Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

9 | 2020

Dire et lire les vulnérabilités contemporaines

De mémoire vulnérable : le massacre des Sioux dans *Tristesse de la terre* d'Éric Vuillard

Bernabé Wesley

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elfe/2562>

DOI : 10.4000/elfe.2562

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Bernabé Wesley, « De mémoire vulnérable : le massacre des Sioux dans *Tristesse de la terre* d'Éric Vuillard », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 20 septembre 2020, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/2562> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.2562>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

De mémoire vulnérable : le massacre des Sioux dans *Tristesse de la terre* d'Éric Vuillard

Bernabé Wesley

- 1 Liée à une « société du risque¹ » et relative aux droits de la personne, la notion de *vulnérabilité* n'a pas de rapport direct avec celle de mémoire collective². Pourtant, les discours contemporains sur la mémoire collective ont fréquemment recours à un sociolecte légal comparable lorsqu'ils évoquent des mémoires « menacées » et « en danger », c'est-à-dire vulnérables à l'amnésie collective et en instance d'être effacées. Comment le récit contemporain français réinvente-t-il la notion légale de « personne vulnérable » lorsqu'il déplace dans la fiction des représentations de la mémoire collective³ ?
- 2 La notion de vulnérabilité s'avère particulièrement adéquate pour examiner les formes d'amnésie collective que subit l'histoire des Sioux dans *Tristesse de la terre*⁴. Ce récit historique d'Éric Vuillard, paru en 2014 et réédité à l'occasion de l'attribution du prix Goncourt à *L'Ordre du jour*, suit de manière critique l'ascension et le déclin du *Wild West show*. Le spectacle créé en 1883 par Buffalo Bill Cody proposait aux spectateurs d'assister à une mise en scène des derniers instants de la conquête de l'Ouest lors même que celle-ci n'était pas achevée. Pour une poignée de dollars, les spectateurs pouvaient alors assister à une mise en scène qui substituait aux massacres en cours une mascarade équivalant à un gommage instantané. Comment ce seul spectacle menace-t-il la mémoire des Sioux et, si celle-ci peut être qualifiée de « vulnérable », à quoi l'est-elle exactement ? Comment un texte donne-t-il à lire les mises au ban⁵ qui relèguent tels ou tels pans de l'histoire hors de la mémoire collective ? Dans une perspective sociocritique⁶, cet article interroge l'historicité et la socialité de ce souvenir-écran et des manipulations mémorielles qu'il impose à une mémoire amérindienne qui n'appartient pas à l'histoire officielle des États-Unis. Son hypothèse de lecture est la suivante : les oblitérations spectaculaires que raconte le récit d'Éric Vuillard forment, sur le plan symbolique de la mémoire collective, une *vulnérabilité au carré*. En effet, le

spectacle du *Wild West show* qui est au centre du récit fait peser la menace d'un gommage de grande envergure qui redouble l'ethnocide des populations amérindiennes par son englobement dans l'amnésie. De cette vaste réécriture, l'œuvre d'Éric Vuillard recompose les strates dans un récit historique qui relate comment un divertissement de masse impose un grand récit de conquête glorieuse et fragilise, sinon efface, la violence et l'ampleur des massacres des populations amérindiennes aux États-Unis.

Récits léthéens d'une histoire coloniale

- 3 L'histoire moderne des sociétés dites « occidentales » (Europe de l'Ouest et Amérique du Nord) en est une de l'appropriation territoriale par la violence, affirment les œuvres d'Éric Vuillard. De celle-ci, la prose de l'auteur de *L'Ordre du jour* raconte autant les méfaits des puissants qu'elle indique les sélections drastiques, les distorsions, les souvenirs-écrans et les réfections successives qui la performent. La misère que subissent les paysans allemands à la fin du Moyen Âge dans *La Guerre des pauvres* ; les privations et les injustices infligées par la monarchie d'Ancien Régime au peuple dans *14 juillet* ; les conquêtes coloniales que racontent *Conquistadors* et *Congo* ; les charniers de la Première Guerre mondiale dans *La Bataille d'Occident*, l'annexion de l'Autriche dans *L'Ordre du jour*, rien de cela n'aurait eu lieu sans que les hommes n'oublient à la fois leur humanité, les souffrances endurées et les exactions déjà commises par le passé.
- 4 Ces oublis demeurent parfois dans la sphère privée, comme dans *Tohu* : « Par moments elle se souvient de tout, les souvenirs rayonnent de son visage comme les phares d'une auto. Puis elle oublie tout – elle se baigne dans une lumière si douce et si légère ! – je ne la vois plus⁷ ». Ils forment la plupart du temps les effacements sans lesquels l'histoire ne suivrait pas son cours d'horreur, à l'image de l'envie d'oublier le quotidien qui, dans *La Bataille d'Occident*, précipite des poilus imberbes dans les tranchées de la Première Guerre mondiale : « Et, dans ce cauchemar où on les a mis, à y regarder mieux, on pourrait retrouver un peu de l'hiver passé, un peu du travail qu'ils tâchaient d'oublier en s'étourdissant dans l'air frais⁸ ». Les hommes qui prennent part à cette histoire violente manifestent des prédispositions extraordinaires pour l'oubli, à l'instar de Charles Lemaire, homme de terrain qui, dans *Congo*, conduit la conquête de l'empire colonial belge et, après avoir mené plusieurs expéditions punitives particulièrement sanglantes, finit professeur à l'école coloniale : « Mais alors, dans sa vie paisible de professeur, je ne sais pas où il mettra tout ça, les coups, les cris, le sang et la puanteur, je ne sais pas où il ira les perdre et les oublier, comme de vilains enfants qu'on ne veut plus voir⁹ ». Parfois, le passé resurgit ainsi qu'« une citation à l'ordre du jour¹⁰ » et annonce par miracle la catastrophe à venir. Dans *Conquistadors*, des conques font ainsi courir dans toute l'Amérique le bruit que l'homme blanc est en train d'envahir le continent :

Plus loin, les conques recommencent, voix plaintives sorties d'une vulve de porcelaine. Douleur pureté. Le bruit des conques ouvre ses anneaux. Il se propage en une onde grave, obscure, liée à la matière, signe d'un temps lointain échappé à de profondes strates d'oubli. Il dévale les collines, se mêle au remous du torrent, et déploie toutes ses forces dans la vallée¹¹.
- 5 Qu'il s'agisse de l'histoire de ces empires coloniaux ou des guerres qui ont marqué le continent européen, les textes d'Éric Vuillard donnent à lire des effacements actifs que l'œuvre convoque pour mener une exploration des errements, des trous noirs, des

achoppements, des zones d'ombre du passé et des représentations que ce passé est devenu en conjoncture. En d'autres termes, les textes de Vuillard montrent comment une société marche à l'amnésie. Si elle n'est pas dénuée de liens avec la longue tradition d'anamnèse examinée notamment par les travaux de Paul Ricœur¹², cette vocation amnésilogique est très différente du devoir ou du travail de mémoire souvent attribué aux œuvres d'art et à la littérature. Afin de distinguer clairement cet art de l'oubli de la vocation mémorielle – sinon patrimoniale – généralement accordée au roman, je propose le terme de littérature *léthéenne*. Il qualifie, par référence au fleuve légendaire de l'Antiquité, les formes-sens des récits de Vuillard, lesquels composent un espace de reconfiguration de la mémoire collective d'après ses oublis, dont le relevé fonde une écriture critique et inventive.

