



HAL
open science

De l'abbé Raynal à César Ribié: L'Héroïne américaine sur les scènes de Saint-Domingue (1787-1788)

Béatrice Ferrier

► To cite this version:

Béatrice Ferrier. De l'abbé Raynal à César Ribié: L'Héroïne américaine sur les scènes de Saint-Domingue (1787-1788). Jeffrey Leichman; Karine Bénac-Giroux. Colonialism and Slavery in Performance: Theatre and the Eighteenth-Century French Caribbean, Oxford University Studies in the Enlightenment, pp. 65-87, 2021. hal-03343214

HAL Id: hal-03343214

<https://univ-artois.hal.science/hal-03343214>

Submitted on 31 Jul 2023

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

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

De l'abbé Raynal à César Ribié : *L'Héroïne américaine* sur les scènes de Saint-Domingue (1787-1788)

[Version française originale de l'article traduit et publié en anglais : « From the Abbé Raynal to César Ribié : *L'Héroïne américaine* on the Stages of Saint-Domingue (1787-1788) », *On History's Stage : Théâtre and Performance in the French Atlantic Slave Colonies*, sous la direction de Jeffrey Leichman et Karine Bénac-Giroux, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2021, p. 65-87.]

Comédien phare de la troupe de Nicolet – les Grands-Danseurs du roi – depuis 1776, Louis-François Ribié, dit César Ribié, bénéficie d'une certaine notoriété à la Foire Saint-Germain. Également auteur et metteur en scène, cet homme de théâtre aux talents multiples et à la vie mouvementée décide, après quelques incursions dans la troupe d'Audinot à l'Ambigu-Comique dès 1782, de partir en tournée à Saint-Domingue où il restera du 11 juin 1787 au 14 mars 1788.¹ À la tête d'une petite troupe qu'il a formée, il remporte un franc succès avec une pièce qui ne connaît pas moins de quatre représentations sur les grands théâtres de l'île :² *L'Héroïne américaine*. Quoi qu'en disent Jean Fouchard³ et *La Feuille du Cap-Français* du 28 juillet 1787 qui évoque un « sujet absolument neuf »,⁴ Ribié n'en est pas l'auteur. Il reprend cette pantomime à Jean-François Mussot, alias Arnould, co-directeur de l'Ambigu-Comique où elle est jouée pour la première fois le 16 mars 1786 puis parodiée, quinze jours plus tard, précisément par la troupe de Nicolet.⁵ Par ailleurs, si l'on en croit la distribution des personnages de l'édition de 1786,⁶ Claude-Augustin Jaymond, comédien de l'Ambigu-Comique et fidèle compagnon de Ribié dans son périple caribéen, y avait interprété le capitaine anglais.

Comme l'indique la préface,⁷ la pièce s'inspire d'une anecdote, issue de *L'Histoire des deux Indes*,⁸ relatant la vente d'une Indienne par son amant anglais, que l'abbé Raynal présente comme l'élément déclencheur d'une rébellion à la Barbade. Arnould précise que les

¹ Pour plus de détails, voir : Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791* (Paris, 1877), t.2, p.314-321 ; Edmond-Denis Manne et Charles Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet : notices sur certains acteurs et mimes qui se sont fait un nom dans les annales des scènes secondaires depuis 1760 jusqu'à nos jours* (Lyon, 1869), p.141-154.

² Selon les travaux de Jean Fouchard, c'est la seule pièce du répertoire de cette « troupe des comédiens de Paris » qui soit autant représentée (Jean Fouchard, *Artistes et répertoires des scènes de Saint-Domingue* (Port-au-Prince, 1955), p.93-270). D'après la *Feuille du Cap-Français*, *L'Héroïne américaine* est jouée les 1^{er} et 8 août 1787 au Cap ainsi que le 6 février 1788. Au Port-au-Prince, la représentation a lieu le 10 octobre 1787 comme en témoigne le titre de l'édition concernée citée ci-après.

³ Jean Fouchard, *Le Théâtre à Saint-Domingue* (Port-au-Prince, 1955), p.251.

⁴ *Feuille du Cap-Français* 30, samedi 28 juillet 1787.

⁵ Il s'agit de *L'Antre magique ou Le Péruvien triomphant de l'Héroïne américaine*, « pantomime à machines » annoncée par le *Journal de Paris* (94, 4 avril 1786), parodie jouée à la Foire Saint-Germain par les Grands-Danseurs du roi, après la quatorzième représentation de *L'Héroïne américaine*.

⁶ Jean-François Arnould, *L'Héroïne américaine, pantomime en trois actes, représentée pour la première fois, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, à la foire Saint-Germain le 16 mars 1786* (Paris, Guillot, 1786), p.6.

⁷ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, « Avertissement nécessaire », p.III-V.

⁸ Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (Amsterdam, s.n., 1770), t.5, p.197-198.

modifications sont dues à « l'action théâtrale ».⁹ Le fait est que le changement essentiel a trait au dénouement, en l'occurrence un dénouement heureux lié à la victoire du peuple des Caraïbes, contrairement à la version de Raynal qui se concluait par un échec. Ce parti-pris en faveur des idées des philosophes rejoindrait donc les valeurs d'un théâtre explicitement engagé contre l'esclavagisme ; ce qui pourrait paraître *a priori* surprenant compte tenu du public de Saint-Domingue, composé en partie de colons et de militaires.

Dans les limites de notre propos qui n'a pu se fonder sur des témoignages précis en dehors des indications furtives de quelques journaux, nous interrogerons les modalités de réécriture de cette anecdote rapportée par l'abbé Raynal pour en explorer les enjeux sur les scènes des Caraïbes, en étudiant l'édition parisienne et deux autres éditions imprimées en 1787 à Saint-Domingue¹⁰ selon une perspective dramaturgique, à la lumière des travaux sur les conditions matérielles des spectacles, de manière à imaginer la représentation envisagée. Plus précisément, nous nous demanderons dans quelle mesure les choix de César Ribié qui gouvernent la représentation de *L'Héroïne américaine* correspondraient aux valeurs d'un théâtre des Lumières susceptible de toucher le public des Caraïbes.

Pour ce faire, nous analyserons comment s'opère le passage d'un genre à l'autre, de l'essai de l'abbé Raynal à la pantomime, selon des choix dramatiques et dramaturgiques. Cela nous conduira alors à examiner de plus près les choix inhérents aux représentations, sur les scènes parisiennes et les scènes des Caraïbes, afin d'en expliciter, dans un dernier temps, les implications dans le contexte historique, colonial et pré-révolutionnaire, selon les choix philosophiques supposés.

