La révolution texane : de l'amnésie mexicaine au mythe hollywoodien

Deux distorsions mnésiques

Marie-Laure Pujol

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/528>

DOI : 10.4000/elh.528

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2014

Pagination : 211-218

ISBN : 978-2-271-08208-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Marie-Laure Pujol, « La révolution texane : de l'amnésie mexicaine au mythe hollywoodien », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/528> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.528>

La révolution texane : de l'amnésie mexicaine au mythe hollywoodien

Deux distorsions mnésiques

Qui se souvient aujourd'hui que la révolution texane est « une petite bataille d'une petite heure qui fut le point culminant d'un siège de neuf jours, où une garnison de plus ou moins deux cents indépendantistes, que l'on suppose texans, furent massacrés par 1500 soldats mexicains sous les ordres du général Santa Anna, le 6 mars 1836¹ » ? Les Nord-Américains cultivent ce souvenir, à travers le prisme déformant du cinéma hollywoodien de John Wayne et son *The Alamo* ; au Mexique, en revanche, « l'his-

toire d'Alamo n'est rien de plus qu'une minuscule note en bas de page dans le contexte d'une histoire qui s'est décrétée comme oubliée² ». L'écrivain mexicain Paco Ignacio Taibo II publie en 2011 le fruit d'une enquête qui lui demanda six années de recherches, *El Álamo. Una historia no apta para Hollywood*, dans lequel il s'efforce de ressaisir les faits et de les réconcilier avec la mémoire. Il convient alors d'interroger ces deux postures de l'oubli et les enjeux qui les sous-tendent.

L'« *ars memoriae* » aux États-Unis contre l'« *ars oblivionis* » au Mexique

Dans le *De oratore*, Cicéron présente deux attitudes mémorielles : l'art mnémotechnique, l'« *ars memoriae* », et l'art de l'oubli, ou « *ars oblivionis* ». Si chaque camp incarne l'une de ces deux attitudes mémorielles, elles sont pour le moins paradoxales : d'une part, l'hypertrophie

de la mémoire américaine alors même qu'il s'agit du souvenir d'une défaite et, de l'autre, le refoulement mexicain d'un épisode victorieux de l'histoire. Qu'est-ce qui, *ab origine*, favorise un tel décalage dans le traitement historiographique de l'événement ?

Des sources incertaines

Selon Paul Ricœur, l'opération historiographique se déroule en trois phases³. La première, «la phase documentaire», qui s'étend du recueil des déclarations des témoins oculaires à la constitution des archives, se fixe pour programme épistémologique l'établissement de la preuve documentaire. Or, la révolution texane rend problématique ce travail, car l'absence de témoins directs, aucun des combattants insurgés n'ayant survécu à la bataille d'Alamo, contraint à faire appel à des témoins indirects : les femmes et les enfants, qui avaient été évacués deux jours avant l'assaut final. Ainsi, M^{me} Candelaria, qui prit soin de Bowie lorsqu'il était souffrant, donne successivement plusieurs versions de la mort de Crockett alors même «qu'elle ne vit mourir aucun des trois [meneurs de la rébellion] parce qu'elle n'était pas à Alamo à ce moment-là⁴», comme le rappelle l'écrivain mexicain. Susanna Dickinson, la femme du capitaine Dickinson, l'un des insurgés d'Alamo, propose des versions qui varient en fonction de la personne qui l'interroge. Enrique Esparza, âgé de huit ans au moment des faits, livre à chaque entretien qu'il accorde un récit de plus en plus détaillé, en particulier en 1902, soit près de soixante-dix ans après les faits : c'est qu'il incorpore «dans ses déclarations des récits qu'il avait lus d'autres témoins⁵». Dans le camp mexicain, Santa Anna ment dans ses lettres comme dans ses mémoires et déclare que ce «fut seulement un petit assaut». Les témoins oculaires étant peu fiables, restent les archives, qui, jusque dans les années soixante, sont conservées dans les bibliothèques et universités texanes. Cepen-

dant, nombre de documents originaux ont été volés, vendus ou copiés. Citons la fameuse lettre signée de la main de William Travis, «La victoire ou la mort», qui a fait l'objet de nombreuses copies apparues sur le marché ces dernières années, ou les lettres de Bowie, qui sont vendues en 1977 par un marchand de livres de collection. Ces béances épistémologiques laissent des vides que la fable s'empresse de combler.