Le spectacle comme *damnatio memoriae*

- 6 À quelle forme d'amnésie peut-on rapporter un tel spectacle ? Dans un article publié en 1989, l'historien Marc Ferro évoque le premier une catégorie d'oublis collectifs « de nature esthétique¹³ » qui résultent de la nécessaire sélection des faits par les historiens et les artistes, dont les productions influencent fortement les représentations sociales du passé. Cette forme d'effacement relève de l'oubli *culturel*, lequel découle de « l'agencement d'oblitérations opérées par chaque individu en fonction d'une part de l'ensemble de ses connaissances culturelles, et d'autre part des trois [autres] types d'oublis¹⁴ », soit les oublis *nationaux*, *communautaires* et *savants*. Ces manipulations sont indissociables, comme l'explique Paul Ricœur, de la fonction sélective du récit, lequel offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en « une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration¹⁵ ». Quelle est la part d'effacement propre au divertissement de masse ? Comment le spectacle participe-t-il à l'oblitération de pans entiers de la mémoire collective ?
- 7 Le référent historique de ce récit, loin d'être anecdotique ou mineur, a fait l'objet d'études de la part d'historiens de la culture américaine. Ces derniers présentent le *Wild West show* comme un moment fondateur de la culture de masse américaine et un élément emblématique de la manière dont les États-Unis ont été, dès la fin du XIX^e siècle, capables de mettre en scène leur histoire, de la transformer à la fois en mythe et en spectacle commercial avant de l'exporter avec succès dans le reste du monde¹⁶. Créé en 1883, le *Wild West show* de Buffalo Bill est le premier grand spectacle qui proposait au public d'assister aux derniers instants de la conquête de l'Ouest tandis que celle-ci n'était pas encore tout à fait achevée et que d'ultimes massacres d'Amérindiens, ceux du Montana et du Dakota du Sud et du Nord notamment, avaient encore cours. Le récit s'ouvre sur l'Exposition universelle de la *World's Columbian Exposition* de Chicago, laquelle commémore en 1893 les quatre cents ans du voyage de Christophe Colomb¹⁷. Dans cette vitrine du progrès et de la sagesse des nations, le texte isole un détail à peine remarqué des visiteurs : le cadavre séché d'un nouveau-né indien. Ce corps momifié et livré à l'exhibition se perd dans un décor factice. Une colossale *Vénus de Milo* en chocolat jouxte un Saint-Petersbourg de pacotille où les arches, les obélisques, l'architecture de plâtre contrefont les époques et les pays. Au milieu d'un tel pays de Cocagne démontable, le cadavre de cet enfant amérindien est la métonymie d'une boutique des empires. L'abondance, le progrès et la munificence s'y affichent pour mieux dissimuler les violences d'une histoire coloniale qui, dans le cas de l'ethnocide

des Amérindiens, suppose une « colonisation interne¹⁸ » que Buffalo Bill incarne parfaitement. Avant de monter sur scène, il fut en effet l'un des chasseurs qui anéantirent les troupeaux de bisons, principale ressource des tribus indiennes, afin d'assurer la progression rapide du chemin de fer. Le titre *Tristesse de la terre*, emprunté à l'un des chapitres de *Congo*, rapproche l'histoire de l'ethnocide sioux d'autres histoires coloniales, comme si les désastres causés par l'homme blanc avaient entre eux quelque secrète mélancolie qui s'est répandue sur la terre.

Une colonisation par le spectacle

- 8 Le récit compose avec *Conquistadors* (2009) et *Congo* (2012) une trilogie qui revient sur les violences, les pillages et les exploitations scélérates d'une histoire coloniale dont Marielle Macé a examiné les particularités¹⁹. Pourtant, *Tristesse de la terre* se distingue des deux autres volumes de la trilogie coloniale de Vuillard. Il rejoint en effet une histoire du divertissement afin de raconter une *colonisation par le spectacle* qui se joue d'abord sur le plan symbolique des représentations du passé. Le récit interroge en effet le rôle joué par ce spectacle dans lequel la conquête de l'Ouest se célèbre elle-même et montre comment l'amnésie collective, loin d'être du vide ou de l'effacement, se nourrit de réécritures, de superpositions de récits, de représentations fausses et de manipulations qui « propulse[nt] les derniers acteurs du drame dans une amnésie sans retour » (TT, 105). Comment imposer dans la culture populaire une série d'images qui font écran et permettent à l'Amérique de se rêver innocente ? Les débuts du grand spectacle où les chevaux galopent sur un fond de gigantesques toiles peintes forment une véritable mise en scène de l'histoire. Le récit montre comment « l'Histoire se prosterne devant le spectacle » (TT, 142) : au début de chaque représentation, un cavalier fait un tour de piste en brandissant le drapeau des États-Unis d'Amérique, puis un orchestre de *cow boys* joue *La Bannière étoilée*, cet air qui deviendra par la suite l'hymne national des États-Unis. La part d'effacement de ce spectacle n'est donc pas le simple fait d'un différentiel des mémoires. Son effacement affecte directement les symboles du récit national dans un mouvement historique où deux récits s'imposent en conjonction : tandis que l'Exposition universelle célèbre la révolution industrielle, Buffalo Bill exalte la conquête de l'Ouest.

