

Sommaire

- 11 Avant-propos
Agnès DERAÏL et Cécile ROUDEAU
- 21 Les spectres shakespeariens de *The Last of the Mohicans*
Ronan LUDOT-VLASAK
- 35 « *This picturesque land of ours* ». La mise en valeur du paysage national dans les romans écossais de Walter Scott et dans *The Last of The Mohicans* de James Fenimore Cooper
Pauline PILOTE
- 49 « *Water leaves no trail* ». Eau, trace et mémoire dans *The Last of the Mohicans*
Emilia LE SEVEN
- 63 Écriture romanesque et inscription spatiale : *The Prairie* et les cartes du major Long
Julien NÈGRE
- 81 L'après-Cooper : logique de l'après-coup dans *The Last of the Mohicans*
Marc AMFREVILLE
- 97 Allochronic Views of Native Americans; or, Vanished Vanishing Indians in *The Last of the Mohicans*
Mark NIEMEYER
- 113 Nathanaël avant et après ; ou de prolepse en anamnèse
Pierre-Yves PÉTILLON
- 129 Annexe : arrière-plan
Pierre-Yves PÉTILLON
- 139 Bibliographie

Les spectres shakespeariens de *The Last of the Mohicans*

Ronan LUDOT-VLASAK

Alors que la jeune nation américaine célèbre à l'envi sa rupture politique avec la Couronne britannique et qu'écrivains, intellectuels ou journalistes en appellent à l'émergence d'une littérature nationale qui ne soit pas le simple épigone des belles-lettres européennes, l'ubiquité de modèles esthétiques et culturels de l'Ancien Monde n'en reste pas moins un trait marquant de cette scène d'écriture naissante au début du XIX^e siècle. La présence de Shakespeare est tout à fait révélatrice à ce propos : l'œuvre de celui qui, plus que tout autre, incarne le génie anglais depuis le XVIII^e siècle imprègne aussi bien la fiction et le théâtre que le discours politique ou l'essai journalistique au cours des premières décennies qui suivent l'Indépendance.

21

Souvent surnommé le Scott américain par ses contemporains, mais également par la critique universitaire, James Fenimore Cooper ne fait pas exception à la règle et convoque une multitude d'œuvres du canon occidental dans ses récits. Il suffit pour cela de se pencher sur les épigraphes qui introduisent les chapitres des différents romans et font se croiser les auteurs du canon britannique ou de l'Antiquité classique. Celles-ci accordent une place de choix au théâtre de Shakespeare. Des recherches antérieures ont montré que près de la moitié d'entre elles en sont tirées, soit 395 sur 939 – chiffre auquel il faut rajouter la centaine d'allusions ou de citations intégrées dans le corps des récits¹. À l'exception du chapitre 22, toutes celles de *The Prairie* sont issues du corpus shakespearien ; la place de celui-ci dans *Le Dernier des Mohicans*, même moindre, reste conséquente : vingt chapitres sur trente-

¹ W. B. Gates, « Cooper's indebtedness to Shakespeare », p. 716. E. P. Vandiver en trouve, quant à lui, une de moins (« James Fenimore Cooper and Shakspere », p. 110). Comme on le verra par la suite, la question des références « attestées » dans le corpus du texte ne peut circonscrire la question de l'intertexte shakespearien dans le roman, l'œuvre du dramaturge se manifestant à plusieurs reprises sur un mode spectral dans la prose de Cooper.

trois s'ouvrent sur une citation du dramaturge ². Les références nombreuses à des œuvres rarement lues ou représentées, même au XIX^e siècle, attestent d'ailleurs la connaissance intime qu'avait Cooper du théâtre de Shakespeare (Edward P. Vandiver recense ainsi dix-sept citations de *Henri VI* [2] égrainées sur plus d'une dizaine de romans ³).