Une explication partielle

La deuxième phase, dite «explicative ou compréhensive», est celle, multiple, du «parce que». John Wayne offre d'emblée les motifs de cette résilience, dès le carton qui vise à combler le déficit informationnel du spectateur lors du générique de début :

Generalissimo Santa Anna was sweeping north across Mexico toward them, crushing all who opposed his tyrannical rule. They now faced the decision that all men in all times must face... the eternal choice of men... to endure oppression or to resist.⁶

Le réalisateur américain offre donc une lecture subjective des événements, présentés comme résistance à l'oppression de Santa Anna et lutte pour la liberté, faisant fi, comme le souligne Taibo II, des motivations économiques et politiques. Il faut pour appréhender celles-ci remonter à 1820, lorsque Moses Austin négocie avec ce qui est alors la Nouvelle-Espagne l'installation de 300 familles dans la province du Coahuila y Texas afin de donner des terres à ceux qui n'en ont pas et d'ouvrir une route commerciale avec le Nord. Les auto-

rités mexicaines acceptent, mais exigent la pratique de la religion catholique et l'abolition de l'esclavage; elles offrent des terrains, un abattement d'impôt et l'exonération de taxes douanières, car elles voient là le moyen de développer ce territoire et de faire échec aux Comanches comme aux Apaches. Ce sont finalement 1 400 familles qui s'installent entre 1821 et 1824. En 1830, le ministre des Affaires étrangères mexicain propose un projet pour endiguer l'essor des colons, mais il est trop tard. Les premières velléités d'expansion américaine se révèlent dès 1832, lorsqu'une attaque contre le Mexique est fomentée à La Nouvelle-Orléans. Paco Ignacio Taibo II se propose donc d'apporter un nouvel éclairage sur des faits dont seule la lecture impérialiste est largement reçue et de relater les événements selon la perspective latino-américaine, jusque-là absente du débat.

De la représentation à la fable

Enfin, la phase «représentative» est la mise en forme littéraire du discours porté à la connaissance du lecteur. Si Taibo II

s'évertue à rétablir la véracité des faits dans un récit sans concession pour les deux camps, il adosse son propos à des recherches précises; le cinéma hollywoodien, en revanche, exalte l'héroïsme de ses hommes. Pour ne citer que quelques occurrences significatives, Wayne insère des épisodes imaginaires tels que l'acte de courage de Crockett et de ses hommes, qui, au cours de la première nuit de siège, vont infiltrer le camp ennemi pour détruire un canon, l'épidémie de dysenterie évoquée à la fin du film, ou encore le manque de nourriture, qui laissent penser que la défaite américaine pourrait trouver là son explication. Wayne effectue également des sélections parmi les multiples versions qui coexistent concernant la mort des trois héros, Crockett, Bowie et Travis, mais il choisit symboliquement de les faire mourir les armes à la main. Le soupçon contamine de fait toute la chaîne mémorielle, et il faut bien observer avec Marc Augé que «l'opérateur principal de la mise en "fiction" de la vie individuelle et collective est l'oubli⁷». Comment, dès lors, John Wayne procède-t-il à la construction de la mémoire collective américaine?

La construction du mythe d'Alamo

À ce stade, il convient de s'attacher aux enjeux épistémologiques et esthétiques de ce voile du *muthos* déposé sur l'événement historique. Pour ce faire, prenons comme point de départ la définition du mythe proposée par l'*Encyclopédie Larousse*:

1) un récit [...] dont ceux qui le rapportent se considèrent comme les dépositaires et non comme les auteurs; 2) une histoire composée de personnages dont certains [...] possèdent une nature surhumaine jointe fréquemment à un comportement humain [...] et constituée d'événements qui peuvent être

également naturels ou surnaturels, dans un décor réel [...] ou surnaturel; 3) une fusion totale entre les éléments réels et les éléments surréels au sein du récit même, qui apparaissent ainsi tous sur un pied d'égalité.⁸

Trois héros

Le siège d'Alamo s'est inscrit dans la mémoire collective à travers les trois personnages emblématiques que sont Crockett, Bowie et Travis; car au fond, comme le note Jacques Rancière, «une histoire, au sens ordinaire, c'est une série d'événements qui arrivent à des sujets généralement désignés par des noms propres. [...] Une histoire, c'est aussi, au second degré, le récit de ces séries d'événements attribuées à des noms propres⁹». En ce qui concerne Davy Crockett, ainsi que le souligne Taibo II, les archives historiques ne mentionnent jamais la coiffure de peau de bête dont il est affublé tout au long du film. Paradoxalement, pour chaque spectateur, cette seule coiffe fait signe et renvoie inévitablement au fameux trappeur. C'est donc de la version télévisée des années cinquante, produite par Disney, que le réalisateur s'est inspiré. D'ailleurs, la vie de Crockett a fini par se confondre avec la légende: on prétend par exemple qu'il aurait tué un ours à l'âge de trois ans, et deux autobiographies du *Congressman* sont publiées en 1834 alors que Tocqueville indique qu'il sait à peine lire. Quant à Jim Bowie, dont la légende fait un chasseur de crocodiles, l'enquête de Taibo II révèle qu'il quitte son Kentucky natal au décès de sa fiancée et épouse une Mexicaine, qui mourra du choléra. Le film offre d'ailleurs une représentation