1-D'un genre à l'autre : choix dramatiques et dramaturgiques

L'abbé Raynal n'est pas le premier à rapporter cette anecdote que les récits de voyage du XVII^e siècle de Jean Mocquet ou de Richard Ligon avaient introduite parmi les écrivains français. Dans la version de Richard Ligon, traduite en 1657 sous le titre de *La véridique histoire des Barbades*, l'Anglais, Thomas Inkle, abandonne Yariko, cette jeune femme qui l'a sauvé, et la vend comme esclave. Selon les récents travaux de Cecilia Feilla qui répertorient ces réécritures¹¹, cette seconde version sera la plus répandue au XVIII^e siècle, notamment grâce à Richard Steele, qui publie en 1711, dans le *Spectator*, l'« Histoire d'Inkle et d'Yarico ». La

⁹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, p.V : « On a suivi le plus qu'il a été possible, ce sujet historique ; les changements qu'on s'est permis, étaient nécessités par l'action théâtrale. »

¹⁰ J. Fouchard (*Le Théâtre à Saint-Domingue*, p.251) signalait l'existence de l'édition mentionnée dans la *Feuille du Cap-Français*, regrettant que cette « petite brochure » n'ait « pas été conservée ». En réalité, on trouve deux éditions de Saint-Domingue dans le fonds Rondel : Jean-François Arnould, *L'Héroïne américaine, pantomime en trois actes, représentée pour la première fois, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, à la foire Saint-Germain le 16 mars 1786* ; au Cap-Français, le 1^{er} août 1787 (Au Cap-Français, Imprimerie royale, 1787) ; Jean-François Arnould, *L'Héroïne américaine, pantomime en trois actes, représentée pour la première fois, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, à la foire Saint-Germain le 16 mars 1786* ; au Cap-Français, le 1^{er} août 1787, et au Port-au-Prince, le 10 octobre 1787 (au Port-au-Prince, Imprimerie royale, 1787).

¹¹ Lucien Bonaparte, *La Tribu indienne, ou Édouard et Stellina*, éd. Cecilia A. Fellia (London, 2006), p.9.

diffusion en France se poursuit par la voix des poètes¹² jusqu'au théâtre avec la comédie de Chamfort de 1764, *La jeune Indienne*, qui reçoit le meilleur accueil à la Comédie-Française.¹³

Ainsi, en insérant ce récit dans son *Histoire des deux Indes* en 1770, conformément à sa méthode de compilation,¹⁴ l'abbé Raynal réactive l'anecdote dans le contexte de la colonisation. Il accuse le « monstre [qui] vendit celle qui lui avait conservé la vie et donné son cœur avec tous les sentiments et tous les trésors de l'amour ». ¹⁵ L'écriture accroît le pathos et le sentiment d'injustice grâce au rythme binaire qui insiste sur une double trahison du jeune homme, en tant que gentilhomme et en tant qu'amant. Ces deux éléments justifient, selon la stratégie argumentative de l'auteur, la conspiration conduite par les Indiens avec la complicité des « nègres »¹⁶ même si elle fut interceptée la veille de son exécution, le passage s'achevant par la soumission des esclaves aux colons anglais. Conscient que ses lecteurs connaissent cette histoire, l'abbé Raynal renforce sa condamnation en présentant la version de Steele et ses traductions, comme un argument d'autorité dénonçant « ce monument infâme d'avarice et de perfidie ». ¹⁷ Il en fait habilement mention entre la fin de l'anecdote et le début du récit de la conjuration avortée.

En somme, ce que Raynal apporte de neuf relève du rapport de cause à conséquence entre une anecdote littérisée largement diffusée au XVIII^e siècle et « la guerre entre les Anglais et les sauvages », ¹⁸ un montage que dénonce Voltaire dans ses *Questions sur l'Encyclopédie* mais dont s'empare la scène de théâtre.

La pantomime de *L'Héroïne américaine* reprend la version de Raynal en liant la passion amoureuse, qui devient l'action principale, aux combats dans les colonies. La pièce en respecte également le cadre spatio-temporel puisqu'elle se déroule en « Amérique », ¹⁹ dans un décor extérieur, divisé entre la forêt et les côtes rocheuses.

Conformément aux lois du genre et au choix de la mise en relief de l'amour, les personnages conservent les prénoms originels que Raynal avait effacés, sans doute pour donner une dimension moins romanesque à l'anecdote : Inkle et Jarika (au lieu de Yarico dans le conte de Richard Steele). Ils partagent cette fois un amour réciproque à l'instar de la pièce de Chamfort à la Comédie-Française. En l'absence de paroles, les gestes entre les amants témoignent de nombreuses marques d'affection : « Inkle lui donne des témoignages de l'amour le plus tendre » ; ²⁰ ou encore « Inkle [...] ne s'occup[e] que du plaisir de revoir bientôt l'objet de sa

¹² Claude-François-Félix Boulenger de Rivery, « Inkle et Yariko », dans *Fables et Contes* (Paris, Duchesne, 1754), p.124-129 (le poème s'inspire de celui du poète allemand Gellert) ; Michel-Jean Sedaine, « Inkle et Yarico », dans *Recueil de poésies* (Londres, Paris, Duchesne, 1760), p.121-126.

¹³ Sur la réception, voir la réédition récente de Martial Poirson et Jacqueline Razgonnikoff, *Théâtre de Chamfort* (Vijon, 2009), p.75-80. D'après le répertoire d'André Tissier, ce succès se poursuit avec pas moins de 92 représentations parisiennes entre 1789 et 1795 : André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique* (Genève, 1992 et 2002), t.1, p.445 et t.2, p.439.

¹⁴ Voir : *Lectures de Raynal. L'Histoire des deux Indes en Europe et en Amérique au XVIII^e siècle : actes du colloque de Wolfenbüttel*, éd. Hans-Jürgen Lüsebrink et Manfred Tietz, *SVEC* 286 (1991) ; *L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie*, éd. Hans-Jürgen Lüsebrink et Anthony Strugnell, *SVEC* 333 (1995).

¹⁵ G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, p.197-198.

¹⁶ G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, p.198.

¹⁷ G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, p.198.

¹⁸ Voltaire, « Ana, Anecdote », *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs II*, éd. sous la direction de Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, dans Voltaire, *OCV*, t.38, 2007, p.286.

¹⁹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, p.6.

²⁰ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, I, 7, p. 9.

tendresse ».²¹ C'est cet amour qui leur permet de vaincre tous les dangers au cours des deux premiers actes où l'on voit Inkle poursuivi par les sauvages.

Bien entendu, le motif de la trahison amoureuse est maintenu. Il survient à l'acte III, une fois que les deux amants ont atteint, à la fin du deuxième acte, le camp des Anglais pour se placer sous leur protection. Cette perfidie est identique au fond de l'anecdote puisque Jarika est vendue par son amant. Mais, dans un souci de vraisemblance, l'acheteur n'est autre que le capitaine du navire anglais qui doit permettre à Inkle de s'enfuir. L'initiative vient en l'occurrence du capitaine qui succombe au charme de la jeune Indienne. La pantomime fait donc d'Inkle un personnage ambigu, déchiré entre ses sentiments pour la belle Jarika et une cupidité vraisemblablement associée au désir de quitter des lieux inhospitaliers mais aussi nourrie par des circonstances qu'il n'a pas provoquées.

