

‘And what did Lincoln say at Gettysburg?’ Une pédagogie des lieux de mémoire

Jean Kempf

► **To cite this version:**

Jean Kempf. ‘And what did Lincoln say at Gettysburg?’ Une pédagogie des lieux de mémoire. *Annales de l’Université de Savoie, Université de Savoie*, 1995, pp.95-106. <halshs-00382203>

HAL Id: halshs-00382203

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382203>

Submitted on 7 May 2009

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.

« *And what did Lincoln say at Gettysburg?* » Une pédagogie de la mémoire libérale¹

Jean Kempf

« **A**ND WHAT *DID* LINCOLN SAY AT GETTYSBURG ? » La question ne sort pas d'un jeu de *trivial pursuit*² ; elle est posée par Egbert Floud, un solide moustachu haut en couleurs, citoyen de « Red Gap, State of Washington », dans l'une des scènes clefs de *Ruggles of Red Gap*³, film trop peu connu et surtout trop peu diffusé eu égard à sa richesse, mise en œuvre exemplaire de trois lieux fondateurs de la mémoire américaine : la « petite ville » (*small town*), la Déclaration d'indépendance et le discours du Président Lincoln à Gettysburg.

Le film raconte l'histoire d'un valet de chambre britannique, attaché depuis trois générations (au moins) à la famille de Lord Burnstead, et que son maître perd au jeu. Il doit alors suivre ses nouveaux « propriétaires », les Floud, des Américains en voyage à Paris où débute le récit, et qui, après une tournée express des capitales européennes pour y faire provision de culture et de « style », rejoignent Red Gap, petite ville frontière de l'État de Washington, dont ils comptent bien conduire la vie mondaine grâce à leur « acquisition » culturelle. Or, par une suite de quiproquos, Ruggles est pris à Red Gap non pour le serviteur des Floud mais pour un officier britannique. Chassé par le beau-frère des Floud, un jeune fat ambitieux venu de la Nouvelle-Angleterre, il décide de rester à Red Gap, mais comme propriétaire-

¹ Je souhaite remercier Mark Meigs pour ses remarques sur la première version de ce texte.

² Tangentiellement : « trivial pursuit », jeu de mémorisation est fortement marqué par une mémoire collective particulière, à telle enseigne que si le concept est exportable, les questions ne le sont pas. C'est en tant que jeu de société comme le Monopoly, un lieu de mémoire. Je veux aussi y voir un titre prometteur : « trivial », c'est le (sens) commun, et « pursuit » est trop connoté dans la mémoire américaine pour ne pas surdéterminer cette activité en apparence innocente.

³ *Ruggles of Red Gap* (1935) avec Charles Laughton, Mary Boland, Charlie Ruggles, Zasu Pitts et Roland Young. Mise en scène : Leo McCarey. Scénario : Walter DeLeon et Harlan Thompson, adaptation Humphrey Pearson. Production : Alfred Zukor/Paramount.

fondateur du seul restaurant de la ville. Il va ouvrir celui-ci dans un grand bouquet final rassemblant tous les protagonistes en un théâtre où triomphera la justice poétique, où le « malin », ambitieux et pervers, sera expulsé, et où se scelleront deux idylles, celui du maître (revenu entre-temps chercher un Ruggles dont il ne peut se passer) avec Nell Kenner, lumineuse beauté locale, et celui du serviteur avec Mrs Judson, veuve sans grand charme physique mais avec les pieds sur terre et un solide franc-parler.

Le film sort en 1935, soit deux ans après le discours inaugural du Président Roosevelt où celui-ci décrit le présent en termes de guerre économique et son rôle de chef de l'exécutif comme commandant en chef des forces vives du pays. Immédiatement après, en 1933, est formée la National Recovery Administration qui va fédérer l'effort de « guerre » et celui de reconstruction, entre autres par une action sur les relations industrielles et par le soutien aux prix et aux salaires. L'industrie cinématographique y participe (« We do our part » proclame le sigle à l'aigle bleu) avec des films comme *Ruggles of Red Gap*, à la fois divertissement populaire rondement mené et instrument de catalysation de l'effort, de mobilisation des énergies d'un corps social littéralement en dépression, groggy sous la brutalité d'une crise qui non seulement le prend au dépourvu en raison de sa soudaineté mais encore vient saper les fondements d'une idéologie du progrès et de la raison qui l'avait très largement conduit jusqu'alors⁴.

