New York Press, 2005.

KIMMEL, Michael, *Manhood in America. A Cultural History* (1996), New York, Oxford: Oxford University Press, 2006.

McDERMOTT, Douglas, « Structure and Management in the American Theatre from the Beginnings to 1870 », in *The Cambridge History of American Theatre – Volume 1: Beginnings to 1870*, Don B. Wilmet, Christopher Bigsby, dir., Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- MOODY, Richard, *America Takes the Stage: Romanticism in American Drama and Theatre, 1750-1900*, Bloomington, Indiana University Press, 1955.
- MOODY, Richard, *Edwin Forrest. First Star of the American Stage*, New York, Alfred A. Knopf, 1960.
- PORTE, Joel, *In Respect to Egotism. Studies in American Romantic Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- RICHARD, Carl J., *The Founders and the Classics. Greece, Rome, and the American Enlightenment*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1994
- SHALEV, Eran, *Rome Reborn on Western Shores. Historical Imagination and the Creation of the American Republic*, Charlottesville, London, University of Virginia Press, 2009.
- SMITH, D. Nichol, dir., *Eighteenth Century Essays on Shakespeare (1903)*, Glasgow, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- TROLLOPE, Fanny, *Domestic Manners of the Americans (1837)*, London, Penguin Books, 1997.
- UBERSFELD, Anne, « Notes sur la dénégation théâtrale », in *La Relation théâtrale*, Régis Durand, dir., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- WILENTZ, Sean, *Andrew Jackson*. New York : Times Books—Henry Holt & Company, 2005.