dramatisée, voire tragique de cet épisode biographique: le personnage reçoit une missive annonçant le décès de sa femme alors même qu'il est à la veille de l'assaut final, ce qui contribue à exalter son abnégation pour son peuple et le sacrifice de sa vie privée. Richard Widmark, qui incarne Bowie dans le film, porte à la ceinture le couteau légendaire qui aurait servi à tuer trois célèbres criminels texans. Enfin, William Travis s'improvise avocat; bien que certaines versions prétendent qu'il aurait quitté sa femme enceinte parce qu'il s'ennuyait, Taibo II développe la thèse plus crédible d'un assassinat pour lequel il aurait fait accuser un esclave. Travis est lui aussi auréolé par la légende: entre le 3 et le 5 mars, il aurait tracé du bout de son épée une ligne dans le sable d'Alamo et offert à tous les combattants volontaires de la franchir pour poursuivre la lutte à ses côtés. Tous les insurgés auraient ainsi montré leur attachement à la cause. Mais cet épisode n'apparaît qu'en 1873 sous la plume journalistique de Zuber, qui, lors de ses entretiens avec Esparza, Susanna Dickinson ou M^{me} Candelaria, fait (re-) surgir ce souvenir nationaliste.

Ainsi, les trois héros de la bataille d'Alamo se sont vidés de leur substance, dans le film comme dans la mémoire collective, cristallisés selon un principe métonymique puisque à chaque patronyme est associé respectivement un bonnet de fourrure, un couteau, un trait d'épée dans le sable, lesquels à eux seuls agissent comme signes, révélateurs des qualités héroïques construites par le mythe. D'ailleurs, à la fin de *L'Homme qui tua Liberty Valance*, de John Ford, le journaliste ne conclut-il pas: «*This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend*¹⁰»? »

Une épopée moderne : le western

Le projet de porter à l'écran la bataille d'Alamo, Wayne le nourrit depuis les années quarante, mais son désaccord avec les studios Republic ne lui permet pas de le concrétiser. Ce n'est qu'en 1956 qu'il conclut un arrangement avec la United Artists : pour 8 millions de dollars, il peut diriger le film, mais il doit incarner l'un des personnages principaux et s'engage à tourner huit autres films avec la société de production. Il fait appel à James Edward Grant pour l'écriture du scénario ; l'œuvre s'inscrit alors dans la lignée des westerns par lesquels il a conquis sa notoriété.

C'est naturellement à travers le western et surdéterminée par ses codes que sera traitée l'épopée d'Alamo : John Wayne, par sa seule présence à l'écran, ne réfère-t-il pas à l'essence même du genre ? « On appelle western un remodelage esthétique donné à *n'importe quel* événement de l'histoire américaine, le recours à un seul élément dramatique, vestimentaire ou décoratif¹¹. » Cependant, ce parti pris esthétique est

également porteur d'enjeux épistémologiques : les faits « sont généralement crus exacts car ils sont la fiction d'un ailleurs, une promesse¹² ». Au demeurant, le genre du western n'a jamais cessé de réfléchir sur l'histoire du pays et sur ses mythes fondateurs. Les objets du western, tels que le costume revêtu par Crockett : le pantalon de vacher, la chemise, le foulard noué autour du cou, sont des signes qui investissent le cow-boy d'une sémiotique similaire à celle du chevalier de la chanson de geste.

Paul Ricoeur souligne dans l'article « Mythe » de l'*Encyclopédie Universalis* que, « si le mythe est un discours, c'est-à-dire une suite d'énonciations ou de phrases qui portent sens et référence, il faut admettre que le mythe *dit quelque chose sur quelque chose*. [...] On tiendra ici, avec Mircea Eliade, que le mythe, en tant qu'histoire des origines, a essentiellement une fonction d'instauration [...]. Le mythe dit toujours comment quelque chose est né ». Peut-on alors lire *Alamo* comme un mythe originel de la nation américaine ?

