

## ***Hamilton*, une comédie musicale sur la Révolution américaine : de la fiction historique à la fin de l'histoire**

Cheryl Hudson

Maître de conférences en histoire politique américaine, Université de Liverpool

C.Hudson@liverpool.ac.uk

Traduction : Manel Boulahia et Marie-Jeanne Rossignol

À la fin de la comédie musicale de Lin-Manuel Miranda sur la vie du premier Secrétaire au Trésor des États Unis Alexander Hamilton, la dernière chanson, *Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story?*, s'interroge sur la postérité de ce grand homme. « Le père fondateur du billet de dix dollars » [document 1] serait un personnage historique relativement négligé ; à l'inverse de Washington, Jefferson et Franklin, Hamilton n'aurait eu ni la chance de vieillir ni de faire raconter son histoire aux Américains, malgré les efforts qu'a consacrés son épouse dévouée Eliza à préserver sa mémoire<sup>1</sup>.



Document 1. Avers du billet de 10 dollars des États-Unis (série 2004A)<sup>2</sup>

En réalisant cette comédie musicale à succès, ponctuée de tubes de rap, et dont la majorité des acteurs et actrices sont issu.e.s de minorités visibles, son auteur, Miranda, avait des motivations personnelles tout autant qu'historiques de faire revivre la mémoire de Hamilton : les deux hommes partagent des origines modestes, ils sont originaires des Caraïbes et ont réussi aux États Unis grâce à leur plume. Cependant, le projet musical de Miranda eu un impact concret sur la manière dont on commémore Hamilton aux États-Unis, tout en bénéficiant d'un énorme succès critique et commercial et de nombreuses récompenses. Les billets pour l'avant-première du spectacle en off-Broadway se vendirent jusqu'au dernier, le total des recettes de réservations à l'avance pour son ouverture en Broadway se monta à 30 millions de dollars, et le spectacle fut ensuite joué à Chicago, Los Angeles, Washington D.C., Londres, Puerto Rico et en tournée. Rien qu'en 2016, *Hamilton* remporta 11 *Tony Awards*, un *Grammy*, le prix *Pulitzer* de la meilleure représentation théâtrale et battit les records du *box-office*. Pour coïncider avec les

<sup>1</sup> L. M. Miranda, « Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story », *Hamilton: An American Musical*, piste 23, disque 2 (Enregistrement original de la distribution à Broadway, 2015).

<sup>2</sup> Reproduction en couleurs : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:US10dollarbill-Series\\_2004A.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:US10dollarbill-Series_2004A.jpg).

célébrations du 4 Juillet en 2020, Disney+ filma le spectacle et paya 75 millions de dollars pour les droits de diffusion. Au cours des dix premiers jours de diffusion, 2,7 millions de foyers regardèrent le spectacle filmé. Le nom d'Alexander Hamilton, peut-on affirmer sans risque, n'est plus inconnu.



Document 2. *Hamilton* à l'affiche de l'Orpheum theatre, San Francisco, avril 2017<sup>3</sup>

Les historiens de la Révolution américaine et des premières décennies de la République connaissent bien le nom d'Alexander Hamilton<sup>4</sup>. Né sur l'île Niévès dans les Antilles britanniques, Hamilton arriva jeune homme à New York en 1772, juste à temps pour rejoindre la cause révolutionnaire. Grâce à son habileté à la plume et à l'épée, il se fit remarquer du général George Washington, qui l'employa comme aide de camp pendant la guerre révolutionnaire puis comme secrétaire au Trésor. C'est avec John Jay et James Madison que Hamilton rédigea *The Federalist Papers*, où se trouvent présentés les arguments juridiques et politiques qui permirent l'adoption de la nouvelle constitution américaine. Au Trésor, son intelligence juridique et ses talents de stratégie financier facilitèrent la construction continue de l'État. Il mit en place des dispositifs pour assumer les dettes des États et financer la dette publique tout en établissant la première banque nationale ; il participa également à la création du service des garde-côtes et de la poste. Progressiste et favorable à la centralisation, Hamilton voulait encourager l'industrie, ce qui suscita l'opposition de son collègue du département d'État Thomas Jefferson. Ce dernier s'opposait aux dettes, aux banques et au développement de l'industrie car il préférait une future république de vertueux agriculteurs propriétaires

---

<sup>33</sup> Photographie de Punk Toad, 22/04/2017 (<https://flickr.com/photos/83699771@N00/34213142525>), CC BY 2.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>), recadrée par la rédaction.

<sup>4</sup> S. Knott, *Alexander Hamilton and the Persistence of Myth*, Lawrence, University Press of Kansas, 2002.