Ces données chiffrées ne sauraient bien évidemment constituer l'alpha et l'oméga d'une analyse des résurgences shakespeariennes dans l'œuvre de Cooper et supposent quelques précautions méthodologiques sous peine de ne voir derrière ces statistiques qu'un geste de l'auteur visant à asseoir la légitimité de son œuvre. Certes, convoquer Homère, Shakespeare ou Byron au seuil des chapitres permet d'inscrire les romans dans un héritage littéraire prestigieux et de souligner une continuité entre la prose du romancier américain et des textes canonisés de l'Ancien Monde. Selon cette perspective, les citations en exergue cautionneraient la fiction de Cooper et rempliraient l'une des trois fonctions de la citation définies par Antoine Compagnon, à savoir celle de l'indice ou de la « citation d'auteur : une motion de confiance [...] par laquelle le citeur s'absente, dégage sa propre responsabilité, renvoie l'énonciation ⁴ ». Envisager exclusivement ces usages du théâtre shakespearien comme une force légitimante reviendrait pourtant à accorder une place excessive à la figure auctoriale du barde (au détriment de l'œuvre) et à réduire le champ des relations qui se tissent entre l'Amérique de Cooper et le dramaturge anglais. Celles-ci sont en effet bien plus troubles, ce qu'un détour par un essai de 1828 permet de mettre en perspective.

22

Dans *Notions of the Americans*, Cooper engage la question d'une américanité littéraire dans un jeu de paradoxes où la place de la langue est à la fois centrale et minimisée. Si, selon l'écrivain, la littérature n'a pas pour vocation de rompre avec les modèles littéraires de la vieille Albion, c'est qu'à défaut de partager les mêmes systèmes politiques, les habitants des deux nations parlent un même idiome :

The United States are the first nation that possessed institutions, and, of course, distinctive opinions of its own, that was ever dependent on a foreign people for its literature. Speaking the same language as the English, and long in the habit

² Onze pièces du dramaturge sont convoquées. Six épigraphes sont issues du *Songe d'une nuit d'été* et du *Marchand de Venise*, deux de *Henri V* et une des pièces suivantes : *Richard II*, *Henri VI (1)*, *La Nuit des rois*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Le Roi Lear*, *Othello* et *Jules César*.

³ E. P. Vandiver, *ibid.*

⁴ A. Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 78.

of importing their books from the mother country, the revolution effected no immediate change in the nature of their studies, or mental amusements ⁵.

Fort de ce qu'il présente ici comme une évidence (« *of course* »), Cooper ne tarde pas à en formuler une seconde en opérant un glissement de la langue commune aux deux peuples à la propriété commune que constituent les auteurs les plus célébrés des lettres anglaises :

It is quite obvious, that, so far as taste and forms alone are concerned, the literature of England and that of America must be fashioned after the same models. The authors, previously to the revolution, are common property, and it is quite idle to say that the American has not just as good a right to claim Milton, and Shakspere, and all the old masters of the language, for his countrymen, as an Englishman. The Americans having continued to cultivate, and to cultivate extensively, an acquaintance with the writers of the mother country, since the separation, it is evident they must have kept pace with the trifling changes of the day. The only peculiarity that can, or ought to be expected in their literature, is that which is connected with the promulgation of their distinctive political opinions ⁶.

En évoquant la question de la langue anglaise afin d'évacuer rapidement les enjeux linguistiques et langagiers d'une Amérique des lettres, Cooper en développe ici une vision plus ambivalente qu'il n'y paraît. Lorsque l'auteur engage l'imaginaire de la jeune nation dans une forme de continuité avec le canon anglais, on serait – à tort – tenté de voir dans l'écrivain le tenant d'une littérature américaine imitative qui consacrerait et perpétuerait les modèles littéraires de l'Ancien Monde. Mais sous cette fausse évidence, il revendique cet héritage littéraire au même titre que l'ancien colonisateur. Shakespeare serait alors un dramaturge et poète aussi américain qu'élisabéthain. Derrière l'apparente soumission de l'auteur aux œuvres célébrées du canon se cache ainsi une posture politique qui non seulement inscrit de manière volontariste la littérature de la jeune Amérique dans le temps long, mais met également cette dernière sur un pied d'égalité avec son aînée.