La suite de l'action reprend le déroulement proposé par la version raynalienne puisque cette « atrocité »²² est observée par un personnage nouveau : le chef des sauvages qui, « révolté », décide « d'en tirer une prompt vengeance ».²³ Dès la scène suivante, les « Caraïbes reprennent les armes et se disposent à recommencer le combat ».²⁴ Contrairement à la version de Raynal, la rébellion a lieu : les sauvages remportent la victoire et les Anglais prennent la fuite. Les combats visibles sur scène permettent la libération de Jarika : « Arrive le chef, tenant la jeune Américaine d'une main et son sabre de l'autre ; il lui ôte ses chaînes, lui rend généreusement la liberté... ».²⁵ Inkle est quant à lui fait prisonnier, à la scène 12, par les sauvages et, dans la scène finale, Jarika lui sauve une dernière fois la vie mais choisit d'épouser le chef des sauvages. Le tout se termine dans la joie conventionnelle des préparatifs du mariage : « il se livrent à la joie, et se préparent à célébrer leur union ».²⁶

Par conséquent, ce n'est plus la conspiration qui retient l'attention au théâtre mais le destin de l'héroïne : Jarika tombe passionnément amoureuse d'un étranger qui la trahit et épouse finalement son sauveur, le courageux chef de son peuple. Les combats, mis au service de cette action principale, permettent désormais de libérer la belle et de réparer l'injustice.

Il s'agit en premier lieu d'intéresser le public à partir du personnage féminin, personnage principal focalisant tous les regards, ceux du public qui admire son héroïsme à travers sa vertu et son courage sans borne, ceux des personnages masculins de la pièce qui sont subjugués par sa beauté. Parmi ces derniers, la pièce ménage l'apparition de deux nouveaux personnages dotés d'une épaisseur : le capitaine du navire anglais, qui est l'acheteur, et le chef des sauvages, que l'on devine chez Raynal à travers les chefs de la conspiration, notamment le délateur.²⁷

Ces deux personnages masculins s'inscrivent dans les codes de l'écriture dramatique grâce au motif de la rivalité amoureuse et déplacent le manichéisme, présent dans l'écriture argumentative de *l'Histoire des deux Indes*, depuis les amants vers leurs représentants politiques. En effet, la perfidie d'Inkle est atténuée puisque c'est le capitaine anglais qui soudoie le jeune homme dont il est jaloux,²⁸ c'est lui qui le manipule jusqu'à ce qu'il accepte le sordide

²¹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, I, 8, p. 9.

²² J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 4, p.19.

²³ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 4, p.19.

²⁴ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 5, p.19.

²⁵ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 9, p.20.

²⁶ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 15, p.24.

²⁷ G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, p.198 : « un des chefs du complot en avertit son maître ».

²⁸ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, II, 10, p.16.

marché : « Ébloui par la quantité d'or que renferment les deux bourses, et vaincu par les instances du capitaine, Inkle consent enfin à abandonner... ».²⁹ Inkle s'apparente davantage à un garçon immature, insouciant,³⁰ influençable, qui manque de courage,³¹ tout en étant amoureux et « déchiré par [les] remords »³² lors du dénouement. En revanche, le manichéisme s'inscrit de manière très nette entre le chef des sauvages et le capitaine du navire anglais : le premier cherche à séduire Jarika et la libère tandis que le second l'achète comme un vulgaire objet et l'enchaîne. Le chef des sauvages, juste, courageux, altruiste, incarne le sens du devoir, tandis que le capitaine anglais est envieux, belliqueux, brutal et lâche. L'un symbolise la nature humaine dans sa générosité et sa solidarité, l'autre, la corruption de l'homme par le pouvoir et l'argent.

Empreinte des idées des Lumières, la pièce engage donc le public à adhérer au camp des « sauvages », de l'homme de la Nature, rejoignant par là même la « vision idéalisante du monde primitif »³³ de l'abbé Raynal que rappelle Pierre Berthiaume, tout en répondant aux goûts d'un public avide d'histoires d'amour vraisemblables et de cadre exotique.

2-D'une scène à l'autre : choix scéniques et scénographiques

Conformément au répertoire de l'Ambigu-Comique où officie Arnould,³⁴ c'est la pantomime qui est choisie, genre à grand spectacle visuel et musical, « avec un luxe de costumes, de décors et de musique »,³⁵ genre qui repose sur un langage universel propre à toucher la diversité des spectateurs dans les salles de Saint-Domingue. Le choix de cette pièce est d'autant plus judicieux de la part de Ribié que les pièces musicales sont davantage prisées que le théâtre parlé au Cap-Français comme au Port-au-Prince, selon David Powers.³⁶ Ces deux théâtres principaux, d'une capacité d'accueil respective de 1500 et 2200 personnes,³⁷ programment les quatre représentations de *L'Héroïne américaine* durant la tournée de Saint-Domingue de 1787-1788.

De fait, cette mise en scène suppose les moyens techniques et l'espace adéquats au divertissement spectaculaire épique attendu. Si le *Journal de Paris* de mars 1786 annonçait sobrement une « pantomime historique en 3 actes »,³⁸ la *Feuille du Cap-Français* quant à elle affiche une « pantomime en trois actes, à grand spectacle, ornée de combats et d'évolutions

²⁹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 3, p. 18.

³⁰ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, I, 8, p.9 : bien que recherché par les sauvages, il s'endort hors de la cabane.

³¹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, II, 7, p.15 : c'est Jarika, par le courage dont elle fait preuve, qui l'engage à combattre.

³² J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 15, p.24.

³³ Pierre Berthiaume, « Raynal : rhétorique sauvage, l'Amérindien dans l'*Histoire des deux Indes* », dans *L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie*, p.244.

³⁴ Arnould-Mussot, metteur en scène, devient l'associé d'Audinot à la tête de cette troupe de 1769 jusqu'à sa mort en 1795 (Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, t.1, p.20).

³⁵ Edmond-Denis Manne et Charles Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, p.45.

³⁶ David M. Powers, *From plantation to paradise ? : cultural politics and musical theatre in French slave colonies, 1764-1789* (East Lansing, 2014), p.69 et 77.

³⁷ D. M. Powers, *From plantation to paradise ?*, p.66 et 76.