terriens. L'affrontement de ces deux visions donna naissance au premier système de partis, Hamilton définissant le programme des fédéralistes et Jefferson celui des républicains. Alors que la destinée des deux hommes avait été liée au sein de la première administration américaine, l'historiographie ne cessa de les associer au fil des générations<sup>5</sup>. Pendant la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les livres d'histoire, un Hamilton ploutocrate et élitiste cherchant à imposer un contrôle centralisé de l'État américain ne pouvait rivaliser avec l'héroïque Jefferson, démocrate radical, auteur de la déclaration d'Indépendance et partisan de la Révolution française. Comme le note Michael O'Malley : « Jusqu'à récemment, Alexander Hamilton était surtout un héros pour les banquiers<sup>6</sup> ». Cependant, quand les questions de race et d'esclavage et leur lien avec la protection des droits des États sont apparus dans les livres d'histoire, l'étoile de Hamilton a commencé à briller davantage que celle de Jefferson, l'esclavagiste. Cette étoile brille de mille feux dans la comédie musicale de Miranda, où Hamilton est transformé en abolitionniste luttant pour la liberté tandis que Jefferson, dandy privilégié, profite du travail servile et « se défonce avec les Français<sup>7</sup> ». Si obscur que soit Hamilton, les monuments à sa mémoire sont partout : « Nous honorons Jefferson, mais nous vivons dans le pays de Hamilton, une nation industrielle puissante, dotée d'une forte administration centrale<sup>8</sup> ». La pièce de Miranda ne célèbre pas seulement Alexander en tant que père fondateur, mais aussi la nation, l'Amérique de Hamilton.

### **Les usages présentistes de la Révolution**

Dans cet article, je veux examiner ce que la comédie musicale *Hamilton* révèle sur la nature de l'histoire et quel rôle elle a joué dans le rétablissement d'une relation entre vérité et fiction en histoire, comme sur le plan de la mémoire et de l'art. Je m'intéresse au statut de plus en plus important des représentations fictionnelles d'événements historiques, dans un contexte où l'intérêt pour l'histoire savante décline ; et je m'interroge sur les raisons de cette déconnexion malheureuse. Certes, les mythes historiques et les récits sur le passé existaient bien avant l'apparition de la profession d'historien au XIX<sup>e</sup> siècle et ils ont continué à se répandre dans la culture populaire depuis, en dépit de la discipline de l'examen scientifique et de la rigueur académique. Cependant, au cours des dernières cinquante années, le lien entre l'histoire et le public s'est transformé : d'un côté les thèmes historiques ont été de plus en plus populaires et ont de plus en plus atteint le public ; d'un autre, l'histoire s'est politisée, ce qui constitue une forte caractéristique des guerres culturelles actuelles.

La popularité des romans et des pièces de théâtre historiques, la prolifération de sites patrimoniaux, l'omniprésence de séries télévisées et de films hollywoodiens historiques témoignent de l'essor des récits sur le passé. Pourtant, l'intérêt croissant du public pour le passé, largement motivé par l'intérêt pour les origines des identités de groupe, s'accompagne

---

<sup>5</sup> R. B. Bernstein, *The Founding Fathers Reconsidered*, New York, Oxford University Press, 2009.

<sup>6</sup> M. O'Malley, « The Ten-Dollar Founding Father: Hamilton, Money and Federal Power », in R. Romano and C. Bond Potter (dir.), *Historians on Hamilton: How a Blockbuster Musical is Restaging America's Past*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2018, p. 119.

<sup>7</sup> L. M. Miranda, « Cabinet Battle #1 », *Hamilton*, piste 2, disque 2 (2015) ; l'interprétation de la comédie musicale doit beaucoup à la biographie à succès de Ron Chernow *Alexander Hamilton*, London, Penguin Press, 2004.

<sup>8</sup> G. Will cité dans S. Knott, *Alexander Hamilton and the Persistence of Myth*, op. cit., p. 6.

ironiquement d'un déclin des niveaux de savoir historique. Dans son discours présidentiel de 1989 devant l'*American Historical Association*, Louis R. Harlan encourageait les historiens à jouer un rôle plus actif dans le développement de l'histoire auprès du public, notant le succès « des conservateurs de musées, des gardiens de parcs nationaux, des réalisateurs de films historiques et des historiens amateurs » face à l'échec des historiens universitaires « déconnectés<sup>9</sup> » de cette tâche. L'immense public qui a assisté à *Hamilton* n'est pas forcément bien informé des événements ou du sens de l'indépendance américaine, avant ou après avoir vu le spectacle. Mais le succès de ce spectacle révèle le paradoxe d'une situation où, d'un côté, le public américain a soif de récits historiques sur la fondation de la nation, tandis que de l'autre, au même moment, les historiens cherchent des moyens d'attirer le public vers leur travail, les deux groupes ne parvenant pas à se rencontrer.

La relation entre l'histoire et le public a aussi été transformée par le développement d'un conflit de plus en plus acharné sur le sens de l'histoire, au cœur d'une guerre culturelle plus vaste qui se joue dans la sphère publique aux États-Unis, dans laquelle on reflète, exagère et réifie une version fétichisée des divisions sociales et politiques présentes dans la société américaine<sup>10</sup>. Autrefois, l'usage public des thèmes historiques les plus nationalistes, tels que la Révolution Américaine, rassemblait et unissait les Américains autour d'un ensemble de valeurs communes. Or, ironiquement, les références récentes aux années de la fondation de la nation se sont avérées sources d'incroyables divisions. Les « guerres de l'histoire » autour de ce moment fondateur se jouent à travers des controverses publiques portant sur des drapeaux et des statues, mais elles sont aussi devenues de plus en plus âpres parmi les historiens professionnels. Dans son livre sur le mouvement politique *Tea Party*, Jill Lepore s'élève contre l'usage que font les conservateurs des années de fondation de la nation lorsqu'ils insistent sur la tradition, la continuité et l'unité nationale<sup>11</sup>. Gordon Wood reproche à Lepore son élitisme méprisant et lui rappelle que si l'histoire critique joue un rôle important dans la destruction des mythes, elle peut exister (et existe effectivement) aux côtés d'autres passés imaginaires et de mémoires communautaires qui servent d'autres objectifs moins savants<sup>12</sup>. Le conflit entre Lepore et Wood a largement agité les historiens américains de la Révolution, chaque camp accusant l'autre de présentisme exacerbé.