Ruggles of Red Gap, parfois classé à tort parmi les *screwball comedies*, car il n'en possède pas vraiment les caractéristiques⁵, n'est pas unique dans son message. Le Hollywood des années 1934-1938 et plus largement l'Amérique de cette période, vont puiser dans l'histoire mythique de la Nation pour trouver par la représentation des solutions à cette crise économique, réelle mais surtout symbolique comme l'atteste l'omniprésence des termes de peur et de confiance par exemple⁶. Le New Deal axera, consciemment ou non, son action sur le signe (la valeur⁷) et la mémoire ; il tentera de reconstituer une continuité interrompue par la crise, de renouer les fils (« Happy days are here *again!* »). Cette refondation nécessaire en raison d'une double absence (disparue la Frontière et disparue la croissance) n'est en réalité que la poursuite du processus de reconstruction et de définition déjà largement amorcé depuis la Première Guerre mondiale. Elle peut et doit se faire par la mémoire, acte individuel d'adhésion au groupe, lieu précis où se

⁴ Comme le montrent les images de la période, les corps eux-mêmes semblent frappés de rigidité : fixité, prostration dominant qu'essaient de contrer des images volontaristes de travail, de mouvement et d'activité.

⁵ Sur la *screwball comedy* voir par exemple : Ted Sennett, *Lunatics and Lovers* (1973) et Robert Sklar, *Movie-Made America* (New York : Vintage, 1975).

⁶ Cet aspect a été bien décrit par Lawrence Levine dans « American Culture and the Great Depression », 207-30, *The Unpredictable Past* (New York : Oxford, 1993).

⁷ Voir l'article de Michael O'Malley dans le présent numéro.

façon dans la collectivité, la personnalité. Ces lieux de mémoire pourtant ne sont ni un patrimoine à visiter (c'est-à-dire un repère) ni des dates à commémorer, mais un instrument de vie, au même titre que la foi religieuse. Les lieux constituent un passé qui *vit* dans le présent⁸.

Comprenant, avec cet instinct du nationalisme et de l'identité si présent dans l'histoire politique et intellectuelle américaine, que le problème n'est pas technique mais imaginaire, des films comme *Ruggles of Red Gap* vont exalter des valeurs nationales qui se confondent — et c'est là leur originalité aux États-Unis — avec des valeurs psychologiques, c'est-à-dire individuelles. Cette étude s'attachera donc à délimiter la place, fondatrice dans l'idée américaine, de cette mémoire, sa nature libérale et sa fonction libératrice.

Avec son foisonnement des signes culturels qui en font un véritable vademecum d'une culture américaine jusque dans ses silences et ses ambiguïtés, *Ruggles of Red Gap* constitue une grande démonstration de pédagogie populaire, d'autant que tous les composants de cette œuvre très « fabriquée » sont astucieusement agencés au sein d'une comédie drôle et sympathique qui désamorce ce que le contenu pourrait avoir de pesamment didactique. Il en ressort un portrait nerveux d'une pensée libérale appuyée sur la réactivation d'images et de formules qui fonctionnent comme autant de « mnémonèmes » de quelques lieux de mémoire fondateurs.

⁸ Il me semble qu'en plus de sa dimension mystique et religieuse, cette notion de présence renvoie à la propension américaine à vouloir produire des mémoriaux (instruments de la mémoire commémorative) *utiles*, comme le suggèrent dans le présent numéro tant Annette Becker que Jeanne Houck. Le mémorial devient ainsi leg qui aide les vivants à vivre *concrètement*, et non plus simplement symboliquement par la commémoration.