Un immense souvenir-écran

- 9 Comment s'y prend-on pour effacer de la mémoire collective un ethnocide ? Comment gommer les combats et les massacres de presque un siècle de guerres liées à la colonisation interne ? Dans sa trame principale, le récit reconstruit l'itinéraire de Buffalo Bill, à l'origine du *Wild West show*, spectacle grandiose qui marque les débuts du *show business*. Roitelet du divertissement, Buffalo Bill n'exista d'abord que dans les fanfaronnades d'une nuit de William F. Cody, chasseur de bisons vantard qui, entre deux coups de gnole, racontait un tissu d'escobarderies destinées à se faire payer un verre de plus. Sous la plume de Ned Buntline, ce mélange de billevesées se transforma en feuilleton, puis en un roman bon marché qui s'accrut de multiples fariboles et obtint une certaine notoriété. Dans cette succession d'affabulations, le récit ne manque pas de mentionner que Buffalo Bill est lui-même un personnage dépossédé de sa propre légende. Héros d'innombrables fanzines dont il ignorait au départ l'existence, il

apprend plus tard qu'un acteur, Jason Ward, tient son propre rôle. Sa vie lui échappe, il n'est qu'un pantin à la solde d'une « grande puissance contrefactrice » (TT, 42) qui le duplique et ce n'est que parce qu'on l'encourage à jouer son rôle lui-même qu'il monte un jour sur scène. Le personnage se découvre alors un talent de bateleur et de metteur en scène qui améliore le spectacle. La machinerie s'en mêle, la mise en scène se perfectionne, les moyens techniques et la machinerie contribuent à la popularité du spectacle. Et les succès s'accumulent, la gigantesque contrefaçon voyage aux quatre coins de l'Amérique ; la première tournée européenne du *Wild West Show* est un véritable triomphe. Le carton-pâte des décors démontables les suit en France, en Angleterre, en Italie. La troupe compte alors huit cents personnes, cinq cents chevaux de selle et des dizaines de bisons. Le *Wild West Show* est devenu le plus important divertissement populaire de l'Amérique du XIX^e siècle, immense machine de diversion qui fut en tournée pendant vingt ans au cours desquels les meurtres de masses perpétrés contre les Amérindiens s'effacèrent presque totalement devant l'imagerie de cow boys et d'Indiens dans laquelle les *comics*, puis les *westerns* d'Hollywood, allaient puiser leur arsenal visuel.

Un *casting* de spectacle ethnique

- 10 Le succès du spectacle de Buffalo Bill tient à ce qu'il enrôle, au milieu des cavaliers, des fusillades et des attaques de diligences, des Indiens rescapés des massacres pour prendre part à la représentation spectaculaire de leur propre ethnocide. À l'instar de Sitting Bull, les vulnérables de *Tristesse de la terre* sont les protagonistes d'un spectacle qui efface leur tragédie. Le chef Lakota, vainqueur de *Little Big Horn* dont les hommes anéantirent en 1876 les cavaliers du septième régiment, connu par la suite des années d'exil au Canada et d'emprisonnement, puis finit par s'enrôler dans la troupe de Buffalo Bill. Dès sa première apparition sur scène, il est celui que tous sont venus voir, huer, siffler haineusement au milieu de l'arène : « À cet instant, il oublie tout. Même ses frères morts, il les oublie. Les tipis, les champs, les campements, les longs voyages, il oublie tout. La rivière emporte ses souvenirs dans un grondement d'écume » (TT, 31). Le spectacle du *Wild West show* relève ainsi des spectacles ethniques, zoos ou jardins zoologiques, reconstitutions historiques des conquêtes coloniales, multiples spectacles de cabaret, de théâtre ou de cirque qui, aux États-Unis, « procède[nt] d'une transformation progressive des *freak shows*, à l'initiative, en particulier, de Barnum²⁰ ». Buffalo Bill reprit en effet le concept initial de Barnum, le créateur du *Grand Congress of Nation*, pour faire de l'exhibition ethnique un spectacle scénarisé qui retraçait la conquête de l'Ouest en déclinant le tropisme des « sauvages » dans un grand nombre d'attractions, avec des démonstrations équestres, des numéros de cirque et des villages ethniques ouverts au public. Derrière la fable, explique Vuillard, surgit la haine raciale et la fascination que suscite cette figure exotique du « sauvage » dompté rejoint les tréfonds de l'histoire. « Jugurtha et ses Numides, Arabes à cheval, Chinois aux nattes trop longues » (TT, 35) sont remplacés par un ennemi d'autant plus menaçant qu'il est voisin et d'autant plus rassurant que le *Wild West show* le montre comme un fantoche de l'histoire de la nation américaine que les spectateurs, urbains ou ruraux, peuvent huer au spectacle et en toute sécurité²¹.

Un massacre de masse

- 11 Conçu en correctif à une histoire triomphaliste²², le récit de Vuillard montre à quel point le spectacle imaginé par Buffalo Bill élabore un récit de conquête de l'Ouest et l'impose en conjoncture. Autour de cet immense souvenir-écran, l'écriture met en place un dispositif narratif dynamique d'effeuillage qui passe en revue les différents actes de réécriture, de récupération et de dépossession culturelles que subit la mémoire sioux dans le *Wild West Show*.

- 12 Le chapitre 5 revient sur le massacre de *Wounded Knee*, considéré comme l'épisode final de quatre cents ans de guerres entre les forces armées de l'homme blanc et les populations amérindiennes²³. Le 15 décembre 1890, une quarantaine de policiers indiens, milice à la solde des grands éleveurs blancs, entrent au galop dans le village de Sitting Bull et arrêtent ce dernier. Les Lakotas sont pris à parti, on les bouscule, un policier tire à bout portant et le chef Lakota vacille avant d'être achevé. Alors les Lakotas, et avec eux les Miniconjous de Big Foot, prennent la fuite en plein hiver. Seulement le septième régiment de l'armée fédérale les poursuit jusqu'à Wounded Knee. Lorsque le général Miles les fait arrêter, le convoi de fugitifs est moribond. L'armée leur ordonne de remettre leurs fusils mais, craignant qu'ils aient caché des armes, les soldats fédéraux fouillent brutalement les convois. La colère monte ; soudain, un coup de feu part ; quatre canons de montagne Hotchkiss poussent leur chant furieux. Le 2 janvier 1891, quatre-vingt-quatre hommes, quarante-deux femmes et dix-huit enfants sioux sont ensevelis dans une fosse commune.