³⁸ *Journal de Paris* 75, 16 mars 1786, p.304. On retrouve cette appellation dans les numéros suivants : 76, 17 mars 1786, p.308 ; 77, 18 mars 1786, p.312 ; 79, 20 mars, p.320 ; 80, 21 mars 1786, p.324 ; 83, 23 mars 1786, p.332 ; 84, 25 mars 1786, p.340 etc.

militaires », ³⁹ propre à satisfaire le goût des soldats qui composent une partie du parterre au théâtre du Cap. ⁴⁰ De nombreux tableaux militaires se succèdent, dans une esthétique du contraste, liée aux costumes, conformément au système des personnages divisés entre les soldats anglais et les sauvages.

Le spectacle, très rythmé, donne à voir les défilés des soldats en bon ordre sur une musique appropriée, ⁴¹ peut-être une « marche », ce morceau instrumental de rythme binaire qui était employé en musique baroque pour « scander le pas d'une armée », ⁴² avec des effets de symétries comme aux scènes 3 et 4 de l'acte II où chaque camp forme tour à tour trois divisions. ⁴³ Les compositions sont parfois géométriques lorsque les soldats anglais quittent la scène en « [défilant] par différents chemins... ». ⁴⁴ Une grande bataille a même lieu sur scène, laissant s'affronter les deux camps, au centre de la pièce, un moment relativement long qui fait penser à une danse d'action de la part des soldats : « La victoire, après être restée quelque temps indécise, se déclare enfin en faveur des Anglais ». ⁴⁵

À ces grands déploiements militaires, s'ajoutent à l'acte I les scènes de poursuite ou des combats plus individuels subordonnés à l'intrigue amoureuse. C'est le cas du combat en duo de Jarika et d'Inkle contre quatre sauvages, qui manifeste sur scène la force de cet amour. Inkle est entouré par les sauvages, sans défense :

Jarika paraît furieuse, elle s'élanche sur un des sauvages, lui enlève sa massue et se range à côté d'Inkle, qu'elle couvre de son corps en s'exposant aux coups qu'on lui porte. À cette action fière et généreuse le courage d'Inkle se ranime ; et joignant ses efforts à ceux de l'Américaine, ils forcent bientôt à eux deux seuls, les quatre sauvages à prendre la fuite. ⁴⁶

Cette lutte met en lumière tout le courage de Jarika qui n'est pas représentée comme une victime fragile mais comme une guerrière prête à combattre pour sauver celui qu'elle a choisi. Ces scènes de batailles se poursuivent peu avant le dénouement sous la forme d'un duel attendu entre Inkle et le chef des sauvages à la scène 9 de l'acte III :

Inkle accourt pour reprendre Jarika ; il fond impétueusement sur le chef des sauvages ; les sauvages se retirent et emmènent l'Américaine presque malgré elle. Il se livre un combat vif et opiniâtre entre Inkle et le chef ; celui-ci est sur le point d'être victorieux. Inkle commence à s'affaiblir. ⁴⁷

³⁹ *Feuille du Cap-Français* 30, 28 juillet 1787.

⁴⁰ D. M. Powers, *From plantation to paradise ?*, p.150.

⁴¹ Des partitions sont répertoriées à la bibliothèque de Rouen (où Ribié joue aussi à la fin du XVIII^e siècle) dans le fonds du Théâtre des Arts, (Johann Élar, *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie* (Rouen, 2004), t.1, p.158.

⁴² Sylvie Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque* (Paris, 1996), p.440.

⁴³ Les deux éditions de 1787 présentant un texte identique, nous choisissons comme édition de référence celle du Cap-Français de 1787 car les deux dernières pages manquent dans l'exemplaire du Port-au-Prince (en ligne sur Gallica). J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine* (au Cap-Français, Imprimerie royale, 1787), II, 3 et 4, p.14 : « Un régiment anglais s'avance en bon ordre. Le Capitaine en forme trois divisions qu'il envoie à la découverte de différents endroits. » / « Le chef des sauvages, qui s'est aperçu de la manœuvre de l'ennemi, fait avancer ses compagnons, dont il forme trois divisions, auxquelles il ordonne de prendre le même chemin que les Anglais. »

⁴⁴ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, II, 10, p.16.

⁴⁵ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, II, 8, p.15.

⁴⁶ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, II, 7, p.15.

⁴⁷ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 9, p.20.

Cet affrontement entre les deux rivaux rejoint l'action principale autour de Jarika, d'autant plus lorsque le capitaine vient prêter main forte à Inkle : « rend[ant] la partie trop inégale pour que le Chef puisse résister plus longtemps ; il est au moment d'être massacré, lorsqu'arrive aussitôt une troupe de sauvages... ».⁴⁸ Ces combats, ponctués par des effets de surprise, tiennent en haleine le public qui ne perd pas de vue le destin de Jarika et qui tremble tour à tour pour Inkle puis, surtout, pour le chef des sauvages.

Ces scènes épiques spectaculaires, qui plantent un décor de guerre, permettent donc d'associer le destin individuel des personnages au destin collectif des deux peuples. Particulièrement soignées sur le plan esthétique pour produire un effet visuel et sonore certain, elles alternent avec des passages tout à fait opposés dans lesquels Jarika se situe le plus souvent au cœur de l'action ; ce qui donne lieu à un spectacle rythmé entre des scènes très remplies, pleines de mouvements et de figurants, et des scènes intimes empreintes de lyrisme amoureux ou de pathos.

Les tableaux épiques laissent donc place à des tableaux pathétiques qui font appel aux émotions du spectateur. Le personnage de Jarika est joué par Madame Marsan, première étoile, comédienne à succès du Théâtre du Cap. C'est le rôle le plus varié et le plus riche en émotions de toute la pantomime. Il devient d'ailleurs le tout premier rôle dans les deux éditions de Saint-Domingue contrairement à l'édition parisienne, comme en témoigne l'ordre de présentation des personnages.⁴⁹ Sans doute le jeu et la notoriété de Madame Marsan expliquent-ils ce choix de la part de Ribié qui fait imprimer la pantomime pour le public venu applaudir le spectacle. Nous pouvons en déduire une stratégie habile qui consiste à mettre en tête d'affiche une actrice célèbre que les spectateurs apprécient mais le fait est que la variété du rôle de Jarika correspond manifestement aux multiples talents de Madame Marsan, capable de charmer, d'attacher, de séduire, selon Moreau de Saint-Méry qui ne tarit pas d'éloges à son égard.⁵⁰

⁴⁸ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 10, p.20.

⁴⁹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, p.VI. Dans l'édition parisienne, Inkle arrivait en tête de la liste des personnages, suivi du Capitaine du vaisseau anglais. Jarika n'était qu'en troisième position (J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, p.6).