Le processus d'américanisation comme lieu de mémoire

La trajectoire de Ruggles, le valet de chambre, est en tout point celle de l'histoire mythique de la Nation américaine. Le choix d'un immigrant WASP de la plus pure espèce (Charles Laughton, acteur anglais, est là pour le signifier) n'est pas guidé par une volonté réaliste, même si le flux migratoire en provenance du Royaume-Uni reste important dans la première décennie du siècle. C'est ici l'intention symbolique qui prime : Ruggles *est* l'histoire américaine vue par le peuple dominant. Arrachement au sol natal à cause de la décadence et de la corruption d'une société du Vieux Monde qui fait bien peu cas de l'homme, translation forcée qui se révèle « a blessing in disguise » puisqu'au contact d'un lieu (l'environnement américain) et de ses habitants (Ruggles : « when people think you are someone you begin to think you are someone ») un autre homme se révèle ; et enfin naissance douloureuse à une vie nouvelle au terme d'une guerre intérieure, « civile », combat difficile entre des principes anciens — résistants parce que naturels, génétiques, voire confortables⁹ — et des nouveaux. *His story* est bien ici *History*, histoire-mythe à coup sûr, mais histoire-mémoire, legs vivant et opératoire, libération de l'individu.

On aura reconnu dans cette trajectoire celle, paradigmatique, décrite par Hector St John de Crèvecoeur dans la lettre au titre sans ambiguïté, « What Is An American ? » (*Letters From An American Farmer*). L'accession à l'existence par le nom (dans *Ruggles* l'usage de son prénom ; dans *Letters*. . . : « he now feels himself a man because he is treated as such », et : « his name is enrolled with those of other citizens of the province »), l'accès à l'autonomie et au pouvoir par la propriété privée (« from a servant to the rank of master », « from being the slave of some despotic prince, to become a free man, invested with lands, to which every municipal blessing is annexed » [*Letters*. . .]). Ainsi le texte de Crèvecoeur constitue-t-il ce lieu définitoire de l'américanité que vont réactiver — avec plus ou moins de fidélité et de bonheur — des personnages pédagogiques chargés de perpétuer l'essentiel de l'héritage de mémoire et de le transmettre à une population encore peu stable et peu enracinée jusqu'au milieu du XX^e siècle.

⁹ Certes, le conservatisme naturel des systèmes pousse souvent l'homme à souffrir avant de se révolter tant que la souffrance est endurable (comme s'empresse de le dire la Déclaration d'indépendance américaine après qu'elle semble avoir prêché la révolution permanente) sachant qu'un mal que l'on connaît est préférable à un bien potentiel sur lequel on parie. Mais à côté de cette résignation pragmatique il y a bien une aliénation de la soumission qui la rend activement désirable, confortable même. Dans cette perspective, la situation de Ruggles, décrite en termes de « servage », n'est pas dans le film présentée comme souffrance et déchéance, bien au contraire. Elle est acceptée, revendiquée, valorisée par l'intéressé, homme par ailleurs aussi distingué, fin et cultivé que son maître, sur lequel, grâce à son sens pratique, il exerce un pouvoir non négligeable. C'est là peut-être ce que l'on pourrait appeler une forme achevée de l'aliénation et que l'on retrouve déclinée dans les personnages littéraires de valets où se déploient de subtils jeux de domination réciproque.