- 13 Ce chapitre réécrit de manière sombre les topiques de la conquête de l'Ouest propres aux *dime novels* qui racontent la traversée périlleuse de la vaste étendue de l'Ouest dans le froid, la faim, la maladie et la mort. Le convoi de moribonds escortés par la cavalerie jusqu'à la mort, la scène de bataille, l'emprisonnement, le massacre final puis l'ensevelissement dans une fosse commune forment un épisode macabre qui s'évanouit dans le silence de la neige, lequel préfigure l'effacement ultérieur de l'événement. En effet, le chapitre 7, intitulé, non plus « massacre », mais « bataille de Wounded Knee », ne décrit pas les faits, mais leur réécriture immédiate dans le spectacle de Buffalo Bill. Pour une fois, le texte relate la suite d'actions exaltantes qui se déploie sous les yeux du public et suit les effets de dramatisation scénique. L'opération de gommage qu'effectue la mise en scène est alors visible pour le lecteur. En termes grandiloquents, le présentateur exhibe le cheval et la cabane de Sitting Bull, achetés par Buffalo Bill et brandis comme de véritables butins de guerre qui ont valeur d'attestation des faits. L'homicide de Sitting Bull et le massacre de masse, ainsi que l'enterrement des cadavres dans une fosse commune, demeurent hors scène et sont remplacés par un combat dramatisé entre l'armée fédérale et le chef lakota, dont la mort constitue le point d'orgue du spectacle. Ce ne sont plus des policiers indiens à la solde des grands propriétaires qui attaquent les premiers, mais des sauvages avec lesquels l'homme blanc se livre à un combat à armes égales, et dont il triomphe par son courage et son habilité. « [L]e démon de la mise en scène ne s'arrête jamais », résume l'énonciateur.

Déréaliser l'histoire

- 14 L'écriture ne manque pas de signaler les changements et les réécritures de cette mascarade, « de ces à-peu-près qui faussent tout » (TT, 90). Mais le caractère factice, voire sacrilège de cette représentation de l'histoire culmine dans la répétition :

La foule applaudit et bisse [*sic*] ; car à cet instant, on désire plus que tout revoir la scène, oui, juste la fin tragique, seulement ça, la mort du chef indien. L'émotion est ainsi faite qu'elle arrive sur commande ; le même épisode vu et revu, le refrain d'une chanson passée en boucle nous met chaque fois les larmes aux yeux, comme si une vérité indicible et sublime se répétait inaltérée. Alors, l'acteur se relève, les morts ressuscitent, les cavaliers reviennent en scène ; et on rejoue le final. Après un tour de piste, de nouveau l'Indien tombe de cheval, de nouveau il se cache derrière le bouquet d'arbres, de nouveau la foule crie, mais un peu plus fort peut-être, avec un peu plus d'émotion encore que la première fois. Un enfant pleure. C'est tellement mieux qu'il y a quelques minutes, tellement plus fort, tellement plus vrai. Connaître le dénouement ne change rien à l'affaire. Au contraire, cela ajoute au trouble, comme si la surprise et l'émoi s'accroissaient en se radotant. (TT, 92)

- 15 Le *Wild West show* est une machine de divertissement qui exhibe les mêmes épisodes insignifiants jusqu'à les doter d'une puissance d'hypnose. La répétition du spectacle, joué et rejoué pendant deux décennies, opère un gommage de la mémoire collective par le *bis repetita*. L'événement répété n'a plus ni avant, ni après et perd de son exceptionnalité. Repassée en boucle comme une dernière bande, l'histoire s'est épuisée, le réel a perdu de sa valeur à force d'être marchandé.

- 16 L'écriture fait alors le pari de prendre au sérieux cette réalité historique décontextualisée. Elle en saisit le tragique, « qui se tient là, immobile, dans une inactualité bizarre » (TT, 11) et le fait surgir dans des scènes « plus étrange[s] peut-être que le grand show » (TT, 50). Alors que le *Wild West show* s'arrête en pleine tournée européenne et que la troupe demeure inoccupée dans la campagne alsacienne, les habitants des alentours du château de Benfeld, près de Strasbourg, voient errer des groupes de *cow boys* ; ils ont le loisir d'observer un petit troupeau de bisons en lisière du bois de Schiffloch ou d'apercevoir « des Sioux – l'ennui les tirant hors du camp et les poussant vers la ville – tituber ivres morts, rue de la Digue, puis boire l'eau du canal » (TT, 51). Plutôt que d'appartenir à une littérature de l'épuisement²⁴, ce texte évoque une déréalisation de l'histoire qui forme la ligne de fond du récit, lequel piste les signes de « je ne sais quel avilissement de la réalité » (TT, 138) et donne lieu à un chapitre intitulé justement « La réalité n'est plus ce qu'elle était ». Buffalo Bill y est lui-même un saltimbanque pathétique qui, après avoir « fabriqué la plus grande mystification de tous les temps » (TT, 145), finit en romanichel usé, détrôné par le fondateur du *Luna Park*, Elmer Dundy, qui trouve lui-même que quelque chose s'est perdu :

À présent, le public veut autre chose. C'est cela le public. Il faut lui inventer des trucs sans cesse. Il veut une représentation jamais donnée, un spectacle fou, et qui n'existe pas. Il veut la vie elle-même, toute la vie. C'est sans doute pourquoi Elmer Dundy rajoute sans cesse des tours à Luna Park ; il faut que ça monte, que ça brille, que ça fasse un boucan d'enfer. (TT, 133)

- 17 Le spectacle a perdu son pouvoir d'évocation, sa vulgarité inspire des remords. Après avoir inventé le divertissement de masse, Buffalo Bill tombe à son tour « dans le grand langage oublié » (TT, 139). Soudain ringard, le saltimbanque qui s'est rêvé grand orchestrateur des rêves de l'Amérique et de son mythe de l'origine, chargé pendant vingt ans de divertir de l'ennui, de la solitude et de la peine, voit se refermer sur lui le

piège du spectacle et de la nouveauté à tout prix qu'il a tendu au pays. Figure majeure de la culture populaire américaine, Buffalo Bill est sous la plume de Vuillard la figure d'une aventure napoléonienne au rabais qui résume à elle seule les impasses de la modernité conquérante dans son désir perpétuel de nouveauté. Cette histoire en est également une de l'ennui en Occident et de la soif moderne de nouveauté. Son inapaisable désir prométhéen de conquête et de divertissement est toujours à renouveler et finit par épuiser son plus fidèle serviteur.