Il est prudent de ne pas suivre Cooper à la lettre et de se méfier de ce qu'il présente comme un truisme. D'une part, cette distinction entre les formes associées aux modèles littéraires (« *the taste and forms* ») et les opinions politiques est trompeuse : les usages de Shakespeare par le romancier ne sauraient s'envisager indépendamment de la politique de la littérature, de l'écriture et de l'intertextualité à l'œuvre dans ses récits (en d'autres termes, on s'égarerait vite à vouloir chercher l'américanité du romancier exclusivement

⁵ Cité dans P. Rawlings (éd.), *Americans on Shakespeare, 1776-1914*, Alderscot-Brookfield, Ashgate, 1999, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

dans ses postures idéologiques). D'autre part, si Cooper semble faire du dramaturge un corpus familier – une propriété commune, ou plutôt un lieu commun –, la présence de l'œuvre shakespearienne dans ses romans, et notamment dans *The Last of the Mohicans*, est bien plus troublante et troublée qu'il n'y paraît et place l'américanité sous le signe du soupçon.

Théâtralité, histoire et méfis

L'épigraphie du premier chapitre, qui est tirée de *Richard II*, donne immédiatement le ton :

Mine ear is open, and my heart prepared ;
The worst is wordly loss thou canst unfold : –
Say, is my kingdom lost ⁷ ?

En convoquant la figure du roi déposé puis assassiné par son successeur, l'histoire s'écrit dès le seuil du récit contre une vision qui ferait des aléas des sociétés humaines une marche vers le progrès ne pouvant s'accomplir ailleurs que dans le Nouveau Monde. L'histoire coloniale du territoire américain se manifeste ironiquement comme un processus de perte confirmé quelques paragraphes plus loin lorsqu'il est rappelé que ce territoire neutre a finalement échappé aux belligérants (« *It was in this scene of strife and bloodshed, that the incidents we shall attempt to relate occurred, during the third year of the war which England and France last waged, for the possession of a country, that neither was destined to retain.* », p. 17). Cette guerre, de laquelle aucun vainqueur n'émerge, contribue d'ailleurs à l'affaiblissement, à la division et à l'extinction des nations indiennes. Ces vers de *Richard II* soulignent également la théâtralité du récit et invitent le lecteur à mobiliser ses sens (« *ear* ») et ses émotions (« *heart* ») afin de devenir le spectateur d'un drame violent dont la scène prend, dès la seconde page, la forme d'une « arène sanglante » (« *bloody arena* », p. 17). C'est ce théâtre de l'histoire, dont le rideau se lève sous les auspices de Shakespeare, que l'on s'attachera à explorer ici – un théâtre dont l'ironie se construit à rebours de toute construction téléologique.

Si la guerre de Sept Ans est un spectacle sanglant auquel le lecteur assiste, les protagonistes du roman ont eux-mêmes recours aux ressorts de la théâtralité afin de parvenir à leurs fins, qu'il s'agisse de Heyward se faisant

⁷ *Richard II*, III. ii. 93-5 in W. Shakespeare, *The Norton Shakespeare*, Stephen Greenblatt (éd.), New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1997. Les citations de Shakespeare qui figurent dans la suite de cet essai sont tirées de cette édition.

passer pour un officier français ou un guérisseur, de Hawk-eye déguisé en ours avant de prêter son costume à Uncas, ou bien de Magua qui joue dans les premiers chapitres le rôle du bon Indien dévoué à l'homme blanc. Dans tous ces exemples, l'illusion théâtrale, qui vise à tromper l'ennemi, est associée à une forme de métis, la mise en scène visant à déjouer les plans de l'ennemi. Aux chapitres 22, 25 et 26, les références à la pièce *Pyrame et Thisbé* montée par les artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été*⁸ suggèrent la théâtralité de ces stratégies, mais elles sont autant de mises en abyme d'un roman historique qui écorche sans état d'âme les codes de la vraisemblance, où les personnages ne cessent de se perdre et de se recroiser sur la Frontière, où les hommes sont pris pour des ours, les castors pour des Indiens et les Indiens pour des castors. À travers ces bribes de théâtre dans le théâtre, le roman s'offre au regard du lecteur comme un artefact qui n'hésite pas à mettre en scène son fonctionnement. Bien que la pièce évoquée dans *Le Songe d'une nuit d'été* soit un drame mythologique qui se transforme en spectacle grotesque une fois joué par la troupe d'artisans au cinquième acte, la théâtralité dans le roman ne saurait pourtant se réduire à sa tonalité comique (à une forme de *comic relief*) ou à une fonction ornementale.