Mais on pourrait aussi, dans la diégèse du film, suivre ligne à ligne la pensée de F.J. Turner avec le retour temporaire à la « sauvagerie » par le coup de pied qu'assène Ruggles au beau-frère de son « propriétaire » et qui renvoie à la scène où, dans un café parisien, il s'était enivré avec ses deux compagnons américains, Egbert Floud et Jeff Turtle. Il dira ensuite pour justifier de son comportement soudain libéré qu'avait parlé « la bête en lui ». Malgré les excès causés par la brusque libération d'un carcan de bonnes mœurs imposées et castratrices, l'« animal » ne se trompe pas de cible lorsqu'il choisit le postérieur du personnage le plus abject du film, Belknap-Jackson, vrai vilain car fat et faux. En effet, le crime suprême (et la suprême sujétion) est d'être pris dans un personnage, de *jouer* à être. Ce sera ensuite, après une (brève et point trop terrible) descente aux enfers (abandon, rejet, retour prévu vers l'Europe) le surgissement d'un homme nouveau, ni totalement européen ni simple copie de ce qui existait déjà. L'environnement américain a donc produit ce que le film décrit comme un miracle de synthèse avec l'ouverture du restaurant de Ruggles : *The Anglo-American Grill*. Il y a beaucoup dans ce trait d'union, pont jeté au-dessus de la césure, de la béance (« gap ») entre deux mondes, à la fois absorption partielle des qualités du Vieux Monde dans l'élément transfigurant qui subordonne (l'espace Amérique) mais n'arrive pas pour autant à effacer totalement la différence originelle¹⁰. Il y a dans cet Anglo-American Grill, le processus de double mémoire constitutif de la mémoire américaine, ce trait d'union comme trace et lien de la mémoire d'un enchaînement culturel inter-groupes et inter-génération. On le perçoit aux habits portés par les protagonistes lors de la grande soirée d'ouverture qui clôt le film ainsi que dans les propos d'Egbert Floud et de sa belle-mère au moment où Ruggles doit prendre sa décision : Red Gap a aujourd'hui besoin de raffinement, de culture (ici d'un vrai restaurant ; au début du film, de Culture avec un C majuscule, celle des musées d'Europe). Mais cette culture doit être acceptée de l'intérieur, digérée en quelque sorte, et non simplement acquise, comme un costume, une maison de maître, ou un valet¹¹. De l'union (le

¹⁰ Je remercie ma collègue Manuela Bertone, du département d'italien de l'université de Savoie, d'avoir attiré mon attention sur certaines particularités générales de ce signe. On pourra se reporter aux textes suivants : Jean-François Lyotard, *Un trait d'union* (Sainte-Foy, Québec : Le Griffon d'argile ; Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1993) ; Anthony J. Tamburri, *To Hyphenate Or Not To Hyphenate* (Montréal : Guernica, 1991) ; Daniel Aaron, « The Hyphenated Writer and American Letters », *Rivista di Studi Anglo-Americani* 4-5 (1984-1985).

¹¹ La situation finale est riche d'ambiguïtés. Si Red Gap a besoin d'un nouvel établissement de restauration c'est que le précédent tenancier, un Japonais, faisait si mal la cuisine que, dans la tradition de « justice directe » de l'Ouest, il a été abattu. Lorsque Ruggles ouvre son restaurant, sont invités les notables, la société de qualité ; quant à la foule (le commun des mortels) malgré l'enthousiasme dont elle fait preuve, elle reste à la porte à regarder ; Ruggles lui jette d'ailleurs en pâture Belknap-Jackson, dans un geste qui clôt, par un acte de justice poétique le cycle du faux qui a déclenché toute la première partie. Enfin, il faut noter que, bien qu'il soit maître chez lui (il dit bien en chassant Belknap-Jackson qu'il invite qui il veut) et que ses anciens maîtres soient aujourd'hui ses hôtes, Ruggles est dans la toute dernière scène renvoyé dans les cuisines ; certes pour y tomber (enfin) dans les bras de Mrs. Judson, mais aussi pour former la *contrepartie*

film nous en propose trois — deux couples de fiancés et un restaurant *anglo-américain* de deux cultures anglo-saxonnes (« mère » et « fille ») et du pouvoir du lieu, naît un être meilleur, l'Américain, plus proche d'une essence humaine définie ici comme harmonie entre corps et esprit, entre nature et culture, rendue possible dans la petite ville, entre-deux symbiotique dont Red Gap est l'exemple-type¹².

Plus encore, peut-être faut-il voir là un plaidoyer en faveur de l'éducation libérale, au sens de son origine grecque. L'Amérique jouit de la liberté qu'elle a reçu d'emblée à la naissance, sans conquête nécessaire¹³. Ruggles, en revanche, en est privé sur le plan *extérieur*. Mais il « possède » ce qui fait défaut à l'Amérique, un savoir intériorisé — libérateur — une discipline intime qui s'enracine dans le temps — une mémoire que les Américains ont (au mieux) perdu, pris qu'ils sont dans « l'instant vide de sens qu'il faut remplir de quantité de choses et de gestes » comme en témoigne l'agitation fébrile des corps. Mais Ruggles est victime de son conditionnement sociologique. Il lui faut donc en alliant la liberté politique — celle du citoyen — à la liberté intellectuelle, donner toute l'ampleur nécessaire à la liberté que lui procurent les arts libéraux, les arts qui « libèrent du poids de la matière »¹⁴.