Ce présentisme croissant est indubitablement la conséquence de la manière dont les historiens ont essayé de combler le fossé qui s'est creusé entre les praticiens professionnels et le public, au moins depuis les années 1970. En 1969, *The Death of the Past*, de J. H. Plumb, a sonné le glas du passé en tant que source d'autorité dans le présent ; le passé ne pouvait plus fournir de héros ni être une source de légitimation de savoir, de sagesse, de tradition et de cohérence idéologique<sup>13</sup>. Écrivant à la fin d'une décennie de changements spectaculaires, Plumb nous rappelle que s'il faut peut-être se féliciter d'une moindre emprise du passé sur le présent, le passé servait également auparavant de jalon vers l'avenir. Sans ce jalon, l'avenir, comme le

---

<sup>9</sup> L. R. Harlan, « The Future of the American Historical Association », *American Historical Review*, n° 95, février 1990, p. 1-8.

<sup>10</sup> J. D. Hunter, *Culture Wars: The Struggle to Define America*, New York, Basic Books, 1991 ; A. Hartman, *A War for the Soul of America: A History of the Culture Wars*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

<sup>11</sup> J. Lepore, *The Whites of their Eyes: The Tea Party's Revolution and the Battle over American History*, New Jersey, Princeton University Press, 2010.

<sup>12</sup> G. Wood, « No Thanks for the Memories », *The New York Review of Books*, 13/01/2011.

<sup>13</sup> J. H. Plumb, *The Death of the Past*, Londres, Macmillan & Co., 1969.

passé, est perdu. Ou comme l'exprime E. H. Carr : « les bons historiens, qu'ils y réfléchissent ou pas, ont l'avenir dans leurs os<sup>14</sup>. » De même, une des thèses centrales de Peter Novick dans *That Noble Dream*<sup>15</sup>, c'est que les historiens professionnels ont cru à l'objectivité et la vérité historique tant qu'ils pouvaient embrasser la notion de progrès sans réserve. Il date donc l'effondrement des versions nationalistes de la fondation américaine bien avant les années 1960 et 1970 : selon lui on en verrait les premières traces dans *An Economic Interpretation of the American Constitution* de Charles Beard (1913) ; pourtant l'école progressiste à laquelle appartenait Beard adhérerait encore à l'idée de progrès, malgré les ondes de choc provoquées par la Première Guerre mondiale et leurs répercussions sur les certitudes intellectuelles occidentales. Cependant, la remise en cause historiographique du cadre national de l'histoire de la fondation de la nation, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, laissait présager des défis plus dramatiques à venir.

Les historiens soumettent les mythes historiques à un examen critique ; pourtant, en parallèle à la problématisation et au rejet des mythes nationalistes de la Révolution américaine, certains historiens ont renoncé à leur prétention particulière à dire la vérité sur le passé<sup>16</sup>. Le spectacle audacieux de Miranda a dévoilé cette hésitation et comblé un manque, en présentant avec succès un conte patriotique et héroïque au public. C'est cette transition qu'explore cet article, car *Hamilton* éclaire la crise actuelle de la pensée historique qui met, de plus en plus, le passé au service du présent. Dans sa réécriture innovante du combat militaire et politique mené par Alexander Hamilton au XVIII<sup>e</sup> siècle, la comédie musicale de Lin-Manuel Miranda réimagine les Américains en tant qu'agents actifs de la création de l'histoire. Alors que Hamilton se battit dans les années 1770 et 1780 pour faire naître une nouvelle nation, *Hamilton* de Miranda se bat pour redéfinir le sens et le but d'une nation qui souffre aujourd'hui d'une grave crise d'identité.

### **La redéfinition d'un mythe national**

Dans la comédie musicale de Miranda, l'histoire n'est pas si claire et les héros sont imparfaits. Une des versions de la bande-son de *Hamilton*, une *mixtape* où différents artistes américains ont proposé leur version des chansons de la comédie musicale, débute par un bref rap sur le conflit et la désunion durant la Révolution. Cette chanson résume bien l'approche de l'auteur de la comédie musicale ; Miranda remet en cause la version mythique de l'ordre national et d'unité que l'on trouve dans le tableau *Declaration of Independence* de John Trumbull (1819) [cf. document 3]. Il nous encourage à davantage prendre en considération les divisions et désaccords qui existaient entre les Pères fondateurs, ces hommes de l'élite qui organisèrent le combat pour l'indépendance et rédigèrent les textes originels de la nation. Plus généralement, il nous rappelle qu'il faut comprendre l'histoire dans sa complexité.

---

<sup>14</sup> E. H. Carr, *What is History* 2<sup>e</sup> éd., Londres, Penguin Books, 1990, p. 108.

<sup>15</sup> P. Novick, *That Noble Dream: The "Objectivity Question" and the American Historical Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<sup>16</sup> M. Frisch, *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, New York, State University of New York Press, 1990.