⁵⁰ Louis-Élie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île Saint-Domingue* (Philadelphie, chez l'auteur ; Paris, Dupont ; Hambourg, chez les principaux libraires, 1797), t.1, p.364. Moreau de Saint-Méry, érudit créole, né à La Martinique en 1750, issu d'une grande famille de magistrats, partit en France faire des études de droit qu'il acheva brillamment en quatorze mois avant de revenir exercer les fonctions d'avocat, avec *brio*, au Cap-Français. Quelques années plus tard (sept ou huit ans), il devint membre du Conseil supérieur du Cap, à Saint-Domingue. Connue pour sa capacité de travail exceptionnelle, il recueillit des informations très précises sur Saint-Domingue et les Antilles tant par les fonds d'archives mis à sa disposition que par ses nombreux voyages ; ce qui donna lieu à des travaux très documentés dans tous les domaines. Appelé à Paris où il fréquenta les milieux littéraires et savants, il présida l'assemblée des électeurs de Paris du 12 au 30 juillet 1789. Député des colonies sous la Constituante, il rejoignit ensuite le Conseil du ministère de la justice. En août 1792, fuyant la Terreur, il partit en Amérique, à New York puis à Philadelphie où il dut refaire fortune notamment grâce à ses écrits qu'il publia avec succès. De retour à Paris cinq ans plus tard, il fut nommé historiographe au Ministère de la Marine, chargé de rédiger un code colonial, avant d'être conseiller d'État sous le Consulat. Il en résulta de nombreux travaux d'ordre pratique et administratif. Nommé ensuite à Parme, il assura les fonctions de gouverneur avec zèle et probité mais en 1806, des revers politiques l'obligèrent à regagner Paris, injustement disgracié et sans fortune. Toujours très ancré dans les sociétés littéraires et savantes, considéré comme un homme de principes, attaché au bien collectif, il dut attendre 1814 pour obtenir une juste reconnaissance royale avant de s'éteindre en 1819. Pour plus de détails, voir Augustin-François de Silvestre, *Notice biographique sur M. Moreau de Saint-Méry*, [Paris], imprimerie de Mme Huzard, 1819.

L'attention du public est portée par son jeu hyperbolique de la passion amoureuse : elle « accourt », ⁵¹ « tressaille de joie », ⁵² « vole à l'endroit où elle a fait cacher son amant [...] et lui demande avec les plus vives instances la permission de partir avec lui ». ⁵³ Dans la scène finale encore, lors de l'acquiescement de son bien-aimé dont elle connaît pourtant la trahison, elle ne peut empêcher un premier mouvement spontané : « Jarika tressaille de joie, elle vole à son amant, et lui ôte avec le plus vif empressement ses chaînes ». ⁵⁴ Le jeu de la pantomime, qui annonce celui du mélodrame, particulièrement outré, permet aux acteurs d'explicitier les sentiments en l'absence de paroles, « le public simple, ayant constamment besoin d'être guidé par des mimiques expressives, beaucoup plus directes et suggestives qu'un texte parlé », ⁵⁵ comme le rappelle J.-M. Thomasseau.

Aux tableaux épiques pris en charge par les combattants, succèdent des tableaux pathétiques, sous l'influence du drame, dans lesquels Jarika occupe une place centrale. Ce sont davantage les scènes proches des tableaux de la « femme échevelée », ⁵⁶ chers à Diderot, qui accroissent le pathos et la tension dramatique, des scènes au cours desquelles elle est prête à donner sa vie pour sauver celle de son amant, où le temps s'interrompt, où l'on imagine éventuellement un arrêt de la musique et les gestes des autres personnages présents sur scène, comme à la scène 10 de l'acte I :

Les sauvages ont déjà le sabre levé sur sa tête : prête à recevoir le coup de la mort, plutôt que de trahir son amant, elle se jette à genoux, se couvre les yeux de ses deux mains, et attend courageusement le sort qui lui est préparé. ⁵⁷

Visuellement, cette scène est mise en parallèle, pour le public, avec la scène du dénouement, au moment où Inkle, cloué au pilori, attend que le chef des sauvages ordonne le début du sacrifice : « Jarika éperdue, accourt et lui retient le bras ; elle le supplie [...] » jusqu'à ce qu' « elle s'éloigne, tire un poignard et menace de se donner la mort ». ⁵⁸ Ces deux tableaux suspendus, où la vie de Jarika ne tient qu'à un fil, rencontrent une fin heureuse grâce à l'intervention salvatrice du chef des sauvages.

Ces constructions visuelles guident ainsi le public qui perçoit ces jeux d'échos. Le personnage endormi, *topos* de la scène d'*innamoramento* à l'opéra, est utilisé à deux reprises, pour renforcer l'adhésion du public envers Jarika. À l'acte I, le sommeil d'Inkle donne lieu au témoignage amoureux attendu – Inkle endormi fait l'objet de l'affection la plus tendre de la part de Jarika qui le contemple en silence – ⁵⁹ mais à l'acte III, le sommeil de Jarika ⁶⁰ conduit à son enchaînement, comme en témoigne cette scène de larmes :

⁵¹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 9, p.10.

⁵² J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 9, p.10.

⁵³ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 14, p.12.

⁵⁴ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.23

⁵⁵ Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)* (Lille III, 1974), p.446-447.

⁵⁶ Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, éd. Laurent Versini, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV, p.1137, p.1143.

⁵⁷ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 10, p.10-11. Pendant ce temps, Inkle « effrayé, [...] rentre promptement dans le creux du rocher » (p.11).

⁵⁸ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.22.

⁵⁹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 9, p.10.

⁶⁰ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 3, p.18. : « le soldat saisit cet instant pour passer, avec beaucoup de précaution, un anneau de la chaîne au bras de Jarika, dans la crainte de l'éveiller. »

[...] la chaîne dont elle est chargée frappe ses regards ; interdite, effrayée, ses yeux se fixent sur ceux d'Inkle, qui dans l'instant détourne les siens et semble vouloir se dérober à sa vue. [...] elle veut se jeter à ses genoux : mais Inkle, en s'éloignant, lui déclare que tout est rompu [...] tremblante, les yeux baignés de larmes, elle tend les bras vers son amant ; sa douleur lui laisse à peine la force de se soutenir ; elle ne cherche plus qu'à exciter du moins la compassion...⁶¹

Ce jeu permet d'adopter le point de vue de la jeune femme, de rendre visible son déchirement intérieur. Or l'impact sur le public n'en est que plus fort si l'on en croit les théories de l'abbé Batteux à propos du langage gestuel, ce langage de la nature qui atteint l'individu au plus profond de son âme, dans une opposition entre le langage institutionnel de la parole et la langue originelle et naturelle : « La parole nous instruit, nous convainc, c'est l'organe de la raison ; mais le ton et le geste sont ceux du cœur : ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. »⁶² Ainsi, tandis que l'anecdote amoureuse faisait partie de la rhétorique argumentative de l'abbé Raynal pour motiver la rébellion, elle permet, dans la pantomime, de faire sentir les injustices et souffrances du peuple des Caraïbes en privilégiant l'empathie.