Enjeux politiques et éthiques d'une « histoire hérétique » : un mythe fondateur américain

La nostalgie du Vieil Ouest

Tout d'abord, *The Frontier* apparaît comme le paradigme originel : selon l'historien Frederick Jackson Turner¹³, l'Amérique s'est construite moins sur l'épisode du *Mayflower* que sur les bases d'un front pionnier progressant vers l'ouest. Dès lors, Davy Crockett, le

trappeur, tout comme Jim Bowie, le chasseur de crocodiles, symbolisent un idéal d'aventure et de liberté, idéal illustré également dans la scène de la rencontre entre Crockett et Travis, lorsque ce dernier demande la permission de s'adresser aux hommes du Tennessee pour leur parler de « *Freedom and Liberty* ». Mais cette idéologie communautaire dissimule mal les

motivations individuelles, qui, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, relèvent d'enjeux économiques. On notera toutefois qu'à l'ouverture du film, lorsque le général Houston s'adresse à Travis pour lui remettre le commandement des hommes, celui-ci en profite pour évoquer toutes ses réserves à l'égard de Bowie, qui non seulement a épousé une Mexicaine mais, de plus, est déjà un gros propriétaire terrien. Derrière l'idéal de l'Ouest, c'est en réalité tout un enjeu agraire qui sous-tend cette chevauchée vers des espaces vierges à coloniser. Or, comme le rappelle Taibo II, des « *empresarios* » apparaissent qui ne sont autres que des spéculateurs agissant comme intermédiaires dans l'achat de terres. Mais l'auteur dénonce, par-delà le procédé d'annexion dissimulé, une escroquerie fort lucrative: « Ils achetaient et vendaient des kilos de papiers qui avaient la valeur de la salive [...], dupant les crédules, les ignorants¹⁴. »

Dès lors, nous pouvons conclure avec Clélia Cohen que « l'Amérique elle-même s'est construite sur une double extinction, celle des Indiens et celle de la Frontière. La Frontière comme lieu mythique où s'arrête la civilisation et où commence le *wilderness*; mais aussi comme lieu mouvant dont l'avancée signe la fin du Paradis Perdu¹⁵ ». Le Far West est donc également la promesse d'un Ailleurs qui n'existe plus, ce qui explique le lyrisme nostalgique exprimé notamment dans la « *Ballad of the Alamo* » jouée au générique de fin. L'Amérique apparaît comme le syncrétisme du *locus amoenus* de la pastorale et du jardin d'Éden. Ainsi, lorsque John Wayne, *alias* Crockett, se promène avec Maria Lopez, tous les éléments constitutifs du mythe du Jardin sont réinvestis: les verts pâtu-

rages, le Seigneur Dieu, l'arbre, l'évocation explicite d'Adam et Ève. En outre, le travelling vertical renforce le discours sur la grandeur de l'arbre, amplifiée dans le plan suivant par la contre-plongée qui, de la cime de l'arbre, montre l'insignifiance des humains face à l'immensité de la nature. Crockett se livre alors à une rhétorique axiologique manichéenne sur le Bien et le Mal, soulignée par les violons. Isabelle Krzywkowski, concluant son étude sur le mythe du Jardin, évoque un espace initiatique qui mène à la révélation de soi, le lieu d'un rituel de passage, voire de l'oubli¹⁶. Que révèle alors le mythe forgé par le réalisateur, John Wayne, sur la nation américaine ?

Une idéologie politique

Taibo II souligne à juste titre que le tournage débute en 1960, en pleine guerre froide, au terme d'une élection marquée par l'anticommunisme en réaction à la révolution cubaine. De plus, la fille de John Wayne, Aissa, explique que son père rachète par le discours conservateur du film le fait qu'il n'a pas combattu pendant la Seconde Guerre mondiale. Effectivement, les propos de Crockett face à Travis pour évoquer le projet qui sous-tend la résistance d'Alamo, c'est-à-dire la proclamation de la République indépendante du Texas, le montrent: « *Republic. I like the sound of the word. It means, people can live free, talk free, go or come, buy or sell*¹⁷. » Et de conclure sur un ton paternaliste: « *Some words give me a feeling, republic is one of those words that makes me tight in the throat. The same tightness a man gets when his baby takes his first step, or his first baby shaves and makes his first sound like a man*¹⁸. » Pourtant, il semble

que le réalisateur Wayne fasse également référence à des faits plus proches de l'époque du tournage – la guerre du Vietnam – et qu'il oppose au discours contestataire des tenants de la contre-culture une idéologie conservatrice, en particulier lorsque les Américains retranchés dans le fort parviennent à repousser vaillamment le premier assaut mexicain. Crockett et ses hommes font l'éloge de leurs ennemis : « *It's funny. I was proud of 'em. Even while I was killin' 'em. I was proud of 'em. Speaks well for men that so many ain't afraid to die because they think right's at their side*¹⁹. » Constatons alors, avec Lucette Valensi, que l'oubli et l'erreur historiographique fonctionnent comme « facteur essentiel de la création d'une nation²⁰ ».