Document 3. John Trumbull, *The Declaration of Independence* (huile sur toile, 1819, collection du Capitole des États-Unis)

Miranda voulait que son travail soit pris au sérieux par les historiens ; et en remettant en cause la fiabilité du tableau – une représentation culturelle bien connue soulignant l’harmonie et l’accord entre les patriotes au début de la Révolution – l’artiste a démontré qu’il avait bien lu les nouvelles interprétations. Cependant, si Miranda accepte les affirmations des historiens pour qui la jeune République américaine recelait des divisions en son sein, et corrige ainsi les récits mythiques précédents, qui avaient mis l’accent sur l’unité et le consensus entre fondateurs, il fait aussi de Hamilton un héros, le fondateur qui a milité le plus pour unifier la nation et centraliser le pouvoir. C’est parce que Miranda comble le fossé entre la vérité historique et le mythe national que son histoire a tant de succès. *Hamilton* se nourrit des meilleurs idéaux établis par la Révolution américaine et en souligne leur perpétuation depuis. Le spectacle répond aux demandes actuelles de récits héroïques sur les Pères fondateurs et répond à l’intense intérêt contemporain pour l’histoire et la postérité de l’Amérique révolutionnaire. C’est un exemple parfait de « *founders chic* ». Mais ce n’est pas seulement une histoire d’origines. C’est aussi un conte classique de succès, de la misère à la richesse, qui puise dans les profondes veines culturelles du rêve américain, comme les romans d’Horatio Alger au XIX<sup>e</sup> siècle. Hamilton, un pauvre garçon orphelin (comme son pays, « jeune, mal vêtu et affamé ») réussit, grâce à son travail acharné, sa détermination et sa volonté à prendre des risques pour une cause à laquelle il croit. Présenté comme un immigré étranger qui s’est battu pour arriver dans « la pièce où ça se passe » selon le titre d’une des chansons de la comédie musicale, Hamilton né aux Caraïbes « fait le boulot ». L’hommage de Miranda à la bataille de Yorktown – dont l’issue marqua un tournant dans la guerre d’indépendance – confère un statut héroïque à Hamilton, dont l’ingéniosité militaire et la grande bravoure ont contribué à mettre l’Empire britannique – et le monde colonial – sens dessus dessous<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> L. M. Miranda, « My Shot », piste 3, disque 1 ; « The Room Where it Happens », piste 5, disque 2 et « Yorktown (The World Turned Upside Down) », piste 20, disque 1, *Hamilton, Original Broadway Cast Recording*, 2015.

## Les réceptions historiennes de la comédie musicale

Les réactions à *Hamilton* ont été mitigées, mais, en général, elles n'ont guère été tendres. Comme on pouvait s'y attendre, les critiques les plus virulentes des historiens ont visé les éléments d'*Hamilton* qui contribuent au mythe national : la comédie musicale appelle à la construction d'un consensus national et présente une version du « grand homme » de l'histoire qui fait de Hamilton un héros national. L'historien Ken Owen regrette que la version de la Révolution selon Miranda ne soit qu'une hagiographie, où se trouve exagérée « l'importance des individus, au détriment de la compréhension de la contribution d'Américains moins célèbres ou du rôle de processus sociétaux et historiques plus larges<sup>18</sup> ». Plusieurs contributeurs à l'ouvrage *Historians on Hamilton* partagent cette opinion ; un des chapitres condamne *Hamilton* car le spectacle

« s'efforce de sauver et de renouveler une version gênante, patriotique, partisane et partielle de l'histoire des débuts de l'Amérique. Il fait de son héros un grand espoir blanc pour la fondation, créant un passé néofédéraliste et antiesclavagiste qui est un mythe, pas de l'histoire<sup>19</sup>. »

D'autres auteurs de ce livre accusent la pièce d'inexactitudes, de déformations historiques et lui reprochent d'utiliser les « faits » historiques ; ils entendent ainsi critiquer et dénoncer la présentation que fait Miranda des questions de race, de politique et de personnalité. D'autres réactions révèlent plus de sensibilité quant à la différence entre faits et vérité. Joanne Freeman note que si *Hamilton* simplifie de nombreuses complexités historiques – notamment les points de vue politiques de Hamilton et de Thomas Jefferson – et « prend de grandes libertés avec l'histoire de la période », la comédie musicale « réussit » néanmoins « à transmettre l'esprit sous-jacent du moment ». Cet esprit de contingence et d'expérimentation est restitué avec force dans la partition hip-hop du spectacle. Freeman comprend que des règles différentes s'appliquent à *Hamilton* et aux livres d'histoire, car il s'agit avant tout « d'une œuvre de fiction historique<sup>20</sup> ».

Le malaise exprimé par certains historiens envers les éléments mythiques de *Hamilton* nous conduit à réexaminer la nature de la fiction historique et le travail culturel qu'elle accomplit. Bien que le mythe et l'histoire fonctionnent le plus souvent de manière contradictoire, Warren Susman souligne qu'ils se chevauchent souvent et coexistent dans une tension créative.

« C'est cette tension entre les croyances mythiques d'un peuple – ses visions, ses espoirs, ses rêves – et les exigences permanentes et dynamiques de sa vie sociale telles que les enregistrent ceux qui étudient le passé réel et le présent actuel (et peut-être un avenir souvent implicite) qui fournit à de nombreux artistes leur thème, un thème qui reflète un conflit fondamental au sein de la culture elle-même<sup>21</sup>. »

L'art, contrairement à l'histoire, est capable d'exprimer les tensions entre le mythe populaire et l'histoire que recèle la culture populaire. *Hamilton*, comme d'autres fictions historiques,

---

<sup>18</sup> K. Owen, « Historians and *Hamilton*: Founders Chic and the Cult of Personality », *The Junto*, 21/04/2016 (<https://earlyamericanists.com/2016/04/21/historians-and-hamilton-founders-chic-and-the-cult-of-personality>).