De la mémoire individuelle à la mémoire collective

Le voyage de la libération

La césure spatiale, le voyage, le parcours ont rendu impossible le retour. En subissant ce passage, Ruggles a rejeté un système et des principes qui l'enfermaient dans une destinée pré-écrite. Sous l'effet du regard des Américains de Red Gap qui transforme parce qu'eux ne voient pas des destins mais des potentialités (ou, pour parler en termes sartriens, non des essences mais des situations) Ruggles devient autre, s'échappe de son destin pour devenir lui-même, c'est-à-dire un *propriétaire*

chez les serviteurs du couple aristocratique Lord Burnstead, Nell Kenner (lui, vrai aristocrate anglais, elle, aristocrate américaine de la beauté et du cœur).

¹² Sur la petite ville comme horizon de l'idéalité américaine on lira : Leo Marx, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York : Oxford University Press, 1964) ; Judith Mara Gutman, *Small Town and Rural America in the Thirties* (New York : Walker & C°, 1967) ; R. Lingeman, *Small Town America. A Narrative History 1620 to the Present* (New York : G.P. Putnam, 1980) ; James L. Machor, *Pastoral Cities: Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America* (Madison : University of Wisconsin Press, 1987).

¹³ Ce danger que porte en elle une origine sans douleur est stigmatisé par John Dewey (« The American Intellectual Frontier », *The New Republic* 30 (10 mai 1922), 302-03) qui explique que l'absence de lutte a conduit les Américains à ne retenir que la lettre de la démocratie — une démocratie formelle — et à oublier l'esprit, qu'il voit plus vivant en France par exemple, où il a fallu la conquérir contre l'Ancien Régime.

¹⁴ Marc Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne* (Paris : Éditions de Fallois, 1991), 282. Ces brèves références ne sont en rien le reflet de la thèse générale de l'ouvrage dont l'objet est tout autre. Cette liberté se manifeste d'ailleurs physiquement chez Ruggles : de guindé et raide qu'il était, il devient sautillant et alerte.

alors que Lord Burnstead, qui n'est pas encore transformé par la radieuse Nell Kenner, lui objecte, dans la logique du Vieux Monde, qu'il n'a pas « the background » — à la fois « formation » et « milieu social »¹⁵. Il accède aussi à son prénom (Marmaduke), jusqu'alors jamais usité car Ruggles ne s'appartenait pas : il n'était que nom de famille, nom du père et du grand-père tous liés aux Lords Burnstead, eux-mêmes sans prénoms, tout entiers dans leur titre, réduits à leur fonction nobiliaire et à leur terre. La vie de Ruggles était écrite presque génétiquement : il était légataire, il devient contractant ; il était porteur d'une mémoire morte comme l'on dit aujourd'hui dans l'informatique, c'est-à-dire d'une programmation fixe, produit de son origine physique ; il acquiert une mémoire vivante. Il était l'héritier involontaire d'une essence immuable, produit d'une mémoire individuelle qui lui tenait lieu de mémoire sociale (de classe). Le voici aujourd'hui accédant à une mémoire collective qui l'ouvre à tout un monde, mais il lui faudra se l'approprier par la révélation dialectique de sa propre identité à travers l'absorption d'une mémoire *biographique* (la lecture de la vie des grands hommes américains). C'est cette mémoire qui l'engendre une seconde fois, première vraie naissance si l'on en croit les principes fondateurs énoncés dans la Déclaration d'indépendance de 1776 qui pose vie et liberté comme les deux termes inséparables de ce qui fait notre humanité. Pour la première fois de son existence, et à travers des quiproquos qui viennent rompre le caractère inéluctable de la reproduction, elle lui fait percevoir la possibilité de choisir, en tout cas celle de rompre le destin, ne serait-ce que par le hasard.