Bien loin de n'être qu'une forme de passivité, l'oubli de la révolution texane est un dispositif actif. Si l'histoire n'est pas parvenue à divulguer la réalité crue et authentique de cette défaite, c'est que

la culture populaire américaine, à l'instar du western de Wayne, l'a recouverte avec sa posture « supra-historique ». La construction du mythe d'Alamo répond à un questionnement sur les origines de la nation américaine, quitte à éluder les enjeux économiques pour ne conserver que l'essence idéologique. Quant au vainqueur mexicain, qui, paradoxalement, cultivera la mémoire de sa défaite dans la guerre américano-mexicaine de 1846, il développe face à l'épisode d'Alamo une attitude « non historique ». Cet oubli semble pouvoir s'expliquer par les souvenirs de son voisin du Nord, dont la puissance culturelle a remplacé la mémoire officielle par une idéologie impérialiste. D'ailleurs, dès 1844, le « *Manifest Destiny* » légitimera par la Providence l'expansion nord-américaine sur tout le continent. Mais Taibo II conclut pour sa part que le peuple mexicain tient désormais sa revanche, puisque le prénom « José » est aujourd'hui le plus répandu dans l'État du Texas.

Notes

1 Paco Ignacio TAIBO II, *El Álamo. Una historia no apta para Hollywood*, Mexico, Planeta, 2011, p. 12 (toutes les traductions sont de nous).

2 *Ibid.*

3 Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Seuil (Points. Essais), 2000, p. 169.

4 Paco Ignacio TAIBO II, *op. cit.*, p. 174.

5 *Ibid.*, p. 172.

6 « Le général Santa Anna remontait le Mexique vers le nord et se dirigeait vers eux, écrasant tout ce qui résistait à ses règles tyranniques. Ils étaient désormais confrontés à la décision que tout homme en tout temps doit affronter...

l'éternel choix des hommes... endurer l'oppression ou résister. »

7 Marc AUGÉ, *Les Formes de l'oubli*, Payot, 1998, p. 47.

8 « Mythe », dans *Encyclopédie Larousse*, 1971-1976, p. 9373.

9 Jacques RANCIÈRE, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil (La Librairie du xx^e siècle), 1992, p. 7.

10 « C'est comme cela, l'Ouest, monsieur. Quand la légende est plus belle que la réalité, imprimez la légende. »

11 Roger TAILLEUR, « L'Ouest et ses miroirs », dans Raymond BELLOUR (dir.), *Le Western. Approches*,

mythologies, auteurs, acteurs, filmographies, Gallimard (Tel), 1993, p. 18-54, ici p. 20.

12 Jean-Louis LEUTRAT. *Le Western. Quand la légende devient réalité*, Gallimard (Découvertes Gallimard. Cinéma), 1995, p. 31.

13 Historien américain dont l'ouvrage sur la conquête de l'Ouest (*The Significance of the Frontier in American History*, 1894) marque la fin du XIX^e.

14 Paco Ignacio TAIBO II, *op. cit.*, p. 24.

15 Clélia COHEN, *Le Western*, Cahiers du cinéma (Les Petits Cahiers), p. 55.

16 Isabelle KRZYWKOWSKI, «Le jardin: genèse et évolution d'un espace-type», dans Jacques BOULOGNE (dir.), *Les Systèmes mythologiques*, Presses universitaires du Septentrion (Travaux et recherches), 1997, p. 295-304, ici p. 302.

17 «République. J'aime la sonorité de ce mot. Il signifie que les gens peuvent vivre librement, parler librement, aller et venir, acheter ou vendre.»

18 «Certains mots me procurent de l'émotion, république est l'un de ceux qui me serrent la gorge. La même sensation de gorge serrée que ressent un homme quand son bébé fait ses premiers pas, ou que son bébé se rase ou parle avec une voix d'homme pour la première fois.»

19 «C'est drôle. J'étais fier d'eux. Même pendant que j'étais en train de les tuer. J'étais fier d'eux. Cela montre toute la qualité des hommes que tant d'eux n'aient pas peur de mourir parce qu'ils pensent que le bien est de leur côté.»

20 Lucette VALENSI, «Histoire nationale, histoire monumentale. Les Lieux de mémoire», *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 6, 1995, p. 1271-1277, ici p. 1273 sq.