<sup>19</sup> D. Waldstreicher et J. L. Paisley, « Hamilton as Founders Chic: A Neo-Federalist, Anti-Slavery Usable Past? », in R. Romano et C. Bond Potter (dir.), *Historians on Hamilton*, op. cit., 2018, p. 140.

<sup>20</sup> J. Freeman, « Can We Get Back to Politics? Please? », in R. Romano et C. Bond Potter (dir.), *Historians on Hamilton*, op. cit., 2018, p. 52, 44.

<sup>21</sup> W. I. Susman, « History and the American Intellectual: Uses of a Usable Past », *American Quarterly*, vol. 16, n° 2, été 1964, p. 248.

s'est mis à jouer dans la conscience nationale un rôle que certaines versions de l'histoire jouaient autrefois ; la comédie musicale permet à son public de comprendre les contradictions entre ses espoirs, ses rêves et ses aspirations, d'une part, et ses expériences réelles et son savoir du passé vécu, d'autre part. L'histoire savante ne cherche pas à reconforter ou à affirmer, mais elle exige généralement un haut degré d'auto-questionnement critique. Comme les historiens ont brisé le consensus et décentré les récits, comme ils ont mis en avant les marginaux et les subalternes, devenant sceptiques envers les « grands hommes » et les héros nationaux, il faut que soit satisfait ailleurs le besoin d'inspiration, d'unité et d'identité nationale. Comme le note la doyenne de la fiction historique, Hilary Mantel : « les dieux s'en vont d'abord, puis les héros, et il ne nous reste plus que notre moi sale et compromis<sup>22</sup>. » Alors que le Hamilton de Miranda – comme le Thomas Cromwell de Mantel – est un héros compromis à maints égards, il reste un héros capable de réconcilier les valeurs lumineuses et optimistes de la fondation de la nation avec celles du XXI<sup>e</sup> siècle, où dominant fragmentation et désillusion, reconfortant le public et l'engageant à s'interroger tour à tour.

Néanmoins, l'interprétation erronée de ce que fait Miranda par certains historiens<sup>23</sup> n'est pas la seule à poser un problème. Si les historiens ont pour rôle de démonter les mythes, comme J. H. Plumb l'affirme, cela limite la capacité des historiens à se connecter à l'imaginaire national. Les historiens du nationalisme comprennent que les Américains ont « imaginé » leur communauté nationale et « inventé » des traditions nationales à travers des rituels de souvenir et de commémoration<sup>24</sup>. Pourtant, ils n'acceptent pas souvent la légitimité de ces identifications. Comme les historiens cherchent à briser ces mythes publiquement, il est peu probable qu'ils établissent un lien avec ceux qui y croient. Ainsi, Benedict Anderson blâme ceux qui ne voient que de sinistres illusions dans le fonctionnement de l'imaginaire national :

« À une époque où il est si courant chez les intellectuels progressistes et cosmopolites... d'insister sur le caractère quasi pathologique du nationalisme, ses racines dans la peur et la haine de l'autre et ses affinités avec le racisme, il est utile de se rappeler que les nations inspirent l'amour, et souvent un amour profondément sacrificiel<sup>25</sup>. »

Dans leurs analyses critiques, les historiens cherchent souvent à remettre en cause et démystifier, plutôt que de comprendre et expliquer cet amour.

La nouvelle république américaine était dès le début indéniablement moderne : elle ne prétendait pas, comme le faisaient les nationalistes européens, à des liens communautaires profondément ancrés dans l'ère prémoderne. En effet, cela a toujours été la base des affirmations américaines d'exceptionnalisme. Formés par la lutte armée, créés par le raisonnement politique et la planification rationnelle, et composés de groupes divers avec peu d'héritage culturel commun, les Américains ont dû repartir de zéro ; mais les traditions ne pouvaient pas être inventées et les communautés ne pouvaient pas être imaginées à partir de rien. L'idée nationale américaine s'est donc arrêtée sur sa Révolution. Animée par le

---

<sup>22</sup> H. Mantel, « The Day is for the Living » *BBC Reith Lectures*, 17/06/2017.

<sup>23</sup> Certains historiens ont reconnu l'ambiguïté de l'expression artistique de l'histoire dans *Hamilton* de Miranda : B. Carp, « World Wide Enough: Historiography, Imagination, and Stagecraft » *Journal of the Early Republic*, vol. 37, n° 2, 2017, p. 289-294.

<sup>24</sup> B. Anderson, *Imagined Communities*, Londres, Verso Books, 2<sup>nd</sup> ed., 2016 ; E. Hobsbawm & T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

<sup>25</sup> B. Anderson, *Imagined Communities*, *op. cit.*, p. 141.



libéralisme lockéen et armée d'un vaste optimisme quant à l'avenir, l'idée de la nation comme « table rase » a dominé la pensée politique durant les années de fondation de la République et a atteint des degrés mythiques à la frontière du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1830, Alexis de Tocqueville notait qu'aux États-Unis, « il n'y a pas de traditions, ni d'habitudes communes, pour tisser des liens entre leurs esprits<sup>26</sup> ». Ainsi, la « nouvelle aube » de la Révolution est venue s'installer au cœur de l'image de soi nationale américaine. Chaque génération d'Américains après 1776 a fait évoluer ce mythe, créant sa propre révolution et écrivant sa propre histoire de la fondation.