Poétique de l'archive

- 18 Dans un livre sur *[l]e futur antérieur de l'archive*, Nathalie Piégay-Gros a examiné « la manière dont l'archive s'implante dans la fiction²⁵ ». *Tristesse de la terre* appartient à cette catégorie de récits qui intègrent un important matériau mémoriel fait de listes, de photographies et de traces en tout genre. Si le texte de Vuillard puise régulièrement sa matière dans les archives (photographies, documents légaux et administratifs, etc.), l'effacement qu'il évoque affecte non seulement la représentation dramatisée de l'histoire, mais également ses archives. Celles-ci relèvent de mises en scène ; elles sont décontextualisées ou présentent des origines douteuses. Ce gommage procède par excès et fabrication de l'archive, ce qui pose à la littérature et à la discipline historique d'autres questions que celles de l'absence ou du manque de traces. Il invite l'historien à mener une archéologie, non pas des vestiges, mais de ce que l'on a trop vu et, comme l'explique Régine Robin, à envisager l'oubli provoqué par une saturation de la mémoire²⁶.
- 19 Comment, dès lors, trouver le ton juste pour faire parler cette histoire qui ment et dont les acteurs ont eux-mêmes contrefait les traces et les archives ? Le récit de Vuillard ne retient que des photographies en noir et blanc qui, à une exception notable, sont toujours intercalées entre le titre de chaque chapitre et le texte. La grande majorité est composée de portraits de plein pied de Lakotas et Miniconjous du Dakota du Sud et du Dakota Nord. Intégrées au livre, ces images ne font pas l'objet d'*ekphrasis* à proprement parler. Sans être systématique, leur description met à distance critique la mise en scène qui les caractérise de différentes manières.
- 20 L'écriture porte une attention particulière à des détails en apparence négligeables qu'il soumet à l'interprétation. Dans la cohue de l'Exposition universelle de 1893, le cadavre séché d'un nouveau-né sioux révèle la part du crime et de rapine de cette vaste célébration du progrès et de l'œuvre civilisatrice de l'Occident. Sur les clichés intégrés au texte, les Lakotas et les Miniconjous regardent droit dans l'objectif et, face au spectateur, ils prennent la pause dans des vêtements traditionnels ostensiblement folkloriques, sans sourire, visiblement pris au piège de la mise en scène des « Peaux Rouges ». Celle-ci apparaît explicitement dans une photographie qui met en scène la réconciliation entre Sitting Bull et Buffalo Bill. La poignée de main entre les deux hommes est censée sceller la paix et l'égalité des peuples. Mais le commentaire de la photographie insiste sur la posture du saltimbanque, laquelle reflète la supériorité physique et morale de l'homme blanc et signale la mise en scène.
- 21 Le chapitre « Acheter une enfant » procède autrement. Il s'organise autour du portrait qui montre Zintkala Nuni, petite squaw qui a miraculeusement survécu au massacre de *Wounded Knee*. Elle est assise sur les genoux de son père adoptif, Leonard W. Colby, militaire ami de Buffalo Bill qui s'avisa rapidement de l'avantage que lui procurerait

l'achat de cet enfant dans le commerce avec les Amérindiens. Ni Leonard Colby ni Buffalo Bill, pourtant vantards, n'évoquent l'existence de Zintkala devant les journalistes ou les invités de leur salon. Celle qu'on appela Marguerite pour mieux encore effacer ses origines paraît dans d'autres clichés. Jolie, elle porte une robe de petite princesse comme dans les bonnes familles, sourit d'un air timide, perdue dans une maison remplie d'antiquités douteuses, plumes d'autruche, fleurs de lotus, hiéroglyphes dont la collection n'indique pas si, comme la jeune enfant, elles n'ont pas été achetées dans des circonstances sordides. La mère tient dans la presse une chronique des faits et gestes de la fille, ce qui indique que l'écriture aussi s'est compromise dans cette entreprise d'exhibition du colonisé. Le texte se clôt par l'évocation d'une autre photographie, non incluse dans le livre, où elle « pose en Indienne à l'Exposition Panama-Pacifique de San Francisco » (TT, 82). Elle y semble « déguisée » (TT, 82), travestie au point de n'être plus indienne. Les vies vulnérables que raconte le texte, vaincues par l'exploitation commerciale, le spectacle et même l'écriture, constituent des itinéraires de l'acculturation extrême où, affirme Vuillard, « nous mourrons brûlés par nos masques » (TT, 82).

Le butin des vainqueurs

- 22 La portée critique du texte se manifeste également dans tout ce qui indique les origines troubles des archives que le texte intègre. Issues de pillages, revendues puis instituées en documents dits « scientifiques » par des spécialistes de la notion de race, ces archives ont évidemment un statut problématique. Elles renvoient en effet à une mémoire de l'ethnocide des Sioux dont les traces sont affectées par le délit de recel, l'appropriation culturelle et des représentations pseudo-scientifiques du XIX^e siècle²⁷. La transmission même des traces du massacre évoque des figures d'assassins et de voleurs qui, comme Riley Miller, scalpent et déshabillent des Indiens morts dont ils prélèvent les mocassins, les armes, les tuniques, les cheveux, etc. La collection privée de Charles Bristol, le propriétaire du stand, est évoquée dès la première phrase du récit : « Ainsi, à Chicago, lors de l'Exposition universelle de 1893 commémorant les quatre cents ans du voyage de Colomb, un stand de reliques, installé dans l'allée centrale, exposa le cadavre séché d'un nouveau-né indien » (TT, 11). Ces reliques indiennes collectées sur des morts donnent un caractère particulièrement sinistre à ce que Walter Benjamin appelait « le butin des vainqueurs »²⁸. Elles ne sont pas seulement des trophées de guerre mais ont une valeur d'attestation puisqu'elle garantissent l'authenticité du *Wild West show* puis, le rideau tombé, donnent lieu à des marchandages qui constituent les débuts du *merchandising*. Le texte montre comment ce sordide marchandage des objets du passé compromet également les institutions qui préservent le patrimoine. À l'image des reliques sioux exposées au musée historique du Nebraska, les objets exposés dans les musées nationaux qui commémorent l'histoire de l'ethnocide amérindien proviennent de collections privées comme celle de Charles Bristol et présentent une origine macabre. Ils portent l'infamie d'un crime qui profane les cadavres et les prive de sépulture.
- 23 Le récit lie ces reliques mortuaires à la démarche d'anthropologues qui, la troupe du *Wild West show* étant restée seule en Alsace, ont tout le loisir de faire des « expéditions » pour « mesurer les crânes des Indiens à l'aide de curieux compas » (TT, 50) et de négocier des pièces de leur artisanat de fantaisie pour un futur musée. Que vaut la