Cette scène, particulièrement travaillée, tel un tableau au centre duquel Jarika à terre est placée entre les deux hommes, n'est pas sans rappeler les illustrations des diverses éditions de *L'Histoire des deux Indes* depuis 1774 ainsi que les a étudiées Lise Andries.⁶³ Tandis que celles-ci mettent en relief les jeux de regard, notamment celui de la jeune femme qui détourne la tête en signe de douleur, la pantomime met en scène la honte et la gêne d'Inkle qui « semble vouloir se dérober à sa vue ». ⁶⁴ Le tableau scénique est tout entier encadré par un autre regard, un regard surplombant, celui du chef des sauvages qui « sur le haut d'un rocher [...] examine avec l'attention la plus marquée ce qui se passe » et qui ressort « révolté de cette atrocité ». ⁶⁵ C'est ce regard du chef des sauvages, sorte de double du public, qui met en abyme tout le tableau, à l'instar du quatrième mur défendu par Diderot, et qui accroît, tout en le validant, le sentiment d'injustice. Le public adopte donc le point de vue du chef des sauvages dans un jeu de mise à distance et d'implication émotionnelle à la fois, dans une habile superposition des points de vue qui l'invite à réfléchir. Or la question essentielle que pose cette pièce est celle de l'esclavagisme plus particulièrement portée par les tableaux des « sauvages » dont on peut interroger l'objectif, entre exotisme et effet de réel⁶⁶.

Qu'en est-il donc de la réception des scènes propres à l'esclavagisme à Paris et à Saint-Domingue ? Contre toute attente, la comparaison entre les pièces éditées en 1787 à Saint-Domingue et l'édition parisienne de 1786 ne révèle que deux modifications : le remplacement des « femmes caraïbes »⁶⁷ par les « sauvages »⁶⁸ et la suppression de la scène 7 de l'acte III tout

⁶¹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 4, p.18-19.

⁶² Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, Durand, 1746), p. 254.

⁶³ Lise Andries, « Les illustrations dans l'*Histoire des deux Indes* », dans *L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie*, p.11-41.

⁶⁴ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 4, p.18.

⁶⁵ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 4, p.19.

⁶⁶ Cela ferait écho aux deux modes de lecture de l'ouvrage de l'abbé Raynal, « attente "exotique" du lecteur européen, attente "pragmatique" du lecteur colonial », qu'interroge Jean-Michel Racault (« L'effet exotique dans l'*Histoire des deux Indes* et la mise en scène du monde colonial de l'océan Indien », dans *L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie*, p. 120).

⁶⁷ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, I, 1, p.7 et III, 9, p.20.

⁶⁸ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 1, p.7 et III, 8, p.20.

entière construite autour des femmes caraïbes qui perçoivent le bruit des combats.⁶⁹ Ces modifications auraient pu s'expliquer par les conditions matérielles du spectacle, sans doute par les effectifs des théâtres de Saint-Domingue mais Moreau de Saint-Méry fait mention de huit femmes et douze hommes composant la troupe du Cap-Français⁷⁰. Une scène exclusivement féminine aurait été envisageable à moins que de tels tableaux féminins n'aient correspondu davantage à l'exotisme apprécié sur les scènes des boulevards parisiens et qu'ils n'aient été jugés inadéquats sur les scènes des Caraïbes.

Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que les tableaux relevant de l'esclavagisme, que l'on retrouve dans les illustrations de l'ouvrage de l'abbé Raynal,⁷¹ sont sentis comme proches de la réalité à Saint-Domingue. La pièce s'ouvre sur ce tableau : « Inkle, à la tête de quelques soldats, conduit deux sauvages enchaînés », ⁷² tableau repris à la fin de l'acte II avec le défilé des sauvages « enchaînés deux à deux ». ⁷³ Mais le rapport de force s'inverse dès la troisième scène où Inkle est poursuivi par les sauvages, ⁷⁴ de même qu'à la scène 6 de l'acte II. ⁷⁵ Ainsi, dans la dernière scène, justice est rendue : c'est Inkle qui est enchaîné et « conduit par quatre sauvages ». ⁷⁶

Cette scène finale retient l'attention en s'appuyant sur un autre stéréotype : celui des sauvages s'appêtant à exécuter leur prisonnier dans un rituel sacrificiel. Inkle est cette fois au centre du tableau, attaché au poteau après une longue préparation qui prend visiblement la forme d'un ballet puisque pour la première fois est mentionnée la danse des sauvages : « Marche composée de sauvages ; ils arrivent en dansant ». ⁷⁷ Selon les principes de Noverre où danse et mimes se rejoignent, il s'agit d'un ballet d'action accompagné de musiques et d'instruments spécifiques, avec des accessoires tels que le « scalpel » ou le « casse-tête ». ⁷⁸ Sans doute se rapproche-t-on sur scène des « danses nègres » ⁷⁹ que mentionne Jean Fouchard. Dans son traité *De la danse*, Moreau de Saint-Méry, souligne la singularité de ces danses dites primitives qui sont parfois liées à la férocité des sacrifices humains. ⁸⁰ Dans la pantomime, les indications sont suffisamment vagues pour que les acteurs les interprètent à leur guise :

Cérémonies ordinaires des sauvages lorsqu'il se disposent à faire mourir un prisonnier. Il est conduit et attaché au poteau. On allume le feu. Le chef est au moment de donner le signal pour commencer les tourments qu'ils ont coutume de faire souffrir à leur prisonnier... ⁸¹

⁶⁹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 7, p.19-20.

⁷⁰ L.-É. Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île Saint-Domingue*, t.1, p.431.

⁷¹ Lise Andries, « Les illustrations dans l'*Histoire des deux Indes* », dans *L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie*, gravure 18, p.39.

⁷² J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 1, p.7. I, 3, p.8.

⁷³ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, II, 9, p.16.

⁷⁴ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, I, 3, p.8.

⁷⁵ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, II, 6, p.14-15.

⁷⁶ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.22.

⁷⁷ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.22.

⁷⁸ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.22.

⁷⁹ J. Fouchard, *Le Théâtre de Saint-Domingue*, p.281.

⁸⁰ L.-É. Moreau de Saint-Méry, *De la danse* (Parme, Bodoni, 1801), p.14-15 et p.36.

⁸¹ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.22.

Le tableau est certainement des plus spectaculaires comme en témoigne le dessin de mise en scène de l'atelier Ziesenis,⁸² avec de nombreux danseurs et figurants sur scène, selon une composition symétrique plaçant le condamné menacé d'une hache sanglante au centre du tableau et à l'avant-plan, les suppliques de Jarika envers le chef dont le costume le distingue des autres personnages.