### **Le passé comme présent ; l'art comme histoire**

Dès les années 1970, s'accéléralant à partir des années 1990, une reconfiguration importante du lien entre présent et passé s'est produite, que l'on retrouve dans la réflexion sur la Révolution américaine. Le changement n'a pas été soudain ou immédiat, mais s'est orienté vers ce que François Hartog appelle un « présent omniprésent », constituant un nouveau « régime d'historicité<sup>27</sup> ». Hartog identifie plusieurs régimes d'historicité, une orientation vers le passé jusqu'à la Révolution française, une orientation vers le futur jusqu'à environ 1980, et une orientation vers le présent dans les années qui ont suivi. Ainsi, les interprétations de la Révolution ne constituent plus le moyen par lequel les historiens orientent les Américains vers l'avenir ; au contraire, leur travail voit plus souvent se télescoper un passé national fracturé et un présent segmenté.

Si le passé était en train de mourir, comme le prétendait Plumb en 1969<sup>28</sup>, l'avenir a commencé à s'effondrer peu après ; le concept de progrès, essentiel aux versions optimistes de l'avenir, s'est retrouvé confronté à la croissance de risques environnementaux, à la corruption politique au plus haut niveau (Nixon) et à la défaite dans une guerre inutile au Vietnam. En 1975, Daniel Bell a déclaré la « fin de l'exceptionnalisme américain » ; l'expérience de deux guerres mondiales, Hiroshima, et la persistance de la pauvreté et du racisme indiquaient que le passé commençait à hanter l'imagination américaine<sup>29</sup>. En outre, les Américains étaient divisés en de nombreux groupes culturels et politiques qu'une histoire commune, même celle de la Révolution, ne pouvait pas unir. De plus en plus, les intellectuels américains, y compris les historiens, s'interrogeaient sur le lourd passé des États-Unis, marqué par la culpabilité, la douleur et la tragédie, et se mettaient à l'accepter en évitant d'en célébrer le caractère exceptionnel<sup>30</sup>.

Dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le sentiment de continuité, essentiel à l'idée d'une chronologie unique de l'histoire des États-Unis, s'est largement dissous ; les fardeaux historiques accumulés et les ruptures dans l'expérience du temps ne permettent pas la survie d'un exceptionnalisme qui aiderait à affronter le futur. Les récits majeurs ayant déterminé le

---

<sup>26</sup> A. de Tocqueville, *Democracy in America*, [1835] vol. 1, Garden City, NY, Anchor Books, 1969, p. 473.

<sup>27</sup> F. Hartog, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, New York, Columbia University Press, 2015 [édition originale 2003].

<sup>28</sup> J. H. Plumb, *The Death of the Past*, *op. cit.*

<sup>29</sup> D. Bell, « The End of American Exceptionalism », *National Affairs*, n° 39, automne 1975, p. 193-224.

<sup>30</sup> C. Vann Woodward retrace l'abandon d'une image exceptionnelle de l'Amérique, dominée par l'innocence et la vertu, au profit de la tragédie et de l'ironie, dans *The Burden of Southern History*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1993.

temps historique de l'ère moderne se sont achevés – en 1989, si l'on en croit Francis Fukuyama – et ont démantelé le passé et le futur, de telle sorte qu'il ne reste que le présent « monstrueux<sup>31</sup> ». Au moment même où la croyance dans le pouvoir des lois historiques se dissipait dans le monde, il est ironique de constater qu'a été démasquée l'idée d'une exception américaine mettant les États-Unis à l'abri des lois historiques s'appliquant aux autres nations. Le présentisme met le passé et le futur au service du présent. Hartog va jusqu'à suggérer que ce présent dévorant « crée au quotidien le passé et le futur dont il a besoin » et obscurcit ainsi les distinctions entre les faits et la fiction et entre l'art et l'histoire<sup>32</sup>. La comédie musicale *Hamilton* contribue à une projection croissante du présent dans le passé et elle le fait de façon très pertinente, en s'attaquant au sujet explosif de l'histoire des origines de la nation. Pourtant, elle rouvre également la question de l'agentivité historique, et du pouvoir et de l'utilité que les idées fondatrices de liberté et d'égalité pourraient avoir pour les Américains d'aujourd'hui. En abordant ces thèmes d'un œil nouveau, le *Hamilton* du XXI<sup>e</sup> siècle de Miranda pose au fond la question de savoir si l'histoire est vraiment terminée, après tout.

Certes, l'histoire que raconte Miranda est une fiction, mais elle vise de plusieurs manières à mettre le passé au service du présent. On le comprend quand il dit : « En tant que dramaturge, mon travail est d'éliminer toute distance que le public ressent par rapport à cette époque<sup>33</sup>. » Alors, les acteurs noirs, asiatiques et hispaniques indiquent la diversité de l'Amérique d'aujourd'hui, même si les Pères fondateurs étaient tous blancs ; les airs de rap et de R&B racontent l'histoire de Hamilton dans un idiome musical étranger aux oreilles des patriotes du XVIII<sup>e</sup> siècle ; de manière plus révélatrice, Hamilton lui-même n'était pas en fait un immigrant qui « a fait le boulot », comme le décrit Miranda. Né dans les Caraïbes, il a déménagé en Amérique britannique alors qu'il était un jeune homme – en migrant d'une partie de l'Empire à une autre. Il a aidé à créer les États-Unis, il n'y a pas émigré. Or, si l'immigration ne fait pas partie de l'histoire de Hamilton, la présentation fictionnelle de Miranda puise dans un mythe national important qui n'est pas faux. L'histoire de l'Amérique est celle d'une immigration continue et l'expérience américaine a toujours été celle de la transformation de peuples nés ailleurs en Américains. C'est ce qu'Hilary Mantel souligne : « le mythe n'est pas un mensonge – c'est une vérité, transformée en symbole et en métaphore<sup>34</sup> ».