science de ces chercheurs qui observent les membres d'une communauté ethnique enrôlés dans un spectacle dont le folklore les « exotise » à des milliers de kilomètres de leurs terres ? Ces passages rappellent à quel point l'anthropologie raciale, la notion de race et ses catégorisations s'imposèrent dès les premières décennies du XIX^e siècle dans les écrits des naturalistes et des historiens français²⁹. La muséalité de notre rapport à ce passé, loin d'offrir une mémoire officielle ou une sépulture aux victimes, perpétue le crime initial. Elle présente à son tour une part de mise en scène et d'appropriation culturelle, voire de rapine et de crime, qui affecte les institutions consacrant le patrimoine du passé, lesquelles ne peuvent se passer de collections dont l'origine est parfois douteuse. Développant une véritable réflexion historiographique sur la fausse archive, l'écriture questionne la responsabilité de la discipline historique elle-même, dont le commentaire embrasse, sinon des faux, du moins des photos qui « ne veu[le]nt rien dire » (TT, 32) tant leur mise en scène est flagrante. La monstration muséale des objets recueillis ou l'art historien de leur interprétation soulèvent des questions qui vont au-delà de l'authenticité de l'archive. Ces objets, accumulés par appât du gain et goût du spectacle, ont été institués en archives par des contrebandiers et des saltimbanques qui voulaient les monnayer et les exhiber. Les exposer, nous dit Vuillard, ou les prendre pour argent comptant constitue, sinon un effacement par exhibition, du moins un piège du visible qui entre en résonance avec les questions contemporaines soulevées par l'excès d'archives et leur exhibition en ligne qui efface une partie du passé en le mettant à notre disposition.

Vitae vulnerabiles

- 24 En parallèle, le texte intègre à cette histoire du mensonge et de l'amnésie volontaire des figures d'anonymes composés par les figurants enrôlés dans le spectacle selon une démarche foucaldienne qui vise, non pas à relater « la vie des hommes infâmes³⁰ », mais celle des femmes et des hommes qui, toujours exhibés, ne sont jamais les protagonistes de leur histoire.
- 25 La prose quitte régulièrement les planches du *Wild West Show* afin de restituer l'itinéraire des Amérindiens enrôlés dans le spectacle. Zintkala Nuni, la petite *squaw* adoptée par Leonard W. Colby, grandit, devient indocile et ne suit pas le modèle d'éducation chrétienne qu'on lui a inculqué. En pension, elle écrit à sa mère des lettres décousues et, souvent malade, menace de se suicider. C'est à Hollywood que la jeune amérindienne échoue. Elle y tourne quelques films et après quelques mois, se trouve sans ressources. « C'est alors que, par une étrange fatalité, elle fut recrutée pour la parade d'ouverture du *Wild West Show*. Munie d'un long boa et de bijoux clinquants, elle dut sans doute danser et montrer ses jambes. Elle ignorait les détails de sa propre histoire » (TT, 81). Après quelques années à courir les petits cachets, elle finit par se prostituer, puis meurt de la grippe espagnole.
- 26 Le cascadeur du nom de Feather Man fait, lui, l'objet d'un traitement différent. Pendant la tournée européenne du spectacle, celui-ci fait une mauvaise chute. Il tombe malade tandis que la troupe repart, et meurt seul en France, incapable de parler ni français ni anglais. Évoquant le carré du cimetière Saint-Pierre de Marseille où il fut d'abord enterré, le texte poursuit :
- Les années passèrent. Personne ne réclama le corps. Ses restes furent exhumés et jetés à la fosse commune. Dans chaque cimetière, il y a une division pour les

pauvres, un petit carré mal entretenu, recouvert d'une lourde trappe, sans croix, sans nom, sans rien. Quelquefois, un galet est posé par terre, un bouquet sec, un prénom est tracé à la craie sur le sol, une date. C'est tout. Il n'y a rien de plus émouvant que ces tombes. Ce sont peut-être les tombes de l'humanité. Il faut les aimer beaucoup.

- 27 L'hommage que le texte rend à cette figure anonyme est tout le contraire de l'oraison funèbre que Malraux rend à Jean Moulin. L'intertexte durassien³¹, l'indigence extrême du rite funèbre parlent du vaste fleuve des anonymes que la plupart d'entre nous rejoindront. Ce récit léthéen n'oublie pas que les souvenirs-écrans dissimulent aussi l'immense abîme de l'oubli de millions de vies anonymes et rappelle le vers de Virgile, *Rari nantes in gurgite vasto*³². Dans le grand fleuve des sans nom où nous sommes tous, et où notre mémoire disparaît avec nos corps, le récit ne peut que recueillir le nom de ceux qui composent d'illustres anonymes. Le réel social et historique ne laisse aucune possibilité de réminiscence égalitaire ni de remémoration universelle. À ces figures anonymes, l'œuvre rend d'abord un nom et offre une sépulture en des termes parfois incantatoires.
- 28 Dans le chapitre « histoires », le dispositif fonctionne encore différemment. Contrairement à la disposition adoptée dans tout le livre, la photographie autour de laquelle se construit le chapitre n'est pas placée en ouverture de celui-ci. Elle surgit au milieu du récit et l'interrompt, mise en exergue qui est double puisque la photo elle-même fait l'objet, à la page suivante, d'un agrandissement également reproduit dans le même chapitre. Au centre du cliché, un plan large présente une dizaine d'Amérindiens, une majorité d'enfants, trois femmes et, au premier plan, un vieil homme coiffé d'une drôle de chapka et d'un vêtement de l'armée américaine. Ils sont présentés comme les survivants du massacre de *Wounded Knee* que le texte invite à regarder avec compassion et dans une logique contraire au mot d'ordre d'*assimilation* rabâché à ceux qui sont « considérés comme les débris d'un monde ancien » (TT, 152). Cette singularisation s'accompagne d'une universalisation : « ce sont les pauvres diables, ils sont de la même famille que tous ceux qui nous tendent la main, n'importe où, devant la cathédrale ou le McDonald's ; oui, c'est toujours ce type et quelques femmes qui sont assis par terre avec leur sale gueule de pauvre » (TT, 80). Cette histoire rejoint un discours sur la misère et prend la forme d'une imploration incantatoire, presque biblique, qui implore la pitié et le pardon en donnant au titre un sens différent de celui que lui donnait l'intertexte de *Congo* : « La terre est triste, le corps est seul » (TT, 159). À partir de figures anonymes comme celles d'un cascadeur blessé ou d'une rescapée d'un massacre de masse, l'écriture compose une « anthologie d'existences » dont les vies oubliées forment aussi l'histoire de l'ethnocide des Sioux.