Cette scène proche des illustrations de *L'Histoire des deux Indes* ne pourrait-elle faire partie des stéréotypes pour le public parisien ? Serait-elle perçue différemment à Saint-Domingue où les costumes et les décors seraient moins éloignés du réel ? Si la scène porte des traces d'exotisme à Paris, ne serait-ce pas différent à Saint-Domingue ? En effet l'édition de 1787 ne prévoit pas le « divertissement général [qui] termine la pantomime »⁸³ en 1786. Ce finale, propre sans doute à la troupe de l'Ambigu Comique, plus enclin à se retrouver de pièce en pièce sans ancrage particulier, aurait-il paru décalé au sein des troupes de Saint-Domingue ? Le fait est que César Ribié n'a pas transféré ce ballet, convenu, sur les scènes de Saint-Domingue où un quart des spectacles incluaient des danses africaines, selon David Powers.⁸⁴ L'esthétique du tableau permet ainsi de tendre un miroir à la salle qui impliquerait davantage le public de Saint-Domingue, toutes catégories confondues.

3-D'un temps à l'autre : choix philosophiques et politiques

C'est donc ce rapport entre implication émotionnelle des spectateurs et mise à distance critique que nous pouvons interroger selon le contexte historique des représentations.

Le succès de la pièce, le 1^{er} août 1787, est manifeste puisqu'elle est reprise la semaine suivante pour le dernier spectacle donné au Cap-Français avant le départ des comédiens pour Saint-Marc et Port-au-Prince. Elle est encore jouée une troisième fois sur la scène du Cap, en février 1788, lors du retour des comédiens. Annoncée par le *Journal du Cap* comme un « grand spectacle, orn[é] de combats et d'évolutions militaires »⁸⁵ lors de la première, rappelons-le, la promotion du spectaculaire disparaît ensuite au profit de la dimension « historique » : « Les sieurs Ribié et Jaymond, comédiens de Paris, partant pour Saint-Marc, donneront mercredi 8 du courant, pour la clôture de leur spectacle, une seconde représentation de *L'Héroïne américaine*, pantomime historique en trois actes, ... ».⁸⁶ Quant à la troisième séance, elle est introduite comme une « grande pantomime en trois actes, dans laquelle Mme Marsan remplira le rôle de l'héroïne ».⁸⁷ Ces diverses manières de présenter la pantomime en insistant soit sur le grandiose épique, soit sur la source historique, soit sur le rôle féminin, donnent sans doute à lire le spectacle de manières différentes selon le public auquel il s'adresse. David M. Powers en souligne la diversité : les loges principales sont occupées par les représentants du pouvoir politique, suivis par les colons issus de l'aristocratie et de la riche bourgeoisie ; le parterre est composé d'artistes, de marins, de soldats, de jeunes hommes déshérités ou encore de femmes

⁸² L'original (encre et aquarelle, en coul. ; 19,2 x 34,2 cm) se trouve à la BnF. Il est reproduit dans l'ouvrage de Noëlle Guibert et Michèle Thomas, *Le Théâtre et la dramaturgie des Lumières : images de l'Album Ziesenis* (Arcueil, 1999), p. 54-55.

⁸³ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1786, III, 15, p.24.

⁸⁴ D. M. Powers, *From plantation to paradise ?*, p.81.

⁸⁵ *Feuille du Cap-Français* 30, samedi 28 juillet 1787.

⁸⁶ *Feuille du Cap-Français* 31, samedi 4 août 1787.

⁸⁷ *Feuille du Cap-Français* 5, samedi 2 février 1788.

créoles blanches ; le paradis quant à lui est réservé aux personnes de couleur, notamment des femmes affranchies.⁸⁸

Ajoutons à cette pluralité des réceptions le succès révolutionnaire de cette pièce puisqu'à Paris, la scène de l'Ambigu-Comique l'accueille encore vingt-six fois entre 1790 et 1792.⁸⁹ Cela nous permet de mieux cerner l'interprétation et l'intérêt de Ribié, lui qui participa à la prise de la Bastille⁹⁰ et programma des spectacles patriotiques au Théâtre de la République qu'il créa à Rouen en 1793.⁹¹ Il composa par ailleurs deux pièces, *Le Héros américain* puis *Les Vierges du soleil* – cette dernière ayant été écrite à l'issue de cette première tournée⁹² – qui relèvent de sujets proches : la lutte entre les « sauvages » et les colonisateurs qui se cristallise en une histoire d'amour impossible, permettant de mêler scènes de combats et scènes pathétiques pour dispenser des valeurs de tolérance.

En ce sens, le choix de *L'Héroïne américaine* serait un choix engagé de la part de César Ribié en faveur des valeurs de liberté sur les scènes des colonies. On peut effectivement lire la pantomime de manière allégorique comme nous y invite une phrase de la dernière scène, placée en italique dans toutes les éditions, phrase à connotation politique et philosophique, impliquant un parti-pris contre les colonisateurs : « Elle [Jarika] voue une haine éternelle à lui et à sa nation ».⁹³ Compte tenu du contexte historique, le public français ne peut qu'adhérer à cette critique du colon anglais, Bernard Camier et Laurent Dubois qualifiant d'ailleurs la brochure du Cap-Français de 1787 de « pamphlet ».⁹⁴

L'italique met en évidence le jeu de scène de Jarika mais il invite aussi le lecteur à assimiler le personnage à l'ensemble du peuple caribéen. La victoire de Jarika serait non seulement la victoire de l'amour sur la cupidité mais aussi celle de la liberté sur l'oppression. Jarika renonce à Inkle en prenant conscience de ce que les chaînes ont signifié pour elle : « Elle les considère un instant, frémit en se rappelant que ce sont les mêmes dont on s'est servi, lorsqu'il l'a vendue au capitaine, et les jette au loin avec effroi ».⁹⁵ Le moment, solennel, par le retour du silence, prépare le dénouement : Jarika « offre sa main »⁹⁶ au chef des sauvages dont elle reconnaît la « noblesse ». Le mariage, entre les amants ou entre les nations, doit être consenti et non forcé : c'est le cœur de tout un peuple qu'il faut convaincre d'autant qu'il partage les mêmes valeurs que l'homme des Lumières. Si Jarika incarne le peuple et les terres des Caraïbes qui attisent toutes les convoitises, le public peut interpréter la pièce comme une invitation à conquérir un territoire, non par la force injuste (celle du capitaine anglais), mais par les valeurs fédératrices que manifeste le chef des sauvages, défenseur de la liberté.

⁸⁸ D. M. Powers, *From plantation to paradise ?*, p.79-81.

⁸⁹ Voir André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution* t.1, p.132. Elle avait été jouée 85 fois en 1786 (t.2, p.432). Elle est également adaptée en « drame lyrique avec évolutions militaires » avec une musique de Foignet et un ballet de Deshayes, représentée 12 fois au Cirque national ou Cirque patriotique du Palais Royal du 14 avril 1791 au 15 mai 1791 (t.1, p.364).

⁹⁰ Edmond-Denis Manne et Charles Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, p.146.

⁹¹ Edmond-Denis Manne et Charles Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, p. 147.