Mais comme dans la fable du laboureur et de ses enfants, cette mémoire vraie est enfouie. Dans le film les choses n'apparaissent jamais au premier regard, à commencer par l'amour, même si la flamme (condition essentielle) est là d'emblée¹⁶. Il faut vaincre les résistances de l'habitude, oser de nouveaux points de vue, aller au-delà de l'apparence et des préjugés c'est-à-dire de la reproduction mécanique — à l'identique — des schémas explicatifs. Ces préjugés sont nombreux des deux côtés de l'Atlantique et ils sont la cause de la fracture (« gap ») entre les deux mondes. Avant de quitter l'Europe Ruggles décrit l'Amérique comme « le pays de l'esclavage », l'imagine pleine d'Indiens à plumes, et Lord Burnstead la résume par « Pocahontas » et « Lincoln, le type au cerisier ». Fausse mémoire que ces clichés, représentations inopérantes de l'autre que le contact, la confrontation puis la

¹⁵ « Not the background for trade » fort mal traduit dans la version sous-titrée française par « la bosse du commerce » puisque, si la bosse (= don) conserve l'idée d'hérédité, elle escamote en revanche la détermination sociale.

¹⁶ D'où le temps que prendra la mise en place de l'idylle entre Ruggles et Mrs Judson. On notera aussi cet extraordinaire échange entre Burnstead et Nell Kenner lors de leur première rencontre : B. : « Do you believe in love at first sight? » K. : « No. » B. : « Neither do I. So I guess I'll stay a little bit longer. »

puissance de transformation de l'espace américain vont dissoudre.

La mémoire pourtant ne s'apprend pas. Elle n'est pas culture acquise, bien (comme celle de Ruggles) ou mal (comme celle que tentent d'acheter Effie Floud et son beau-frère). Elle n'est pas *connaissance* mais *reconnaissance* charnelle, pas simple savoir (de textes célèbres) mais intériorisation par révélation, parce que celle-ci fait vibrer dans l'homme une corde universelle, « mystique »¹⁷. Elle est charnelle, reconquête du physique sur le mental. C'est pour cela qu'elle s'épanouit dans la petite ville (*small town*) où règnent des rapports directs de proximité, et dans une Amérique dont les habitants sont caractérisés — à l'inverse des Européens — par un primat du corps et du toucher, à la fois exhubérants et « naturels » : c'est ce que proclame la résolution finale par mariages annoncés et accouplements proclamés (« anglo-american »).

Ainsi le portrait qui est fait ici de la mémoire est-il celui d'un héritage qui s'enrichit sans cesse de nouveaux apports. Il appartient donc au nouvel Américain participant actif du principe mémoriel de le gérer, de le faire fructifier, de le développer et de l'enrichir par greffe, croisement, et surtout travail. Peu « prédestinationaliste » et fort matérialiste dans son approche, le film nous dit combien la mémoire sociale, collective est une dynamique avant tout féconde qui n'enferme pas les légataires.

La scène au Silver Dollar nous montre pourtant des Américains sans mémoire, qui vivent « instinctivement » leurs valeurs sans conscience de l'héritage donc de leur responsabilité dans son maintien et son enrichissement. Car le film stigmatise, l'oubli dont font preuve les Américains de souche confortablement installés dans leurs acquis, enfermés eux-aussi dans une transmission passive de mémoire — même bonne — mais dont le résultat risque, comme le prouve le message historique distillé par la scène du discours de Gettysburg, de conduire aux mêmes catastrophes que par le passé. Egbert, qui lui-même ne sait ce que Lincoln a dit à Gettysburg, s'exclame à l'adresse des clients du saloon tout aussi ignorants que lui : « What a fine bunch of Americans ! ». Il y a en effet danger mortel à être sans mémoire. Ce sera donc à l'étranger, celui qui n'est pas héritier mais conquérant de sa liberté et de sa nouvelle mémoire, de révéler aux autochtones le sens de leur propre mémoire¹⁸.