Le mythe créé par Miranda aborde les questions contemporaines de race, d'immigration et de citoyenneté. Dans le contexte de la mondialisation du XXI<sup>e</sup> siècle et de la résurgence concomitante des thèmes nationalistes en politique, le sujet de l'immigration est désormais très politisé. Si *Hamilton* navigue entre les mythes nationaux et les réalités contemporaines de manière si réussie, c'est en partie parce qu'il veut bien intégrer l'ironie, la complexité et la contradiction dans le récit historique. Hamilton l'aristocrate monarchique et Jefferson le républicain-démocrate ne sont pas utiles à l'histoire du présent de Miranda. Celui-ci préfère nous présenter Hamilton l'immigré abolitionniste et Jefferson le dandy esclavagiste. Par le biais de sa comédie musicale, Miranda révèle le sens de notre monde contemporain – pas celui du

---

<sup>31</sup> F. Hartog, *Regimes of Historicity*, op. cit., xvii ; Francis Fukuyama, « The End of History? », *The National Interest*, n° 16, été 1989, p. 3-18.

<sup>32</sup> F. Hartog, *Regimes of Historicity*, op. cit., p. 129.

<sup>33</sup> L. M. Miranda, *A.P. US History: Special Edition with Lin-Manuel Miranda*, YouTube, 01/05/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=1fSQkPjBqM>).

<sup>34</sup> H. Mantel, « The Iron Maiden », *BBC Reith Lectures*, 24/06/2017.

XVIII<sup>e</sup> siècle – et il considère que son public est suffisamment intelligent pour savoir que sa version de la fondation des États-Unis est un acte d'imagination et d'inventivité, de créativité artistique et non de reconstruction historique. De la meilleure façon, à travers sa musique et son message, Miranda reconditionne les traditions américaines pour une nouvelle génération, la génération hip-hop. Et si *Hamilton*, à cheval entre la politique identitaire et l'émergence du populisme, marquait la fin de l'histoire ? Reste à savoir si la fin de l'histoire est bel et bien terminée, ou si nous sommes condamnés à « jouer » une fin illusoire de manière hypertéléologique, en jouant la fin de la fin de la fin, à l'infini. *Hamilton* de Miranda exprime sous une forme artistique les tensions et les frustrations d'une Amérique coincée dans le présent, le passé et le futur agissant comme des miroirs plutôt que de sources d'inspiration ou d'appels à l'action.

Les historiens, cependant, ont une responsabilité différente envers leur public et envers le passé. Certains historiens s'inquiètent de l'effet d'un présentisme croissant sur la capacité d'écrire l'histoire. La présidente de l'*American Historical Association*, Lynn Hunt, a averti en 2002 que le présentisme de notre compréhension historique actuelle « risque de nous mettre hors de cause en tant qu'historiens » et elle a rappelé le danger d'oublier nos engagements professionnels envers la vérité historique<sup>35</sup>.

Selon l'historienne Joanne Freeman, *Hamilton* – enseigné dans les lycées américains – est une « version du vingt et unième siècle du passé, et non une fiction évidente, contre laquelle il est difficile d'enseigner<sup>36</sup> ». Notre manque de courage ou de confiance, dans l'écriture de l'histoire et dans la fermeté des histoires que nous racontons, renforce un rapport au temps caractérisé par ce que Hartog appelle « le tapis roulant de l'éternel maintenant<sup>37</sup> ». On ne peut imaginer une raison pour laquelle que les historiens devraient, ou même pourraient, reproduire les mythes nationaux cohésifs qui animaient l'écriture de l'histoire autrefois. Il n'est certainement pas utile de taire les fractures ou de minimiser les horreurs que les générations passées d'opprimés ou d'esclaves ont subies avant, pendant ou après la Révolution. Il y a cependant besoin d'une histoire qui comprenne comment le changement se produit ; nous avons besoin d'un sens de l'avenir.

La puissance de la vision créative de Miranda est qu'elle unifie et qu'elle réintroduit le changement au fil du temps. *Hamilton* utilise les indices de la culture politique américaine pour tendre un miroir à la nation. Tout le monde trouve quelque chose à aimer. L'optimisme, l'énergie et la passion de Miranda et son intérêt pour les immigrants ambitieux l'ont amené à adopter les éléments positifs des valeurs fondamentales américaines, d'une manière telle que peu de penseurs libéraux l'ont fait dans la mémoire récente. En effet, lorsque l'on joua à la Maison Blanche l'air d'ouverture de la comédie musicale lors de la présidence Obama [document 4], le rire gêné du président indiqua son malaise envers ce thème car *Hamilton* n'était pas auparavant le héros des démocrates. Pendant qu'Obama se tortille, Miranda retourne dans le passé et fait d'Alexander Hamilton un héros hip-hop qui a un million de choses à faire. Attendez ! Miranda rend ce père fondateur cool à nouveau, et sans ironie.