⁹² J. Fouchard, *Le Théâtre à Saint-Domingue*, p.254. J. Fouchard ajoute une autre pièce écrite en même temps que *Les Vierges du soleil*, au retour de Saint-Domingue, *L'Habitant de Saint-Domingue*, qui n'a pas été retrouvée.

⁹³ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.23.

⁹⁴ Bernard Camier et Laurent Dubois, « Voltaire et *Zaire*, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 54-4 (2007), p.52.

⁹⁵ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.23.

⁹⁶ J.-F. Arnould, *L'Héroïne américaine*, 1787, III, 14, p.23.

Toutefois l'esclavagisme est abordé par une double voie détournée auprès du public hétérogène de Saint-Domingue : d'une part, la vente de Jarika est perçue comme une injustice faite aux sauvages ; d'autre part, les Anglais, et non les Français, en sont accusés. Tel est déjà le point de vue de l'abbé Raynal que l'on peut lire dans la construction même de son argumentation. La narration de l'anecdote vient en effet illustrer les habitudes préjudiciables et malhonnêtes des Anglais, dont la « barbarie » consiste à « enlev[er] en Amérique »⁹⁷ les autochtones pour les réduire en esclavage. Si le message de Raynal n'est pas aussi clair que celui de la pantomime, c'est sans doute autant en raison des faits historiques (une rébellion avortée) que de l'ambiguïté d'une écriture qui s'adresse à la fois aux « oppresseurs » et aux « opprimés », comme le résume Jacques Chouillet.⁹⁸ Quoiqu'il en soit, quelques pages plus loin, l'abbé Raynal dénonce de nouveau cette « barbarie »⁹⁹ des Anglais qui chassent de Montserrat les sauvages qui y habitaient. La réédition de 1780 ajoute même, au sujet de l'établissement britannique en Jamaïque, combien « ce serait une injustice horrible de confondre les anciens propriétaires de l'île avec les Africains ».¹⁰⁰ Cette mise à distance de la traite négrière correspond d'ailleurs à une tendance visible sur les planches où, selon Sylvie Chalaye, les esclaves noirs ne sont pas représentés en tant que tels jusqu'en 1791, grâce à une habile confusion avec les indiens dont *L'Héroïne américaine* fournit un exemple significatif, les « nègres [étant] habilement dissimulés derrière les sauvages indiens ».¹⁰¹

En outre la pièce de Ribié, qui efface la conspiration entre les sauvages et les « nègres »¹⁰² de la version raynalienne, rend d'autant plus légitime la réaction de défense de la part de Jarika et de son peuple, loin de toute conjuration. Aussi peut-on penser que face à cette iniquité dévoilée par le destin de Jarika, tous les spectateurs – parmi lesquels les colons et militaires mais aussi de nombreuses femmes, des mulâtres, des affranchis – se rangent unanimement derrière la cause des sauvages quand bien même les raisons premières ou le degré d'empathie varient d'une composante du public à l'autre. Dans la mesure où la dénonciation ne porte pas explicitement sur l'esclavagisme mais sur le comportement inacceptable de l'usurpateur anglais face au bon sauvage, il est parfaitement envisageable que les colons présents lors de ces représentations ne se soient pas sentis offensés. Cette hypothèse peut être étayée par la progression à Saint-Domingue d'un mouvement en faveur des Lumières comme le laisse penser la création d'une « société des sciences et des arts du Cap-Français »¹⁰³ en 1784.

Ainsi, la pièce de Ribié ne met pas directement en cause le colon français sur les scènes de Saint-Domingue. En revanche, à Paris ou durant la période révolutionnaire, elle a pu être perçue comme plus radicale, engageant le peuple de la nature à se révolter, en prenant parti en faveur d'une rébellion juste au nom des valeurs de liberté, de tolérance et d'anti-esclavagisme. La

⁹⁷ L'anecdote est ainsi introduite : « Les travaux, dirigés par des Européens, étaient supportés par des esclaves achetés en Afrique, ou même enlevés en Amérique. Cette dernière espèce de barbarie était un appui ruineux pour un nouvel édifice : elle faillit en coûter le renversement. Des Anglais, débarqués sur les côtes du continent pour y faire des esclaves, furent découverts par les Caraïbes qui servaient de butin à leurs courses. » (G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, 1770, t.5, p.197.)

⁹⁸ Jacques Chouillet, « Posface : Raynal face à l'horizon d'attente des Lumières », dans *Lectures de Raynal*, p.375.

⁹⁹ G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, 1770, t.5, p. 202.

¹⁰⁰ G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, Genève, Jean-Leonard Pellet, 1780, t.3, livre 14, p.545.

¹⁰¹ Sylvie Chalaye, *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet, 1550-1960*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998, p.109.

¹⁰² G.-T. Raynal, *Histoire des deux Indes*, 1770, t.5, p.198.

¹⁰³ Cette information est signalée dans l'édition posthume de *l'Histoire des deux Indes*, Paris, Costes, 1820, t.7, p.211.

polysémie de la pièce reposerait donc sur son contexte de réception, du fait de la distance géographique ou historique.

Par conséquent, César Ribié choisit *L'Héroïne américaine* pour en faire un spectacle approprié au contexte des colonies. D'une part, le scénario attendrissant invite le public à épouser la cause de Jarika et les valeurs de la Nature ; d'autre part, le langage visuel donne à voir et à ressentir l'injustice de l'esclavagisme de manière plus efficace et authentique sur les scènes des colonies. Aussi pouvons-nous penser que le contexte de représentation suscite l'adhésion du public, si hétérogène soit-il et pour des raisons diverses, en faveur de la liberté. Ces trois éléments de la réécriture dramatique, qui s'appuient sur les trois modes de réception que sont l'intérêt dramatique accru par la connivence culturelle,¹⁰⁴ la force des émotions et le recul critique, orientent donc explicitement, quelque trente ans plus tard, l'argumentation moralisatrice de Raynal en faveur de la devise républicaine.

L'impact semble d'autant plus fort que le langage du corps est senti au XVIII^e comme le langage naturel propre à rassembler les hommes dans une communion des émotions, revêtant une intensité particulière pour les publics des colonies. Si, pour paraphraser Diderot, le théâtre vise à transformer de l'intérieur le spectateur dans ce jeu d'implication et de distance, le choix de César Ribié de faire jouer cette pantomime sur les planches des Caraïbes correspond bel et bien à un acte engagé dans la défense et la diffusion des idées des Lumières.

Béatrice Ferrier

Univ. Artois, UR 4028, Textes et Cultures, F-62000 Arras, France

¹⁰⁴ L'essai de l'abbé Raynal fait partie des « ouvrages les plus lus dans les colonies françaises les plus écartées de la métropole », souligne Jean-Michel Racault (« L'effet exotique dans l'*Histoire des deux Indes* et la mise en scène du monde colonial de l'océan Indien », p.119).