L'évanescence historique

- 29 Le chapitre final, consacré au photographe William Alwyn Bentley, livre une sorte d'*art poétique* intégré au récit. Ce photographe de Jericho, Vermont, était fasciné par les flocons de neige, qu'il observa dès l'enfance dans un microscope, puis photographia dans des clichés devenus célèbres :

Et pendant que les Américains s'agitent de toutes parts, qu'on court aux quatre coins du continent fouailler la terre, racrasser [sic] les failles, fonder une banque, montrer ses guiboles, et qu'on se heurte à ses désirs comme à des haies de pierre, Wilson reste dans le Vermont, bien sage, dans la ferme de ses parents. Il regarde. Il

ne fait que ça. Et il prend des centaines de photographies, écailles de pomme de pin, fibres de mousse, pétales de fleur, coquilles d'escargot, lichens, il s'intéresse au nain, à l'infime, au rabougri. Mais ce qui l'ébahit le plus, [...] ce qu'il trouve le plus beau, le plus saisissant, ce sont les choses qu'on ne peut regarder très longtemps, qui ne se répètent pas, qui n'arrivent qu'une fois, là, pour vous, une seule fois, et ne durent qu'un instant. Puis disparaissent. Voilà ce qui l'intrigue. Il ne voudrait pas en rater une seule. Il voudrait toutes les prendre, en garder quelque chose, une empreinte, une trace, un souvenir. (TT, 168)

- 30 L'allitération d'une chuintante (« fouailler », « failles », « fonder »), la cascade d'infinitifs, une formulation grossière rendent le tapage de la conquête de l'Ouest. À cette agitation, la syntaxe de deux phrases soudainement réduites à quelques mots oppose un rythme immobile, celui d'une attention « au nain, à l'infime, au rabougri » qui renvoie à ce que Marie-Pascale Huglo appelle les *métamorphoses de l'insignifiant*³³. La fiction s'y empare d'éléments jugés négligeables, elle fait parler le potentiel historico-cognitif d'anecdotes, de faits en apparence secondaires et de figures d'anonymes vulnérables dont l'œuvre retrace la fragilité et le caractère fugace. Cette « sorcellerie de l'imperceptible » (TT, 164) révèle que ce qui semble uniforme éclate en singularités dès lors qu'on y regarde de près. La richesse sidérante de ces existences broyées par l'histoire fascine le lecteur, leur inconsistance nous laisse démunis. L'évanescence vulnérabilité des victimes de l'histoire nous désarme. L'œuvre d'Éric Vuillard rassemble les pages éparpillées d'une « oubliothèque³⁴ », c'est-à-dire la mise en prose des oublis collectifs que l'historiographie officielle n'a pas racontés. Entre les trous de la mémoire, ses récits opèrent des raccrocs inattendus, ils recomposent les discontinuités et les ruptures, les incohérences, les appropriations abusives, les déformations retorses ou les omissions involontaires qui raccordent tant bien que mal le présent et le passé, c'est-à-dire qu'ils exhibent les vulnérabilités invisibles de la mémoire collective.

BIBLIOGRAPHIE

- Angenot, Marc et Robin, Régine, « Effacements et oblitérations. Enquête sur les régimes d'amnésie et de réfection du passé des sociétés contemporaines », *Discours social*, 2009, XXXI, p. 1-15.
- Bancel, Nicolas (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2014.
- Beck, Ulrich, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, trad. de l'allemand par L. Benardi, Paris, Aubier, 2001.
- Benjamin, Walter, *Œuvres*, 3 vol., trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard, 2001 [1955].
- Durpaire, François (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2019, p. 30-42.
- Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1994 [1987].

- Ferro, Marc, « Les oublis de l'Histoire », *Communications*, n° 49, 1989, p. 57-66.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits*, III, Paris, Gallimard, 1994, p. 237-253.
- Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950].
- Huglo, Marie-Pascale, *Métamorphoses de l'insignifiant*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, coll. « l'Univers des discours », 1997, p. 277.
- Kühn, Marion, « Des Voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 31-54.
- Macé, Marielle, « Le Chant sinistre de la conquête », *Critique*, 2017/3 n° 838, p. 202-214.
- Nora, Pierre (dir.), « La Mémoire collective », *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398-401.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2012.
- Portes, Jacques, *Buffalo Bill*, Paris, Fayard, 2002.
- Popovic, Pierre, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.
- Robin, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.
- Slotkin, Richard, *Regeneration Through Violence : The Mythology of the American Frontier (1600-1860)*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.
- Sorg, Eric, *Buffalo Bill. Myth and Reality*, Santa Fe, Ancient City Press, 1998.
- Vuillard, Éric, *La Guerre des pauvres*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2019.
- Vuillard, Éric, *L'Ordre du jour*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2017.
- Vuillard, Éric, *14 juillet*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2016.
- Vuillard, Éric, *Tristesse de la terre. Une histoire de Buffalo Bill Cody*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2016 [2014].
- Vuillard, Éric, *La Bataille d'Occident*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2012.
- Vuillard, Éric, *Congo*, Arles, Actes Sud, coll. « « Un endroit où aller », [2012] 2014.
- Vuillard, Éric, *Conquistadors*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », [2009] 2017.
- Vuillard, Éric, *Tohu*, Paris, Léo Scheer, 2005.
- Warren, Louis S., *Buffalo Bill's America. William Cody and the Wild West Show*, New York, Alfred A. Knopf, 2005.
- Wesley, Bernabé, *L'Oubliothèque mémorable de L.-F. Céline*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Cavales ».
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