Du processus d'acquisition d'une nouvelle mémoire, collective et libératrice, qui

¹⁷ Pierre Nora parle d'« imprégnation » (« Le 'Fardeau de l'histoire' aux États-Unis », in *Mélanges Pierre Renouvin : études d'histoire des relations internationales* (Paris : P.U.F., 1966), 64.

¹⁸ Si le regard américain révèle de nouvelles potentialités (voir *supra*), le regard de l'étranger fait lui aussi prendre conscience aux Américains de trésors que leurs yeux blasés ne savent plus reconnaître, comme dans cette scène où Ruggles s'exclame, « It's wonderful » ; à quoi Mrs Judson répond : « I don't see anything wonderful. » De plus, il y a indéniablement, dans le film et son plaidoyer pour une immigration (anglo-saxonne) venant revigorer la mémoire nationale, la marque d'une réaction de la gauche modérée pour contrer les vagues nativistes par un nouveau nationalisme. Ces mouvements nativistes, puissants dans les années vingt, se sont renforcés au moment de la crise et expliquaient que l'Europe était la cause de l'effondrement économique.

vient s'unir et s'associer à une autre qu'elle transcende et féconde, il ressort un modèle universaliste dont la vocation n'est pas simplement d'absorber mais de revenir vers le reste de l'univers¹⁹. L'Amérique s'est forgée une mémoire par rupture, elle apparaît ici offrant aujourd'hui une situation (*opportunity*) de libération pour les Européens dont elle attend aussi beaucoup en retour. L'Amérique contribue sa mémoire démocratique, l'Europe sa mémoire libérale ancrée dans les siècles. Rien de surprenant donc à ce que l'un des pivots idéologiques (et diégétiques) du film soit le discours de Gettysburg.

Le discours de Gettysburg comme lieu de mémoire

On le sait, il s'agit d'un discours prononcé par le Président Lincoln le 19 novembre 1863 à l'occasion de la consécration d'un cimetière militaire sur les lieux de la bataille (1^{er} au 3 juillet 1863)²⁰. Il semble qu'il ait fallu attendre quelques années, et en tout cas la fin de la guerre, pour que ce texte devienne, avec la Déclaration d'indépendance, l'un des plus commentés et des plus connus de l'histoire américaine²¹. Sa force rhétorique, exprimant en quelques centaines de mots les droits et les devoirs de mémoire de tout Américain, a fait, au-delà de toute dimension historique, de la bataille de Gettysburg le début de la reconquête des futurs vainqueurs.

Dans le film, chassé de Red Gap par le beau-frère de son « patron », Ruggles attend son train en buvant un verre au Silver Dollar. Apprenant ce qui s'est passé, Egbert explose et veut appliquer à Ruggles son principe souvent proclamé depuis le début du film, « I'm equal, so you're equal ». Il cherche sa justification dans les mots de Lincoln mais ceux-ci ne lui reviennent pas et personne dans le café n'est capable de lui répéter ce que le Président a dit à Gettysburg. Personne, sauf Ruggles qui commence à murmurer dans un silence de plus en plus religieux, le texte du discours.

L'usage dans le film du discours de Gettysburg renvoie bien sûr à la guerre Civile, seconde rupture fondatrice de l'histoire américaine, seconde guerre civile (même si le caractère fratricide de la guerre d'Indépendance est nié dans le discours

¹⁹ De ce point de vue, *Ruggles of Red Gap* ne passerait plus aujourd'hui à travers la grille de la pensée correcte. Le film est désespérément centré sur les Blancs anglo-saxons (mais pas uniquement les hommes — *males*). Seuls apparaissent, à l'arrivée de Ruggles dans la maison des Floud, un Chinois et une servante noire qui font dire au valet anglais : « A genuine China person and a Blackamoor ? ».

²⁰ Voir l'article de Jeanne Houck dans le présent numéro.