---

<sup>35</sup> L. Hunt, « Against Presentism », *Perspectives on History*, 01/05/2002 (<https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/may-2002/against-presentism>).

<sup>36</sup> J. Freeman, « Telling Stories About the Past: Historians on Historical Fiction », *Back Story*, n° 304, 06/12/2019.

<sup>37</sup> Hartog, *Regimes of Historicity*, op. cit., p. xv.



Document 4. “Le président Obama réagit après la présentation de chansons extraites de la comédie musicale *Hamilton* à la Maison Blanche en mars 2016<sup>38</sup>”

Pendant que les Américains recherchent une identité commune perdue, dans leur histoire, *Hamilton* offre une certaine aisance psychique. Au-delà des prises de position des *black lives/all lives* des guerres culturelles, Miranda nous montre que le particulier et l’universel peuvent se compléter. Même sur la question controversée de l’esclavage, *Hamilton* présente une histoire multidimensionnelle où trouvent leur place à la fois la volonté d’agir et les obstacles : de l’idéalisme déterminé de John Laurens, le fils d’un planteur esclavagiste ayant cherché à lever une armée d’esclaves pour lutter à la fois pour l’indépendance nationale et leur propre liberté ; à l’hypocrisie insouciant de Thomas Jefferson, un homme d’État aux forts principes doté d’un talon d’Achille esclavagiste. Après la victoire de Yorktown,

« les soldats noirs et blancs se demandent si cela signifie vraiment la liberté.

Pas encore<sup>39</sup>. »

La promesse de « poursuite du bonheur » telle que Miranda la décline donne un avenir à la nation, malgré son passé sombre.

Le débat sur la Révolution américaine et la fondation de la nation est au cœur de la crise d’identité nationale que connaissent aujourd’hui les États-Unis. De nombreux Américains continuent à embrasser une identité nationale patriotique et, à chaque génération, les immigrants ont insufflé une nouvelle vie aux valeurs éclairées de la Révolution. Les immigrants de deuxième génération comme Miranda sont à la fois intérieurs et extérieurs à ce processus, consciemment Américains mais réinventant et réimaginant les idéaux et les

<sup>38</sup> Photographie officielle de la Maison Blanche par Pete de Souza, Washington, 14/03/2016 ([https://www.whitehouse.gov/sites/default/files/audio-video/video\\_thumbnail/p031416ps-1210-potus.jpg](https://www.whitehouse.gov/sites/default/files/audio-video/video_thumbnail/p031416ps-1210-potus.jpg)).

<sup>39</sup> Distribution originale de Broadway de *Hamilton*, « Yorktown (*The World Turned Upside Down*) », 2015, piste 20.

traditions américaines pour leur groupe et leur génération. Néanmoins, la plupart des historiens comprennent que leur rôle n'est plus d'encourager les Américains à s'accrocher aux mythes nationaux. Cependant, on pourrait reconnaître que rallumer l'étincelle d'espoir pour l'avenir réduit le besoin du public d'un passé réconfortant. De toute façon, les historiens ne doivent pas nourrir constamment les angoisses du présent en utilisant le passé comme procuration. En permettant au sens de la continuité (en termes de succession chronologique) et à la contingence (en termes de contexte d'événements en constante évolution) de coexister dans l'écriture historique, on peut contribuer à restaurer la foi dans les précédents du passé et dans la promesse de l'avenir.

La limite entre vérité historique et fiction historique est floue et compliquée. Une fiction historique comme *Hamilton* dit la vérité à plusieurs niveaux ; elle célèbre des vérités spécifiques, chargées de valeurs, qui s'ancrent dans les préoccupations actuelles d'identité et d'appartenance. Mais elle développe également des vérités humaines universelles sur la liberté, l'égalité et le pouvoir de transformation des idées et de l'action humaine dans l'histoire. C'est la source majeure de son immense popularité d'un bout à l'autre de l'échiquier politique. En parlant à la fois de l'héroïsme et des limites des fondateurs de la nation, *Hamilton* respecte son public et sa capacité à accepter les contradictions de héros compromis et d'unions imparfaites. La question à laquelle se sont heurtés les fondateurs continue d'agiter la démocratie américaine : comment prendre en compte les revendications des minorités qui veulent davantage de justice et comment les réconcilier avec les exigences et les intérêts d'une majorité démocratique<sup>40</sup> ? Si bonne soit-elle, une comédie musicale sur Alexander Hamilton n'offre pas de solution. Mais elle peut indiquer une ouverture culturelle, une imagination créatrice d'un avenir meilleur et, peut-être, que la fin de la fin de l'histoire se profile à l'horizon. Les historiens pourraient en tirer la conclusion qu'ils n'ont pas à constamment rappeler à leur public les tragédies du passé et les terreurs de l'avenir. Qui est mieux placé pour résister au présentisme que les historiens, dont la responsabilité est d'assurer la survie de l'histoire, sinon des mythes du passé. Un divertissement de masse *doit* susciter les émotions et les identités de son public ; les historiens peuvent et doivent offrir quelque chose de différent et de meilleur que ce présent fascinant et constant. Au final, il est important de savoir qui raconte votre histoire.

---

<sup>40</sup> James Madison aborde cette question directement dans son essai, *Le Fédéraliste*, n° 10, 23/11/1787.