On évoquera à titre d'exemple l'épigraphe du chapitre 14, qui pourrait sembler bien anecdotique et que l'on aurait tôt fait d'envisager simplement comme une caution littéraire où le nom du dramaturge primerait sur le contenu même de la citation :

Guard. — Qui est là ?

Pucelle. — Paisans, pauvres gens de France⁹.

Il s'agit d'une courte scène tirée de l'une des pièces les moins lues et les moins représentées de Shakespeare. Cette citation renvoie pourtant à un épisode marquant des faits d'armes de Jeanne d'Arc. Celle-ci, aidée de plusieurs soldats français, s'est déguisée en paysanne et demande aux Anglais qui gardent les fortifications de Rouen de lui ouvrir les portes de la ville. La stratégie, qui vise ensuite à rouvrir celles-ci afin de laisser entrer les armées du Dauphin, constitue un lointain avatar du cheval de Troie conçu par Ulysse. Comme on peut l'attendre d'une épigraphe, la pertinence de ces deux répliques est tout

⁸ Chapitre 22 : « *Bot*. Are we all met ? / *Qui*. Pat-pat ; and here's a marvellous / Convenient place for our rehearsal. / *Midsummer Night's Dream*, III. i. 1-3. » (p. 252). Chapitre 25 : « *Snug*. Have you the lion's part written ? Pray you, if it be, give it me, for I am slow of study. / *Quince*. You may do it extempore, for it is nothing but roaring. / *A Midsummer Night's Dream*, I. ii. 66-9. » (p. 289). Chapitre 26 : « *Bot*. Let me play the lion too. / *A Midsummer Night's Dream*, I. ii. 70. » (p. 302).

⁹ *Henry VI (1)*, III. ii. 13-14.

d'abord diégétique : Heyward se fait passer pour un officier français afin de tromper l'armée de Montcalm et de rejoindre le Fort William Henry.

L'intérêt de la citation ne se limite pourtant pas à sa valeur illustrative ou à la monstration par l'auteur de sa connaissance approfondie du théâtre shakespearien : l'effet de miroir se déforme vite et laisse affleurer une double ironie. Non seulement cette victoire de la Pucelle ne l'empêche pas d'être ensuite capturée par les Anglais et brûlée sur le bûcher, mais son personnage dans la pièce de Shakespeare n'a rien d'une sainte : elle n'hésite pas, la veille de la dernière bataille qu'elle mène, à invoquer – en vain – démons et forces maléfiques pour offrir la victoire au Roi de France, renie son père une fois qu'elle a été faite prisonnière et prétend même attendre un enfant ; étant la maîtresse du Dauphin, elle n'a d'ailleurs de Pucelle que le nom. Bien que la citation shakespearienne fasse une nouvelle fois du ressort théâtral une manifestation de la métis et laisse entendre que les ruses déployées par Heyward permettront aux personnages de rejoindre Munro, elle suggère que cette mise en scène, aussi rusée soit-elle, ne saurait être la promesse d'une victoire et place l'héroïsme guerrier sous le signe du soupçon en le transformant en un jeu de dupes au résultat incertain – et qui n'est d'ailleurs pas sans causer des dommages collatéraux : l'officier français abusé par les talents d'acteur de Heyward sera neutralisé et dûment scalpé par Chingachgook quelques instants plus tard.

Ce recours ambivalent au corpus shakespearien ne fait que souligner l'ironie de la citation de *Henri V* au chapitre suivant : elle associe le discours diplomatique à un mode théâtral aux répliques prévisibles, dont les rituels et les codes ne sont qu'un spectacle sans substance qui cache l'horreur du sang versé – envers du décor dévoilé dans la pièce de Shakespeare, mais également dans la seconde occurrence de celle-ci au chapitre 31 : « *Flue. Kill the poys and the luggage ! 'tis expressly against the law of arms : 'tis as arrant a piece of knavery, mark you now, as can be offered in the 'orld* » (p. 358). Cette épigraphe serait en quelque sorte l'envers de la première : les jeunes pages que les Français ont égorgés par pur désir de vengeance dans la pièce sont le prix inutile d'un ethos guerrier qui ne sait retenir la violence débridée, masquée par le langage officiel qui la légitime néanmoins.