²¹ Pour une brève historiographie du texte voir Allan Nevins, « The Gettysburg Address », 435-40 in Daniel Boorstin (ed.), *An American Primer* (New York : Meridian, 1985).

classique²²), presque équidistante de l'origine et de la sortie du film (1776-1863-1935). En cela les parallélismes entre l'histoire de la nation et celle de Ruggles sont évidents jusqu'à la métaphore filée de la conception, de la vie, de la naissance et de la mort (« brought forth », « conceived », « created », « might live », « lives », « new birth », « perish ») : il s'agit clairement d'appeler les États-Unis au renouvellement des promesses de leur baptême. Ces promesses sont inscrites dans la Déclaration d'indépendance, les deux textes étant liés par une relation biunivoque, terme à terme. Les valeurs fondatrices y sont posées, puis réaffirmées : suprématie de l'individu (les droits individuels) et souveraineté du peuple (les droits politiques), valeurs antithétiques qu'organise habilement le contrat fondateur à travers une structure hiérarchisée à deux niveaux qui limite le champ du politique et sépare le pouvoir économique (avoir) de la reconnaissance morale (être). En récitant le texte du discours de Gettysburg, Ruggles scelle son appartenance à la collectivité nationale par une reprise, dans sa propre parole, d'un texte fondé sur la mémoire du contrat originel et sa réactivation par une refondation à l'instant du déchirement, cet instant de retournement, consubstantiel même à l'idée de progrès éternel, qui est toujours présent aux États-Unis où il hante la pensée politique²³.

C'est donc plutôt la double idée du travail inachevé des Pères Fondateurs et des causes du sacrifice suprême des combattants de cette bataille « de la liberté » (« that cause for which they gave the last full measure of devotion ») que je retiendrai et qui me paraît significative du vrai message de Lincoln, et du film. Au-delà de la victoire militaire d'un camp — ce qui n'est pas au fond l'enjeu d'une guerre civile — c'est un contrat social fondé sur un leg qui est en cause. Le Président s'inscrit en effet d'emblée dans la logique des pères et de l'héritage : « Fourscore and seven years ago [auquel répond le « task remaining before us » et le « shall » de la fin] our fathers brought forth on this continent a new nation conceived in liberty and dedicated to the proposition that all men are created equal. » L'enjeu du combat est donc bien la gestion de l'héritage, de la mémoire des pères qui ne peut s'actualiser que dans l'action. Universaliste et hégémonique, l'idéologie qui soutend le discours de Gettysburg l'est incontestablement. Faire du combat de l'Union contre la Confédération une lutte cosmique, un combat dont l'issue déterminera l'avenir de la démocratie et de la liberté sur toute la surface du globe (« any

²² Si Thomas Paine, dans *Common Sense*, articule tout son propos sur la métaphore de la filiation, sur les principes naturels des générations et fait de l'ontogenèse une phylogenèse sociale, la Déclaration d'indépendance, à bien des égards redevable à Paine dans son esprit et parfois sa lettre, parle en revanche de la dissolution de liens entre égaux, et ne reprend pas la dialectique de la filiation, tout au plus dans le terme « brethren », celle de la fratrie — c'est-à-dire sans hiérarchie génétique.

²³ Voir Nora, « Le 'Fardeau de l'histoire' aux États-Unis », 61, et par-delà Oscar Handlin.

nation », « from the earth ») n'est pas équivoque, et reste dans la logique de ce que nous savons du messianisme américain. Mais elle est plus encore. Elle établit avec force, clarté, simplicité et brièveté — donc pédagogie — cette idée que la mémoire comme lien social est une dynamique, non une tradition. Pas de leg passif, pas d'acquis mais une renaissance permanente à chaque génération qui doit, toujours dans le sang et les larmes, lutter durement pour faire fructifier ce leg, ce patrimoine et en faire jaillir un nouveau. Pas de mémoire figée, pas de rente de situation, et malheur, nous dit *Ruggles of Red Gap* aux peuples avachis (comme les consommateurs du Silver Dollar) ou adorateurs du présent, esclaves du Temps, qui pourraient croire le contraire ; malheur, dirions-nous aujourd'hui, à ceux qui doutent tant de l'héritage qu'il ne peuvent construire d'avenir ; malheur enfin, à ceux qui voudraient, dans le feu exterminateur de l'utopie ou d'un nihilisme culturel pour qui l'oubli est le principe du monde, du passé faire table rase.