NOTES

1. Ulrich Beck, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, trad. de l'allemand par L. Benardi, Paris, Aubier, 2001 [1986].
2. Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950] ; Pierre Nora, « La mémoire collective », *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398-401.
3. Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003. Sur cette question dans le roman contemporain, voir Marion Kühn, « Des voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 31-54.
4. Éric Vuillard, *Tristesse de la terre. Une histoire de Buffalo Bill Cody*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2016 [2014]. Dorénavant désigné à l'aide des lettres TT, suivies du numéro de page.
5. Marc Angenot et Régine Robin, « Effacements et oblitérations. Enquête sur les régimes d'amnésie et de réfection du passé des sociétés contemporaines », *Discours social*, 2009, XXXI, p. 1-15.
6. Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.
7. Éric Vuillard, *Tohu*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 22.
8. Éric Vuillard, *La Bataille d'Occident*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2012, p. 25.
9. Éric Vuillard, *Congo*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2014 [2012], p. 31.
10. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, vol. 3, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard, 2001 [1955], p. 429.
11. Éric Vuillard, *Conquistadors*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2017 [2009], p. 48.
12. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.
13. Marc Ferro, « Les oublis de l'Histoire », *Communications*, n° 49, 1989, p. 57-66.
14. Bernabé Wesley, *L'Oubliothèque mémorable de L.-F. Céline*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Cavales », p. 48.
15. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 103. La tradition rhétorique de l'*ars memoriae*, cet ensemble de mnémotechniques propre à la rhétorique ancienne que Frances Yates a décrit dans *The Art of Memory*, suppose par exemple un *ars oblivionis*, art de l'oubli dont les discriminations sont fondamentales dans l'écriture de l'histoire antique. Il se manifeste de manière éclatante dans le genre des *historiae* qui cherche, dans l'existence des grands hommes d'Athènes ou de Rome, de quoi instruire le lecteur par un principe d'édification, c'est-à-dire une transmission mémorielle de l'histoire qui implique, elle aussi, une sélection d'hommes illustres et d'actions jugées dignes d'être retenues. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
16. Voir notamment Eric Sorg, *Buffalo Bill. Myth and Reality*, Santa Fe, Ancient City Press, 1998 ; Jacques Portes, *Buffalo Bill*, Paris, Fayard, 2002 ; Louis S. Warren, *Buffalo Bill's America. William Cody and the Wild West Show*, New York, Alfred A. Knopf, 2005.
17. Catherine Hodeir, « Les exhibitions humaines dans les expositions universelles : entre catégorisation scientifique et exotisme ? *World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893 », dans Nicolas Bancel (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2014, p. 247-259.
18. Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence : The Mythology of the American Frontier (1600-1860)*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.
19. Marielle Macé, « Le chant sinistre de la conquête », *Critique*, 2017/3 n° 838, p. 202-214.
20. Nicolas Bancel, « Et la race devint spectacle. Généalogies du zoo humain en Europe et aux États-Unis (1842-1913) », dans Nicolas Bancel (dir.), *op. cit.*, p. 315-330.
21. *Ibid.*, p. 325.

22. Vuillard semble s'être documenté sur Buffalo Bill en puisant principalement dans l'ouvrage de référence de l'historien Louis S. Warren. Celui-ci retrace l'itinéraire biographique de Bill Cody afin de décrire une vaste falsification qui raconte la naissance du spectacle de masse. Voir Louis S. Warren, *Buffalo Bill's America. William Cody and the Wild West Show*, New York, Alfred A. Knopf, 2005.
23. François Durpaire, « L'unité territoriale en marche (1790-1890) », dans François Durpaire (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2019, p. 30-42.
24. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
25. Nathalie Piégay-Gros, *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2012.
26. Voir Régine Robin, *La Mémoire saturée*, op. cit.
27. Voir notamment Martial Guédron, « La case et la séquence. Classifications et enchaînements dans les illustrations scientifiques sur les races humaines (1770-1830) », dans Nicolas Bancel (dir.), op. cit., p. 75-82.
28. Walter Benjamin, *Œuvres*, vol. 3, op. cit., p. 430.
29. Carole Reynaud-Paligot, « Construction et circulation de la notion de "race" au cours du XIX^e siècle », dans *L'invention de la race*, op. cit., p. 103-116.
30. Michel Foucault, *Dits et écrits*, III, Paris, Gallimard, 1994, p. 237-253.
31. « Il faut beaucoup aimer les hommes. Beaucoup, beaucoup. Beaucoup les aimer pour les aimer. Sans cela ce n'est pas possible, on ne peut pas les supporter ». Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1994 [1987], p. 52.
32. Soit « de rares naufragés flottent sur le vaste abîme ».
33. Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, coll. « l'Univers des discours », 1997, p. 277.
34. Pour une définition des notions d'oubliothèque, d'oubliogramme et de roman léthéen, voir Bernabé Wesley, *L'Oubliothèque mémorable de L.-F. Céline*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Cavales », p. 40-58.

RÉSUMÉS

Pour peu qu'on la déplace sur le plan de la mémoire collective, la notion de vulnérabilité s'avère particulièrement efficace pour évoquer le danger d'effacement qui pèse sur les meurtres de masse des Sioux dans *Tristesse de la terre*. Ce récit historique d'Éric Vuillard suit de manière critique l'ascension et le déclin du *Wild West show*, spectacle créé en 1883 par Buffalo Bill Cody qui proposait aux spectateurs d'assister à une mise en scène de la conquête de l'Ouest. De ce divertissement, le récit dit qu'il équivaut à un gommage instantané qui substitue un grand récit de conquête glorieuse au souvenir des massacres des Amérindiens. Dans une perspective sociocritique, cet article se demande donc comment les effacements, les réécritures et les mises en scène spectaculaires que raconte *Tristesse de la terre* constituent une *vulnérabilité au carré* : ciblant les vulnérables qui ont déjà été victimes de massacres de masse, l'amnésie collective y fait peser la menace d'une annihilation mémorielle de grande envergure qui redouble l'extermination collective par son englobement dans l'oubli.

The concept of vulnerability turns out to be sharply accurate to analyse the erasement that threatens the Sioux mass murders memory in *Tristesse de la terre* by Éric Vuillard. This historical narrative follows the rise and fall of the *Wild West show*. The production created by Buffalo Bill in 1883 is depicted by Vuillard's narrative as the equivalent of an immediate erasement that substitutes to the memory of Sioux mass murders a glorious narrative of how the West was won. The sociocritical approach adopted in this paper demonstrates how the erasements and rewritings of collective memory performed by this show in *Tristesse de la terre* constitutes a vulnerability by the square : in this narrative, collective amnesia targets the vulnerables that have been victims of mass murder and raises the threat of a large scale memory annihilation that doubles the collective extermination with its disappearance in oblivion.

INDEX

Mots-clés : récit contemporain, sociocritique, roman léthéen, amnésie collective, oubliogramme

Keywords : 21th century French narrative, sociocritic, amnesia, lethean novel, collective oblivion, Native Americans history

AUTEURS

BERNABÉ WESLEY

Professeur adjoint à l'Université de Montréal, Bernabé Wesley est l'auteur de *L'Oubliothèque mémorable de L.-F. Céline. Essai de sociocritique*, ouvrage paru en 2018 aux Presses Universitaires de Montréal. Membre actif de Figura, du CRIST (Université de Montréal), du CIREMM (Paris 8) et de la Société d'Études Céliniennes, il a codirigé de nombreux ouvrages collectifs et a également publié différents articles dans la *Revue des Sciences Humaines*, *Alternative francophone*, *Elfe*, *@nalyses*, *Études littéraires*, les *Cahiers Remix*, etc. Projet de recherche en cours : « Des amnésies mémorables. La mise en texte de l'oubli collectif dans le roman français (1900-1950) ».